



Manuel Puig, kitsch, colagem

Manuel Puig, kitsch, collage

Manuel Puig, kitsch, collage

Juan Ferreira Fiorini  
Universidade Federal de Mato Grosso

Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Universidade Federal de Mato Grosso

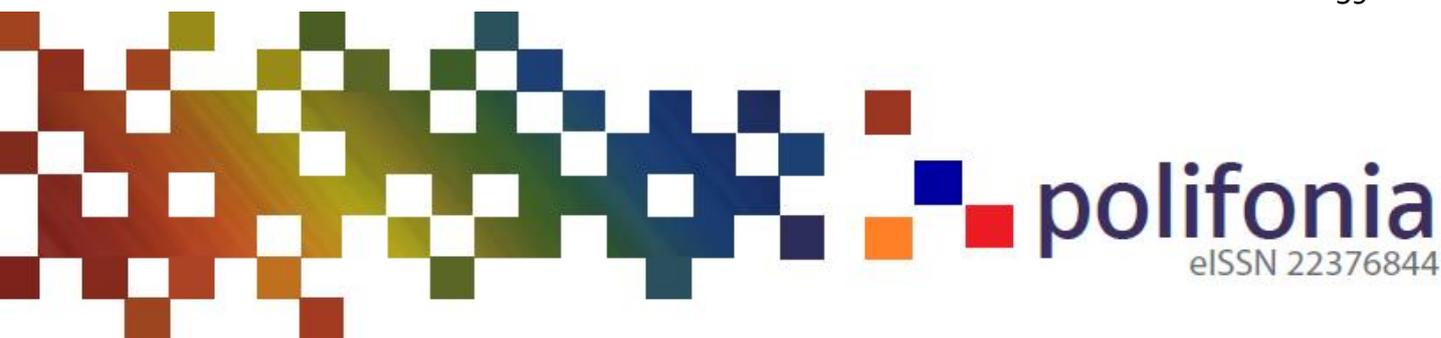
### Resumo

Este artigo tem como propósito trazer uma breve leitura sobre as relações entre a literatura de Manuel Puig e as estratégias artísticas da colagem. A partir do conceito de colagem como uma técnica de ressignificação de diversos objetos, a princípio, estranhos entre si, e da desierarquização entre esses objetos quando se recombina em um outro produto artístico, nota-se como, nos romances *A traição de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires Affair* e *O beijo da mulher aranha* o escritor argentino provoca efeitos de colagem em diversos níveis, principalmente no modo como seu texto evidencia intromissões variadas marcadas por signos gráficos e também ao trazer, de forma reestilizada, diversos referenciais textuais de consumo massivo, como o cinema, o tango, o bolero e as revistas femininas de moda, por exemplo. Além de provocar uma operação de desterritorialização da literatura e dos *mass media*, na qual a relação entre esses dois polos se dá mediante um diálogo e não na absorção ou no apagamento de ambos, a colagem é também um efeito que nos remete aos gestos estéticos associados ao kitsch. No entanto, em vez da visão comum de que se trata de um fenômeno estético que abarca o banal, o frívolo, o dispensável, o kitsch torna-se também espaço com dimensões estéticas e políticas de reafirmação dos produtos dentro das concepções cada vez mais moventes da arte.

**Palavras-chave:** Manuel Puig; kitsch; colagem.

### Abstract

This article aims to carry out a brief analysis about the connections between Manuel Puig's literature and artistic strategies for collage. Based on the concept of collage as a reframing technique of varied objects (at first unknown to each other), and on the de-hierarchization between these objects when they redefine themselves into another artistic product, it is possible to notice how, in the novels *Betrayed by Rita Hayworth*, *Heartbreak Tango*, *The Buenos Aires Affair* and *Kiss of the Spider Woman*, the Argentinian writer causes collage effects in many levels, mostly in the way his writing shows diverse intrusions that are highlighted by graphic signs and when he brings, in a restyled way, assorted in-text references of massive consumption, such as cinema, tango, bolero and women's fashion magazines. Besides causing a deterritorialization process of literature and mass media — in which the connection between these two poles is due to the dialogue they have, not to the absorption or erasure of both —, the collage is also an effect that reminds us of aesthetic gestures related to kitsch. Nonetheless, instead of the common



perspective that it is about an aesthetic phenomenon which approaches the trivial, the frivolous and the dispensable, kitsch also becomes a place with aesthetic and political dimensions of the reaffirmation of products inside increasingly moving art conceptions.

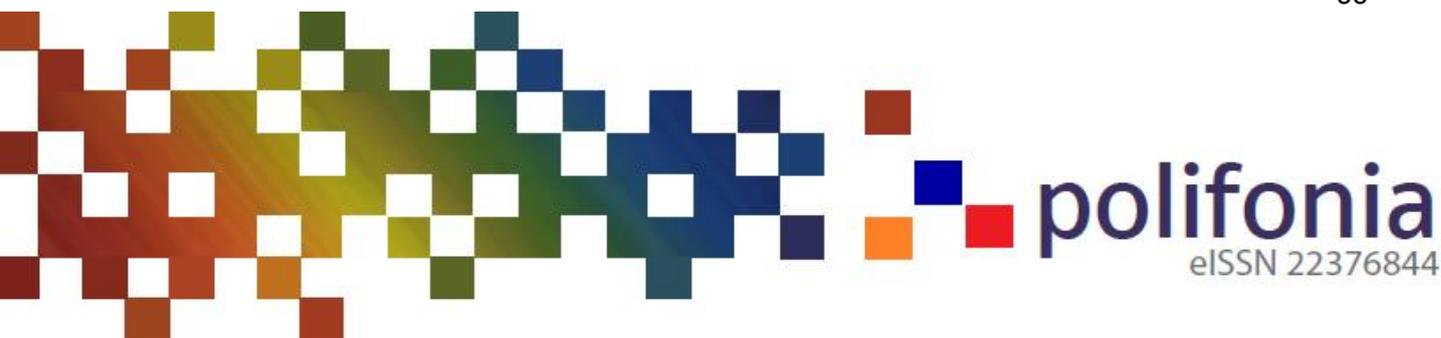
**Keywords:** Manuel Puig ; kitsch; collage.

### Resumen

Este artículo tiene por propósito traer una breve lectora acerca de las relaciones entre la literatura de Manuel Puig y las estrategias artísticas del collage. A partir del concepto de collage como una técnica de resignificación de diversos objetos, a priori, extraños entre sí, y de la deshierarquización entre dichos objetos cuando se recombinan en otro producto artístico, se nota como, en las novelas *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires Affair* y *El beso de la mujer araña* el escritor argentino provoca efectos de collage en distintos niveles, principalmente en la manera como su texto evidencia intromisiones diversas marcadas por signos gráficos y también al traer, de manera reestilizada, varios referenciales textuales de consumo masivo, como el cine, el tango, el bolero y las revistas femeninas de moda, por ejemplo. Además de provocar una operación de desterritorialización de la literatura y de los mass media, en la cual la relación entre esos dos polos sucede mediante un diálogo y no en la absorción o bien en el borramiento de ambos, el collage es también un efecto que nos remite a los gestos estéticos asociados al kitsch. Sin embargo, en lugar de la visión común de que se trata de un fenómeno estético que envuelve lo banal, lo frívolo, lo dispensable, el kitsch se convierte también en un espacio con dimensiones estéticas y políticas de reaffirmación de los productos dentro de las concepciones cada vez más movilizadas del arte.

