

Contar e recortar *A traição de Rita Hayworth*

Tell and cut *Betrayed by Rita Hayworth*

Contar y recortar: *La traición de Rita Hayworth*

Leonardo Francisco Soares
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Para Graciela Ravetti

Resumo

Neste ensaio, leio o primeiro romance de Manuel Puig, *A traição de Rita Hayworth*, publicado em 1968, destacando o movimento de contar e recortar filmes, que será recorrente na trajetória ficcional do escritor argentino. Enfatizo o caráter potente desse artifício na construção de um projeto romanesco alinhado com a literatura moderna, ao mesmo tempo em que captura um universo tido como alienante e extraliterário, advindo dos filmes de Hollywood, folhetins, radionovelas, tangos, boleros, etc. Tal fricção entre a sofisticação do romance moderno com os artefatos da indústria cultural, ao mesmo tempo, convoca um novo olhar para as relações entre a literatura e o cinema.

Palavras-chave: Manuel Puig, *A traição de Rita Hayworth*, Contar e Recortar.

Abstract

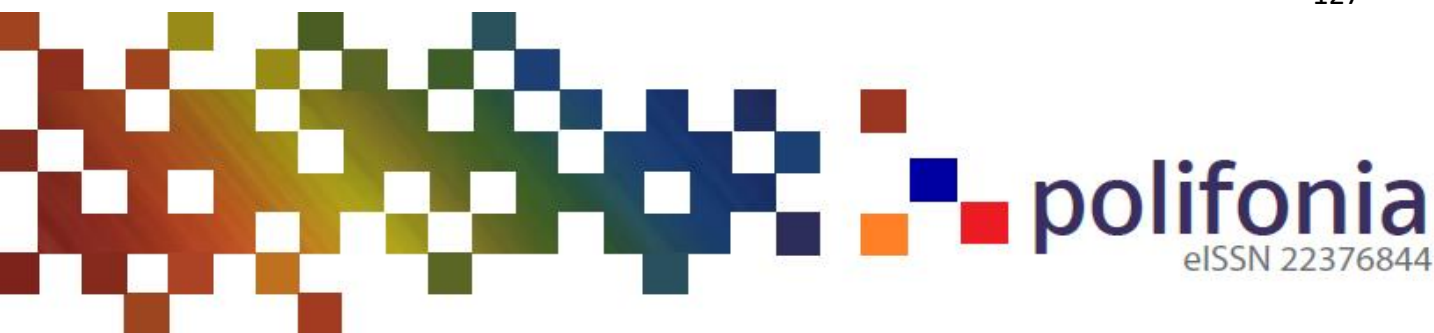
In this essay I analyze Manuel Puig's first novel, *Betrayed by Rita Hayworth*, published in its original language in 1968, highlighting the movement of tell and cut movies, which will be iterant in Puig's fictional trajectory as a writer. I emphasize the potent characteristic of this scheme in the construction of a romanesque project aligned with modern literature, as the same time as capturing a universe considered alienating and extraliterary, coming from Hollywood films, series, radio soap operas, tangos, boleros and so on. This fret between modern novel's sophistry and cultural industry artifact assembles a new look to the relationships between literature and cinema.

Keywords: Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Tell and Cut.

Resumen

En este ensayo leo la primera novela de Manuel Puig *La traición de Rita Hayworth* publicada en 1968, destacando su movimiento de contar y recortar películas, lo que se repetirá en la trayectoria ficcional del escritor argentino. Enfatizo el carácter potente de ese artifício en la construcción de un proyecto novelístico alineado a la literatura moderna, al mismo tiempo en que captura un universo visto como enajenante y extraliterario producido por las películas de Hollywood, los folletines, las radionovelas, los tangos, los boleros, etc. Tal fricción entre la sofisticación de la novela moderna y los artefactos de la industria cultural a la vez invita a una nueva mirada para las relaciones entre la literatura y el cine.

Palabras clave: Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Contar y Recortar.

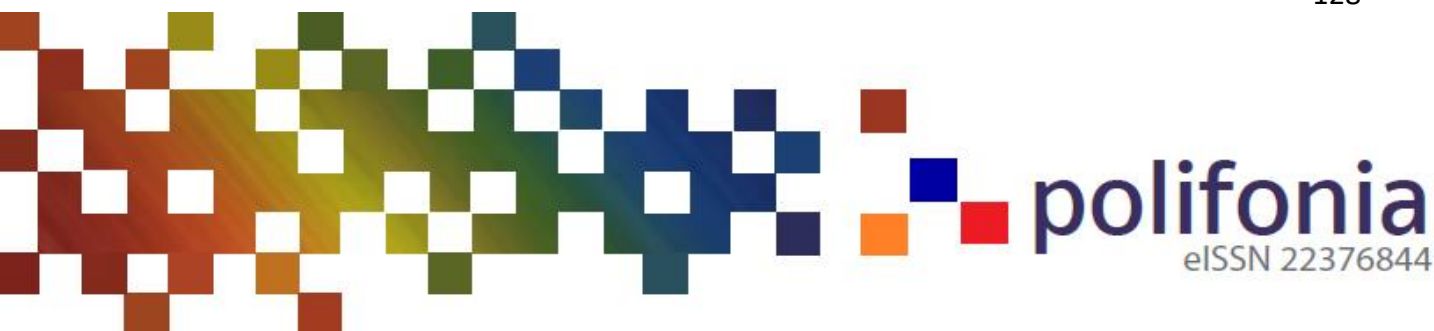


Faço parte deste Dossiê “30 anos sem Manuel Puig / 30 años sin Manuel Puig”, menos como um pesquisador e mais como um leitor, diria precoce – como no próximo parágrafo esclarecerei –, do escritor argentino homenageado. Tal afirmação não pretende marcar um lugar modesto ou mesmo de falsa modéstia. Se por um lado, sim, o intento deste ensaio é despretensioso, por outro, como bem diz Ricardo Piglia (2006, p.25), um dos bons comentadores da obra de Manuel Puig, a pergunta “o que é um leitor?” é, sem a menor dúvida, a grande pergunta da literatura.

Tal pergunta, na contemporaneidade, se desloca para outras economias significantes: “[o] leitor perante o infinito e a proliferação. Não o leitor que lê um livro, mas o leitor perdido numa rede de signos” (PUIG, 2006, p.27). Manuel Puig tem consciência disso, daí a plethora de leitores/espectadores que habitam as suas narrativas, leitores não só do verbal, mas, em especial, das imagens em movimento projetadas no espaço do ecrã. Esses leitores apresentados nos romances de Manuel Puig concebem a leitura, à maneira de Erza Pound (cf. PIGLIA, 2006, p.12), como uma arte da réplica. Eles ora vivem em um universo paralelo, ora imaginam que esse universo adentra a realidade cotidiana. A leitura deixa de ser somente uma prática para se conformar em uma forma de vida. Mas, antes de adentrar esse mundo em que contar e recortar configuram um modo de ler, uma volta ao meu passado.

