

CINEMA E LITERATURA: ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DE MANUEL PUIG¹

CINEMA AND LITERATURE: AN ANALYSIS OF MANUEL PUIG'S CREATIVE PROCESS

Ludiani Retka Trentin²

RESUMO

A primeira metade do século XX foi um momento relevante na literatura hispano-americana, principalmente em influência para produções posteriores. Portanto, este trabalho objetiva propor um itinerário de reflexão das obras de Manuel Puig em sua relação com outras artes, principalmente quanto às produções audiovisuais. Partimos da compreensão que a abrangência do cinema enquanto produto cultural afetou o fazer literário para além da temática. Assim, serão discutidos alguns aspectos cinematográficos explorados pelo escritor na composição de seus romances, que podem ser observados no nível de escrita, a partir da fragmentação e inserção midiática, que se revelarão, posteriormente, uma tendência na literatura contemporânea.

Palavras-chave: Manuel Puig, Literatura Argentina Contemporânea, Linguagem Cinematográfica.

ABSTRACT

The first half of the 20th century was a relevant moment for Hispanic American literary production, mainly in influence on later writings. Therefore, we propose an itinerary for thinking about Manuel Puig's works and its narrow relation with other arts, chiefly about audiovisual productions. We start from the comprehension that the scope of cinema as a cultural product changed the literary production beyond the theme. Thus, we will examine some movie strategies explored by the writer to compose his novels, which can be seen at the writing level, through fragmentation and media insertion, which, afterwards, has become a tendency in contemporary literature.

Keywords: Manuel Puig, Contemporary Argentine Literature, Movie Language.

Introdução

¹ Esse trabalho é um resumo da tese de mestrado intitulada *A presença do cinema na narrativa de Manuel Puig: uma análise das obras A traição de Rita Hayworth e The Buenos Aires Affair*

² Mestre em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Pato Branco. E-mail: trentinludiani@gmail.com

A literatura contemporânea é marcada pela inserção midiática no que tange ao compartilhamento de estratégias, principalmente com inspiração do cinema, seja em maior ou menor grau. Observando o processo criativo da poética de Puig é possível situar por um lado, a contribuição da sétima arte na formação de escritores e, por outro lado, o modo como esta influenciou na remodelação narrativa da literatura contemporânea, principalmente após a década de 1960 (HUTCHEON, 1991), pois é o momento que os antigos telespectadores estão adentrando no campo da produção literária. Essa dupla perspectiva nos conduz a focalizar as repercussões da linguagem midiática como instrumento de subversão que possibilitaram a valorização de formas narrativas diversas, especialmente aquelas aliadas às mídias digitais.

Dessarte, o objetivo desse estudo é propor uma reflexão a respeito dos quatro primeiros romances de Manuel Puig, publicados entre 1968 e 1973, no que se refere à inserção de estratégias cinematográficas como procedimentos narrativos. Busca-se demonstrar que o escritor argentino executa um trabalho de experimentação, trazendo à escrita diversos procedimentos observados nas produções audiovisuais da primeira metade do século XX. Esse trabalho adequa-se a uma realidade fragmentada, atendendo a modos mais dinâmicos de contar histórias com o propósito de aproximar o enredo de seus leitores.

Na construção desse percurso de reflexão, realizamos um estudo bibliográfico qualitativo em teorias sobre a estética pós-moderna, o estilo narrativo de Manuel Puig e as reflexões sobre os supostos limites entre as artes, empreendendo uma leitura interpretativa dos romances, à luz dessas teorias. Para estabelecer uma lógica de progressão ao tema, iniciamos abordando a importância da vivência cultural como fator para a consolidação de referentes aos escritores a partir da década de 1960, capazes de produzir uma escrita nas linhas fronteiriças da tradição artística.

Com as publicações iniciadas na década de 1960, Manuel Puig faz parte de um grupo de escritores que se vale da literatura para questionar as delimitações tradicionalmente atribuídas aos gêneros. Kristeva (apud HUTCHEON, 1991) nomeia essa prática de “Escrita como experiência dos limites”, pois não está restrito apenas às questões artísticas, mas provém de um cenário político no qual se reflete novas possibilidades além da sistematização. Nesse contexto, as teorias de Linda Hutcheon (1991) sobre o Pós-Modernismo serão fundamentais para o embasamento das

discussões aqui propostas, principalmente no que tange às noções de centro e ex-cêntrico³, demonstradas a partir da fragmentação das narrativas.