**Palabras clave:** Manuel Puig; kitsch; collage.

Desde o seu surgimento, a literatura de Manuel Puig é, provavelmente, uma das que mais recebeu rótulos e, simultaneamente, uma das que mais confirmou o quanto esses rótulos não foram eficientes em enquadrar uma literatura marcada pela fluidez, pela implosão e pela movência. Como afirmou Graciela Speranza, “alternativamente moderna, vanguardista, *kitsch*, *camp*, ou pós-moderna, a literatura de Puig se oferece docilmente como comprovação empírica deste ou daquele pressuposto teórico mas deixa sempre um resto que não encaixa, resistente aos limites das denominações precisas” (SPERANZA, 1997, p. 129). Essa fluidez da literatura puiguiana, que parece escapar dos dedos da crítica que procura apreendê-la, é sensível na ação desterritorializante (GIORDANO, 2002) que Puig executa com os diversos produtos de *mass media* que surgem e são reelaborados, reestilizados, e que dialogam em um encontro com o literário. Nesse diálogo, os produtos da cultura de massas – as radionovelas, os folhetins, as revistas de aconselhamento sentimental, as entrevistas para revistas de moda, os titulares das notícias dos jornais, as

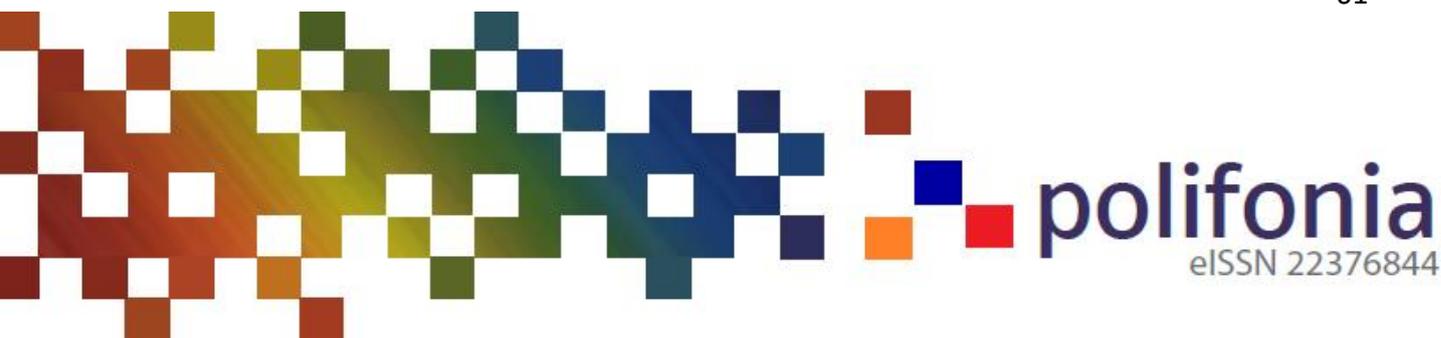


letras de bolero e de tango e os melodramas cinematográficos – saem de seu território e atingem a esfera da produção do texto literário, ao mesmo tempo em que o literário se desloca da frequente classificação como produto de alta cultura e se deixa permear pelos discursos de consumo popular que o atravessam. No entanto, a obra de Manuel Puig executa uma ação que se assemelha ao trajeto de um elemento por um anel de Moebius: os produtos populares não deixam de ser o que são por atingirem o território, voltando a ser identificados, por uma comunidade de leitores, como aqueles elementos que regem o hibridismo de sua literatura; e nem a literatura deixa de ocupar o seu território, em seu afã de devorar os textos aparentemente estranhos à sua compleição.

Uma das operações que Manuel Puig provoca em sua desterritorialização do literário e dos produtos de consumo popular, e que nos permite perceber a movência em seus romances está na absorção dos textos que assimilam o caráter kitsch, um território dos efeitos de sentimentalidade que sugere, dentro desse efeito, a ideia de que o consumidor esteja desfrutando de um efeito da experiência estética. O kitsch, frequentemente associado a termos como “mau gosto” (MOLES, 1975, p. 28), “sistema estético ligado à emergência da classe média” (MOLES, 1975, p. 29), “degradação estética” e “arte postiça” (ROSENFELD, 2000, p. 292), “promessa de falsa catarse” (CALINESCU, 1991, p. 224), “uma espécie de mentira artística” (ECO, 1979, p. 73), entre outros conceitos-chave que flutuam pela esfera da história da arte<sup>1</sup>, se torna um sistema estético de comunicação de massas (MOLES, 1975) e uma sensibilidade pós-

---

<sup>1</sup> A abundância de conceitos-chave, mais que propor uma definição do kitsch, parece confirmar o quanto o termo é de difíceis explicação e tradução. Por outro lado, existem estudos acerca da origem do vocábulo, tal qual pontua Santos (2001, p. 97): “Según Moles, la palabra *kitsch* deriva del término alemán *Kitschen*, que denota el acto de ‘hacer muebles nuevos con viejos’. Tiene también relación con *Verkitschen*, que quiere decir ‘engañar, comprar objetos robados, vender otra cosa en lugar de lo que había sido combinado’. Dorfles cita también el origen del vocábulo *Kitschen*, cuyo significado sería ‘recoger las inmundicias de la calle’, de donde derivaría el concepto de ‘basura artística’. Matei Calinescu señala la palabra inglesa *sketch*, de la cual se extrae el sentido de ‘bagatela’, aplicada sobre todo a cuadros originarios de Munich. ‘Cuando los compradores anglosajones no querían invertir demasiado allí por un cuadro, pedían un boceto, un *sketch*’. De aquí deriva *kitsch* utilizado sobre todo por los círculos artísticos de los años 1870. A esta hipótesis, Calinescu agrega su derivación de la palabra rusa *keetcheetsya*, que significa ‘arrogante y presumido’.”.



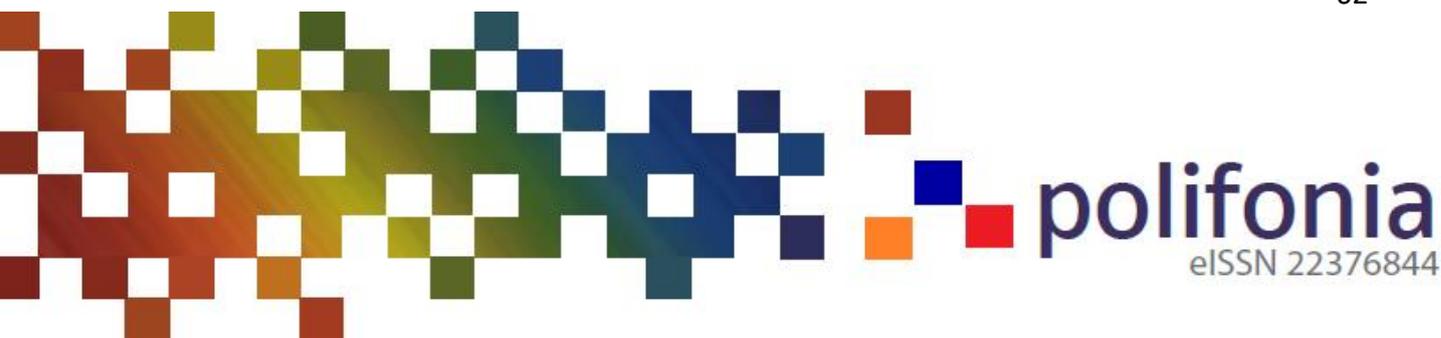
moderna, nos quais imperam o canibalismo eclético, a reciclagem e a transformação de quaisquer textos em produto digerido por um público consumidor, além de apartar-se de uma “crença anterior na autenticidade, na originalidade e na profundidade simbólica” (OLALQUIAGA, 1998, p. 73). Assim, se quaisquer textos são alvos do ato kitsch e se são passíveis de se tornarem kitsch (ou, ainda, de se converterem em kitsch graças ao olhar kitsch que nós, o público, lhes conferiríamos), poderíamos dizer que haveria um kitsch cinematográfico, um kitsch musical, um kitsch religioso, objetos kitsch das mais diversas ordens e funcionalidades, poesia kitsch, kitsch literário.

Apresentamos primeiro um conjunto de definições do que seria o kitsch literário, ou de como ele, que se encontra em toda arte (MOLES, 1975), se manifesta no literário. As primeiras considerações partem de Abraham Moles, que foi, talvez, um dos que melhor apresentou estudos de fôlego quanto à gênese, aos fundamentos e aos princípios estéticos do kitsch. Assim define Moles:

A literatura kitsch não tem mistérios: é a arte da classe média que fala de nobres heróis, de louras evanescentes, de senhores poderosos, de noivas virgens e velinhos com barba branca. A arte literária desenvolve-se a serviço da classe média que vive no conforto e constrói sobre estereótipos. É uma arte literária do estereótipo (MOLES, 1975, p. 113).