Eu encontrei o universo ficcional de Manuel Puig, no final da década de 1980, então com 14/15 anos. Leitor em formação, fui buscar seus romances na Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais,¹ em Belo Horizonte, atraído em um primeiro momento por *O beijo da mulher aranha* (1976). Eu era um cinéfilo, também em formação, e na esteira do romance adaptado para o cinema por Hector Babenco (1985)

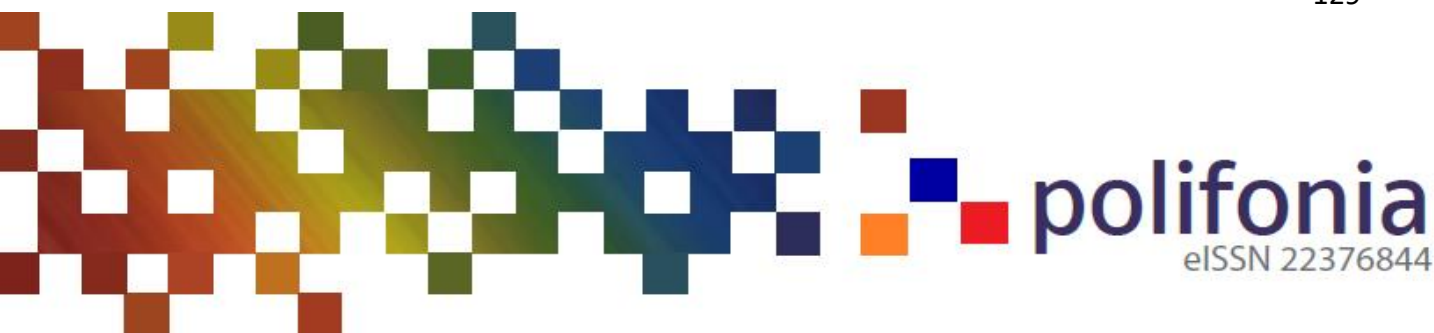
¹ A Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais foi criada em 1954, pelo então governador Juscelino Kubitschek. Desde 1961, a Biblioteca ocupa o edifício projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, sendo batizada em homenagem ao professor Luiz de Bessa. Em 2017, a Biblioteca voltou a utilizar o nome de batismo e o nome do Prof. Luiz de Bessa passou a nomear apenas o prédio que a abriga.



me deparei, na mesma estante da biblioteca, com *A traição de Rita Hayworth* (1968), fisgado obviamente pelo nome da diva no título. Depois vieram *The Buenos Aires affair* (1973), *Boquitas pintadas* (1969), *Pubis angelical* (1979), *Sangue de amor não correspondido* (1982), *Maldição eterna a quem ler estas páginas* (1983).² Todos traduzidos – com exceção de *Sangue de amor não correspondido*, que foi escrito em português no período em que Puig vivia no Rio de Janeiro – e publicados no Brasil em mais de uma edição, muitas vezes em diferentes casas editoriais. A título de exemplo, lembro que *O beijo da mulher aranha* foi traduzido por Glória Rodríguez e publicado no país pela editora Codecri em 1980 – dentro do boom editorial brasileiro com a abertura política –, e dois anos depois já estava na 11ª edição, e continuaria a ser editado por outras editoras ao longo da década. Além disso, seus cinco primeiros romances foram publicados pelo Círculo do livro, que era uma casa editorial brasileira criada no início dos anos de 1970 através de uma parceria estabelecida entre o Grupo Abril e a editora alemã Bertelsmann. O Círculo do livro funcionava como um clube de leitura no qual os sócios recebiam periodicamente uma revista promocional com o acervo e os lançamentos. Os livros eram editados em capa dura e tinham preços abaixo dos valores usuais de mercado. A presença dos romances de Puig nessa casa editorial não deixa de ser um termômetro do acolhimento que sua obra encontrou no Brasil nas últimas décadas do século XX.

Recentemente, em 01 de julho de 2020, o *Suplemente de Pernambuco* resgatou um pequeno ensaio do escritor argentino César Aira, publicado originalmente na revista portenha *Creación* em 1986. No texto, intitulado “Desdenhosa ignorância da literatura do Brasil”, Aira discute o desdém de leitores de língua espanhola pela nossa literatura. Em

² As datas entre parênteses referem-se ao ano da primeira edição dos livros de Manuel Puig. Os anos das edições utilizadas por este estudo são os seguintes: *O beijo da mulher aranha* (1985a), *A traição de Rita Hayworth* (1983a), *The Buenos Aires affair* (1975), *Boquitas pintadas* (1982a), *Pubis Angelical* (1985b), *Sangue de amor não correspondido* (1982b), *Maldição eterna a quem ler estas páginas* (1983b). Não incorporo aqui, nessas memórias, o romance *Cai a noite tropical*, último publicado em vida pelo escritor, em 1988, pouco antes de deixar o Rio de Janeiro, porque só fui ter contato com o mesmo, muitos anos depois.



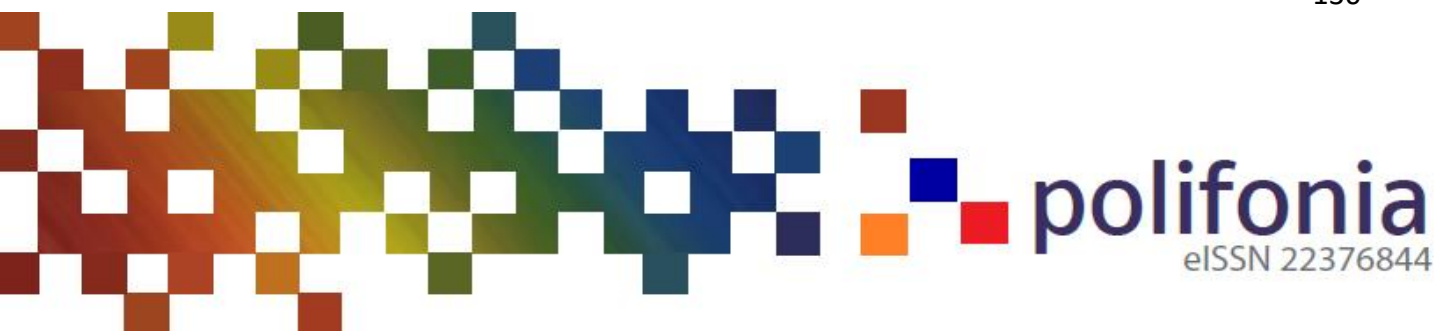
um movimento inverso, acredito que seria um exercício importante – mas que ultrapassa o escopo deste artigo – pensar que na mesma época em que o ensaio era escrito, o Brasil experimentava essa intensa circulação dos romances de Puig, inclusive tendo um papel importante na formação de leitores no país.