Posteriormente, seguimos à reflexão sobre o papel primordial da tecnologia na renovação literária, principalmente ancorado no que Julio Plaza discute acerca da intermedialidade. Composto também o rol de pesquisadores explorados neste estudo, Villarreal desempenha um papel central ao considerar a possibilidade de o cinema devolver à literatura uma consciência hipertrofiada de suas próprias estratégias, considerando que é impossível evitar uma intercomunicação entre as artes, haja vista que se inter-relacionam a todo momento.

No marco desse debate, retomamos as teorias mencionadas ao distinguirmos quatro estratégias que demarcam o entre-lugar entre os discursos cinematográfico e literário, impulsionadas pela escrita de Manuel Puig, e que são repetidas em produções posteriores: a fragmentação do discurso, a aceleração das cenas, o apagamento do narrador, e a exploração imagética.

Discussão teórica

A centralidade da mídia na produção e distribuição de produtos culturais há muito ocupa os estudos literários, voltando-se para as mais diversas temáticas. Ela tem se tornado a chave para a reconfiguração dos gêneros influenciando desde a concepção até a recepção das obras. O intercâmbio e a sobreposição de estruturas ocupam um lugar privilegiado para a compreensão da literatura contemporânea, versando sobre a dissolução de limites claros entre gêneros, artes e entre ficção e realidade. Muitas obras contemporâneas são produzidas tendo por base a fragmentação, que explora a sobreposição de textos de modo a requerer uma atitude ativa do leitor durante o consumo literário. Afora essa questão, a fragmentação do discurso deveria incitar o leitor a questionar a legitimidade de um discurso narratológico único, pois, como afirma Heidegger (1969), o pensamento único serve sempre e unicamente para refletir sobre si próprio, não devendo ser estendido a outros conceitos.

Essa asserção é descrita por muitos teóricos do Pós-Modernismo, principalmente no que se refere à literatura produzida após a década de 1960. Linda Hutcheon (1991),

³ Pela definição da autora: “O ex-cêntrico, o off-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (HUTCHEON, 1991, p. 88)

em seu livro *A poética do Pós-Modernismo*, comenta que a arte do período que se convencionou chamar Pós-Modernismo não escolhe lados, ela se constitui na contradição entre o que é linguagem literária e o que pode ser trazida para o texto, assumindo novas tessituras. A acadêmica canadense ainda cita esse perfil pós-moderno como um resultado da descentralização das políticas, provocada na década mencionada acima, além de considerar uma representação mais aproximada do modo de vida fragmentado e caótico desse período.

É ainda necessário mencionar que a segunda metade do século XX já se encontra marcada pelas evoluções tecnológicas, que absorvem o interesse da população, inserindo novas disposições e novas relações. Quanto a essa questão, Julio Plaza (2003, pg. 65) defende que “o homem constrói tecnologias para multiplicar a sua competência para expressão.” e, a partir de então, a literatura começa seu processo de hibridização, possibilitando um trânsito intersemiótico que contribuirá com a exploração semântica.

Nesse aspecto, é possível arriscar que a década de 1960 representa um marco, pois a formação cultural de seus escritores foi concomitante ao advento das salas de projeção. De acordo com Torres (2006), as produções Hollywoodianas levaram milhares de espectadores aos cinemas, não apenas no contexto norte americano, como também na América Latina. Nessa última, escritores como Cortázar (1977), Puig e Borges (FREIRE, 2003) se tornaram grandes fãs da sétima arte em seus anos mais jovens e reconhecem tê-las usado como referência para algumas de suas produções. Com base nisso, as produções cinematográficas poderiam ter exercido um papel seminal para a reestruturação das noções artísticas da poética tradicional, compreendendo a arte não como um produto fechado, mas refletindo sobre a tecnologia como um importante elemento para reestruturação das texturas e detalhamento das produções literárias.

