



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE**  
**MESTRADO E DOUTORADO**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CAROLINE ARENHART DE BASTIANI

**CIDADE, FICÇÃO E MEMÓRIA EM MANUEL PUIG:  
UM NARRADOR PÓS-MODERNO?**

CASCADEL – PR  
2014

CAROLINE ARENHART DE BASTIANI

**CIDADE, FICÇÃO E MEMÓRIA EM MANUEL PUIG:  
UM NARRADOR PÓS-MODERNO?**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de pesquisa: Linguagem Literária e interfaces Sociais: Estudos comparados

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Ximena Antonia Díaz Merino

CASCAVEL – PR  
2014

CAROLINE ARENHART DE BASTIANI

**CIDADE, FICÇÃO E MEMÓRIA EM MANUEL PUIG:  
UM NARRADOR PÓS-MODERNO?**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariluci da Cunha Guberman (UFRJ/FAPER)  
Membro Efetivo (Convidado)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Prof. Dr. Antônio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Profa. Dra. Ximena Antonia Díaz Merino (UNIOESTE)  
Orientadora

---

Prof. Dr. Antônio Ferreira da Silva Júnior (CEFET/RJ)  
Membro Suplente (Convidado)

---

Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)  
Membro Suplente (da Instituição)

Cascavel, 20 de Março de 2014.

À minha família, Mãe, Patty, Renan, Helô  
e Jeison, pelo amor incondicional.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Ximena Antonia Díaz Merino, pelo trabalho, paciência e dedicação a mim destinados. Este trabalho só foi possível graças à sua solicitude e mediação.

À Professora Doutora Lourdes Kaminski Alves, que participou da banca do Exame de Qualificação e, por meio de suas sábias palavras, elogiou, criticou e sugeriu bibliografias importantíssimas para o enriquecimento deste texto.

Ao Professor Doutor Antônio Donizeti da Cruz, pelas contribuições na banca do Exame de Qualificação, que com delicadeza e sapiência levantou questionamentos e bibliografias que me possibilitaram aprimorar esta Dissertação.

Agradeço também a presença da Doutora Mariluci da Cunha Guberman pela disponibilidade ao aceitar compor esta banca, porque sei que sua leitura primorosa e seus avançados conhecimentos sobre o tema abordado serão de grande valia nesta etapa.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE que através de suas aulas contribuíram para a elaboração desta pesquisa.

Aos meus amigos que, mesmo de longe, eram minha força e meu cajado nessa caminhada, em especial à Camila Hickmann, Maria Viktória Torrentes Tabak e Thiago Benitez de Melo. Pelas discussões, debates e até mesmo filosofias de bar.

À Aline Helena, pelo companheirismo, motivação, ombro amigo, conforto e por aguentar todas as minhas queixas pacientemente. Pelo amor e carinho abundantes que me levantaram nas horas mais árduas. E, principalmente, por não ter me deixado desistir.

Não é o passado, como tal, que me preocupa, mas sim o fato de eu acreditar que há nele uma lição para nós, contemporâneos. Mas... qual? Por si mesmos, os acontecimentos nunca revelam seus sentidos: os fatos não são transparentes; para nos ensinar alguma coisa, precisam ser interpretados.

(Em Face do Extremo, Tzvetan Todorov)

DE BASTIANI, Caroline Arenhart. **Cidade, Ficção e Memória em Manuel Puig: Um narrador pós-moderno?** 2014. 111 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Cascavel, PR.

## RESUMO

Este estudo objetiva evidenciar o olhar citadino em Manuel Puig, assim como a concepção imagética de cidade desenvolvida pelo autor ao longo de sua vida, tendo como base de estudo os espaços habitados, a memória, a identidade nacional, e o olhar citadino, aspectos que foram sendo registrados em suas obras mediante a interação com as artes. Os romances *La traición de Rita Hayworth* (1968), *The Buenos Aires Affair* (1973) e *Cae la Noche Tropical* (1988), de Manuel Puig, apresentam diferentes pontos de vista vinculados às diversas etapas de sua vida. A primeira obra, por exemplo, coloca o leitor diante da mediocridade dos habitantes de uma cidade do interior da Argentina, que têm como referência de cidade ideal a capital Buenos Aires. A segunda obra o faz mergulhar nos sonhos e desejos de Gladys, argentina de Buenos Aires, que almeja Nova Iorque como símbolo de cidade quimérica ao mesmo tempo em que recusa sua cidade natal, menosprezando-a. A terceira obra, ao tratar da vida de duas senhoras argentinas que estão vivendo no Brasil, coloca o interlocutor diante de um rompimento das protagonistas com seu país de origem, evidenciando as belezas e privilégios da cidade do Rio de Janeiro, enquanto recusa à cidade de Buenos Aires. As obras citadas foram selecionadas como *corpus* de estudo pois apresentam elementos recorrentes que possibilitaram a configuração do imaginário citadino apresentado por Puig: a marca cinematográfica, as artes plásticas, a música e a poesia. O olhar citadino das personagens evolui em cada um dos três romances citados em relação à concepção da Argentina como cidade ideal, transformando-se à medida que a vida do escritor argentino sofre múltiplos choques culturais ao entrar em contato com a realidade dos diversos países e cidades pelos que transitou devido ao exílio vivenciado como resultado do momento político argentino.

**PALAVRAS-CHAVE:** Olhar citadino, Identidade, Memória, Manuel Puig, Narrador Pós-Moderno.

## RESUMEN

Esta investigación objetiva evidenciar la mirada citadina en Manuel Puig, así como la concepción imagética de ciudad desarrollada por el autor a lo largo de su vida, teniendo como soporte de estudio los espacios habitados, la memoria, la identidad nacional y la mirada citadina, aspectos que fueron registrados en sus obras mediante la interacción con las artes. Las novelas *A Traição de Rita Hayworth* (1968), *The Buenos Aires Affair* (1973) y *Cae la Noche Tropical* (1988), de Manuel Puig, presentan distintos puntos de vista vinculados a las diversas etapas de su vida. La primera obra, por ejemplo, pone al lector delante de la mediocridad de los habitantes de una ciudad del interior de Argentina, que tienen como referencia de ciudad ideal la capital Buenos Aires. La segunda obra lo hace sumergirse en los sueños y deseos de Gladys, argentina de Buenos Aires, que anhela Nueva York como símbolo de ciudad quimérica al mismo tiempo en que rechaza su ciudad natal, menospreciándola. La tercera obra, al tratar de la vida de dos señoras argentinas que viven en Brasil, pone al interlocutor delante de un rompimiento de las protagonistas con su país de origen, evidenciando las bellezas y privilegios de la ciudad de Rio de Janeiro, en desmedro de la ciudad de Buenos Aires. Las obras citadas fueron seleccionadas como *corpus* de investigación, pues presentan elementos recurrentes que posibilitaron la configuración del imaginario citadino presentado por Puig: la marca cinematográfica, las artes plásticas, la música y la poesía. La mirada citadina de los personajes evoluciona, en cada una de las tres novelas citadas, en relación a la concepción de Argentina como ciudad ideal, transformándose a medida que la vida del escritor argentino sufre múltiples choques culturales al entrar en contacto con la realidad de los diversos países y ciudades por los que transitó, debido al exilio experimentado como resultado del momento político argentino.