Mas por que, entre os romances de Puig lidos, escolhi me voltar, aqui, para *A traição de Rita Hayworth*? Primeiro o encontro com Rita Hayworth e com *Gilda* (EUA/1946), o filme *noir* de Charles Vidor, me levaram ao romance. Para a surpresa do então adolescente que fui, a traição a que se refere o título do romance não se relaciona com *Gilda*, mas com *Sangue e Areia* (EUA, 1941), de Rouben Mamoulian, voltarei ao intertexto do romance com o filme mais à frente.³ Em segundo lugar, a identificação com o garoto Toto – o principal contador e recortador de filmes do romance, que, por sua vez, pode ser lido como um *alter ego* de Manuel Puig, que entre os amigos era conhecido como “Coco” –, “uma espécie de arquivista de imagens em movimento” (RAVETTI, 2011, p.192). Eu e Toto, Eu e Coco (Puig), a cumplicidade estabelecida entre leitor, personagem/espectador e autor pela cinefilia, o fascínio pela Hollywood dos anos 30 e 40, o culto das divas, tudo isso vindo de lugares/olhares periféricos. Como afirmo no prefácio ao livro *Contar filmes: o cinema imaginário em Manuel Puig*, de Juan Ferreira Fiorini:

o então jovem cinéfilo, com veleidades de (pseudo) intelectual, fora tragado pelo engendramento perfeito entre a alta cultura – representada pela forma romance – e a cultura popular (quase pop) – os filmes de Hollywood, as letras de boleros e tangos, os sentimentos rasgados do folhetim –, mescladas, aproximadas, sem aparente hierarquia. (SOARES, 2020, p.11-12).

Por fim, um argumento do leitor maduro de Manuel Puig, em consonância mais uma vez com o leitor Ricardo Piglia, considero, hoje, que *A traição de Rita Hayworth*, roteiro de cinema inconcluso que, em 1962, Puig decidiu transformar em romance,

³ O filme *Gilda* comparece como uma das cenas/epígrafes de capítulo do romance *The Buenos Aires affair* (PUIG, 1975, p. 202).

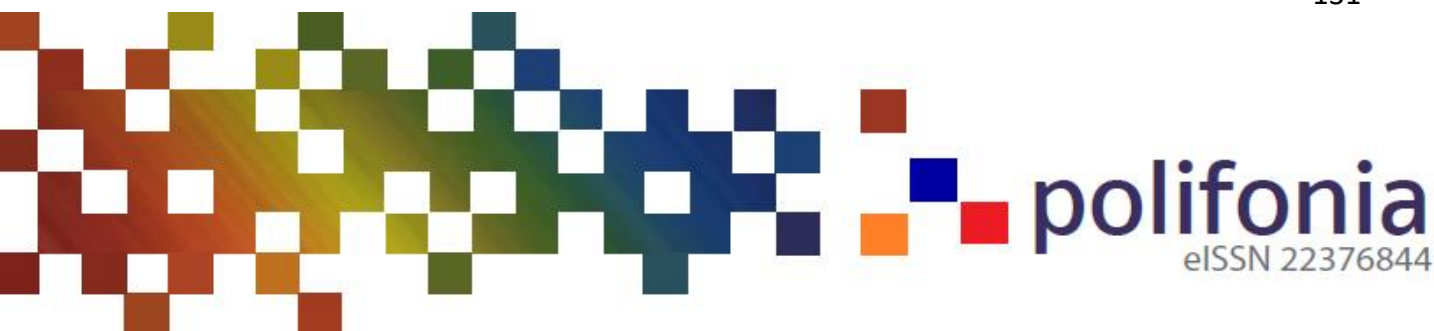


condensa todo o projeto literário do escritor. Manuel Puig encontra ali, ao mesmo tempo, um mundo narrativo e uma técnica de narrar (PIGLIA, 1993, p. 115). Da mesma opinião é outro escritor argentino, Alan Pauls, que, em 1986, no ensaio *Manuel Puig: A traição de Rita Hayworth*, irá defender que, naquele primeiro romance, inaugurador da produção literária de Puig, todos os movimentos que iriam dar origem aos outros livros foram condensados, premonitoriamente, pelo escritor.

O contar e o recortar funcionam como modos de arquivamento na fabulação dos romances de Manuel Puig, suas personagens estão sempre guardando imagens na memória, recortes e retalhos. Em *A traição de Rita Hayworth*, por exemplo, o menino Toto, uma das principais vozes do romance, conta os filmes de Hollywood que assiste, desenha as cenas desses filmes, corta e recorta as imagens das divas. Esse desejo pelos filmes e sua cumulação é partilhado com sua mãe, Mita, que exerce o papel de mediadora nessa relação do filho com o universo do cinema.

Ao longo do romance, as mulheres tecem, desenham, escrevem; as atrizes iluminam as telas, e Toto as toma como modelos: “Sem modelo não sei desenhar, sem modelo mamãe sabe desenhar, com modelo desenho melhor do que ela”. (PUIG, 1983a, p. 65). O cinema aparece como registro do imaginário de Toto e memória nostálgica das personagens femininas da trama, em especial Mita. Porém, há ruídos que apontam para um certo fracasso, por exemplo: Mita se casa com Berto que parece, mas não é o galã Carlos Palau; Hector desmascara Toto, diante de Paquita: “Chega de Teatro!” (PUIG, 1983a p. 177). A experiência da escrita aponta para a impossibilidade da completude dessa memória, para os limites desse “cinema imaginário”, para retomarmos a noção operada por Juan Ferreira Fiorini (2020), em sua leitura de *O beijo da mulher aranha*.

Por seu turno, o trinômio contar, recortar e colar faz parte do que Ricardo Piglia chamará de “efeito Puig” (1993, p. 114-116), a forma como o escritor lê e trama/arquiteta a literatura e a cultura estrangeira, para daí construir, performativamente, um modo de narrar e uma identidade no interior do sistema literário argentino. Espécie de