A centralidade assumida pela cultura cinematográfica, principalmente no início do século XX, entre as décadas de 1930 a 1940 (TORRES, 2006), leva a literatura a apostar no descentramento da narrativa escrita em detrimento de uma linguagem mais visual, na qual se vê inserida a fragmentação dos discursos imagéticos como uma profusão de falas que acompanha a experiência contemporânea do consumo, seja ele artístico ou não.

Retornando à teoria de Hutcheon (1991), essa aproximação é facultada porque há uma vicinalidade entre as novas artes que impede a distinção arbitrária por

disciplinas. São muitos pontos em comum entre poesia e música, por exemplo, ou o romance e o cinema, a ponto de estarem mais próximas dessas produções artísticas do que a seu modelo tradicional. Nesse ponto, percebe-se como o diálogo com a narração fílmica afastou o romance da estética realista do século XIX, reafirmando a rejeição às convenções propostas pelos ideais vanguardistas do início do século XX (FIGUEIREDO, 2010), e dando continuidade ao processo de reestruturação há muito pretendido.

Nas últimas décadas, muitos escritores latino-americanos se dedicaram a produzir literatura jogando com as margens dos gêneros. Pesquisadores como Linda Hutcheon (1991), Ricardo Piglia (2016), Lúcia Santaella (1982), Robert Stam (1992), convergem na compreensão da literatura como um produto híbrido, surgido da relação com outros meios com os quais se inter-relaciona.

Em torno dessa vertente, é possível situar o forte apelo imagético como uma das práticas da produção pós-moderna. Mesmo sabendo da centralidade que as descrições exerceram para a evocação das imagens mentais nas produções literárias anteriores, pensar as formas artísticas sob o hiperônimo de produto cultural possibilitou a redefinição dos modos de tratamento da linguagem. A recepção passa a ser visada mais diretamente, por isso interessa que as imagens possam estar ligadas ao leitor, por meio da aproximação com seu repertório. Ademais, a indústria cinematográfica também exerceu influência no imaginário dos leitores, forçando a adaptação da escrita ao modo de pensamento mais dinâmico e acelerado. Assim, os recursos narrativos passam por um processo de hipertrofia (VILLARREAL, 2001) inserindo procedimentos que facilitam a materialização da cena, dos ambientes e personagens.

Nessa perspectiva, a linguagem cinematográfica desempenhou importante atuação como ponto de inspiração para muitas produções, reestruturando diversos critérios narrativos que induziram a uma escrita baseada mais em elementos concretos que na exploração de conceitos. Desse modo, romance e roteiro passaram a compartilhar características essenciais, como a materialização do sentimento por meio dos comportamentos e atitudes das personagens, a redução estrutural das frases e a ideia de movimento, possibilitada pela escolha vocabular mais enxuta. Assim, as manifestações na escrita são similares entre essas formas artísticas e foram

desenvolvidas de maneira a colocá-las em constante diálogo intersemiótico. (ZAVALA, 2007).

Portanto, é inegável que o cinema se tornou um grande referente e fonte de inspiração a muitos escritores que, construindo sua base artística a partir do consumo de produtos de múltiplas semioses, repetem a experiência em muitos de seus escritos. O que fora, a princípio, considerado como experimentação, consolida posteriormente um arquétipo de narrativa mais dinâmica. Para Villarreal,

[...] o cinema, sem sombra de dúvidas, contaminou, influenciou e inclusive modificou profundamente alguns aspectos da estrutura na narração literária contemporânea. Muitos dos recursos que esta narrativa emprega hoje e que não eram comuns aos leitores não se explicam sem o precedente da existência do cinema (2001, p. 75, tradução nossa).

Por isso, é indispensável considerar o poder da sétima arte na formação dos escritores do século XX, principalmente aqueles que vivenciaram a Era de Ouro do cinema americano. É possível encontrar características das produções de Hitchcock e Sternberg, por exemplo, na escrita literária latino-americana, principalmente em Borges e Cortázar, assim como em muitos escritores que os sucederam, como é o exemplo de Manuel Puig, objeto desta análise.