Como se pode notar, essa “literatura de evasão” (MOLES, 1975, p. 118), medida segundo o grau das banalidades que estejam impressas no texto, nos remete à ideia de uma literatura feita de modo barato, na qual se destacariam a frivolidade, os clichês e os lugares-comuns misturados à desproporção, à falta de mesura, à afetação e à recepção confortável por parte de uma classe social que almejaria um entretenimento fácil. Outra perspectiva, também detratora, está nos estudos de Anatol Rosenfeld, que cita como características do kitsch literário

o uso de clichês gastos, tanto do nível linguístico como nos das situações e personagens, o estilo sem caráter, epigonal; a facilidade esquemática das soluções formais, que não se impõem pela superação de tensões e dissonâncias; a inadequação entre a língua e o mundo imaginário constituído por ela. [...] o abuso de adjetivos ornamentais e preciosos que servem menos para constituir

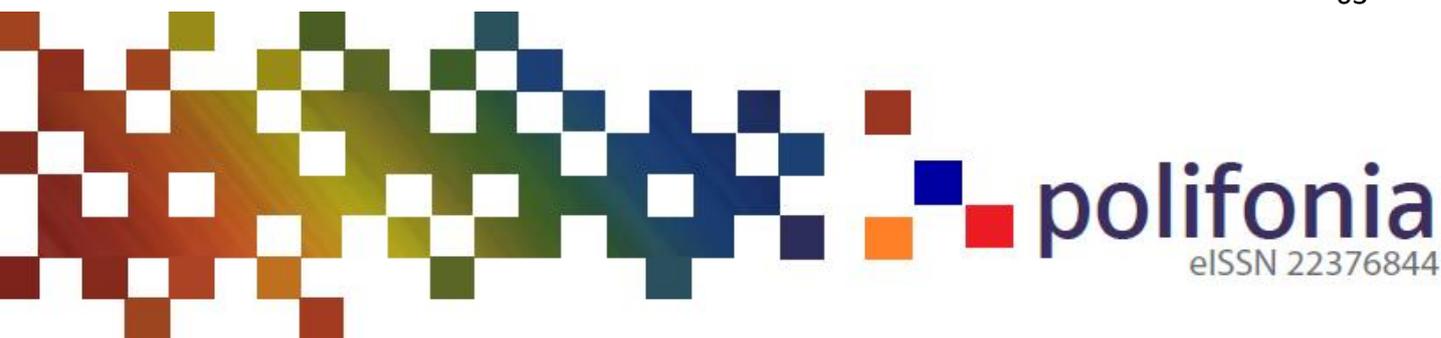


o mundo imaginário do que para enlevar o leitor numa vaga atmosfera de melosos transportes “poéticos” (ROSENFELD, 2000, p. 294-295).

Rosenfeld atribui, ainda, outros qualificativos que dialogam com o posicionamento crítico de Moles, e assim o kitsch literário seria constituído por uma gratuidade no emprego da palavra, por uma falta de economia no pormenor linguístico, por um excesso de imaginação gratuita: “fábricas de sonhos, tais narrativas simplificam grosseiramente as situações humanas, reduzindo-as às suas possibilidades extremas” (ROSENFELD, 2000, p. 297).

Se levarmos em consideração o caráter da literatura de Puig, poderíamos pensar que, à luz dessas considerações de Moles e de Rosenfeld, a obra desse escritor argentino não seria kitsch *stricto sensu*. É fato que na substância diegética puiguiana há o melodrama, bem como situações kitsch, atos kitsch e objetos kitsch, que são interdependentes. Na literatura de Puig, o kitsch parece estar no que há de mais interno e mais íntimo de suas personagens, nos ambientes em que vivem ou em que almejam viver, nos objetos que possuem ou que desejam possuir, nos simulacros das sensações intensas, nos desejos de ingressar ao universo das grandes paixões, na mitologia pequeno-burguesa puiguiana (JOZEF, 1986, p. 183). Porém, executar um encaixotamento crítico da obra de Puig como kitsch apenas porque ali estão o *cursi*<sup>2</sup>, o sentimental e a enganosa mediocridade de suas personagens parece um exercício crítico ingênuo em face de uma literatura de estruturas e eventos narrativos complexos. Conceber a literatura de Puig como kitsch porque, segundo aponta o próprio escritor (PUIG, 1985, p. 12), sua gênese reside na simulação do registro de fala de uma tia que dizia banalidades parece mais uma

<sup>2</sup> Segundo o Dicionário da Real Academia Española: “Dicho de una persona que pretende ser elegante y refinada sin conseguirlo. Dicho de una cosa que, con apariencia de elegancia o delicadeza, es pretenciosa y de mal gusto”. Em *Kitsch tropical*, Lídia Santos (2001) se dedica, em certo momento, a um estudo do termo *cursi*, em uma proposta contrastiva com o kitsch, uma vez que, como já mencionado, o termo alemão é de difícil tradução, e conclui que o vocábulo espanhol está mais voltado para o gesto despectivo em relação aos gostos de uma pessoa ou grupo social. Além disso, ela tenta estabelecer uma linha de aproximação semântica entre *cursi* e outros termos utilizados por países latino-americanos, como *huachafo* (Peru), *pavoso* (Venezuela), *picúo* (Cuba), e *perua*, *cafona* e *brega* (Brasil).



tentativa infrutífera de encaixe metodológico<sup>3</sup>. Pior ainda seria classificar a literatura de Puig desde a perspectiva pejorativa de uma literatura menor, conforme as já conhecidas anedotas e declarações de Borges (CABRERA INFANTE, 2001)<sup>4</sup>, de Vargas Llosa (2006, p. 272-275)<sup>5</sup> e de Angela Dellepiane (GIORDANO, 2002, p. 470)<sup>6</sup>, cujas “críticas às críticas” caberiam em uma outra oportunidade.

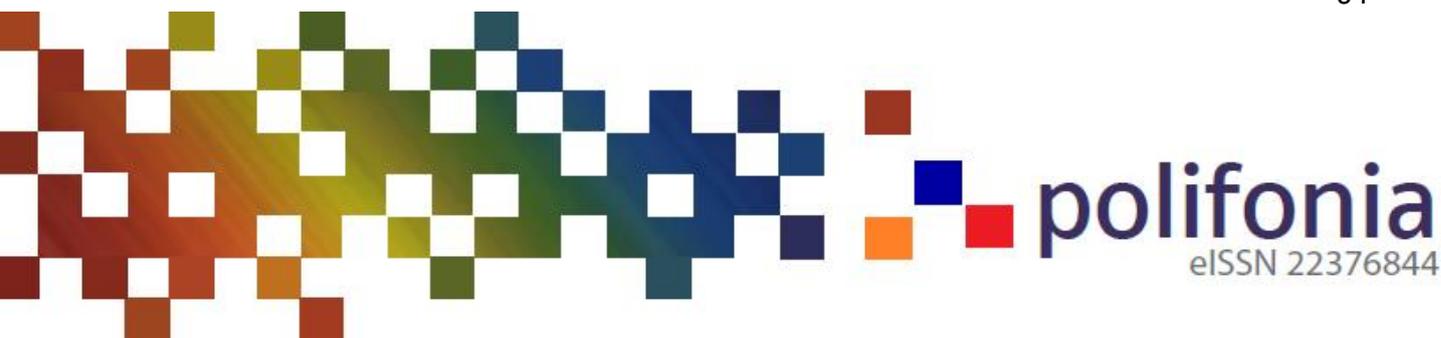
Mas, retornando àquilo que nos cabe dizer hoje: se a literatura de Puig é kitsch, o que há de kitsch nela? A lista dos signos a serem entendidos como pertencentes a uma estética kitsch poderia ser extensa, e infelizmente o tempo aqui não nos permitiria falar um pouco mais. Portanto, destacamos aqui uma estratégia, também bastante estudada pela fortuna crítica que se debruça sobre a literatura de Puig: a colagem e seus efeitos, tanto