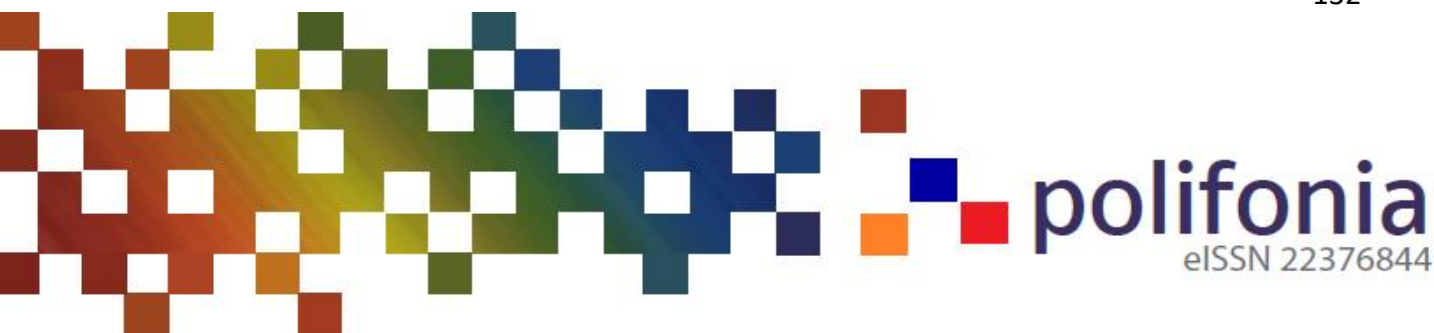


“desterritorialização dos artefatos culturais” (RAVETTI, 2011, p. 184) a partir da popularização e da internalização de comportamentos e sensibilidades propaladas pelos filmes produzidos na era de ouro de Hollywood, esse “efeito Puig” irá provocar um curto circuito na recepção crítica argentina dos primeiros romances do autor (cf. BRAGANÇA, 2007, p.235-257). E como isso se dá em *A traição de Rita Hayworth*?

O título⁴ que aparece no alto da capa bem que poderia estar na marquise de um cinema de rua – de General Villegas nos anos 1960; de Belo Horizonte nos anos 1980, da fictícia Coronel Vallejos nos anos 1930 e 40 – em letras garrafais: A TRAIÇÃO DE RITA HAYWORTH. Chama a atenção, em lugar de Doña Sol, personagem do filme Rouben Mamoulian, *Sangue e areia* (1941), o nome da atriz na capa do livro. Artifício que irá se repetir, por exemplo, nas epígrafes dos dezesseis capítulos de *The Buenos Aires affair*, publicado cinco anos depois, em que citações de diálogos de filmes de Hollywood vêm acompanhado não dos nomes das personagens, mas das estrelas dessas películas: Greta Garbo (duas vezes), Dorothy Lamour, Joan Crawford, Marlene Dietrich (duas vezes), Jean Harlow, Greer Garson, Norma Shearer, Hedy Lamar, Susan Hayward, Lana Turner, Bette Davis, Mecha Ortiz, Ginger Rogers e Rita Hayworth, no último capítulo (1975. p. 3; 11; 16; 45; 62; 70-71; 93-94; 111-112; 125-126; 140; 150; 159; 166; 183; 193; 202). De certo modo, Manuel Puig questiona a especificidade da relação ator e personagem que se dá no cinema. Como adverte a filósofa Sônia Viegas, a partir da leitura de *La idea del Teatro*, de Ortega y Gasset, o cinema eliminaria o caráter artesanal da criação de personagens no teatro:

Uma vez filmada a encenação, o personagem se destaca do ator e submete-se a outra contingência, a do foco de luz que o projetará no espaço sem profundidade da tela. Tudo, então, será dado em imagem, até mesmo a profundidade irreal em que sua figura emergirá e em que se dissipará como um vapor. O cinema efetiva, dessa forma, a autonomia do personagem em relação ao ator, e afirma a pura irrealidade do primeiro (VIEGAS, 1990, p.45).

⁴ Sobre as mudanças que o título da narrativa sofreu ao longo do processo de escrita de Manuel Puig, ver: PÉREZ, 2006, p. 633-650.

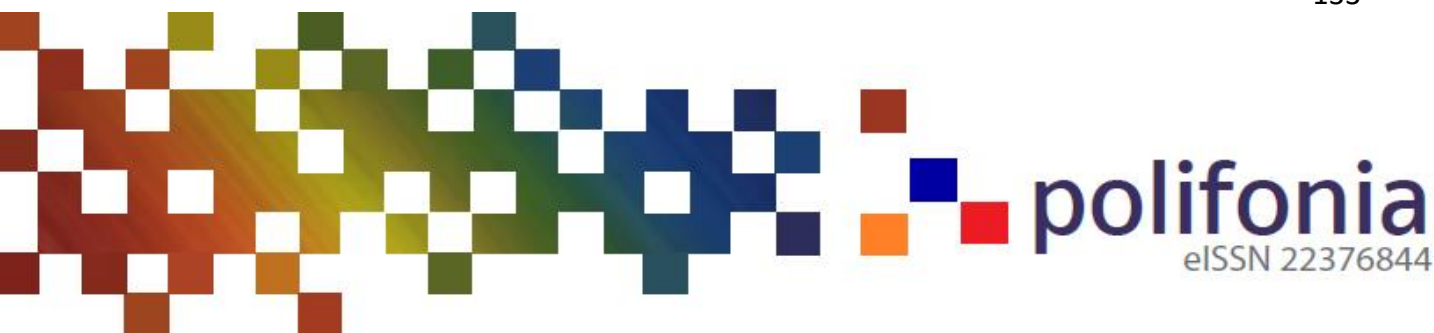


Se, por esse viés, o ator é deixado fora da cena, reduzido a espectador impotente de sua própria imagem; no caso do universo ficcional de Manuel Puig, ator e personagem não se descolam na relação com o espectador/leitor. Nesse sentido, amar Gilda é amar Rita Hayworth, uma se coadunaria na outra, ao contrário do que a própria atriz dizia, “Os homens vão para cama com a Gilda, mas acordam comigo, Rita” ((HAYWORTH apud FRIEDRICH, 1988, p. 270). No caso de *A traição de Rita Hayworth*, a estrela de Hollywood entra em cena tanto como pessoa quanto como personagem: Rita Hayworth / Margarita Carmen Cansino e seu papel como Doña Sol em *Sangue e areia*.

Quanto ao significante *Traição*, em uma primeira camada de leitura, este se refere ao caráter da personagem Doña Sol, do filme de Mamoulian, a amante que leva o toureiro Juan Gallardo à desgraça e à ruína. Em uma segunda leitura, o título do romance de Manuel Puig guarda uma ambivalência. *Sangue e areia* (1941) insurge em um momento importante na formação de Toto:

(...) a cara de traidora de Rita Hayworth; papai diz que é a mais bonita de todas. Vou escrever com letras grandes R de Rita e H e desenho no fundo uma travessa e umas castanholas. Mas em *Sangue e areia* ela trai o rapaz bom. Não quero desenhar RH em letras grandes (PUIG, 1983a, p. 78).