A inserção desse escritor no campo literário não fora, de modo algum, facilitada pelo meio. Sua escrita desafiava muitos modelos da tradição literária, o que suscitou debates controversos sobre sua criatividade artística. Nesse sentido, Manuel Puig foi duramente julgado por muitos de seus colegas e críticos, que censuravam sua produção por considerarem que seu modo de escrever estava fora dos padrões literários. Até mesmo Mario Vargas Llosa e Jorge Luis Borges o desaprovam, o primeiro, por considerar que havia o uso demasiado de imagens em seus textos (BRAGANÇA, 2010), o segundo, pela relutância em conhecer a obra mais a fundo (SARLO, 2010).

A centralidade dessas - e muitas outras - críticas sofridas pelo autor se encontra no fato de afastar-se de uma matriz narrativa consolidada. No entanto, é necessário lembrar que desde as vanguardas a literatura buscava um modo de subversão dos antigos valores literários. Uma das maneiras de tornar isso possível foi a partir da inserção de elementos que, a priori, pertencem a outras áreas, sejam elas artísticas ou

não. Por ser fruto do cinema, as produções literárias de Puig estão muito ligadas à estética cinematográfica, por isso a palavra é dessacralizada em detrimento da imagem iconográfica, de modo a dissolver a figura do narrador. A principal rejeição está ligada a seu primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth*, principalmente porque ele:

[...] 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 hollywoodiano dos anos de 1930 e 1940, que acabou por ganhar vida definitiva na forma do primeiro romance do autor. (BRAGANÇA, 2010, p. 126-7)

A inspiração nas narrativas hollywoodianas, mencionada por Bragança, escancaram uma estratégia que hoje é defendida por Hutcheon (1991), por exemplo, como uma das bases dessas produções: o pastiche. De acordo com Puig (apud CORBATA, 2009) suas primeiras tentativas eram reescritas das obras cinematográficas que reverenciava, com as quais tentava homenagear produções que lhe foram marcantes. É notório, nesse caso, que muitos teóricos da época se referiram a isso sob a ótica da falta de criatividade, ou, como afirmou Mario Vargas Llosa “mais artificial que inovadora, e dependente demais [...] para alcançar, alguma vez, a permanência das grandes obras literárias” (VARGAS LLOSA, 2001 apud BRAGANÇA, 2010, p.84, tradução nossa), o que demonstra como as ideias de bricolage e pastiche, por exemplo, ainda não haviam sido solidificadas.

Além disso, nas entrevistas realizadas com Manuel Puig que podem ser encontradas nos livros dessa bibliografia, o autor reitera que sua influência é cinematográfica, rejeitando qualquer passado literário relevante para sua escrita. Também, o tempo investido no estudo e produção de roteiros cinematográficos tem sua relevância para a produção, pois a objetividade das descrições pode ser percebida na forma como o argentino descreve situações.

Os oito romances que compõem o seu repertório romanescos foram produzidos em quase 15 anos de escrita, por isso possuem diferenças significativas entre si. Apesar disso, a base cinematográfica é uma constante de suas obras, principalmente no que

concerne ao apagamento de uma voz centralizada, legando a função de narração a uma profusão de discursos pessoais e cotidianos.

Essa técnica é mais destacada nos quatro primeiros romances, ainda voltados para a realidade argentina, e por isso essa pesquisa se debruça sobre esse recorte. O estilo aproxima o autor ao papel de um cineasta, 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 numa sequência previamente estabelecida para que sejam vistas e interpretadas pelo leitor a partir da lógica da montagem, revelando a superfície de algo maior. Isso transmite a falsa ideia de uma linguagem que ocorre sem a mediação do narrador, pois mesmo a omissão é uma escolha, como afirma Puig “Claro que eu, ao escrever um álbum, vou anotar o que me interessa e vou deixar passar outras coisas.” (CORBATTA, 2009, p. 264, tradução nossa). É um trabalho invisível, mas significativo para o resultado final, por isso a aproximação com a direção cinematográfica.

