

IMAGEM DO LIXO RECICLADO NA LITERATURA DE MANUEL PUIG

Maurício de Bragança*

A publicação de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, em 1968, passou por um árduo e tortuoso caminho. Escrito em Nova York entre 1962 e 1965, o romance só conseguiu ser publicado na Argentina três anos mais tarde, depois de ter enfrentado a censura do regime militar do general Onganía (1966-1970), que suspendeu a publicação do livro por contar com palavras consideradas de baixo calão, atestado pela denúncia de um linotipista que trabalhava na edição do livro.

Se, por um lado, parte da crítica aclamou de forma entusiástica a chegada da narrativa de Puig ao cenário literário hispano-americano, confirmado em artigos como o de Ricardo Piglia (*Clase media: cuerpo y destino – una lectura de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig*, publicado em agosto de 1969 na *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, ano 1, no. 1), por outro lado, Puig parecia quebrar com o “horizonte de expectativas” trabalhado pela geração de críticos do *boom*.

No final dos anos sessenta, *La traición de Rita Hayworth* entrou para a lista dos dez melhores romances publicados na França no período 1968-69, feita pelo jornal *Le Monde*. Desta lista constavam nomes como García Márquez, Reinaldo Arenas, Guimarães Rosa, Vladimir Nabokov e Henry Miller, dentre outros. Ainda assim, o nome de Manuel Puig esteve ausente daquele que era um dos mais importantes veículos de reflexão literária argentina dos anos setenta, a revista *Crisis*, que abarcava autores argentinos contemporâneos das mais distintas tendências estéticas e políticas, como Borges, Bioy Casares, Ernesto Sábato, Cortázar, Ricardo Piglia etc. Segundo Cesar Aira, Puig parecia provocar na Argentina “um tremendo desgosto, um rechaço, uma repugnância.” (CÁRCAMO, 1990).

* Doutor em Literatura Comparada pela UFF e professor de História da América do Departamento de História do IFCS/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

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

Jorge Luis Borges, numa entrevista à Revista *Crisis* do ano de lançamento do segundo romance de Puig (número XII, p.34) diz: “Nunca he leído a Puig. Cuando oí que había escrito un libro titulado ‘Boquitas Pintadas’, yo dije, qué basura” (BARDAUIL, 1998, p. 98). Em seu registro dos últimos “Diez años de literatura argentina”, em 1972, a crítica Angela Dallepiane não incluiu os dois romances já publicados de Puig e justificou sua exclusão: “los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean creaciones literarias hay mucha diferencia” (apud GIORDANO, 2001, p. 61).

Essa era, de fato, uma opinião consolidada de parte da crítica à obra de Puig, principalmente após à publicação de seu terceiro romance, *The Buenos Aires Affair* (identificado no subtítulo como *novela policial*), em 1973. Isto pode ser atestado em um comentário de Carlos Páez de la Torre no suplemento literário de *La Gaceta*, de Tucumán, publicado em 25/05/1973 e em *Crisis* V, p.26, que identifica os romances de Puig como uma espécie de Corín Tellado com maior erotismo, nada mais.

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

grandes películas, no están hechos de imágenes sino de palabras”, caracterizando sua intransigência a respeito dos procedimentos estilísticos e discursivos adotados pela literatura de Manuel Puig.

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

É importante pensarmos ainda que a chegada de Manuel Puig ao cenário literário latino-americano em 1968, ano seguinte ao da publicação de um dos maiores clássicos da literatura do *boom*, *Cien años de soledad*, indicava que uma outra forma narrativa já estava em curso no continente. Classificar sua literatura neste amplo painel que se convencionou chamar “o *boom* da literatura hispano-americana” é um exercício extremamente complexo. Por um lado não há dúvida de que a literatura de Puig está inserida na dinâmica de ampliação do público leitor substanciada pela eficiente política editorial estabelecida para a recepção dos escritores do *boom*. Os dois primeiros romances de Puig, *La traición de Rita Hayworth* e *Boquitas pintadas*, publicados em 1968 e 1969, respectivamente, alcançaram invejáveis cifras de venda (sobretudo no exterior), mesmo para os nomes já consagrados no mercado latino-americano dos anos sessenta, tendo sido quase simultaneamente traduzidos ao francês, português, italiano e inglês. Por outro lado, sua literatura parecia ser inclassificável pela crítica naquele momento. Lida como alternativamente costumbrista por uns, vanguardista por outros, moderna, pós-moderna, kitsch, camp, pop, polifônica, paródica, desmitificadora, romântica ou naif, sua literatura parecia deixar sempre um rastro que não se encaixava confortavelmente nos pressupostos crítico-teóricos dos anos sessenta.