Nas palavras de Ricardo F. Vivancos Pérez (2006, p. 634), em diálogo com Lucille Kerr, que, em 1987, publicou o importante estudo *Suspended fictions: reading novels by Manuel Puig*, no título *La traición de Rita Hayworth*, a preposição provoca um duplo sentido. “Rita Hayworth” é ao mesmo tempo agente e destinatária de ‘la traición’, tanto sujeito (traidor) quanto objeto (aquele que foi traído) da traição, a traidora traída, agente e alvo ao mesmo tempo. Há uma cena do filme, referenciada por Toto em um dado momento do romance, no capítulo V, em que esse jogo duplo é evidente: a sequência “touro, touro”, na qual os papéis são invertidos, Doña Sol se torna toureiro e Juan Gallardo é toureado. Ao mesmo tempo, Totó se sente traído/atraído pelo pai, Berto, que fascinado por Rita Hayworth, promete voltar ao cinema com Mita e o filho, mas não

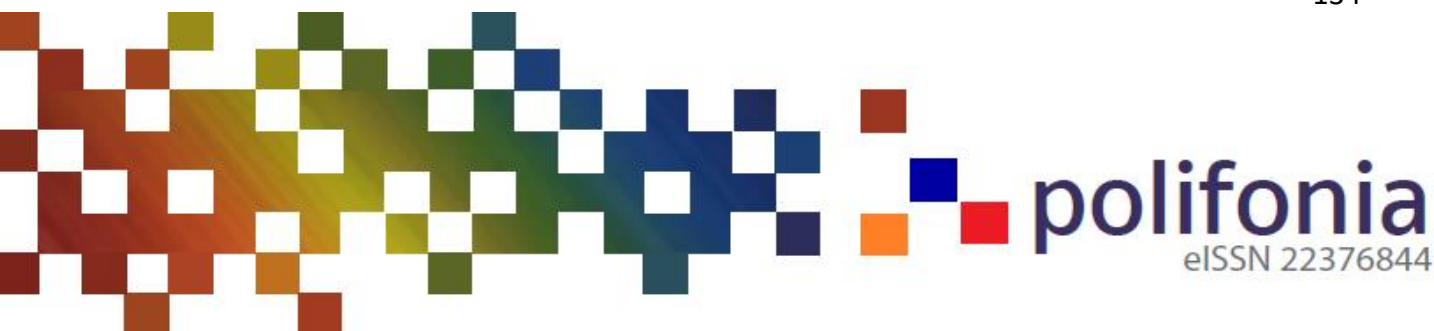


cumpra a promessa. A situação funciona como um corte definitivo de Berto em relação ao mundo de Toto e Mita.

É também da ordem da *traição* ambivalente o modo como Manuel Puig se apropria da linguagem do melodrama, dos filmes das divas, das artimanhas do romance moderno; sempre tomando uma distância e muitas vezes contando e recortando de modo a deformar, disfarçar, subverter o original. O autor posta-se como um leitor/espectador que lê/vê mal, “distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor” (PIGLIA, 2006, p. 19).

Saindo do título na capa e de seus desdobramentos no interior da narrativa, segue o sumário. São dezesseis capítulos divididos em duas partes – oito capítulos em cada. Os títulos desses capítulos lembram os intertítulos, caros ao cinema mudo, mas que no cinema falado, comparecem, às vezes para indicar a localização no tempo e no espaço da ação, por exemplo: (1) Em casa dos pais de Mita, La Plata, 1933; (3) Toto, 1939; (9) Héctor, verão, 1944 (PUIG, 1983a, p. 5). As datas marcam a passagem do tempo, de 1933 a 1948, que cobre a diegese do romance, sem, no entanto, configurar uma cronologia rígida. O último capítulo, por exemplo, interrompe o avanço do tempo e retorna ao ano de 1933, presente nos dois primeiros capítulos, de modo que passado, presente e futuro se fundem. Um outro fator da maior importância na configuração destes títulos de capítulos é, como salienta Alan Pauls (1986, p. 20), que estes sinalizam o trabalho sutil do narrador, que, no miolo do romance, desaparece. É nesses títulos de capítulos, suas datas, escolha das vozes das personagens, que se pode vislumbrar o trabalho de montagem operado pela focalização narrativa.

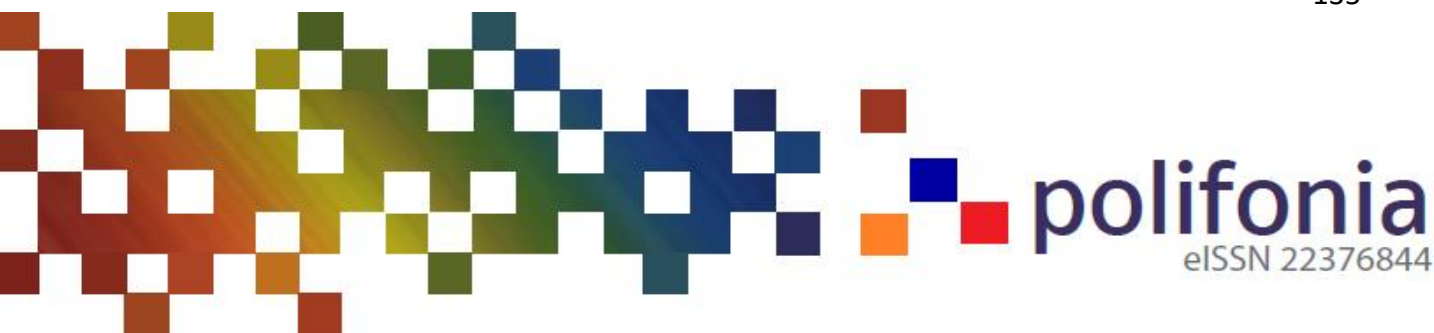
Quanto à estrutura da trama, o romance é muitas vezes saudado como uma narrativa cinematográfica. Porém, como adverte Graciela Ravetti: “[n]ão é cinema, não é fotografia, é uma escrita performática que se deixa atravessar pela intensidade do cinema e tenta dar conta disso pela linguagem” (2011, p. 186). Para tanto, Manuel Puig promove uma série de confluências, tais como da oralidade com a imagem fotográfica; da estrutura



romanesca com o texto dramático; da montagem e da colagem; do melodrama/da radionovela com o romance. Os dois primeiros e o quarto capítulos se constroem por meio de diálogos femininos, vozes de mulheres, que escamoteiam a figura de um narrador. Nesse artifício, tem-se a tensão literatura e cinema, mostrar e descrever, ler e ver. O leitor é jogado dentro dessas conversas somente com as informações contidas nos “intertítulos” de cada capítulo e, como no cinema, esse leitor/ espectador/ ouvinte é obrigado a ver e ouvir no escuro da sala/página as imagens que não lhe são dadas de bandeja pelo autor, mas a partir de nacos rarefeitos de real, de referentes mínimos. É obrigado a construir a cena sem o auxílio de didascálias, sem o apoio da “moldura” de um palco à italiana; afinal, como na cena moderna: “[h]á uma interpenetração entre o espaço cênico e o espaço empírico da sala que borra a perspectiva”. (ROSENFELD, 1996, p.79)