**PALABRAS-LLAVE:** Mirada citadina, Identidad, Memoria, Manuel Puig, Narrador Postmoderno.



## ABSTRACT

This study aims to highlight the Manuel Puig city perspective as well as the imagery of the city design developed by the author throughout his life, based on the study of living space, memory, national identity and city look that have been recorded in their works through interaction with the arts. The Puig novels *A Traição de Rita Hayworth* (1968), *The Buenos Aires Affair* (1973) and *Cae la Noche Tropical* (1988), present different points of view linked to the various stages of his life. The first project, as an example, puts the reader on the mediocrity of the inhabitants of a town in Argentina, whose ideal reference is the capital city Buenos Aires, which aims New York City as a symbol of chimeric city while refusing his hometown, dismissing it. The third work, when dealing with the lives of two Argentine women who are living in Brazil, puts the caller on a breakup of the protagonists with their home country, showing the beauties and privileges of the city of Rio de Janeiro, while denying the city of Buenos Aires. The works were selected as the corpus of study for presenting elements that enable the configuration of the city imaginary showed by Puig: a cinematographic mark, visual arts, music and poetry. The city perspective of the characters evolves in each of the three novels, in relation to the conception of Argentina as the ideal city, changing as the life of the Argentine writer suffers multiple cultural shock upon contact with the reality of many countries and cities that were passed by him due to exile experienced as a result of the Argentine political moment.

KEYWORDS: City look, Identity, Memory, Manuel Puig, Postmodern Narrator.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 A NOVA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA</b> .....	17
1.1 Entre o <i>Boom</i> e o <i>Pós-Boom</i> .....	19
1.2 O Papel do Escritor na Sociedade Urbana .....	22
<b>2 O NARRADOR DA AUTO-FICÇÃO</b> .....	27
2.1 Uma nova voz Literária.....	37
2.2 Hibridismo Ficcional .....	45
<b>3 FRAGMENTAÇÃO DO TEMPO, DO ESPAÇO E DA MEMÓRIA: O HOMEM URBANO ENQUANTO REFLEXO DA MIXÓRDIA</b> .....	51
3.1 <i>A Traição de Rita Hayworth</i> : Buenos Aires cidade ideal? .....	52
3.2 <i>The Buenos Aires Affair</i> : O desencantamento com a cidade ideal.....	64
3.3 <i>Cae la Noche Tropical</i> : “de allá, nada más” .....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	102
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110
<b>ANEXO I</b> – Capas de algumas edições dos livros	
<b>ANEXO II</b> – Cartas	
<b>ANEXO III</b> – Entrevista	

## INTRODUÇÃO

A literatura, em toda a sua abrangência, está submetida a aspectos sociais independentemente da época ou da sociedade na qual está inserida. Segundo Marisa Lajolo (1989, p. 43) “para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia”, assim a obra literária só existirá através deste intercâmbio, da relação da tríade indissolúvel entre leitor, autor e obra, objeto de reflexão de Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2000). Entende-se, portanto, que a interação entre o autor e seus leitores é fator imprescindível para que a narrativa possa ser considerada obra literária e, logo, para que ela seja um objeto social. Neste sentido, Candido (2000, p.74) afirma que,

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade [...] mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma certa posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores.

É justamente no viés crítico-social que se insere a obra do escritor argentino Manuel Puig (1932-1990), um autor que através da publicação de textos ousados e romances confrontadores rompeu com o *Boom*, literatura vigente de 1950 a 1970 aproximadamente, inaugurando, juntamente com outros escritores como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy e Reinaldo Arenas, o *Pós-Boom*, formulado nos anos 70 e 80 do século passado. Puig, escritor de oito romances, sendo um deles publicado em inglês e espanhol, *Maldición Eterna a Quien Lea Estas Páginas* (1980) e outro em português, *Sangue de Amor Correspondido* (1982), teve sua vida marcada por frustrações, deslocamentos, adaptações e reconstruções. Foi obrigado a exilar-se de seu país após a publicação de um de seus romances e desde então viveu adequando-se a novos lugares e a novas identidades.

O tema explorado nesta pesquisa é o olhar cidadão, mais especificamente o estudo sobre a representação imagética de cidade em três romances de Manuel Puig: *A Traição de Rita Hayworth* (1968), *The Buenos Aires Affair* (1973) e *Cae la Noche Tropical* (1988), obras que questionam e problematizam a existência e a identidade do Sujeito urbano pós-moderno.

A seleção do *corpus* de estudo explica-se pelos seguintes motivos: os três romances apresentam diferentes pontos de vista vinculados às diversas etapas da vida de Puig. *A Traição de Rita Hayworth*, publicada em 1968, coloca o leitor diante da mediocridade dos habitantes de uma cidade do interior da Argentina, que têm como referência de cidade ideal a capital Buenos Aires. Percebe-se a idealização da capital argentina quando o autor a coloca como referência de cidade, apresentando uma relação de amor com seu país. Durante o período em que escreveu este romance Manuel Puig vivia em Nova Iorque e é possível perceber, ao longo da leitura, a nostalgia e o apego do autor com o país e a capital natal através de referências positivas sobre estes na obra.

Em *The Buenos Aires Affair* (1973) observa-se o mergulho nos sonhos e desejos da personagem Gladys, argentina de Buenos Aires, que almeja Nova Iorque como símbolo de cidade ideal e perfeita. Aqui, passados cinco anos da publicação de sua obra anterior, o que se percebe é uma resistência, uma negação da Argentina e de suas cidades como modelo de lugar quimérico. Entre a escrita e a publicação desse romance Manuel Puig havia retornado para seu país, momento em que se deparou com a instauração de uma séria crise política. A decepção e a quebra da idealização que o autor mantinha pela Argentina são constatadas claramente nos fragmentos em que rechaça tanto a cidade de Buenos Aires, quanto as cidades de outros países, como São Paulo, Nova Iorque e Paris. Após o lançamento de *The Buenos Aires Affair* Puig foi perseguido e censurado, pelo que se exilou da Argentina.

Em *Cae La Noche Tropical*, seu último romance, publicado em 1988, é retratada a história de duas idosas argentinas que vivem no Rio de Janeiro. Mais enfático e mais óbvio Puig apresenta a Argentina como um péssimo lugar. Em alguns trechos da obra as ofensas são pesadas e diretas. O autor, exilado por opção há 15 anos, parece manter um ódio crescente por seu país. A escolha dessas três obras se justifica também por revelar um afastamento crescente do autor com suas raízes.

Mas, como as experiências vividas por Manuel Puig puderam influenciar de maneira tão direta o seu olhar sobre as cidades? E o quê o fez mudar de opinião tão drasticamente? Qual o papel das artes nesse olhar? Questões como essas intrigam, porque é necessário que algo seja muito impactante na vida de um indivíduo para

que esse renegue sua identidade nacional e passe a negar seu país. Pode-se perceber que fatos da biografia de Puig coincidem com as atitudes adotadas por seus personagens em relação às cidades e países que habitam, é possível até mesmo perceber o pensamento do escritor em suas obras.

Questionamentos sobre a possibilidade de que as vivências do autor tenham interferido de maneira tão direta em suas obras influenciando sua escrita envolvem e causam diferentes reações em nós como leitores. Baseados nesses e em outros questionamentos, propõe-se uma reflexão sobre as possibilidades e limites do indivíduo, tanto real, quanto imaginário.

Este estudo propõe a análise dos romances selecionados do ponto de vista antropológico, analisando as obras como representações da sociedade contemporânea, assim como do ponto de vista literário como descrição de um “mundo possível”, que se constitui em contextos sociais e culturais possíveis, pensando a memória, a identidade, as relações sociais e os ritos de passagem como responsáveis pelo olhar cidadão encontrado nas obras citadas.