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

Assim, Puig parecia apresentar uma inédita distância ao cânone borgeano, inaugurando uma linhagem que, com os anos, e com seu percurso literário, viria a se configurar na constituição de uma espécie de “anti-cânone”. Para Giordano (2001), a chegada de Puig marca exatamente o rompimento com o estatuto borgeano: Puig causava o incômodo de parecer afirmar, através de sua literatura, não ter dívidas a pagar com Borges. Ainda que ambos escritores esboçassem elementos que poderiam em um primeiro momento indicar ligeiras aproximações (ambos apresentavam uma aproximação ao cinema, tendo escrito, inclusive, notas e críticas sobre a sétima arte; ambos haviam incorporado em suas narrativas elementos de paródia ao romance policial; ambos haviam inserido em seus textos literários notas de pé de páginas; ambos estão imersos em uma cultura metropolitana; ambos se afastam tanto de uma literatura costumbrista como de um realismo mágico), as buscas empreendidas pela literatura de Borges e Puig partiam de questões muito diferentes, que só faziam crescer a distância ao se deparar com os possíveis pontos de contato. O próprio gesto de incorporação de um “menor” no marco “maior” da literatura, que está presente tanto em Puig – na presença do folhetim, da canção popular, do radioteatro, do cinema de melodrama de Hollywood – quanto em Borges –no paradigmático texto *Historia universal de la infamia* (1935) há a incorporação de elementos da imprensa sensacionalista e das histórias de aventura – projetam enormes distâncias mesmo nas aproximações.

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

O prólogo da primeira edição de *Historia universal de la infamia* traz a dívida declarada de Borges ao cineasta, de quem era profundo admirador:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Steveson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas (BORGES, 1989, vol I, p. 289).

Manuel Puig escreveu, em 1969, um texto em homenagem a Sternberg para a revista espanhola *Bazar*, em que declarava: “¿Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine? Supongo que para los aficionados a Antonioni y Godard, sería una *fatalidad* mi elección” (PUIG, 1993, p. 149), referindo-se a *Dishonored* (intitulado *Fatalidad* em espanhol), terceiro filme da dobradinha von Sternberg/Marlene Dietrich, filmado em 1931.

Para o autor de *La traición de Rita Hayworth*, os filmes da fase sonora de Sternberg com Dietrich traziam alguns elementos que, de fato, faziam parte de seu universo de criação. A criação de um universo através do artifício, fundamental para a desconstrução da ilusão de representação realista - que no cinema de Sternberg com Dietrich incorporava elementos do excesso - conjugada à idéia de ambigüidade referente à performance de gênero executada por Marlene Dietrich, estariam a serviço de uma *mise-en-scène* da fantasia e do desejo. Nestas imagens, põe-se em execução a idéia de um distanciamento promovido pelo artificialismo irônico próprio de uma estética camp. É este “esteticismo extravagante” do camp presente na obra de Sternberg/Dietrich (SONTAG, 1987, p. 327) que perpassa a criação literária de Manuel Puig, fundamentada numa “estilização” marcada (e transformada) pelo exagero a ponto de promover uma contraposição entre estilo e forma.

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

A primeira fase de Sternberg está presente na *Historia universal de la infamia* através desse modelo de economia e de laconismo compositivo a serviço do exercício do ilusionismo promotor de uma realidade “puramente alucinatória” (BORGES, 1989, vol I, p. 222), capaz, por exemplo, de mostrar um suicídio em apenas três imagens. A estilização promovida pelo exagero artificioso e o decorativismo visual presentes na estética camp dos filmes de Sternberg com Marlene Dietrich, a quem Borges chamava de “Musa inexorável

do *Bric-à-brac*” (COZARINSKY, 2000, p. 43), afastam tal repertório de imagens das narrativas de Borges. É no cinema que aparece uma idéia de “montagem” transposta como sintaxe verbal em *Historia universal de la infamia* e que garante a continuidade das figuras que cessam no texto literário. Esse jogo de sucessivos efeitos de continuidade e descontinuidade acaba operando a narração que se encontra nos primeiros ensaios de Borges, herança assumida da linguagem cinematográfica exercitada por Sternberg. Para Borges interessa a construção narrativa baseada em um processo causal mágico “donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado”, evitando toda e qualquer simulação psicológica (BORGES, 1989, vol I, p. 232).