Narrativas do entre-lugar

Antes de adentrar as especificidades da obra de Manuel Puig, é necessário destacar que o escritor não possui apenas romances, mas ainda peças teatrais que não farão parte desta análise, mas que nos ajudam a compreender seu estilo de escrita. Cabe ressaltar ainda que muitas das características aqui tratadas como cinematográficas também fazem parte da narrativa, no entanto, as estamos focalizando pelo viés da hipertrofia, teoria de Villarreal (2001) mencionada acima.

De acordo com a professora e pesquisadora, o cinema e a literatura sempre compartilharam diversas características, tendo servido como fontes de inspiração mútua. É compreensível que essas inspirações, ao serem incorporadas a outras mídias, passem por alterações significativas, de modo a se adaptar à nova situação. A teoria da hipertrofia está centrada, então, no retorno desses empréstimos, pois vendo seus atributos em uso numa situação distinta, a literatura passaria a incorporar essas mudanças, trazendo à palavra escrita novas formas de comunicar a partir dos mesmos princípios básicos.

Além disso, a montagem, o primeiro plano e o enquadre foram considerados, durante algum tempo, estratégias específicas da sétima arte, por serem métodos de

manipulação imagética, capazes de imprimir dinamicidade à cena (VILLARREAL, 2001). Seriam tão indispensáveis ao cinema quanto a palavra é para a literatura. No livro *A forma do filme* (2002), de Sergei Eisenstein apresenta esses procedimentos, explicando o modo como são utilizados para a produção audiovisual. Entretanto, apesar de estes artifícios ou recursos se referirem, em princípio, à composição fílmica, não estão limitados a ela, assim como não foi intenção do cineasta limitá-las. A partir da leitura de sua teoria, encontramos as explicações de muitas das características puigianas, e é isso que demonstraremos a partir de agora.

Observando os princípios da montagem, Eisenstein (2002, p.110) se refere a ela como “[...] o mais poderoso meio de composição para se contar uma história”, chegando a colocá-la em primeiro lugar na definição de cinematografia. Consiste na junção de fotogramas, de modo a criar um significado mais amplo, a partir da relação entre uma imagem e outra, assim provocando uma interpretação por associação de ideias. Literariamente, esse procedimento é usado para a junção ou contraposição das cenas, tornando-se mais acentuado quando as narrativas deixam de explorar um discurso único e sequencial. Ou seja, apresentar a narrativa de uma personagem e em seguida contrapô-la à outra voz exige um processo de montagem, pois pode ser que essas vozes sejam destoantes. Além disso, cada personagem possui uma visão única, e cabe ao leitor analisá-las criticamente.

A literatura pós-moderna, como já mencionado, também opera com a inserção de outros gêneros descritivos, sejam eles literários ou não, para compor a totalidade textual. Aparentemente, eles podem estar alheios ao enredo, mas atuam como instrumento de contextualização, de verificação ou até de complementarização na história narrada.

De acordo com Martínez (2017), uma narrativa fragmentada é necessária para que se possa mostrar a impossibilidade de representação do real em sua totalidade por meio do discurso unilateral. Nesse viés, ao captar esses fragmentos narrativos, o leitor deverá realizar uma associação de ideias/imagens por meio da colagem, oferecendo-lhe uma percepção mais completa do mundo, mesmo princípio da montagem proposto por Eisenstein.

Aprofundando esse debate nas obras do argentino Manuel Puig, seu primeiro romance, o controverso *A traição de Rita Hayworth* (1968), foi produzido por meio de

fragmentos textuais que captam a realidade argentina, apresentando as contradições e diferenças entre classes. Logo após seu lançamento, o romance foi duramente criticado pelo seu estilo, de acordo com alguns críticos; como exemplos a serem mencionados há a organizadora da avaliação intitulada *Diez años de literatura Argentina*, Angela Dallepiane que afirmou que havia uma distância entre a obra de Puig e criação literária, e Cesar Aira que declarou em uma conferência na Faculdade de Letras da UERJ, em 1989 que essas obras causavam repugnância a Argentina (BRAGANÇA, 2010).

Essas críticas estavam voltadas principalmente para o fato de que o argentino usou diversos fragmentos textuais, como diário, redação escolar e carta, por exemplo, que justapostos formam a totalidade cronológica. Desconsideravam que esse procedimento de Puig visava à descentralização da narrativa, o que vem a demonstrar a distância entre a poética do escritor e grande parte do mundo literário de então.