Já os outros cinco capítulos da primeira parte e os três primeiros da segunda parte do romance se estruturam a partir do monólogo interior de cada personagem que aparece no título desses capítulos, por exemplo: (V) Toto, 1942; (VI) Teté, inverno 1942; (XI) Cóbito, primavera 1946 (PUIG, 1983a, p. 5). O monólogo interior, assim como a sua radicalização no fluxo de consciência, é uma espécie de *zeitgeist* do romance moderno (ROSENFELD, 1996). Nos referidos capítulos, o passado, o presente e o futuro se interpõem, de modo que os níveis temporais se misturam e os limites são apagados. Juntamente, a ausência de paragrafação contribui para esse efeito, ao se estender o discurso ao extremo, confundindo e misturando as referências, como no exemplo a seguir, um fragmento de fluxo de consciência do menino Toto, retirado do quinto capítulo:

Sete horas, sete horas, o aniversário continua, escuro como se fosse meia-noite neste saguão não mora ninguém, fico colado contra a parede e se papai passar não me vê. Mamãe... não conte a ninguém! Mamãe está no cinema... um raio vai despencar em pleno aniversário, no quintal da casa da González!! e se tivesse caído antes da rumba “Maria da Bahia”, no começo de “Maria da Bahia” é que tinha que cair o raio. Mamãe... não conte a ninguém! se eu soubesse onde é que eu não vou encontrar ele... em casa ou no cinema? os meninos ainda no aniversário, no fim servem mais bolo, a essa hora não tem ninguém na rua, nessa calçada podiam assassinar alguém e não havia testemunhas, e todos os salgadinhos do aperitivo dos mais velhos, ia sobrar

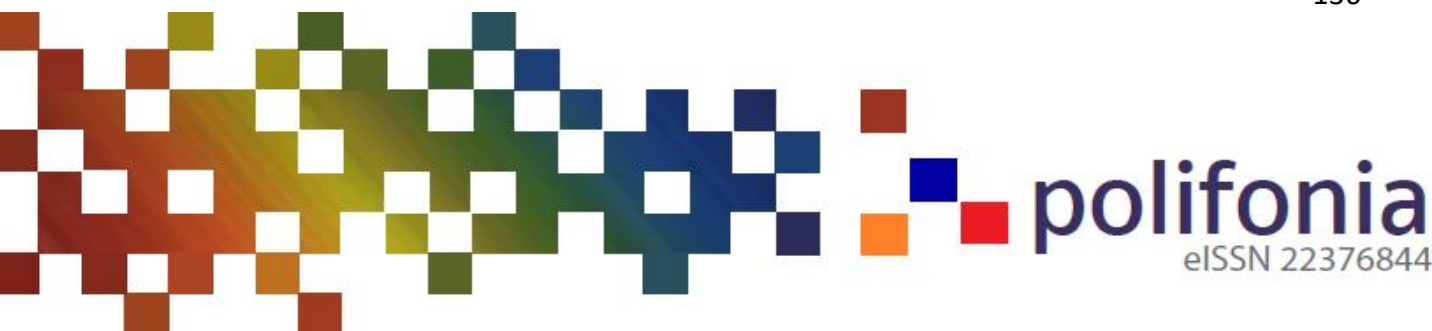


muito, ele já estará em casa? ou terá ido ao cinema com a mamãe? terá deixado ela ir sozinha ao cinema? papai (PUIG, 1983a, p. 82-83).

A espessa textura das associações de caráter emocional das personagens, as partículas de tempo, as referências a objetos e pessoas fundem-se em experiências, abarcando presente, passado e futuro. Já os últimos cinco capítulos são compostos de textos/documentos variados: (12) Diário de Ester, 1947; (13) Redação de Toto (“O filme de que mais gostei”); (14) Carta anônima ao diretor do internato do Colégio “George Washington”, 1947; (15) Caderno de Herminia, 1948; (16) Carta de Berto, 1933 (PUIG, 1983, p. 5). Repete-se o encobrimento, a desapareção da voz intermediária de um narrador, sendo a consciência das personagens que se manifesta na sua atualidade *imediata*, para retomar Anatol Rosenfeld refletindo sobre o romance moderno, “em pleno ato presente, como *um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance*”. (ROSENFELD, 1996, p. 84, grifos meus)

Diálogos, monólogos interiores, testemunhos, tem-se, portanto, uma estrutura polifônica e dialógica (BAKHTIN, 1997), extremamente sofisticada em sua tessitura – lembro que o romance se abre com as mulheres tecendo e conversando – que desmente uma fala bastante recorrente sobre a literatura de Manuel Puig, que ganhou ares de cristalização: a de que o escritor argentino trabalharia apenas com o extraliterário, que se alimentaria do que não é literatura (cf. PAULS, 1986; BRAGANÇA, 2007). Ao contrário, o escritor estabelece um diálogo refinado com toda uma tradição do romance – penso em Chardelos de Laclos, Jane Austen, Gustave Flaubert, Dostoiévski, Arthur Schnitzler –, e conversa, em especial, com a “tradição da ruptura” desenhada pelo romance moderno – o monólogo interior e o fluxo de consciência me levam a James Joyce e Virginia Woolf; a fragmentação da narrativa e das personagens, a William Faulkner, por exemplo. Como afirma Ricardo Piglia:

Puig foi além da vanguarda; mostrou que a renovação técnica e a experimentação não são contraditórias às formas populares. Ele entendeu



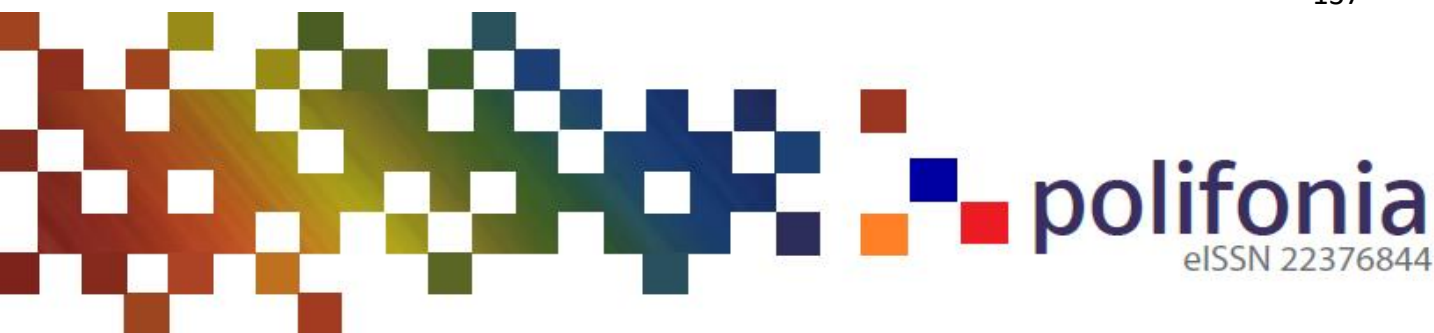
imediatamente o que era importante em Joyce. “O que tirei conscientemente de Joyce é o seguinte: olhei um pouco *Ulisses* e vi que era um livro composto com técnicas diferentes. O suficiente. Isso eu gosto.” Claro, essa é toda a lição de Joyce, multiplicidade de técnicas e vozes, ruptura da ordem linear, atomização do narrador. Um escritor não tem estilo pessoal. Ele escreve em todos os estilos, trabalha todos os registros e tons da língua. (PIGLIA, 1993, p. 115. Tradução minha)⁵