A análise de Borges sobre a obra de Sternberg já indica o caminho que Susan Sontag (1987) irá tomar para definir esses dois momentos da carreira do cineasta. Para a autora norte-americana, os seis filmes americanos com Marlene Dietrich da década de 30 são construídos a partir de uma atitude irônica para com o tema do amor romântico atravessado pela *femme fatale*, que se torna interessante pela estilização transformadora da estética do exagero (SONTAG, 1987, p. 29). Aliás, a imagem de Dietrich construída nos filmes de Sternberg acabou por cristalizar-se como parâmetro de leitura para toda a sua carreira, no que Dyer (1979) toma como exemplo de uma dimensão temporal da imagem da estrela propensa a continuidade, no caso Dietrich ligada a um “outro” feminino exótico e fascinante: “the ‘Eternal Feminine’ whose long career is further promise of eternity” (DYER, 1979, p. 73)

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

Percebemos no momento da chegada de Puig ao cenário literário latino-americano uma rearticulação em torno do conceito de literário e literaturidade, na qual são colocadas em suspeita as idéias de autor, obra, o cânone e a própria definição de uma história literária.

Sua obra vem confirmar estas tensões e questionar o lugar de enunciação do autor, enfatizando as zonas transfronteiriças pelas quais caminha a literatura naquele momento, num íntimo diálogo com os porosos limites das práticas intertextuais. Desta forma, pensar a inscrição de Manuel Puig neste diálogo literário hispano-americano é problematizar os locais de interstício cultural nos quais se estabelecem os campos de força e negociação entre história e teoria; produção, circulação e consumo cultural; sujeito e representação; gênero e performance; hegemonia, diferença e contra-hegemonia, conformando novas subjetividades e novos lugares de enunciação a partir da indicação daquilo que Giordano (2001) define como “micropolíticas de desterritorialização da Literatura”.

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

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

Assim, retomando a sociologia dos campos de Bourdieu, o campo literário se apresenta como um espaço social no qual se inserem diferentes grupos de escritores e literatos implicados com determinadas relações entre si e com o campo do poder. Contra uma certa idéia de autonomia do sujeito, Bourdieu pensa o campo literário como este espaço formado por forças – sejam sociais, políticas, culturais, ideológicas, econômicas – que concentram a capacidade de atuação de um determinado sujeito social que dele participa. Isso não quer dizer que a obra literária não apresente uma dimensão propriamente singular do fenômeno estético, discussão essa que, talvez, tenha tomado uma importância desigual dentro das preocupações do sociólogo francês.

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

A já mencionada intolerância do Mestre da literatura argentina à obra do “escritor de folhetins” era respondida com uma postura de um (falso) desprezo: “Quem poderia escrever na França depois de Proust ou Flaubert? Ainda bem que aqui na América hispânica nós estamos seguros a este respeito. Nós não temos gigantes, grandes sombras às nossas costas.” (CORBATTÀ, 1991). Assim, simulando esse desconhecimento, Puig buscava o distanciamento daquele que referenciava o campo literário argentino, como que preservando-se da exigência totalizadora deste diálogo, a partir do qual a crítica definia o lugar que ocuparia todo e qualquer escritor na arena literária argentina pós-Borges.

Muitos têm sido os esforços da crítica em localizar a literatura de Puig no jogo de forças formado pelo campo literário argentino, apontando os diálogos possíveis e as rupturas propostas. Enquanto Ricardo Piglia sugere que a literatura argentina do final do século XX deveria ser lida pela inscrição de três autores que assumem posições diametralmente opostas entre si – Manuel Puig, Juan José Saer e Rodolfo Walsh –, José Amícola (2000a; 2000b) acredita que tal chave de leitura se configura como uma extrema simplificação do panorama literário argentino contemporâneo, ainda que perceba algo que os une: uma “argentina necesidad” de relacionar o literário e o político, aspecto sobre o qual residem também suas diferenças.

Amícola, porém, prefere ver a figura de Jorge Luis Borges construída num campo de forças, segundo a acepção de Bourdieu (1998), no qual se colocam também as figuras de Roberto Arlt e Julio Cortázar. Manuel Puig apareceria como uma ruptura do cânone, desestruturando o equilíbrio da tensão formada pela triangulação Arlt-Borges-Cortázar. Desta forma, haveria um norte de continuidade numa série que inclui Roberto Arlt-Julio Cortázar-Manuel Puig, onde uma gama de afinidades entre os elementos contrapostos se referencia a partir da presença central de Borges. Contudo, mais que pensá-los a partir de uma cadeia de influências literárias, a leitura de Amícola propõe como hipótese uma continuidade escriturária entre os três escritores argentinos através de progressivas ampliações do “horizonte de expectativas” produzidas por suas obras.