A metodologia a ser aplicada encontra-se no âmbito exploratório da produção literária de Manuel Puig a partir de um viés construcionista. A epistemologia construcionista baseia-se na premissa de que não existe verdade absoluta prestes a ser descoberta, mas que essa verdade “aparece” por meio da interação sujeito/realidade. Dessa forma, Sadin Esteban (2010, p. 51) afirma que o significado de determinada busca “não se descobre, se constrói”, razão pela que várias pessoas podem chegar a resultados diferentes em relação a um mesmo objeto de estudo. Quando se analisa um romance, memórias ou contos deve-se levar em consideração que qualquer estudo será subjetivo, pois trata-se da interpretação e da interação que esse sujeito tem com o seu objeto.

Como neste estudo é dada ênfase para a relação literatura/sociedade, ou então, sujeito/literatura, a base do construcionismo é de extrema importância, pois defende que o conhecimento é construído por sujeitos de acordo com a interpretação que fazem do mundo ao qual pertencem. Já na abordagem teórica, conta-se com duas perspectivas: a interpretativista e a interacionista simbólica. Quando se faz uma pesquisa levando em consideração obras literárias de um mesmo autor, é impossível descartar a relevância desse sujeito, assim como do contexto em que viveu e quais circunstâncias o marcaram, pois é através de suas

vivências e do meio no qual estava inserido que surgirão as motivações para escrever, raciocínio que se justifica nas palavras de Sadin Esteban quando afirma que “o enfoque interpretativo desenvolve interpretações da vida social e do mundo sob uma perspectiva cultural e histórica [...]” (ESTEBAN, 2010, p. 59). O mesmo ocorre com o interacionismo simbólico, o qual aborda o entendimento da cultura como fator significativo na orientação da vida dos sujeitos. Levando-se em consideração também as análises antropológicas que serão feitas, é indispensável o entendimento da cultura e a relevância que possui nesse estudo.

A pesquisa proposta será de caráter qualitativo, pois se refere ao enfoque dado à construção do conhecimento. A pesquisa qualitativa permite o estudo interdisciplinar, ela enlaça diferentes conteúdos e possibilita uma grande “sensibilidade interpretativa”. Seu objetivo, no caso deste estudo, é a compreensão do significado do texto, enquanto análise e entendimento dos questionamentos levantados por Puig. Possibilita também a descoberta de padrões, ou seja, o entendimento do autor enquanto indivíduo e qual a relação de suas experiências com as obras publicadas. Afinal, como afirma Bella Jozef (1986, p.180),

A modernidade, ao questionar o processo de criação e ao refletir sobre o fazer literário, também questiona a posição do artista em uma sociedade de consumo. A ficção contemporânea liberta-se, assim, da pretensão de verdade e, minando a realidade, torna-se mais próxima dela, afirmando uma cultura e definindo uma identidade.

Portanto, o artista, o escritor, não é um elemento a ser ignorado no texto, ele participa, ele atua como indivíduo pensante configurando-se como peça fundamental na obra. O método de investigação será o narrativo-biográfico, pois coloca o indivíduo como protagonista, como elemento a ser estudado.

A Literatura Comparada é outra perspectiva metodológica abordada no desenvolvimento desta pesquisa. Segundo Tânia Carvalhal (1986, p. 76), essa perspectiva “possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe”. Pois a comparação quando empregada como principal recurso do estudo serve como um instrumento para a análise comparativa da literatura, atuando como método de estudo. Nesse trabalho não somente haverá estudo comparado entre três obras de

Manuel Puig, como também haverá estudo comparado de literatura, sociedade e antropologia. Dessa maneira, temos a comparação como recurso preferencial.

A relevância desta pesquisa está no fato de levantar questionamentos sobre o “olhar cidadão na narrativa puigiana”, e portanto, sobre o papel do escritor no espaço urbano tendo como focos de reflexão os seguintes tópicos: o espaço urbano, a memória, o olhar cidadão, a identidade cultural e a estrutura narrativa puigiana.

Primeiramente localizar-se-á estética e historicamente a narrativa de Manuel Puig, principalmente na literatura argentina, sua visão de mundo e sociedade. Nesse momento será de grande importância refletir a respeito da relação literatura e sociedade privilegiando a antropologia da arte, assim como aprofundar o conhecimento a respeito da literatura contemporânea. Para alcançar esses objetivos, conta-se com: Antonio Cândido (2000); Norbert Elias (1994); Bella Jozef (1986); Luciana Azevedo (2007), González Echeverría (2006), e Hutcheon (1991).

Por ser o espaço urbano um centro de concretude das ações humanas que concentra elementos que fazem parte da cultura, além de ser um lugar em transformação constante, abordar-se-á a relação do homem cidadão com seu entorno a partir dos seguintes teóricos: Ana Fani A. Carlos (1999); Zigmund Bauman (2005), Néstor García Canclini (2003) e Zilá Bernd (2010), entre outros.

Também serão motivo de reflexão as estratégias narrativas desenvolvidas por Puig na estruturação de suas obras. Para o desenvolvimento dessas análises abordar-se-ão questões como o hibridismo ficcional e a autoficção narrativa apoiados nos estudos de Diana Kingler (2008-2013), Robert Castel (2001) e Silviano Santiago (2004), dentre outros.

A questão da memória será um aspecto relevante pelo fato de a narrativa puigiana tratar de territórios geográficos de sua terra natal, e por refletir suas vivências e concepção de vida através de suas personagens. Para isto, a história de vida do autor será retomada a partir de suas lembranças, pois como assevera Gonçalves Filho (1988, p. 98), “A memória tece lembranças assentadas na efetividade de acontecimentos, miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloquência que impuseram a observadores participantes, que nestes acontecimentos se engajaram integralmente”. Para o desenvolvimento desta parte da pesquisa foram selecionados os estudos de Henry Bergson (2006); Eni P. Orlandi (1999) e Gonçalves Filho (1988).

O estudo abordará reflexões sobre o olhar citadino puigiano, isto é, como o autor percebe a cidade e como expressa essa percepção em sua narrativa, momento em que serão relevantes os estudos compilados por Adauto Novaes em *O Olhar* (1988).

Questionamentos sobre identidade serão motivo de reflexão com o intuito de compreender a fragilidade dos laços sociais e afetivos que envolvem a desconstrução da identidade do indivíduo, assim como, da identidade cultural. Para tal fim organizar-se-á uma reflexão sobre a identidade cultural na sociedade pós-moderna, apontando para as dificuldades do estrangeiro enquanto indivíduo que transita. Tópico que se justifica ao considerar o espaço urbano como uma construção que influi na formação indentitária de seus cidadãos. Para esse momento conta-se com os estudos de: Zigmund Bauman (1999, 2005); Beatriz Sarlo (1994); Benedic Anderson (2008) e Stuart Hall (2003).

Finalmente, após as reflexões sobre o espaço urbano, a memória, o olhar citadino, a identidade cultural, e a estrutura narrativa, serão motivo de reflexão as declarações do próprio escritor sobre sua vida e obra, referências que servirão de fio condutor para o entendimento dos questionamentos levantados por Puig em sua narrativa.



## 1 A NOVA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA

Para mim, não há símbolo melhor da origem da ficção: castelo-prisão-arquivo. Daquela antiga prisão saiu Pícaro, o criminoso. Assim, os testemunhos de criminosos e dos conquistadores são as primeiras narrativas da América Latina.

Roberto González Echevarría, 2011.