Ricardo Piglia (2016), com efeito, considera Puig como vanguardista, colocando-o ao lado de Juan José Saer e Rodolfo Walsh pela abertura aos gêneros não literários, na medida em que rompe as fronteiras da prosa de ficção e amplia os limites da estrutura textual. Corroborando com o escritor e crítico literário supracitado, Bragança considera que:

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 costumam 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)

De uma maneira literária, Puig explica suas escolhas narrativas por meio da arte de Gladys, protagonista de seu terceiro romance, *The Buenos Aires Affair* (1973), que recolhe materiais trazidos pela maré para compor seus quadros. Esses detritos são, na produção puigiana, os gêneros de pouco ou nenhum prestígio literário, que passam a ser ressignificados em sua nova contextualização.

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, 1985, p. 103, grifos nossos)

Assim, esses fragmentos costuram a narrativa, representando a pluralidade de suas personagens. A partir da seleção, o autor realiza uma 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 filmica. Esses excertos não esperam a sua vez, eles se apresentam ao leitor como um desafio à univocidade, multiplicando o tempo e o espaço da narrativa, e contribuindo para a desmistificação da literatura (BRAGANÇA, 2010).

Uma das montagens mais marcantes desses quatro romances, é oferecida no segundo livro, *Boquinhos pintadas*. O leitor está à mercê dos discursos arditos do protagonista Juan e, em determinado momento, se depara com a seguinte narração:

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 é perceptível, há uma série de repetições que iniciam os capítulos, todas mencionando o mesmo dia, apresentando perspectivas diferentes que se entrecruzam em algum momento. A partir da montagem dessas cenas, é oferecida a informação de que uma mentira está sendo contada, pois a história que o protagonista conta não condiz com as ações apresentadas nesse dia. Não há outro momento no romance em que isso seja posto em evidência, haja vista que a compreensão pode ser lograda por meio da leitura comparativa entre essas versões.

Por isso, os breves recortes literários apresentados são ilustrativos de quanto a narração deve à técnica de montagem no cinema, pois dispõem ações paralelas lado a lado, articulando-as através dos diálogos dos personagens e das ações destes. 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.

Diferentemente da tradicional leitura, esses romances imprimem uma ideia de movimento à narrativa, pois remetem ao cotidiano das últimas décadas: acelerado e frequentemente assaltado por manifestações textuais por todos os lados. Além disso, nem sempre a transição de gênero narrativo ocorre durante a passagem entre os capítulos; muitas vezes, o leitor precisa transitar entre duas escritas diferentes, acostumando-se ao estilo para acompanhar a narração, como ocorre no quarto romance de Puig, *O beijo da mulher aranha* (1976), por exemplo. Nessa narrativa, as histórias cinematográficas contadas por Molina intercambiam-se constantemente com a realidade da cela de penitenciária, com as intromissões de Valentín Arregui ou, até mesmo, acontecimentos da cela, como o envenenamento desse último, como pode ser observado no excerto abaixo:

[...] 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, 1981, p. 98, grifos nossos)

Essa rapidez na transição de cenas é também uma herança da linguagem cinematográfica e não deve provocar estranhamento no leitor, pois este já consome produtos nesse formato por meio das telas. Também, é possível considerar a intromissão de Valentín como uma simples distração durante a leitura, da mesma forma que acontece cotidianamente, se analisarmos pela função mimética.

Além dessa transição entre tempos e lugares, o autor ainda se vale de frases curtas e de verbos no presente, provocando uma ilusão de imediatismo, acompanhando as ações enquanto se realizam. (MARTÍNEZ, 2007, p. 88). Essa percepção é adquirida por meio da exploração da imagem de modo objetivo e direto, através de um olhar que simula uma câmera cinematográfica, como pode ser observado no excerto do romance *Boquinhos pintadas*:

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 rele. 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 contra 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, 1976, p. 21).