Para além da literatura argentina, Alberto Giordano (2001), dentre outros críticos, percebe aproximações entre as propostas narrativas de Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy, no que diz respeito ao uso narrativo das “sobras” da cultura popular. Mas, ainda assim, ressalta que dos três, a obra de Puig é a que menos pertence ao universo estritamente literário. Ainda que a crítica perceba o diálogo entre o argentino e os cubanos, sua obra dificilmente deixa de ser analisada sob instrumentos paraliterários ou subliterários, vinculados à arte pop e a mecanismos da indústria cultural, tendo uma forte referência na imagem iconográfica. Desta forma, a literatura de Puig aponta caminhos que nos indicam que “hay siempre un ‘más acá’ o un ‘más allá’ de la literatura”(PIGLIA, 2004, p. 231).

Em 1968, Emir Rodríguez Monegal denominava a obra de Manuel Puig, ao lado da de Néstor Sánchez, Severo Sarduy y Gustavo Sainz, como representante de “novísimos novelistas de indiscutible importancia” (apud SHAW, 1999, p. 327). O adjetivo novíssimo parecia indicar um caminho meio enviesado ao trilhado pela *nueva narrativa hispanoamericana*, já apresentando desta um indício de distanciamento, o que, de uma determinada forma, não o incluiria no então conhecido grupo do *boom*. Angel Rama inclui Puig, assim como Antonio Skármeta e Sainz, entre aqueles que durante a década de sessenta iam construindo uma nova literatura, tendo sido incluído em seu balanço *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha (1964-1980)*, publicado pela Marcha Editores em 1981, como “uno de los primeros novísimos” (RAMA, 1981).

A narrativa de Puig emerge num momento absolutamente crítico e revolucionário, tanto no âmbito nacional como no internacional: estamos tratando do emblemático universo em torno a 1968 – movimento estudantil, o golpe de estado de Onganía na Argentina em 1966, a presença influente do Instituto Di Tella nas artes em Buenos Aires, a experiência do *boom* latino-americano, a reivindicação do projeto de mudança pela revolução introduzido pela experiência cubana, os movimentos de guerrilha urbana em grande parte do território da América Latina, a cada vez maior popularização e vulgarização das discussões em torno da psicanálise e do marxismo na cultura popular, a força impulsiva dos movimentos de minoria, especialmente os ligados às questões gays e lésbicas que tanta influência tiveram na obra de Puig.

Não se pode pensar a chegada de Manuel Puig dissociada da redefinição dos próprios estatutos da arte no bojo daquela década, que fez ruir muitas certezas de pureza do cânone moderno e, com elas, o selo de autenticidade configurada pela originalidade da obra. Isso proporcionou uma abertura a outros estilos que contestavam critérios de autoria dentro dos limites da arte. O romance de estréia de Puig apresentava-se como um objeto estranho, um tanto inclassificável diante do barroquismo mágico da literatura do realismo maravilhoso.

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

Neste sentido, alguns procedimentos unem as técnicas utilizadas por Manuel Puig - para atingir seu estilo carregado de afastamento do autor ao mundo narrado - e os próprios procedimentos do movimento da *pop art*, em seu ápice no final da década de sessenta, quando é lançado o primeiro romance de Puig. Podemos atestar o uso de materiais já processados pela cultura de massas, como o desenho e a fotografia publicitária, a história em quadrinhos, a fotonovela, o cinema; a planificação da imagem, que perde seu contorno de tridimensionalidade em função de uma reprodução que intensifica o efeito de aplanamento da cópia; a utilização de técnicas de reprodução a serviço dos processos mecânicos de produção em massa, denunciando os efeitos do apagamento dos limites da autoria através dessas técnicas; a reelaboração estética do objeto corrente e trivial que ganha novo status sob o olhar celebratório do gosto popular e da cultura de massas, que passa a ameaçar os padrões convencionais da qualidade artística, e a partir dos quais Puig enuncia sua narrativa (SPERANZA, 2003) .

O romance *La traición de Rita Hayworth* apresenta uma origem textualmente vinculada a uma linguagem não especificamente literária, já que tem como ponto de partida, dentro dos materiais pré-textuais que denunciam esta origem, três roteiros cinematográficos escritos por Manuel Puig quando ainda estudava cinema na Itália no final dos anos 50. O texto que viria a se constituir no quarto roteiro cinematográfico, todos eles

inspirados na narrativa dos melodramas hollywoodianos dos anos 30 e 40, acabou por ganhar sua vida definitiva na forma do primeiro romance do autor.