<sup>3</sup> No prólogo da edição brasileira de *A cara do vilão*, Manuel Puig relembra: “Eu estava com o coração dividido. Por um lado, gostava da ideia de um cinema popular e de denúncia; mas gostava também do cinema bem contado, que parecia exclusividade dos reacionários. Ao mesmo tempo, eu me debatia com os meus primeiros roteiros, que não conseguiam passar de cópias de antigos filmes de Hollywood. Enquanto os escrevia eu me entusiasmava mas, quando os terminava, não gostava deles. Seduzia-me no primeiro momento a possibilidade de recriar inconscientemente momentos da infância, protegido na escuridão da sala de cinema, mas o despertar não era prazeroso; o sonho era, o despertar não. Finalmente me dei conta que podia ser mais interessante explorar as possibilidades anedóticas de minha própria realidade e pus-me a escrever um roteiro que inevitavelmente se tornou romance. Por que inevitavelmente? Eu não decidi passar do cinema ao romance. Estava planejando uma cena do roteiro em que a voz de uma tia minha, em off, introduzia a ação no tanque de lavar roupa de uma casa de cidade pequena. Essa voz não podia se estender por mais de três linhas, mas continuou sem parar umas 30 páginas. Não houve jeito de fazê-la calar. Ela só tinha banalidades para contar; mas pareceu-me que a acumulação das banalidades dava um significado especial à exposição” (PUIG, 1985, p. 12).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, em uma entrevista para a revista *Newsweek*, deixa clara sua insatisfação com a literatura de seu conterrâneo, à época do lançamento de *Boquitas pintadas*: “é um livro de Max Factor”.

<sup>5</sup> Vargas Llosa, em uma resenha sobre a biografia de Manuel Puig (*Manuel Puig and the Spiderwoman. His life and fictions*) realizada por Suzanne Jill Levine, comenta: “Contudo, [...] eu me pergunto se, como Suzanne Jill Levine e outros críticos pensam, a obra de Manuel Puig tem a transcendência revolucionária que lhe atribuem. Temo que não, que ela seja mais engenhosa e brilhante que profunda, mais artificial que inovadora e demasiado subordinada às modas e mitos da época em que foi escrita para que possa atingir a permanência das grandes obras literárias – a de um Borges ou a de um Faulkner, por exemplo. Os grandes livros não se fazem com imagens, como os grandes filmes, mas com palavras [...]” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 274).

<sup>6</sup> Em seu artigo *Diez años de la literatura argentina*, Angela Dellepiane exclui *La traición de Rita Hayworth* e *Boquitas pintadas* de sua lista, e justifica sua exclusão: “en sus novelas lo que hay, y lo que él intento mostrar allí es una realidad ‘real’, si me permite la redundancia y no mucho más... en sus 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”.

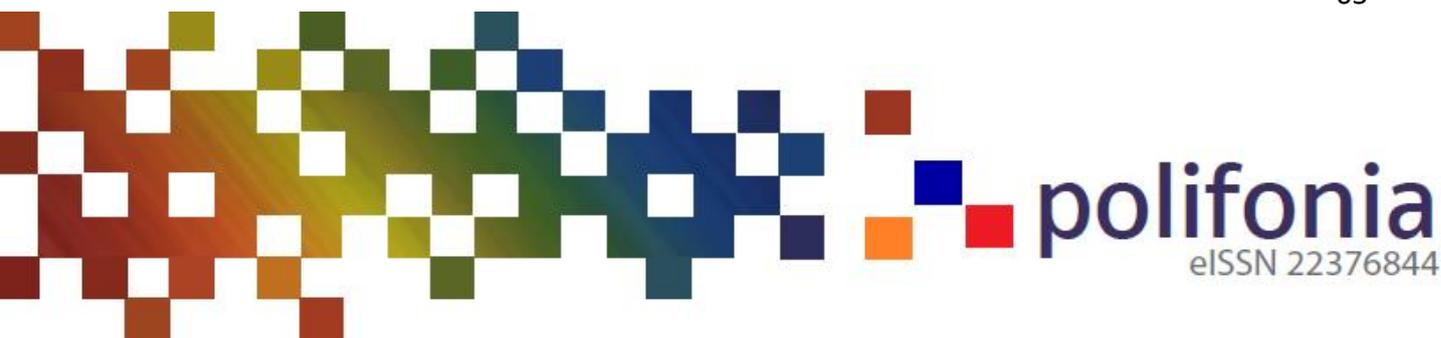


em termos formais quanto nos jogos diegéticos que essa literatura propõe com seus leitores.

Embora não nos caiba aqui expor um histórico da colagem enquanto prática artística, não deixa de ser interessante apresentar uma breve teoria, proposta por Carlos Ceia:

Técnica das artes visuais e plásticas que permite produzir uma obra de arte recorrendo a vários materiais, geralmente dissemelhantes entre si, reagrupando-os num todo para comunicar um novo sentido. [...] Trata-se, em primeiro lugar, de um acto de reapropriação de elementos preexistentes, mas que, isolados entre si, não formam um sentido (CEIA, 2009, não paginado).

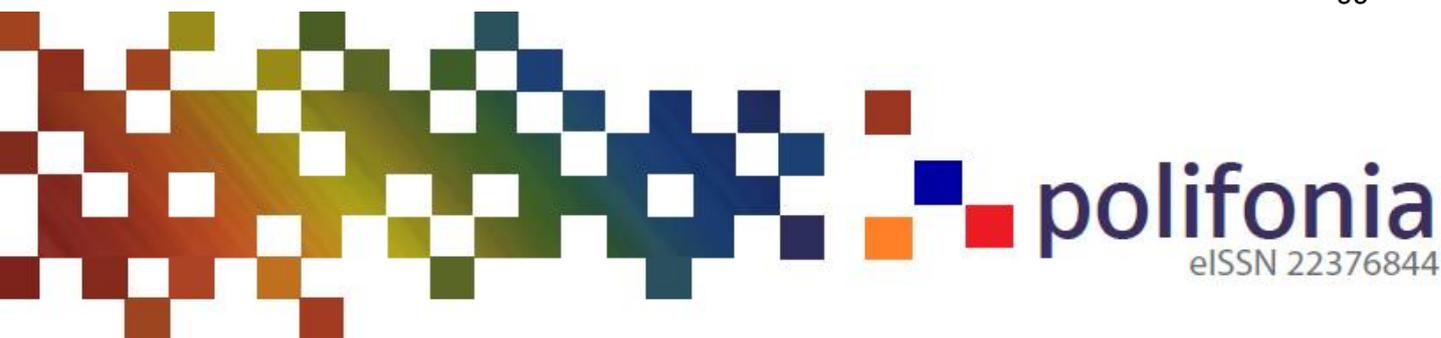
E o que há de kitsch na prática da colagem? Ainda que saibamos que o kitsch se constitui por uma “aberta indeterminação” (CALINESCU, 1991, p. 224), e que não existe um kitsch, mas vários, vamos aqui estabelecer uma analogia entre a colagem e a etimologia alemã da palavra, *Kitschen*, que quer dizer “fazer móveis novos com velhos” (MOLES, 1975, p. 10). Logo, pois, podemos perceber que a colagem e o kitsch caminham em rumos próximos. Por um lado, a colagem, enquanto operação artística da vanguarda, se apropria daquilo já feito, desestabilizando-o de sua condição temporal de algo já pronto e aderindo-o a um produto que provoca uma quebra de hierarquizações, as quais destacamos: a) dos materiais presentes em um quadro-texto, b) da uniformidade de sentidos que habitam esse quadro-texto, e c) do próprio olhar que é projetado sobre esse quadro-texto, que passa a ser indisciplinado – tanto o olhar quando o quadro-texto –, e o resultado é um produto heterogêneo em termos materiais e sógnicos. Na mesma direção, o kitsch, em sua concepção original, opera segundo princípios semelhantes, trazendo o descartável, o dispensável, o barato e revitalizando-os a modo de ressignificação e desestabilizando na própria teoria da arte os conceitos verticalizadores ao 1) estimular uma nova relação entre o ser e o objeto, desde uma perspectiva de mercado e de democratização do acesso a um objeto que poderá ser classificado pelo ser como arte; e 2) ao embutir no universo da arte uma sensibilidade heterogênea, composta por texturas e materialidades que se são, por um lado, interferências, rasuras, deformações, por outro



lado complementam a superfície e dão ao produto – seja uma escultura, um quadro, ou um texto literário –, sua estranha fluidez e sua indecisão.