A objetividade da cena demonstra, mais que ações, o sentimento da personagem Névida, vulgo Nenê, em relação à carta recebida. A descrição deve levar o leitor a compreender a noção de um amor proibido por meio dos elementos concretos ali expostos. A forma de escrita remete aos roteiros cinematográficos no qual, conforme afirma Cruz “[...] 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.” (CRUZ, 2014, l. 10, tradução nossa).

Esse estilo pode ser observado também nas narrações que Molina faz a Valentín em *O beijo da mulher aranha*. Mantendo a predominância dos verbos no presente, o enredo vai se desenvolvendo enquanto se lê, o que pode transmitir a sensação de se estar assistindo ao filme contado.

- 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, arrebitado, 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, 1981, p. 7)

É perceptível, nesses casos, que as descrições são focalizadas imparcialmente, simulando um registro objetivo, como o realizado por uma câmera que, ao invés de captar sensações, registra apenas as ações. Apesar dessa aparente neutralidade, é necessário retomar a fala de Puig citada anteriormente na qual o escritor afirma que, assim como um cineasta, as cenas são fruto de uma escolha, assim como a sua omissão.

A predominância visual do direcionamento do olhar assemelha a descrição aos efeitos provocados pela câmera, usando os recursos de enquadramento, e alternância entre planos aberto e detalhe. Apesar de haver descrições reduzidas, estas ainda assim podem fomentar uma imagem mental muito mais completa que na descrição tradicional, pela simplicidade com que ela é colocada aos olhos do leitor, num processo denominado de hipotipose ou seja, “[...] imagem ou quadro [...] ‘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).

Nesse sentido, a escrita convida o leitor a participar da construção da obra, realizando a associação sugerida pela justaposição das cenas. Esse recurso permite ainda um jogo de descoberta da verdade, pois o discurso nem sempre pode ser verdadeiro, e nesse ponto, as ações podem revelar o que a personagem gostaria de ocultar. Para Roxana Paez (1994) a profusão de gêneros pode servir como material de comprovação da fala das personagens, pois, de outro modo, o leitor poderia ficar à mercê da visão parcial de cada enunciador.

Manuel Puig se vale muito desse procedimento em seu segundo romance, *Boquinhos Pintadas* (1976). Por tratar indiretamente de uma vida de aparências, a narrativa seguirá esse mesmo caminho, exibindo um comportamento por meio das palavras, enquanto as ações desmentem. O protagonista, Juan Carlos, é uma espécie de Don Juan conquistador, que alicia suas vítimas com belas palavras. Essa informação, no entanto, é adquirida ao observar as ações do rapaz, descritas por um narrador câmera. 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 narração 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*. (PUIG, p. 87, 1976, grifos nossos)

Suas juras de amor são dirigidas então a, pelo menos, duas senhoritas, além de haver uma troca de olhares com a enfermeira, e essas ações descritas negam o amor e a saudade, conteúdo das cartas que envia às moças. Desse modo, a linguagem objetiva revela a hipocrisia da linguagem subjetiva, lembrando as cenas cinematográficas que foram muito exploradas pelos cineastas, efeito que também fora logrado com a montagem das cenas, previamente citada.

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

Ainda, a focalização permite a revelação de detalhes, do mesmo modo que poderia ser realizado com a aproximação de uma câmera, ou um jogo de luz, assinalando as pertinências da narração, como propõe a teoria da hipotipose já mencionada. É presumível, nesse sentido, que a palavra ‘imperceptível’ seja utilizada com uma certa ironia, considerando-se que a câmera registra essa informação e a escancara ao leitor. Por isso, por mais que se objetive transmitir uma ideia de imparcialidade, a exibição desses detalhes a refuta, compatibilizando-se com a fala de Puig citada acima de que, ao assumir o posto de cineasta/escritor, fará escolhas sobre o que mostrar ou não.

Em *The Buenos Aires Affair*, a escolha de pertinências é um recurso muito rico para construir uma atmosfera de tensão, tendo em conta que o autor o classifica como

um romance policial. Assim, no primeiro capítulo do romance lê-se “[...] tinha certeza de que ninguém a observava.” (PUIG, 1985, p. 8), “Uma sombra projetou-se por breves instantes em cima de uma das janelas [...] mas Clara Evelia não prestou atenção [...]” (PUIG, 1985, 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, 1985, p. 9), “[...] nesse instante em que fechou os olhos poderia ter entrado alguém no quarto sem que ela percebesse.” (PUIG, 1985, p. 9). Assim, mesmo que essas supostas ameaças não se consolidem, o texto tenta induzir o leitor a se sentir apreensivo, sublinhando verbalmente situações que gostaria que imaginasse.