O final do século XIX foi um período pontuado pela incerteza, pela perda da fé e o desabamento da ordem social, uma crise que se traduziu em termos estéticos e que o poeta espanhol Juan Ramón Jiménez definiu como “[...] *un aspecto de la crisis espiritual de fin-de-siècle*”<sup>1</sup> (op. cit. VILLAR RASO, 1992, p.18). Nessa época o Realismo foi deixado de lado para dar espaço a uma nova poesia e a novas formas estéticas que originaram, na América Hispânica, o Modernismo<sup>2</sup> (1888-1910 aprox.), termo utilizado pelo poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) para denominar a estética que possibilitou a independência literária da América Hispânica ficando à frente da Espanha. De acordo com os estudos da pesquisadora Mariluci Guberman (2009, p.19) Rubén Darío chegou a Paris,

[...] em pleno fervor simbolista e decadentista, conheceu todos os deuses desses movimentos, como Paul Verlaine e Artur Rimbaud [...] em contato com leituras dos simbolistas franceses, como Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire, imprimiu um tom peculiar e diferente do que se fazia na literatura da América Latina e da Espanha. Lançou mão, primeiramente do parnasianismo e depois do simbolismo, mas seu labor poético foi mais além.

---

<sup>1</sup> “[...] um aspecto da crise espiritual do final do século”. [Trad. da autora]

<sup>2</sup> Otavio Paz, em sua obra *Convergências*, 1991, p. 158, defini o Modernismo e suas vanguardas na América Latina como sendo “(...) o equivalente do simbolismo francês, sem conexão ao que em inglês se chamou *modernis*. Em inglês, *modernis* refere-se aos movimentos literários e artísticos e às tendências surgidas na segunda década do século XX. Tal como empregado pelos críticos norte-americanos e ingleses, é o que na França, Itália, Alemanha, Rússia e no resto da Europa – assim como no mundo da língua espanhola – foi denominado ‘vanguarda’, termo que inclui o futurismo, o expressionismo, o cubismo, o surrealismo, o ultraísmo, etc. (...) Para evitar confusão, chamo ‘modernismo’ ao movimento hispano-americano, ‘vanguarda’ aos movimentos artísticos e poéticos do século XX (...)”. (PAZ, 1991, p. 158)

O Modernismo começou a manifestar seu declínio entre 1905 e 1910 aproximadamente, momento em que surge o período das Vanguardas artísticas e literárias que impactaram por sua ousadia e criatividade. Sobre a vanguarda Latino-americana a pesquisadora Díaz Merino, 2004, asseverou que,

[...] na América Latina, as ideias vanguardistas europeias tiveram uma intensa difusão, porém não representaram um mero prolongamento de tais manifestações [...] Nesse momento histórico, as ideias revolucionárias originadas na Europa, foram levadas ao contexto latino-americano pelas vozes de jovens poetas, dentre os quais se destacaram Jorge Luis Borges e Vicente Huidobro, sendo Huidobro o iniciador e propagador do primeiro movimento de vanguarda na América Hispânica, o Criacionismo (1916). (DÍAZ MERINO, 2004, p. 29)

Após o Modernismo e a Vanguarda, começou um novo movimento que proporcionou, ainda, maior visibilidade para a literatura hispano-americana, o fenômeno conhecido como *Boom* latino-americano. O termo *Boom* faz referência ao êxito editorial que alcançou a narrativa hispano-americana (especialmente o romance) no âmbito literário ocidental e mundial. Para José Miguel Oviedo, 2001,

*El «boom» fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto. El boom funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, especialmente la novela.*<sup>3</sup> (OVIEDO, 2001, p. 300)

Por outro lado, Julio Cortázar argumentou que o *Boom*

*[...] fue un producto de las empresas editoriales y que lógicamente colaboró con la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad: ‘¿Qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? [...] En el fondo, todos*

---

<sup>3</sup> “O Boom foi, em primeiro lugar, uma notável reunião de grandes romancistas a meados da década do sessenta e um resgate de outras não menos importantes, que tinham sido ignoradas ou lidas em contexto diferente. O Boom funcionou como um ímã que concentrou a atenção sobre um grupo de novos autores e sobre seus mestres mais próximos, criando dessa maneira um desenho ou mapa que redefiniu nossa literatura, especialmente o romance” [Trad. da autora]

*los que por resentimiento literario o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el boom de maniobra editorial, olvidan que el boom no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? (op. cit. OVIEDO, 1973)*

Escritores desse período como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges e Alejo Carpentier, preferiam dar à literatura um caráter mais instrutivo do que agradável e isso lhes rendeu maior mérito, pois resgataram a literatura latino-americana do campo do entretenimento e a elevaram ao nível da crítica e da reflexão.

Despois do auge do *Boom* surgiu o *Pós-Boom*, termo que faz referência à principal corrente da narrativa latino-americana das últimas décadas da qual surgiu, a partir de finais dos anos sessenta, uma vertente “*postmodernista*” caracterizada pela temática política e pela inovação técnica. Alguns estudiosos e autores preferem utilizar os termos “*Novísima literatura*” ou “*Literatura postmoderna*” para não fazer uso de termos estrangeiros. Alguns dos autores mais destacados desse movimento são: Alfredo Bryce Echenique, Manuel Puig, Severo Sarduy, Isabel Allende, Reynaldo Arenas e Antonio Skarmeta.

## **1.1 MANUEL PUIG, ENTRE O *BOOM* E O *PÓS-BOOM***

O momento da escrita é limitado e fixo no tempo. Em troca, o tempo da leitura é infinito e será enriquecido pela memória dos leitores. Somos contemporâneos - como leitores - de toda a literatura e tornamos contemporâneos todos os autores entre si.

Bella Jozef, 1999.

Entre 1950 e 1975, fatores como o desenvolvimento das cidades, a configuração da classe média, a melhora na comunicação entre os países latino-americanos, a Revolução Cubana e o golpe de estado chileno, segundo González Echeverría e Pupo-Walker (2006), contribuíram para a mudança na maneira de

escrever narrativas e fazer literatura. A partir da década de 50, o romance hispano-americano apresentou mudanças não só na escrita e na forma, mas também na representação de seus personagens. Os romances *La Vorágine* (1922), de José Eustasio Rivera, e *Doña Bárbara* (1929), de Romulo Gallegos, são exemplos de romances anteriores à década de 50 em que seus protagonistas, longe de serem exemplo para seus leitores, representam os estereótipos criados sobre o povo latino americano. Ora visto como ignorante, desinformado, ora como bárbaro, cruel, não civilizado. A partir dos anos 50, então, com a manifestação do *Boom*, Alejo Carpentier, em *El siglo de las luces* (1953), começa a apresentar personagens libertários, cheios de ideais, além de trazer lampejos revolucionários, mostrando e defendendo a igualdade entre os indivíduos.

Assim, o *Boom* se converteu no ápice da literatura hispano-americana. Essa nova narrativa trouxe também novas formas de descrever o tempo histórico, os personagens e a própria narração. A natureza como elemento majestoso não seria mais o elemento principal do romance, mas os conflitos sociais perduraram.

O *Pós-Boom*, movimento literário repleto de críticas ao contexto social das décadas de 70 e 80, possui suas próprias características. Enquanto no *Boom* o homem hispânico era compreendido e representado como herói (geralmente o homem indígena protagonizando o romance, representando o agente exemplar, que luta, enfrenta obstáculos e assume um papel de vencedor no romance), no *Pós-Boom* não existe mais a necessidade de mostrar a imagem do homem hispânico como herói e nem mesmo configurar um modelo latino. Este novo movimento configura-se por apresentar aspectos hipócritas e medíocres da burguesia, deixando de lado questões ligadas à identidade latino-americana, como raça, etnia e cultura, para focar na marginalização e no gritante contraste encontrado entre as classes sociais.