E como potencialmente incontáveis podem ser os materiais coláveis e os modos de colá-los nesse quadro-texto – e por que não pensar por “quadro” os contornos de uma página de um livro, cujos caracteres negros se dispersam e se combinam pelo espaço ao gosto do artista-escritor –, o efeito-colagem no texto de Manuel Puig se dá em um conjunto de variantes a partir de duas operações: uma, residente na materialidade da palavra e que interfere no aspecto formal e visível da página. Outra, constituída pela substância diegética, pelo conteúdo, estabelecendo um diálogo intertextual graças ao exercício da citação, que ora se mescla, ora se separa; ora se funde, ora se aparta do caráter formal do texto, colocando em circulação objetos estéticos que se revestem de novos valores.

Na dimensão da materialidade formal, o diálogo com os clichês de determinados gêneros textuais, como relatórios policiais, notas necrológicas, colunas sociais, as revistas de conselhos amorosos e as notícias de jornal, é um primeiro efeito-colagem e se destaca pela reelaboração estética graças à técnica do pastiche, na qual esses textos são simulados em sua forma, mas seus conteúdos parecem sofrer uma inversão do efeito solene que carregariam, graças a um processo de kitschização da linguagem que estabelece um outro efeito de recepção: crítico, subversivo e inclusive ridicularizador da seriedade desses gêneros textuais. Dentre os vários efeitos de colagem presentes a partir desses clichês textuais que podem ser encontrados nos romances de Manuel Puig, dois merecem atenção. Em primeiro lugar, destacamos a sequência de títulos de notícias de jornal que surgem no capítulo 5 de *The Buenos Aires Affair*. Nesse capítulo, temos um diálogo telefônico entre uma voz oculta, ausente de um som “audível/legível” que nos permitisse identificar quem está falando, e um oficial, que está dentro de uma delegacia. Além de nos colocar uma perspectiva que nos posiciona em algum ponto específico da cena – estamos dentro da delegacia, e por isso ouvimos apenas o oficial conversando ao telefone –, a sequência dos diálogos é constantemente cortada e, nos espaços que esses cortes



formam nas falas do delegado, colam-se, como corpos de uma materialidade outra, títulos das notícias do jornal que o oficial está lendo enquanto dialoga com a voz não identificada. Neste caso, o efeito de colagem provocado pela escrita de Puig é sensível nos títulos, grafados em letras maiúsculas e com a presença de aspas, mas também nos parênteses que indicam as intromissões na ação do delegado, um ouvinte que às vezes parece pouco interessado naquela voz inaudível que está na outra ponta da conversação. Assim, o efeito de colagem atua em dois graus de profundidade marcados pela intromissão de sinais gráficos: no parêntese que irrompe a fala do delegado, indicando como o seu olhar se direciona para o jornal, retirando momentaneamente o foco daquilo que o seu interlocutor oculto estaria falando (e, de certa forma, conduzindo-nos também, leitores, a uma transição no foco das atenções que dedicamos ao texto) e, dentro dessa mudança de foco, no título em si, entre aspas, que traz um texto externo ao texto narrativo:

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

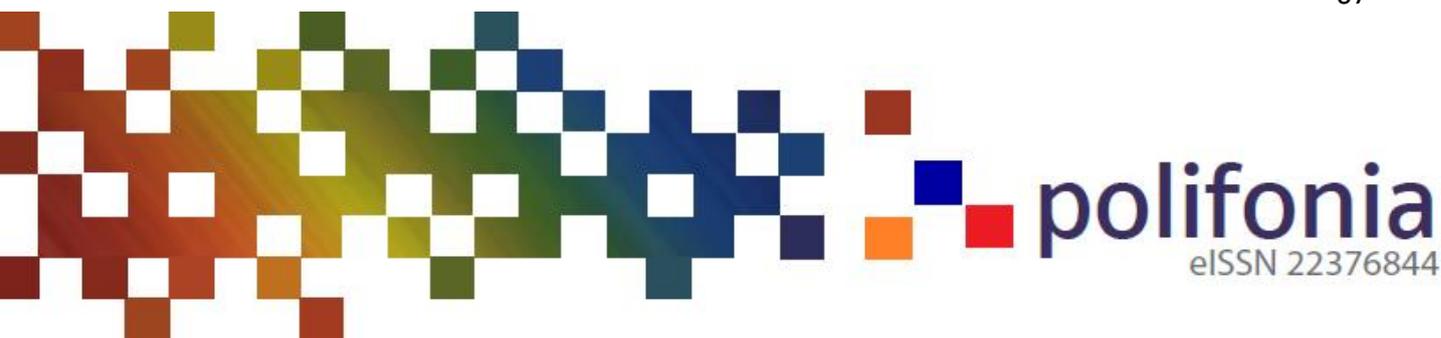
Voz:

[...] Oficial: (brusco) Fale mais claramente. Qual é o perigo? De que espécie? (seu olhar recai numa manchete do jornal – “RECRUDESCE A TENSÃO NA IRLANDA DO NORTE – e em parte do texto que se segue). [...]

Voz:

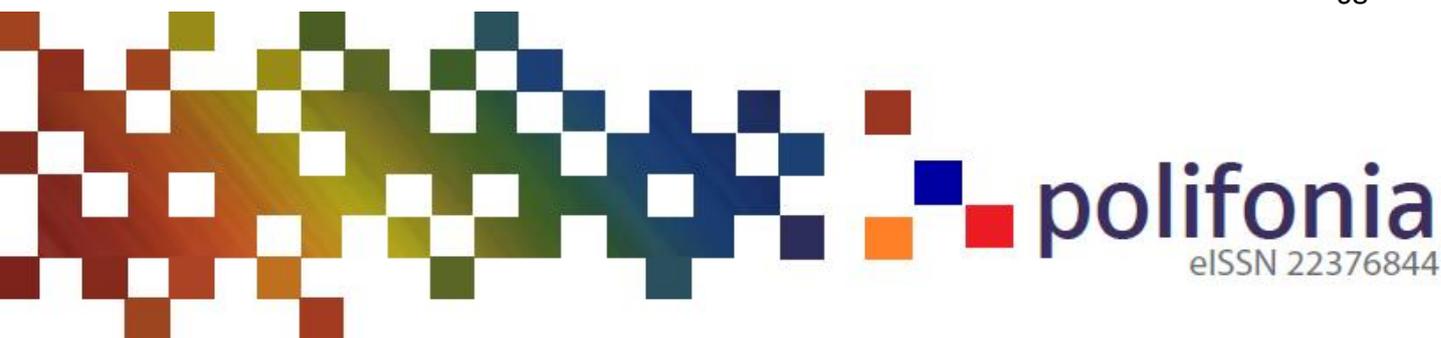
Oficial: Esse senhor não vai se voltar contra a senhora, pelo simples fato de que ele não saberá de nada. Fale em confiança. (seu olhar recai sobre um título do jornal – “A OEA NÃO ABRIRÁ SUAS PORTAS AO COMUNISMO” – e parte do texto que se segue). (PUIG, 1984, p. 68-69).