É inegável que esse tipo de narração afeta a estrutura de um dos elementos mais reconhecidos do romance, o narrador. Para evitar qualquer forma de parcialidade, é necessário apagá-lo enquanto voz de enunciação, e nesse ponto sua escrita pode ser relacionada à estética francesa do *Nouveau Roman*, apesar de o autor negar qualquer grau de influência. Para Puig, essa foi a forma que encontrou para dar voz às suas personagens, criando um afastamento enquanto autor, para que pudessem protagonizar suas próprias histórias. A solução foi encontrada nos diálogos, fluxos de consciência e manifestações textuais, assim como já observado previamente.

No entanto, é necessário pensar que, nessa configuração narrativa, as noções de tempo e espaço também devem ser reproduzidas pelo viés objetivo. Desse modo, o leitor pode se encontrar num hiato, pois pode não haver uma intermediação para facilitar a compreensão, oferecendo-lhe as informações gratuitamente. Destarte, essas referências devem ser captadas a partir dos constantes diálogos entre as personagens.

Por exemplo, a descrição que inicia o quarto romance 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, algumas páginas mais à frente e 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, 1981, 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” (PUIG, p. 18, 1981), 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. Essa mesma estratégia já havia sido usada no primeiro romance, quando as únicas informações que se poderia obter vinham a partir da fala das personagens, 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).

Apesar de estarem dispostos separadamente, esses recursos compõem juntos um quadro cinematográfico na obra puigiana, podendo ser percebidos nos excertos citados, assim como em uma análise mais aprofundada dos romances. Além disso, alguns perdem a força em seus romances posteriores, mas ganham espaço em produções futuras, principalmente no que concerne à valorização da imagem como recurso narrativo.

Considerações finais

Em síntese, a literatura de Puig prenuncia um novo caminho a ser trilhado pela literatura contemporânea na América Latina, pautando novas discussões por meio da utilização da cultura de massa, que fora tão rejeitada pela chamada alta literatura. 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.

Vale lembrar 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 as quatro obras analisadas 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 este busque referentes no repertório cultural do leitor, de modo a criar uma relação mais estreita, possibilitando novas formas de leitura e reconhecimento.

Ainda, os exemplos aqui citados foram limitados pelo tamanho do artigo, mas há uma riqueza de estratégias nas quatro primeiras obras que merecem um olhar mais aprofundado em estudos futuros. No geral, Manuel Puig enriquece a lista dos grandes escritores da literatura latino-americana, oferecendo uma reflexão sobre as possibilidades que se brindam à literatura quando não há limites para a expressão de ideias.

Referências

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

CORBATA, Jorgelina. *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*. – 1. 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/alacarta/videos/afondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>> Acesso em 05/jul./2021.

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

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

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 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/jul/2021.

HEIDEGGER, M. *Da experiência do pensar*. Tradução do alemão, introdução e notas de Maria do Carmo Tavares de Miranda, da Universidade Federal de Pernambuco. Porto Alegre: Globo, 1969.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*; tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. *Lecturas escritas: Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte*. 1. ed. Córdoba: Alción Editora, 2017.

PAEZ, Roxana. *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PUIG, Manuel. *Boquinhos Pintadas*; Tradução Joel Silveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora S.A, 1976.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. Tradução de Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1981.

PUIG, Manuel. *The Buenos Aires affair*. Tradução de Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1985.

Revista de Letras Norte@mentos

PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*. Tradução de Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1990.

SANTAELLA, Lúcia. Deslocando as fronteiras da arte. In.: SANTAELLA, Lúcia, *(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.

STAM, Robert. Bakhtin: *Da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

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 <https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_n_um95_96_10_13.pdf> Acesso em 05/jul./2021.

Recebido em 15/02/2023

Aprovado em 08/05/2023