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

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

Contrário a esta postura de um binarismo verbal/visual que opõe a escrita à imagem, *La traición* chega proclamando a legitimação da imagem iconográfica como um local de fala também pertencente ao contexto literário. A expansão dos limites da literatura se dava através da incorporação de códigos não consagrados, o que denotava uma forte percepção do campo literário como um campo de disputa de poder, conforme já colocamos ao aproximarmos-nos das discussões sobre campo literário a partir da abordagem da política dos campos propostas por Pierre Bourdieu.

Aqui se encontra uma das primeiras chaves de compreensão a respeito do rechaço sofrido pela literatura de Manuel Puig por parte da crítica argentina. Na verdade, o anúncio da chegada de uma literatura que vinha por em xeque os limites do próprio estatuto literário

conforme o era tradicionalmente concebido, era algo que mexia com a forma como os cânones literários argentinos eram historicamente constituídos. O que está em jogo no embate promovido por Manuel Puig com sua chegada ao campo literário argentino é o próprio lugar de fala de onde emana o discurso de poder.

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

A profanação do texto literário promovida por Manuel Puig ao anunciar como vozes articuladoras do seu discurso literário os dejetos da indústria cultural e os subprodutos descartáveis da cultura de massa, ameaça a preservação da literatura como o espaço do sagrado para uma elite intelectual. A ousadia chegava ao ponto de não apenas destituir a cultura letrada como articuladora dos mitos e da tradição literária (esforço que há décadas já vinha sendo empreendido por uma série de escritores latino-americanos), mas designar a imagem iconográfica (articulada principalmente pelos discursos veiculados pelo cinema de melodrama hollywoodiano) como o principal vetor de onde emana o estatuto de literariedade do texto.

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

los personajes no tienen nada propio para decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituida. La ideología de lo cotidiano, canonizada en el habla de los medios masivos de difusión (revistas, radio, cine) constituye el pensamiento de sus palabras. Se habla como debe hablarse: sin riesgos (SCHMUCLER, 2004, p. 320).

Estes procedimentos encontrados no texto de Puig postulavam colocar no centro das discussões em torno de arte e literatura a própria ambigüidade do gesto: a questão crucial, no bojo do movimento, reivindicava a superação de dualidades como modernidade X

cultura de massa, ou vanguarda X indústria cultural. A experiência literária proposta por Manuel Puig coloca em xeque, enfim, os códigos dos cânones literários através da incorporação de elementos extra-literários ao texto, através da elaboração de um discurso cuja matriz está nas referências ao mundo descartável da sociedade de consumo e da cultura de massas, através dos emblemas programados pelas imagens cinematográficas, através do confronto entre o discurso hegemônico presente nos produtos da indústria cultural que problematizam, no contato com o cotidiano das personagens dos romances, as tensões provocadas pelo colonialismo cultural latino-americano, desdobramento da dualidade centro/periferia, tão fundamental na elaboração do pensamento deste continente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÍCOLA, José. “El hilo de Arachné y la toma de distancia”. In: Revista Iberoamericana, Vol.LXVI, número 190, enero-marzo, 2000a.

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

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

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

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

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

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CÁRCAMO, Silvia I. “Manuel Puig en los años setenta”. In: América Hispânica ano III – jul/dez – 1990 – no. 4 (Homenagem a Manuel Puig). Faculdade de Letras – UFRJ.

- CORBATTA, Jorgelina. Brief Encounter: na interview with Manuel Puig, publicada em Fall 1991, volume 11.3. Disponível em: http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_puig.html. Acesso em 29 mai 2006.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1979.
- GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig – la conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. “Clase media: cuerpo y destino – una lectura de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig”. In: PIGLIA, Ricardo e SARLO, Beatriz (org.). *Ficciones argentinas – antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- PUIG, Manuel. *Estertores de una década, Nueva York’78*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964/1980*. México: Marcha editores, 1981.
- ROCHE, Armando Almada. *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras – conversaciones con Manuel Puig*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra, 1992.
- SCHMUCLER, Héctor. “Los silencios significativos”. In: PIGLIA, Ricardo e SARLO, Beatriz (org.). *Ficciones argentinas – antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig – después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- VARGAS LLOSA, Mario. Manuel Puig - disparen sobre el novelista, publicado em Clarín, 2001. Disponível em: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00311.htm>. Acesso em 21 abr 2006.