Um segundo exemplo relevante para que se possam ver as heterogêneas texturas provocadas pelo efeito de colagem na literatura de Puig está em *Boquitas pintadas*. No décimo primeiro fascículo do folhetim puigiano Nené, após ir a Cosquín e visitar o sanatório onde se recuperava Juan Carlos, e depois de um diálogo com a viúva Di Carlo, uma das amantes de Juan, regressa em um ônibus com seus dois filhos. Ensimesmada



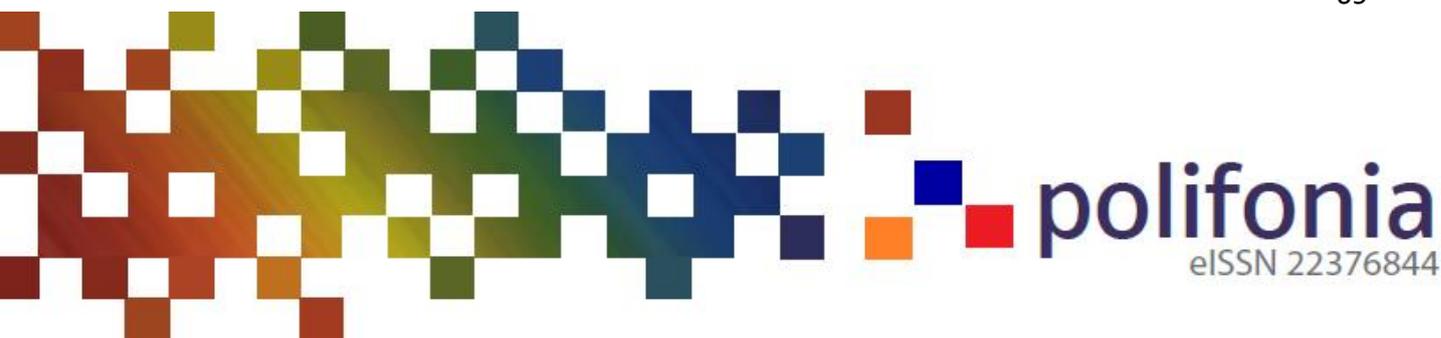
com a experiência de ter conversado com Di Carlo – uma amante conformada com o fato de que Juan Carlos também amava a outras mulheres –, o trajeto de Nené é, no plano narrativo, um jogo textual, e por *textual* entenda-se de *texturas*, no qual o pensamento (uma prece silenciosa dentro de um monólogo interno) e a memória da personagem, que retoma momentos do diálogo com a viúva, trabalham em uma combinação com o efeito visual das placas de sinalização e os anúncios publicitários que seriam visíveis desde a janela do veículo em que ela está. Em uma operação bastante parecida à do delegado que dirige seus olhares pelo jornal, como se uma câmera dirigisse o leitor, aqui o olhar de Nené diverge do pensamento e parece retratar elementos que alteram também a ordem monótona da paisagem que atravessaria a janela. Em outra perspectiva, dentro de nossas leituras sobre a colagem, os anúncios são um efeito de colagem na paisagem natural – corpos estranhos, possivelmente de metal ou plástico, coloridos em tons contrastantes com as nuances da paisagem – e são também a introdução do kitsch publicitário (não em termos visuais mais explícitos, em combinação de cores e posicionamentos diferentes de imagens, mas dentro do linguístico, com sua retórica imperativa e expositiva) em uma intromissão do fluxo narrativo que, se não se imiscui ao pensamento e à memória da personagem, ao menos disputa a atenção do leitor em diálogo e se alterna graças à alteração gráfica das letras em maiúsculas, caracterizando, talvez, uma estratégia de colagem que pode ser entendida como frequente na obra de Manuel Puig:

... “– Ao passo que de você falava sempre bem, que foi a única com quem pensou em se casar”... Senhor que estás no céu, isso terás de ouvir, é verdade que Tu não o esqueces? “LA FALDA – 40 QUILOMETROS” sem destino eu vou, até onde? Sem destino... “– E que mais ele dizia a meu respeito?... – Bem, isso: que você era uma boa moça e que numa certa ocasião ia se casar com você.” ... comigo? pois é, comigo, que amei somente a ele em toda a minha vida, “DIRIJA DEVAGAR – CURVA A 50 METROS” e o coração, quem é que o dirige? Porque sem que nada nos faça pressentir se ouvirá um clarim ao longe, é quando aparecerão os anjos bons no céu azul, de cabelos dourados e todos vestidinhos de organdi “O QUE CÓRDOBA TEM DE MELHOR? ÁGUA MINERAL LA SERRANITA” e o melhor do céu? muito em breve os anjos vão me mostrar isso, para onde me levam? a



terra ficou lá embaixo, eclipse de vida na terra, as almas já voam em direção ao sol, de repente o sol entra em eclipse e fica negro o céu de Deus. Ao longe se ouve um clarim, será que anuncia que quem muito amou pelo ser mais querido nada terá a temer? trevas sem fim do espaço, e os anjos ainda perto de mim não estão... “CONHAQUE MARZOTTO, O PREFERIDO EM TODA A ARGENTINA” e eu, de quem sou a preferida? [...] (PUIG, 1982, p. 234-235).

Ainda tratando da materialidade visível por meio da grafia, as marcações em itálico, presentes em vários de seus romances, também parecem romper com a estabilidade dos caracteres do texto, graças às intromissões e justaposições de textos diversos, como os monólogos internos, os fluxos de consciência, as técnicas de capturas de vozes e de olhares alheios. Do mesmo modo que, em uma colagem pictórica, a desigualdade de texturas e das formas presentes estimulam a visão do público, alentando-o a tecer conjecturas a respeito das camadas sógnicas que a compõe, nos romances de Manuel Puig essas camadas gráficas instauram um labirinto composto por níveis de profundidade narrativa diversos, aos quais é comum encontrar em uma estratégia bastante presente: a alternância entre as falas de um personagem e a transcrição do pensamento simultâneo desse personagem que nem sempre corresponde à sua fala, trazendo-nos uma perspectiva de leitura que não se baseia numa visão unívoca da fala trazida à escrita como correspondente ao pensamento do personagem mas, antes, representa uma cisão entre o que se pensa e aquilo que se diz, entre aquilo que talvez deveria ser dito e aquilo que, seja lá por qual razão, termina sendo dito, entre aquilo que, em uma estratégia conversacional, é mencionado para se chegar a um propósito e aquilo que acaba sendo sepultado no abismo do imaginário do personagem. Em *O beijo da mulher aranha*, por exemplo, essa bipartição entre o que ganha o espaço consciente da linguagem (o dito) e aquilo que permanece oculto em um nível subconsciente é representada, no texto, por meio do contraste entre o que está grafado normalmente nos diálogos (o dito) e o que está grafado em itálico (o que poderia ter sido dito). Nesse limbo dialogal consciente-inconsciente, nesse “conjunto de associações automáticas que registra as reações metalinguísticas do par que causam um efeito de jogo duplo da linguagem” (FIORINI, 2020, p. 191), as

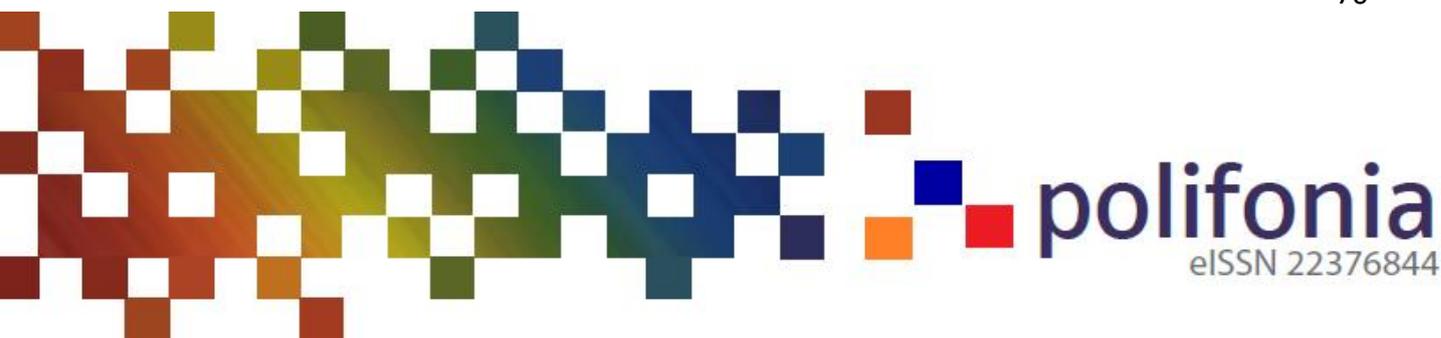


mensagens dos dois protagonistas são constituídas por intromissões inconscientes desencontradas tematicamente – um não lê o pensamento do outro –, o que seria uma forma de simular, na escrita, aquilo que beira a ordem do normal, mas em alguns outros momentos extrapolam o desconhecimento do que um pensa sobre o que o outro diz e estabelecem um tipo de pacto, como se os subconscientes de Molina e de Valentín se correspondessem de modo telepático.