Nesse sentido, o extraliterário: a radionovela, a canção popular, o cinema – em especial o melodrama –, os documentos de origens variadas são desterritorializados e deslocados para ao espaço narrativo – em diálogo com a história do gênero romance –, produzindo um texto literário híbrido.

No caso específico da retomada da forma do melodrama – e o paradigma do melodrama no romance *A traição de Rita Hayworth* é o filme *Romeu e Julieta* (1936), de George Cukor, estrelado por Norma Shearer, logo trazido no capítulo III, no monólogo interior de Toto⁶ –, Puig é precursor do que o cinema de Pedro Almodóvar vai fazer, em especial a partir dos anos 1990 e com filmes como *De salto alto* (1991) *A flor do meu segredo* (1995) e *Tudo sobre minha mãe* (1999); assim como Lars von Trier – pensemos em *Ondas do destino* (1996), *Dançando no escuro* (2000), *Dogville* (2003)–, e, principalmente Todd Haynes em filmes como *Longe do paraíso* (2002) e *Carol* (2015). Em Manuel Puig e nos filmes desses cineastas, a presença do melodrama e de outros artefatos advindos do *Mass Media* na fabulação e na trama não redundam em algo da ordem de uma “catarse culinária” (LIMA, 2000, p. 266), de uma aceitação irrestrita desses modos de representação, de seus efeitos de satisfação do compensatório. Ao contrário,

⁵ Cf. “Puig fue más allá de la vanguardia; demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares. Comprendió de entrada qué era lo importante en Joyce. “Yo lo que tomé conscientemente de Joyce es esto: hojeé un poco Ulises y vi que era un libro compuesto con técnicas diferentes. Basta. Eso me gustó.” Por supuesto, ésa es toda la lección de Joyce, multiplicidad de técnicas y de voces, ruptura del orden linear, atomización del narrador. Un escritor no tiene estilo personal. Escribe en todos los estilos, trabaja todo los registros y los tonos de la lengua.”

⁶ Como afirma Graciela Ravetti, “Qualquer peça com trama romântica na qual o autor manipula os eventos com o único objetivo de produzir emoções no público é considerado melodrama. E, se ainda fica evidente que o autor não teve preocupações com a causalidade psicológica, nem com uma trama lógica ou de outra ordem, não há dúvidas: temos melodrama.” (2011, p.188).



aposta-se na potencialidade dessas linguagens, mas para se produzir efeitos de sentido outros, seja pelo excesso, pelo artificialismo ou pela desreferencialização que desnuda o jogo ficcional.

Como tentei demonstrar neste breve ensaio, *A traição de Rita Hayworth* coaduna todo o projeto literário de Manuel Puig: um universo narrativo e uma técnica de fabular. Os romances do escritor argentino, muitas vezes, provocam a confluência de subjetividades que se ramificam, se bifurcam, as das personagens, do autor e do leitor. Esse entroncamento se dá sempre no âmbito da leitura, da percepção e da compreensão, atravessadas pelo racional e pelo emocional. Contar e recortar visa apreender, fixar, tornar presente algo que se perdeu, ou seja, um modo “de tornar visível o invisível e de fixar imagens nítidas que já não vemos, mas que continuam insistindo como fantasmas e que vivem entre nós” (PIGLIA, 2006, p. 13).

Referências

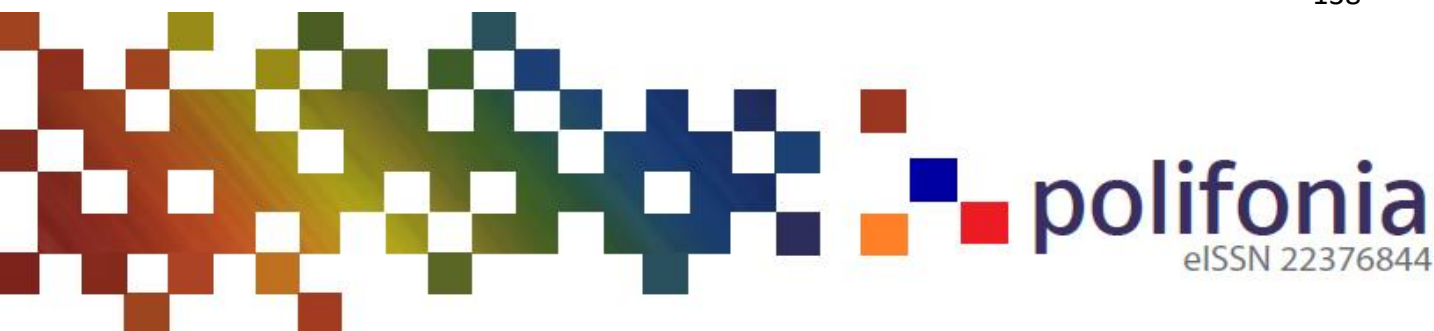
AIRA, César. Desdenhosa ignorância da literatura do Brasil. Tradução e nota de Joca Wolff | *Suplemento de Pernambuco: Suplemento Literário do Estado*. Ed. 173, Recife, julho de 2020. Disponível em: <https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_173_web>; Acesso em: 08 jul. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

O BEIJO da mulher aranha. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. Brasil: Editora Três, 1985 [ano do lançamento]. 1VHS. (Coleção IstoÉ Cinema Brasileiro, v. 8).

BRAGANÇA, Maurício de. Imagem e escritura – Manuel Puig e o campo literário hispano-americano. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 1, n.10, p. 235-257, 2007.

CAROL. Direção: Todd Haynes. Produção: Elizabeth Karlsen, Stephen Woolley, Christine Vachon. EUA/Reino Unido: Paramount, 2015 [ano do lançamento]. 1 DVD.



DANÇANDO no escuro. Direção: Lars von Trier. Produção: Vibeke Windelov e Peter Aalbaek Jensen e Marianne Slot. Dinamarca: Imagem filmes, 2003 [ano do lançamento]. Tradução de Danser i Mørket.