A diferença mais marcante entre os referidos movimentos literários foi o abandono total das questões de identidade cultural tão significativas no *Boom*. Aos conflitos existentes entre etnias e culturas, a repressão dos latinoamericanos, o papel do indígena, as grandes alegorias e a exaltação nacional se somaram às questões mais universalistas, como a questão das minorias (negros, mulheres, judeus, homossexuais) e de conflitos sociais. Como se fosse uma missão, os escritores do *Boom* objetivavam instruir através da literatura (instruir o restante do

mundo que não entendia e interpretava mal uma parte de um continente marginalizado até então). Foi graças ao *Boom* que a América Latina e seus escritores ganharam notoriedade no cenário literário mundial. Porém, no *Pós-Boom*, os escritores perderam o otimismo latino-americano tão evidente nas obras do movimento anterior, devido principalmente ao caos político que vivenciavam.

Em 28 de junho de 1966, foi instituída na Argentina a ditadura militar, iniciada após um golpe de estado que derrubou o então presidente da república, Arturo Illia. Durante 7 anos, a Revolução Argentina (título adotado e empregado pelos governantes e integrantes da ditadura), comandou o país através de três gestões de governos militares. Durante esses anos o que se viu foi a repressão brutal de movimentos estudantis, atividades proletárias e greves, chacinas, desaparecimento de pessoas e uma perseguição a comunistas e socialistas. Inúmeros indivíduos tiveram que fugir do país e exilar-se devido às ameaças de morte proferidas pela *Triple A – Alianza Anticomunista Argentina*. Após 7 anos de autoritarismo, a pressão popular exigiu uma convocação de eleições presidenciais, através da qual Juan Domingo Perón foi eleito. Porém, três anos depois, realizou-se um novo golpe e o general Jorge Rafael Videla trouxe o estado autoritário junto à sua posse. Foram mais de dezessete anos de ditadura violenta, sendo esta última considerada uma das mais cruéis da América Latina, em que se estima a morte de mais de 30 mil civis. A censura, pressão e totalitarismo impediu a democracia e atrasou o desenvolvimento social e econômico da Argentina.

As ditaduras vigentes nos países do Novo Mundo fizeram com que os escritores dessa época rompessem com a percepção segura transmitida pelo *Boom*. Os personagens principais agora são minorias esquecidas pela literatura, como mulheres, judeus ou homossexuais que vivem às margens da sociedade e são considerados anti-heróis. E, dessa forma, os escritores das décadas de 70 e 80 acabam por acusar seus antecessores de irresponsabilidade política, já que ao exaltar todas as qualidades e maravilhas latino-americanas, esqueceram-se de seu compromisso com seu próprio povo. Se no *Boom* o objetivo era instruir, no *Pós-Boom* o objetivo foi denunciar. Apontar as negatividades do sistema ditatorial, escancarar as diferenças sociais e as marginalizações de indivíduos desprestigiados por sua classe, cor, sexo ou opção sexual. Assim que *“motivado por su igualitarismo así como por una profunda nostalgia del cine de su infancia, Puig quiso por lo tanto*

*elevar la calidad de los géneros culturales de masas pero siempre intentó mantenerse accesible para un vasto lectorado [...]”<sup>4</sup>. (GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, PUPO-WALKER, 2006, p. 310)*

Manuel Puig, se insere no contexto do *Pós-boom* e foi um dos principais escritores desse período literário. Ao vivenciar, com os demais escritores e indivíduos da época, as crises e ditaduras políticas, e perceber as injustas discrepâncias sociais instauradas, aproximou-se mais das massas e preferiu fazer uma literatura acessível a todos, descartando a possibilidade de escrever para a elite. Não só no caso de Puig, mas todo autor e obra mantém um diálogo constante determinado a partir do pensamento da sociedade na qual estão inseridos. Assim, torna-se inevitável que essa sociedade seja tratada pela literatura, afinal a literatura é parte do mundo social e, como afirma Adriana Facina (2004, p. 25) “expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais”. A literatura visa provocar uma reflexão e trabalhar, na contemporaneidade, temas polêmicos, sejam eles uma denúncia da realidade política/social ou não. Assim, Puig aproveita-se dessa condição da literatura e de sua condição como autor e manifesta críticas através de seus textos, apontando para os defeitos da política (ditadura) e da sociedade (que era reprimida e perseguida pela ditadura).

## **1.2 O PAPEL DO ESCRITOR NA SOCIEDADE URBANA**

Lo terrible es eso, que la identidad pasa a ser definida por el sexo. Es decir, una banalidad pasa a definir lo esencial.

Manuel Puig, 2011.

Grande parte dos escritores, em suas obras literárias, descrevem ou relembram com certo saudosismo ou nostalgia as cidades em que viveram, como no caso do poeta chileno Pablo Neruda, que cantava com saudades a cidade de sua

---

<sup>4</sup> Motivado por seu igualitarismo assim como por uma profunda nostalgia do cinema de sua infância Puig quis elevar a qualidade dos gêneros culturais de massa, mas sempre tentou se manter acessível para um vasto leitorado. [Trad. da autora]

infância, ou também como Jorge Luis Borges, escritor argentino que exaltava Buenos Aires. Esse olhar para a cidade muitas vezes possui relação com lugares e momentos que marcaram a vida de autores, inúmeros são os que idealizam a cidade do passado, da qual possuem boas lembranças e boas experiências. A esse olhar, esse descrever as cidades, chamamos de “olhar citadino” ou “imaginário citadino” e que pode ser notado em todas as obras que descrevem cidades reais, porque como explica o professor e psicólogo José Moura Gonçalves Filho (1998, p. 112): “[...] a morfologia da cidade, dos minúsculos objetos aos grandes bairros foi subjetivamente diferenciada: as experiências, os afetos imanizaram os lugares, demarcando núcleos em torno dos quais vão gravitar as lembranças”.

Com o escritor argentino Manuel Puig não poderia ser diferente. Na maioria de seus romances percebe-se um olhar citadino não somente sobre cidades argentinas, mas também sobre as cidades de outros países nos quais viveu e que estão relacionadas às diferentes fases de sua vida. Em Puig, diferentemente de Neruda e Borges, a visão otimista e saudosa do país em que nasceu passa a ser uma visão pessimista e de repúdio, acontecendo com ele o processo inverso, pois o autor se distancia e trata com desprezo sua cidade e país de origem. Mas nem sempre foi assim, é possível notar em seu primeiro romance *A Traição de Rita Hayworth* (1968), que Buenos Aires ainda era lembrada com saudosismo, como pode ser observado no fragmento a seguir: “Além do mais se uma vez por ano pudesse ir a Buenos Aires para ver alguma ópera bem cantada ou uma boa obra de teatro, já seria mais que feliz” (PUIG, 1983. p. 186).

Mas, com o passar do tempo, o olhar de Puig sobre algumas cidades Argentinas foi mudando, fato que pode ser percebido ao realizar a leitura de suas obras em ordem cronológica de publicação. Bolaños (2010, p. 179) afirma que “Nesse imaginário heterotópico, papel principal têm as cidades, que corporificam os espaços da memória e suas mitologias. Essas cidades, encapsulam, por sua vez, as casas da história familiar [...]”.

Independente de quais sejam, as cidades são estruturadas e possuem uma organização comum que possibilita a todos visualizarem mentalmente uma, até mesmo se for dado apenas o nome da mesma. Mas, ao contrário do que se imagina, uma cidade não é somente um aglomerado de prédios, casas e ruas. Para Ana Fani Alessandri Carlos (1999) as cidades constituem-se por meio do amparo das relações

que resultam em formações econômicas e sociais capitalistas, como um processo de produção da humanidade, pois “Na cidade, a separação homem-natureza, a atomização das relações e as desigualdades sociais se mostram de forma eloquente” (CARLOS, 1999, p. 26). Assim, cidades variadas representam a forma de trabalhar, agir e existir de grupos sociais, elas são a representação desses grupos.