Em um momento do romance, o inconsciente de Molina toma como imagens as enfermeiras executando trabalhos que dialogam com os momentos em que teve que cuidar de Valentín na cela, seja dando-lhe banho, preparando comida ou limpando as excrescências que o guerrilheiro evacuava, causadas pelo envenenamento; Valentín, por outro lado, pensa em um conjunto mais variado de outras imagens subconscientes de Molina: “[...] *cérebro oco, o crânio de vidro, cheios de gravuras de santos e de putas [...]*”, a “[...] *pobre cabeça que roda da bicha de barro, já não há outro remédio [...]*” (PUIG, 1981, p. 145; 147), ou seu momentâneo medo de morrer que o leva, inclusive, a ditar a Molina uma carta que seria endereçada a Marta, a ex-companheira que abandonou a causa. Quanto ao efeito de pacto de temática subconsciente, citamos um exemplo:

- E depois se vê que já estão dormindo na cama, mas são acordados por alguma coisa e chegam a perceber, cada vez mais forte, o tam-tam que vem de longe... Ela treme, um calafrio percorre-lhe o corpo. Se sente melhor? *ronda noturna de enfermeiras, temperatura e pulso normal, gorro branco, meias brancas, boa-noite ao paciente*
- Um pouco... mas mal consigo acompanhar a história. *a noite longa, a noite fria, pensamentos longos, pensamentos frios, vidros pontudos quebrados*
- Então não conto mais. *a enfermeira precisa, o gorro bem alto e engomado, o sorriso leve e não isento de malícia*
- Não, anda, se você me distrair eu melhoro, continua por favor. *a noite longa, a noite gelada, as paredes verdes de umidade, as paredes atacadas de gangrena, o punho ferido.* (PUIG, 1981, p. 143)

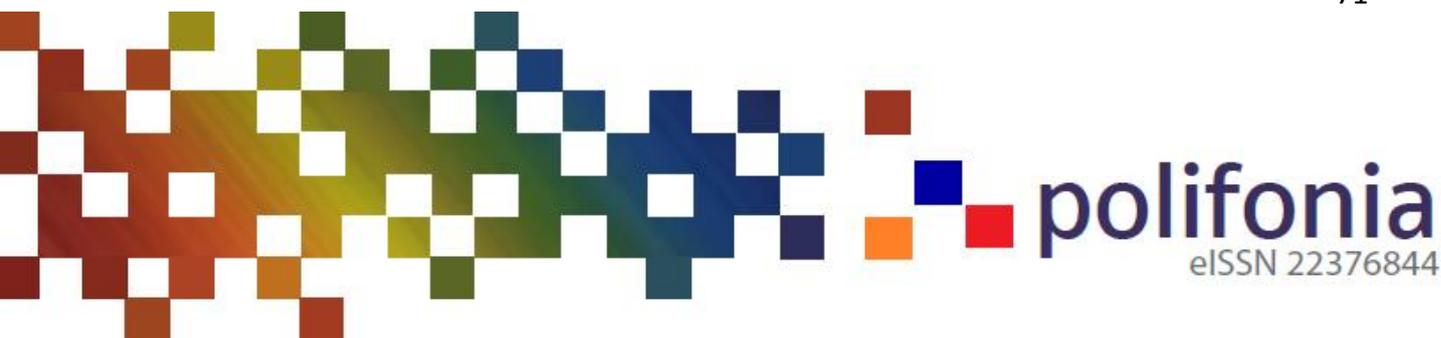
Grafadas em itálico também estão outras intromissões que desestabilizam a uniformidade do texto puiguiano, e elas advêm dos diálogos intertextuais e da citação.



Nesse labirinto gráfico, de texturas que saltam aos olhos, entram em jogo os textos outros do mundo puiguiano, daquilo que Beatriz Sarlo (2007, p. 324) classifica como “o museu imaginário dos seus gostos”: os textos de cultura popular, as letras de tango e de bolero, os trechos de diálogos de filmes clássicos, os filmes contados a partir das recriações narrativas que simulam os atos de contar uma história. Nesse labirinto diegético, a colagem parece ser formada por uma materialidade que, de tão tênue, pode muito bem passar despercebida pelo interlocutor menos atento – e é o olhar astucioso e experiente do leitor, em um constante diálogo com a memória do mundo, que identificará as finas linhas que demarcam os espaços e as fronteiras de cada elemento colado na superfície. É o caso, por exemplo, do filme romântico introduzido pelo pianista cego ou dos boleros que atuam na compleição do filme mexicano *cabaretero* contados por Molina em *O beijo da mulher aranha*<sup>7</sup>; os tangos trágicos imaginados por Raba, em *Boquitas pintadas*, quando deseja conversar com Pancho, que a abandona. Em outra perspectiva, saltam aos olhos também distintos jogos de colagem presentes ao longo da obra de Manuel Puig e que não dependem da alteração gráfica para que neles identifiquemos os diálogos com outros elementos culturais, como é o caso das simulações de notas necrológicas que abrem e encerram *Boquitas pintadas* e dos relatórios policiais de *O beijo da mulher aranha*; ou, também, o caso da entrevista imaginária que Gladys concede à revista *Harper's Bazaar*, das descrições de teor pseudodocumental do duo Gladys/Leopoldo, em *The Buenos Aires Affair*; ou, ainda, das epígrafes já tão estudadas das estrofes de Gardel e Le Pera, presentes em *Boquitas pintadas*, e dos trechos cinematográficos encenados por atrizes famosas em *The Buenos Aires Affair*. Isso sem falar nas brincadeiras de cortar e colar que realiza Toto em *A traição de Rita Hayworth*: mais do que levar as operações da

---

<sup>7</sup> Poderíamos dizer, extrapolando a grafia do itálico como indicador mais óbvio dos efeitos de colagem, que todos os filmes contados por Molina são um extenso labor de colagem, cujas superfícies, bordas e texturas exigiriam do leitor um olhar mais de perto para que sejam reconhecidas as referências cinematográficas intertextuais mais específicas e os artifícios da linguagem cinematográfica que são adaptados por Molina em seus códigos de sedução narrativa. Dessa maneira, *O beijo da mulher aranha* se constituiria praticamente como um romance-colagem. Para mais detalhes sobre os referenciais intertextuais, cinematográficos e musicais, presentes na narrativa de *O beijo da mulher aranha*, ver FIORINI (2020).



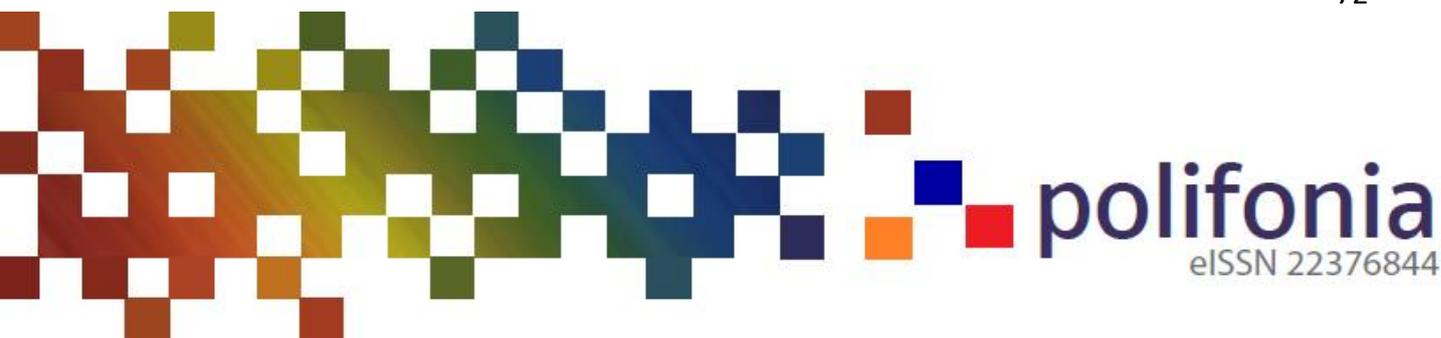
colagem<sup>8</sup> a um nível mais literal, o menino proporciona ao leitor outros jogos de colagem como ação de recriação: recortar a atriz e colá-la em outro filme (imaginado), com outros cenários e com novas tramas, é uma operação de des-situar, de deslocar e de provocar produtos novos, novas leituras.