DE SALTO alto. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha: El Deseo S. A., 1991 [ano de lançamento]. Tradução de Tacones Lejanos.

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Produção: Vibeke Windelov e Peter Aalbaek Jensen et al. Dinamarca et al.: California Filmes, 2003 [ano do lançamento]. 1 DVD.

FIORINI, Juan Ferreira. *Contar filmes: o cinema imaginário de Manuel Puig*. Cuiabá: Ed. UFMT, 2020.

A FLOR do meu segredo. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodovar. Espanha: Fox Vídeo Brasil, 1999 [ano de lançamento]. 1 DVD. Tradução de La flor de mi secreto.

FRIEDRICH, Otto. *Cidade das redes: Hollywood na década de 40*. Tradução de Ângela Melim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LONGE do paraíso. Direção: Todd Haynes. Produção: Christine Vachon. EUA/França: Casablanca Filmes, 2002 [ano do lançamento]. 1 DVD. Tradução de Far from heaven.

GILDA. Direção: Charles Vidor. Produção: Columbia Pictures. EUA: Columbia Pictures/Sony, 1946 [ano do lançamento]. 1 DVD.

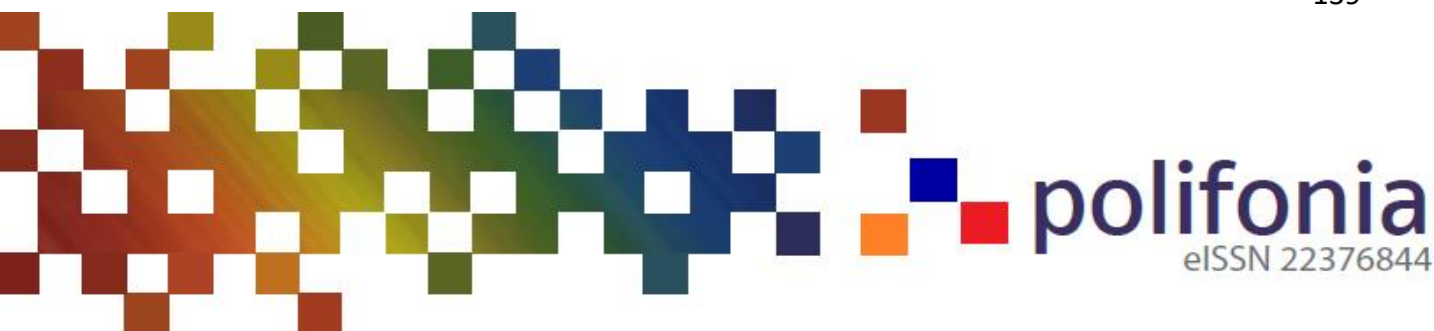
KERR, Lucille. *Suspended Fictions: reading novels by Manuel Puig*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ONDAS do destino. Direção: Lars von Trier. Produção: Vibeke Windelov e Peter Aalbaek Jensen. Dinamarca/França: Versátil Home Video, 1996 [ano do lançamento]. 1 DVD. Tradução de Breaking the waves.

PAULS, Alan. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Biblioteca Crítica Hachette, 1986.

PÉREZ, Ricardo F. Vivancos. Una lectura *Queer* de Manuel Puig: *Blood and sand en La traición de Rita Hayworth*. *Revista Iberoamericana*, [S.l.], v. LXXII, n. 215-216, p. 633-650, Abr.- Set. 2006. Disponível em: <<https://revista->



iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/103>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PIGLIA, Ricardo. Manuel Puig y la magia del relato. In: _____. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. p. 114-116.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*. Tradução de Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a.

PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*: folhetim. Tradução de Luiz Otávio F. Barreto Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982a.

PUIG, Manuel. *The Buenos Aires affair*: romance policial. Tradução de Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Biblioteca do leitor moderno, v. 156).

PUIG, Manuel. *Pubis angelical*. 6. ed. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Rocco, 1985a.

PUIG, Manuel. *Sangue de amor não correspondido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982b.

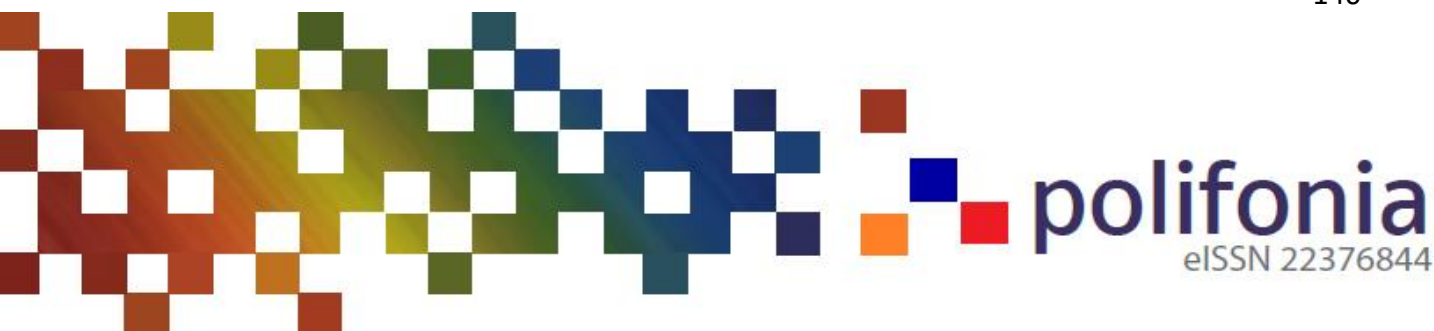
PUIG, Manuel. *Maldição eterna a quem ler estas páginas*. Tradução de Luiz Otávio F. Barreto Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. 13. ed. Tradução de Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Rocco, 1985b.

RAVETTI, Graciela. Performance, Carrefour das artes: lágrimas de crocodilo. In: _____. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 175-204.

ROMEU e Julieta. Direção: George Cukor. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer Studios. EUA; Classic Line, 1936 [ano do lançamento]. 1 DVD. Tradução de Romeo and Juliet.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto / Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.



SANGUE e areia. Direção: Rouben Mamoulian. Produção: Robert Kane e Darryl F. Zanuck. EUA: Classic Line, 1941 [ano do lançamento]. 1 DVD. Tradução de Blood and sand.

SOARES, Leonardo Francisco. Prefácio: tudo começa com uma história e com um filme. In: FIORINI, Juan Ferreira. *Contar filmes: o cinema imaginário de Manuel Puig*. Cuiabá: Ed. UFMT, 2020. p. 11-14.

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodovar. Espanha: Fox Vídeo Brasil, 1999 [ano de lançamento]. 1 DVD. Tradução de Todo sobre mi madre.

VIEGAS, Sônia. *Cinema Comentado: crônicas e ensaios*. Organizado por Mônica Viegas com a colaboração de Anna Maria Viegas. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1990.