A cidade ocupa e apodera-se do espaço urbano, pois além de abrigar redes sociais, ela utiliza-se do espaço físico e cria, dessa maneira, estratégias arquitetônicas e urbanísticas para diferenciar-se das demais, ou então, para igualar-se. O aspecto físico das cidades irá depender do tipo de organização que estas possuem, por exemplo, uma paisagem urbana metropolitana não pode ser igualada a uma sociedade rural, assim como uma paisagem capitalista não carregará as divisões e traços de uma comunidade baseada no cooperativismo. Segundo Carlos (1999, p. 44) “[...] são modos de vida diversos em função de tempos e lugares diferentes e específicos. São formas construídas diferentes entre si. São cores que destoam. São indivíduos que diferem na aparência, na roupa, nos gestos, nos olhares”.

Já Robert Park (1967) afirma que a cidade é a mescla da organização moral com a física, ou seja, da cultura com o espaço material e afirma também que após o advento do capitalismo, o dinheiro tornou-se a principal maneira em que racionalizaram os valores e substituíram o sentimento por interesses. Georg Simmel (1967, p. 09) destaca um estudo feito por Weber, denominado *Wirtschaft und Gesellschaft*, no qual aponta a cidade como premissa do progresso capitalista, tanto que para Weber a cidade deve ser inserida no estudo da origem e crescimento do capitalismo. Portanto, a citação de Park (1967, p.49) cabe perfeitamente no ponto em que se quer chegar:

A cidade, especialmente a grande cidade, onde mais do que em qualquer outro lugar as relações humanas tendem a ser impessoais e racionais, definidas em termos de interesse e em termos de dinheiro, é num sentido bem real um laboratório para a investigação do comportamento social.

Dessa maneira, nas obras literárias, é preciso pensar as cidades como laboratórios, pois desenvolvem um papel maior do que representar um cenário, elas



revelam a organização social e urbana em que os indivíduos estão inseridos, apontam seus modos de vida e podem explicar a ação de seus personagens. Em Manuel Puig, o retrato das cidades desenvolve questões histórico-sociais, antropológicas e pessoais, basta analisar o contexto social pelo qual tanto as cidades quanto o próprio escritor passava para visualizar essa tríade. Em *A Traição de Rita Hayworth*, por exemplo, a ditadura não era vigente na Argentina e Manuel Puig retratou apenas as belezas e mazelas comuns das regiões citadas, já em *The Buenos Aires Affair*, período em que a Argentina passava por sérios problemas políticos e civis, o autor retrata as conseqüências desse momento nas cidades.

As referências às cidades existentes nas obras de Puig não serão, necessariamente, a realidade descrita, mas sim as impressões do autor sobre aqueles lugares. Percebe-se um olhar tendencioso, em que há uma segunda intenção do autor em mostrar a cidade de Buenos Aires pejorativamente.

Segundo Ximena Antonia Díaz Merino (2008), quando se analisa o ponto de vista do autor é preciso estar aberto aos vários significados apanhados por seu olhar, dessa maneira, o resultado não será a descrição real da cidade e sim a representação que o autor faz da mesma, pois “As imagens armazenadas na mente do indivíduo, ao longo de sua existência, são responsáveis pela configuração da memória individual [...]” (DÍAZ MERINO, 2008, p. 137), ou seja, aquilo que o autor vivenciou e manteve como lembrança é somente sua experiência individual sob seu ponto de vista. Díaz Merino enfatiza também a subjetividade sob a qual estão submetidas as memórias pessoais e acrescenta que dessa “[...] interação temporal – presente/passado – surgem sentimentos de rejeição, identificação e assimilação entre o sujeito lírico e os diferentes territórios por ele habitados, que se manifestarão no mundo imagético [...]” (DÍAZ MERINO, 2008, p. 137-138), neste caso, nas narrativas puigianas.

A memória terá um papel de excelência neste estudo, pois é através dela que Puig apresentará os diversos imaginários citadinos revelados em suas narrativas. Puig utiliza as lembranças que possui das cidades pelas quais passou para configurar seu olhar imagético. José Moura Gonçalves Filho (1988) explica que a memória apresenta o fato a partir dos sujeitos, enquanto busca neles a influência apropriada do que ocorreu, apontando assim para as possíveis “más” intenções das lembranças. E conclui que

O fluxo da memória, ao jorrar, vem todo margeado por 'pontos onde a significação da vida se concentrou: mudança de casa ou de lugar, morte de um parente, formatura, casamento, empregos, festas'. Ao final, a morfologia das cidades, dos minúsculos objetos aos grandes bairros, foi subjetivamente diferenciada: as experiências, os afetos imanizaram os lugares, demarcando núcleos em torno dos quais vão gravitar as lembranças. (Filho, 1988, p. 112)

Ou seja, os lugares pelos quais o indivíduo transita e experimenta agirão diretamente sobre as imagens de suas lembranças. Da mesma maneira, Bergson (2006) defende que as lembranças pessoais revestem por último a memória e que, rápidas, elas surgem ou por acaso ou porque algo no indivíduo acaba trazendo-as a tona. Concordando com a ideia proposta acima por Gonçalves Filho, Bergson (2006, p. 26), afirma que “chega um momento em que a lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde termina a percepção e começa a lembrança”, isto é, no plano presente, no qual o indivíduo vivencia experiências diferentes, a lembrança acaba por introduzir suas impressões sobre determinadas percepções, podendo torná-las diferentes da realidade, exagerando-as ou diminuindo-as.

Nas três obras selecionadas *A Traição de Rita Hayworth*, *The Buenos Aires Affair* e *Cae la Noche Tropical*, existem exemplos tanto de exaltação quanto de diminuição sobre algumas cidades e países devido às mudanças ocorridas na vida de Puig, assim como no contexto histórico da Argentina. É possível afirmar que a experiência de vida de Puig está intrinsecamente ligada a suas obras pelo fato de haver uma relação cronológica entre as impressões de suas vivências com as opiniões de suas personagens impressas em suas obras, como também se pode perceber que ele somente cita em seus romances lugares nos quais morou. Nas falas e pensamentos das personagens e dos narradores, há julgamento de valores que condizem com a situação pela qual Puig estava passando em cada um de esses momentos.

## 2 O NARRADOR DA AUTO-FICÇÃO

*Lo terrible es que para establecer un contacto, si quieres comunicar con los demás, tienes que inventar como una especie de personaje que se comunica, que no es el mismo que está metido dentro de ti y por ahí empiezas a creer más en el personaje, te olvidas de la persona y crees en el personaje. Pero muchas veces es simplemente esa necesidad de comunicarse con el medio...*

Manuel Puig, 1988.

Quando o objeto de estudo a ser analisado é não somente o livro, mas também o seu mentor, é preciso que se levem em consideração as interpretações, pensamentos e experiências vivenciais do mesmo. No caso de Manuel Puig, um indivíduo transitório, que exilado de seu país não criou raízes em nenhum outro, se faz necessário entender como a questão da identidade interferiu também em suas obras. O escritor argentino estaria no que Stuart Hall (2003, p. 11) chama de “sujeito pós-moderno”, que não possui uma identidade unificada e estável, e sim uma identidade móvel.

Puig esteve sempre em transição, sem lugar fixo, deslocado, acostumado com as constantes mudanças de cidade e de país. Morou na Argentina, na Itália, nos Estados Unidos da América, no Brasil e no México. Para Zygmunt Bauman (2005, p.19),

[...] estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda parte, não estar totalmente em lugar algum [...] pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. [...] As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta.

Ou seja, Puig como sujeito que estava sempre em transição territorial, também se tornou um sujeito com identidade em transição, já que não pertencia a nenhum lugar específico e sim a vários lugares.