Podemos dizer que Manuel Puig, ao adotar a colagem como uma estratégia kitsch, põe em movimento a fronteira entre objetos e materialidades tão diversos, e parece questionar a concepção original do kitsch literário enquanto um produto de evasão ou gratuito em seus modos de elaboração e de representação. Nesse questionamento, é notável como, infiltrada a uma articulação estética, instaura-se também uma articulação política. Por um lado, a articulação estética, que parte das definições nascidas nos estudos das teorias da arte e que se caracteriza, conforme Jacques Rancière, como “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer, e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Por outro lado, e inseparável da articulação estética, encontra-se a articulação política, presente justamente nas operações estéticas da colagem, as quais já mencionamos aqui: ruptura da verticalização alta cultura *versus* cultura de massas, e reestetização dos materiais considerados descartáveis da cultura de massas dentro em um projeto literário de modo que esses produtos, trazidos à tona pelo projeto estético e literário de Manuel Puig, nem perdem a função social e textual às quais se prestam, nem destituem o romance puigiano de seu caráter literário. Trata-se, pois, do kitsch em uma dimensão contrária à de sua concepção original: em lugar do negativo da autenticidade, uma autenticidade outra, que não se presta ao binarismo; em lugar do conceito fixo, categórico, uma movência.

Por fim, a colagem, enquanto exercício presente na literatura de Manuel Puig, nos permite ver, mais além do kitsch clássico, um kitsch autorreflexivo, que instaura uma constelação do kitsch segundo Puig, formada por inúmeros outros pontos que irradiam,

---

<sup>8</sup> De fato, *A traição de Rita Hayworth* poderia ser classificado como um romance-colagem, composto por capítulos nos quais variadas vozes se alternam, instauram seus discursos, expõem seus prazeres e se fixam todos protagonistas da trama. Ainda, é formado por diversas modalidades textuais, que vão desde os monólogos internos, passando por diálogos, redação escolar, bilhete e carta.



nos olhos de seus leitores, uma literatura, como dissemos, enganosamente simples, mas atraente, instigante justamente porque nela se concentram a contradição do esteta, que se divide entre aquilo que lhe dizem ser o “sublime” e aquilo que está na pauta dos modos de viver diariamente; a relação do artista com a alma do mundo, que traz o mundo ao seu fazer literário; a do contrabandista, que traz algo encantador em sua maleta, mas que em seu fundo falso, traz algo mais surpreendente: uma literatura fluída, implosiva, movente.

## Referências

CABRERA INFANTE, Guillermo. Sueños de cine, historias de novela. *Clarín*, Buenos Aires, 07 jan. 2001.

CALINESCU, Matei. Kitsch. In: CALINESCU, Matei. *Las cinco caras de la modernidad*. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmoderno. Madrid: Editorial Tecnos, 1991. p. 221-255.

CEIA, Carlos. Colagem. In: CEIA, Carlos. *E-diccionario de termos literários*, 2009. Disponível em <https://bityli.com/01pyb>. Último acesso: 10 jul. 2020.

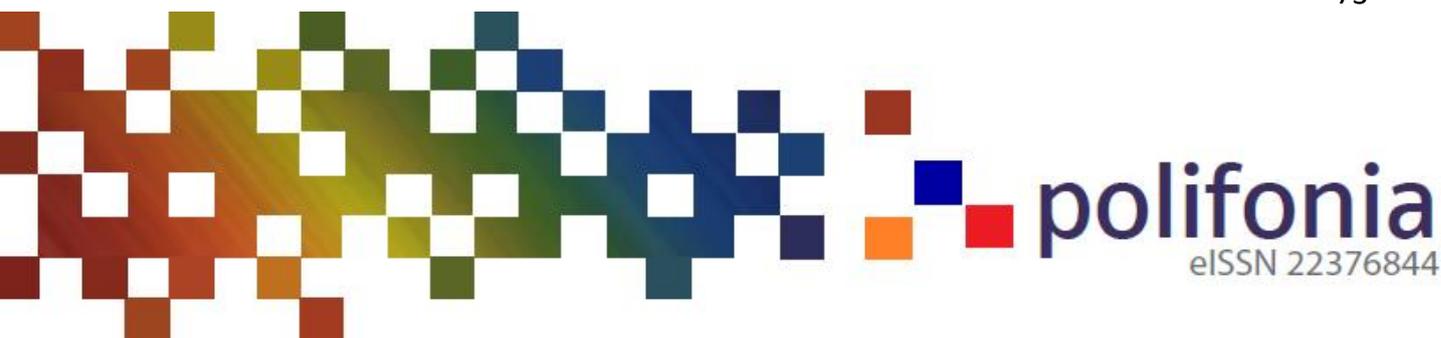
COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORBATTA, Jorgelina. *Manuel Puig*. Mito personal, historia y ficción. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FIORINI, Juan Ferreira. Lágrimas e canções: o bolero e o cinema *cabaretero* mexicano em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. **Língua & Literatura**: Frederico Westphalen, v. 20, n. 36, p. 264-276. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/3105/2749>. Último acesso: 20 fev. 2021.

FIORINI, Juan Ferreira. **Contar filmes**: o cinema imaginário em Manuel Puig. Cuiabá: EdUFMT, 2020.



GIORDANO, Alberto. Una literatura fuera de la literatura. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 463-471.

JOZEF, Bella. A recuperação de uma cultura. In: JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986. p. 180-190.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. A arte da felicidade. Trad.: Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

OLALQUIAGA, Celeste. O santo kitsch: juntando o lixo religioso da rua. In: OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998. p. 67-90.

PUIG, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. Trad. Gloria Rodriguez. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. Trad. Luiz Otávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PUIG, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Trad. Glória Rodríguez. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PUIG, Manuel. *A cara do vilão*. Trad. Luiz Otávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

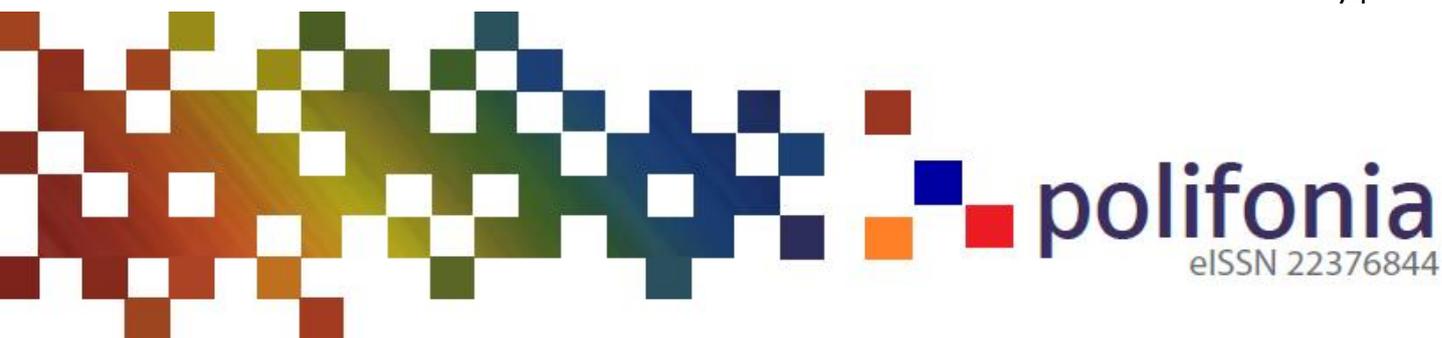
PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*. Trad. Glória Rodríguez. São Paulo: Círculo do livro, 1993.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. 4. ed. Buenos Aires: Emecé, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSENFELD, Anatol. No reino da pseudo-arte. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 291-298.



SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical*. Los medios en la literatura y el arte en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2001.

SARLO, Beatriz. El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia, In: SARLO, Beatriz. *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p. 323-324.

SPERANZA, Graciela. Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (del pop-art a Manuel Puig). In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 129-136.

VARGAS LLOSA, Mario. Manuel Puig (1932-1990). In: VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 272-275.