Stuart Hall (2003) defende que quando há inconstância da identidade cultural e social, o indivíduo se torna fragmentado, composto de várias identidades, que podem vir a ser contraditórias. Este é o caso de Puig que mudou de maneira

radical a sua visão sobre a Argentina, especialmente sobre a cidade de Buenos Aires, após experiências vividas dentro e fora de seu país.

Ao contrário da maior parte dos indivíduos, o escritor aqui estudado parece não se inserir no que é mais comum entre os cidadãos: uma identidade nacional. A cultura nacional, repleta de símbolos e representações, constrói os sentidos que determinam a concepção que o sujeito tem de si enquanto parte de uma nação, um grupo maior no qual ele se encaixa. Essa cultura organiza e edifica a identidade nacional do sujeito. Sabe-se que ninguém nasce com essa identidade, afinal é configurada no interior do sujeito a partir de sua relação com a sociedade e o território em que vive. Processo constatado por Díaz Merino (2008, p. 185) ao afirmar que,

Na procura por uma 'identidade nacional', o território físico terá um papel fundamental, na medida em que o sentimento de 'pertencer' a uma região concreta determina o 'destino' do indivíduo. O afastamento desse lugar de bem querer vai significar a perda de seu passado físico, ou seja, perda de seus referentes cotidianos, ambientais e seus vínculos emocionais de lugar tão importantes quanto os vínculos que se estabelecem com os diferentes grupos sociais com que o indivíduo interage.

Segundo Díaz Merino (2008), quando se trata da identidade nacional, o espaço territorial é de suma importância, pois é a sensação de pertencimento a algum lugar que decide o destino do indivíduo. Assim, ao se exilar, não se sentir bem em sua terra natal e ao se ver desligado da Argentina, Puig perde as referências que o ligavam a este país e, principalmente, que lhe inseriram à identidade nacional.

A identidade nacional parece invisível enquanto alguém reclama para um conterrâneo sobre o país de ambos, mas basta que algum estrangeiro ou imigrante se atreva a ofendê-la, para que a identidade nacional apareça mais notável do que nunca. Puig, porém, parece não possuir apego por seu país de origem, ao contrário, ele mesmo aponta os seus defeitos em entrevistas e também em seus romances, como destacado no seguinte fragmento de obra *The Buenos Aires Affair*:

[...] Um lugar sossegado em frente ao mar, vários meses de tranquilidade e descanso transformaram Gladys, mas poucas semanas de volta à confusão dos meios artísticos de Buenos Aires foram suficientes para levá-la, outra vez, à estaca zero (PUIG, 1975, p. 5)

No final do século XX, houve mudanças nas estruturas sociais que acabaram movendo e transformando as sociedades modernas. Segundo Hall (2003) fragmentaram-se noções de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, o que também acabou desestabilizando o indivíduo e suas identidades. Hall acrescenta que se antes os sujeitos eram integrados, com uma identidade fixa e sólida, agora são sujeitos fragmentados, quebrados, incompletos.

Ocorreu com Puig o que Robert Castel (2001) vai chamar de “desfiliação”, quando há uma ruptura entre o sujeito e suas redes de integração primária. Ou seja, as relações de proximidade que este possuía com sua inscrição territorial não é mais capaz de garantir sua existência e nem mesmo sua segurança. Quando Puig se desvencilha do valor de sua terra natal, de seu país de origem, para tornar-se um sujeito fragmentado, ele agrega valores identitários adquiridos no convívio com pessoas e culturas de outros países, tornando-se desfiliado do grupo social a que pertenceu anteriormente.

Esse desvencilhamento da identidade nacional argentina possui três fatores cruciais: o primeiro, estritamente pessoal, deve-se aos problemas que Puig teve com a política de seu país, que passava por uma crise instaurada pela ditadura; o segundo, estritamente social e o terceiro, a globalização. De acordo com Hall (2003), como conseqüência do desenvolvimento homogêneo da cultura e do “pós-moderno global”, as identidades nacionais estão se desmanchando. O contato com outras culturas, a facilidade de estar em outros lugares, a fácil comunicação em outras línguas acaba provocando um desprendimento do indivíduo com sua nacionalidade, ainda que não o mantenha isento da mesma. Porém com Puig sua identidade teve um caminho inverso, já que ela foi desconstruída devido a fatores externos. Ele não se encontrava nem lá, nem aqui. Era um sujeito transitório, móvel, que não possuía raízes nem na sua terra natal, nem nos lugares em que morava.

Para Bauman (2005, p. 35), quando o sujeito se encontra nesse “entre-lugar”, é compreensível que se sinta inseguro, incerto, pois:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido,

num lugar teimosamente, perturbadoramente, ‘nem-um-nem-outro’, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade.

Assim como Puig, o argentino Roberto Arlt, segundo Beatriz Sarlo (1994), também não possuía raízes na Argentina e, como seu conterrâneo, não possuía amarras nem mesmo empatia. Considerava-se um “despossuído” e somente transitava por uma Buenos Aires imaginada, já que aquela que existia não o agradava. Ambos escritores tornaram-se intrusos em sua “própria casa”.

Para entender melhor como ocorreu a fragmentação das identidades e a desfiliação dos indivíduos, é preciso entender os fenômenos que atingiram social e culturalmente as sociedades do final do século XVIII. Após o advento da Revolução Industrial, as instituições tornaram-se falidas, incompletas, não confiáveis. Os sujeitos que antes viviam tranquilos por acreditar que estavam a salvo sob o controle do governo, agora se viam sem ponto de apoio, mergulhando num processo de individualização. Beck, Giddens e Lash (1997), afirmam que essas mudanças ocorreram porque a explosão da sociedade industrial fez emergir um novo tipo de sociedade, a “sociedade de risco”, na qual “[...] os riscos sociais, políticos, econômicos e individuais tendem cada vez mais a escapar das instituições para o controle e a proteção da sociedade industrial” (BECK, *et all*, 1997, p. 15). Mas com a sociedade industrial não podendo controlar esses riscos, alguns de seus aspectos tornaram-se socialmente e politicamente problemáticos, acabando por dividir a sociedade entre o antigo padrão da sociedade industrial e os debates que passaram a circundar a “sociedade de risco”. Os indivíduos começaram a livrar-se da sociedade industrial para caminhar no sentido da emblemática “sociedade de risco” e, assim, exigiu-se que o indivíduo convivesse com esses riscos e com pessoas diferentes que também estavam passando por essas mudanças na sociedade.

Para Norbert Elias (1994, p. 91), as modificações sofridas nos estilos de vida desses sujeitos, fizeram com que houvesse uma “restrição” em seus sentimentos, ou seja, passaram a pensar e observar mais antes de agir e relacionar-se com outras pessoas: “Isso deu mais valor e ênfase à consciência de si mesmo como um indivíduo desligado de todas as outras pessoas e coisas”. Desse modo, a individualização foi nada mais que um “processo de civilização”, no qual os

indivíduos, devido às mudanças ocorridas nas sociedades, se tornaram cada vez mais independentes e puderam decidir muito mais por si.

O fato de agora terem mais liberdade para fazer suas escolhas e decidir o rumo de suas vidas, não omite o fato das identidades terem se tornado fragmentadas. Ao contrário, quanto mais independentes e desligados de órgãos governamentais, mais rompidas as identidades se tornavam. Afinal ter que decidir sozinho entre tantas alternativas gerou uma angústia, uma incerteza. A partir de então, existe uma perda do “eu”, a crise do sujeito acaba por interferir em suas relações interpessoais e sentimentais. A sociedade dividida entre o que é seguro e o que não é, entre o que é familiar e o que é estranho, entre o “eu” e os “outros”, acaba por tornar o indivíduo perdido. O não se identificar com o lugar, com os companheiros e com a terra natal, torna a identidade do indivíduo, segundo Bauman (1999), uma identidade diluída, que se refere à inconstância dos conceitos no mundo contemporâneo. Afinal, o que é fluído, não possui forma, apenas se adapta.

Definiu-se modernidade com o advento do capitalismo, após a revolução industrial entre os séculos XVIII e XIX. Se naquela época o indivíduo já sofria com a angústia causada pelas rupturas na sociedade, atualmente a sente ainda mais, pois com o início da era cibernética, na década de 90, as sociedades tornaram-se mais fragmentadas e mais individualizadas. O espaço entre as pessoas deveria diminuir, já que em muitos casos a internet e suas redes sociais tendem a aproximar, mas tornou-se maior e passou a ser um dos obstáculos de interação e socialização dos indivíduos. Hoje se vive a experiência da pós-modernidade, a qual conforme André Leonardo Chevitarese (2001) apoiado no teórico Frederic Jameson, os anos 60 são considerados o início da pós-modernidade, já que foi entendido como “a lógica cultural do capitalismo tardio”. Mas, para Chevitarese (2001),

[...] apenas a partir da década de 70 o debate em torno do tema torna-se mais inflamado. As raízes da discussão encontram-se na crise cultural que se faz sentir, principalmente, a partir do pós-guerra. O desencanto que se instala na cultura é acompanhado da crise de conceitos fundamentais ao pensamento moderno, tais como “Verdade”, “Razão”, “Legitimidade”, “Universalidade”, “Sujeito”, “Progresso”, etc. O efeito da desilusão dos sonhos alimentados na modernidade se faz presente nas três esferas axiológicas por ela mesma diferenciadas: a estética, a ética e a ciência. Tal efeito, apresenta-se nos mais diversos campos de produção cultural, tais como a literatura, a arte, a filosofia, a arquitetura, a economia, a moral, etc [...].

O pós-modernismo, para Linda Hutcheon (1991) possui caráter histórico, político e contraditório e não deve ser confundido ou usado como sinônimo de contemporâneo, ainda que seja uma atividade cultural na qual a maioria das formas de artes e correntes de pensamentos estejam inseridas. O pós-modernismo repensa fronteiras, margens, o que não pode ser enquadrado, o que é diferente e heterogêneo, híbrido e efêmero; sua ficção aponta para um discurso em que cada sujeito elabora sua versão da realidade e não existe uma pretensão de mimese já que a ficção apresenta-se como um entre vários discursos possíveis da veracidade de fatos por ser unilateral. O pós-modernismo se recusa a estipular uma estrutura ou uma narrativa padrão, não existem características a serem seguidas, ele busca reafirmar a diferença e não uma identidade homogênea. Contemporânea é toda e qualquer obra produzida na atualidade, enquanto produções pós-modernas precisam atender às exigências citadas acima. Além dessas, Hutcheon (1991) cita outras marcas recorrentes que caracterizam o pós-modernismo, uma delas é o paradoxo que o envolve.

O termo *kitsch*, originalmente alemão, também pode ser usado aqui para designar a produção literária de Puig. Inicialmente, o termo acima citado, era utilizado pejorativamente e designava “mal gosto”. Era adotado para menosprezar aspectos culturais da classe média, público emergente que carecia de bens de consumo. Cada vez maior e mais ativa no mercado de consumo, a burguesia almejava adquirir produtos de âmbitos artísticos, porém não tinham dinheiro suficiente para pagar aqueles pertencentes à elite. Dessa maneira, a indústria cultural fez o *kitsch* transcender a literatura. Abraham Moles, com o texto *Kitsch: A Arte da Felicidade*, traz um conceito do *kitsch* como sendo a arte de massa, a arte que não se situa nem bem e nem mal, que está no “meio-termo”, que agrada seu consumidor, mas que é hostilizada pelos críticos. O *kitsch* também ganhou força e novas definições através das teorias pós-modernas que revalorizaram seu conceito e estudaram mais afundo sua influencia nos meios de comunicação e na arte popular.

Manuel Puig, assim como os demais escritores do *Pós-boom*, inseriu o *kitsch* em suas obras de duas maneiras: “(...) en el modo de contar sus historias o a través de personajes que disfrutaban estos tipos de arte.”<sup>5</sup> (SANCHÉZ, 2013, s/p).

---

<sup>5</sup> “(...) no modo de contar suas histórias ou através de personagens que disfrutavam desse tipo de arte”.



Melissa Hernández Sánchez aponta em seu estudo que, do ponto de vista social, o *kitsch* era a representação das novas categorias econômicas. Os personagens, normalmente pobres e desprestigiados, imitavam comportamentos burgueses para fugir de sua realidade ou como alternativa de mobilidade social. Por isso encontramos nas obras de Puig um mundo diferente do hispano-americano, com referências e alusões ao cinema e teatro europeu ou estadunidense.

O pós-moderno busca subverter a ordem e os valores dos conceitos da cultura de elite, utilizando e inserindo estratégias da literatura popular e da cultura de massa em sua própria literatura. Dessa forma, torna-se ao mesmo tempo acadêmico e popular, elitista e acessível, como enfatizado por Hutcheon (1991, p. 70), quando afirma que,

É esse tipo de contradição que caracteriza a arte pós-moderna, que atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência física [...], o pós-modernismo desgasta nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência. Ele nos pede que repensemos e critiquemos as noções que temos com relação às duas.

Além disso, a ficção, graças à sua subjetividade e heterogeneidade, apresentou-se de maneira mais distinta dos demais estilos de época da literatura graças à sua autoficcionalidade. Ficção e não ficção, arte e vida, passaram a ter outro sentido após a *autoficção*, termo utilizado por diversos escritores para denominar uma nova escritura que ganhou destaque na pós-modernidade. Kosinski, citado por Hutcheon (1991, p.28), fará a seguinte distinção: “‘ficção’ porque toda lembrança é ficcionalizante; ‘auto’ porque, para ele, tal maneira de escrever é ‘um gênero literário, cuja generosidade é suficiente para deixar que o autor adote a natureza de seu protagonista ficcional – e não o contrário’ [...]”. Ou seja, as escritas de si, não necessariamente biográficas, caracterizarão a autoficção.

Manuel Puig, sujeito fraturado, deslocado, num “entre-lugar”, sem raízes ou lugar fixo, que mescla cultura popular aos seus romances, que não adota um modelo padrão, que trata das margens e das fronteiras, é um típico sujeito pós-moderno. Em suas obras, ele torna-se narrador, autor e personagem, costurando suas ideias, suas vivências com a das personagens. Ao passar para o plano da escrita parte de sua

própria vida Puig vai produzir o que Diana Klinger (2008, p. 22) também vai chamar de “autoficção”:

O sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma suposta ‘verdade’ prévia a ele, que o texto viria saciar, pois como aponta Christopher Lasch (1983, p.42), ‘o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade’. Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’.

Mas, mesmo situado na pós-modernidade, inserindo-se nas formas de escrever desse movimento e escrevendo autoficção, Puig não pode ser considerado um narrador pós-moderno, pois, como afirma Silviano Santiago (1989, p. 57),

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. [...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade.

Ao constatar que há interferência de Puig em suas obras e que estas ocorrem através de objeções, opiniões e vivências, entende-se que ele não se insere entre os narradores pós-modernos, porque não existe distanciamento entre o escritor Manuel Puig, o narrador e as personagens, por tanto não se trata de “uma vivência alheia a ele [narrador]”, como afirma Santiago ao referir-se ao narrador pós-moderno. Para Klinger (2008), na autoficção temos um espaço de exploração que vai além do sujeito biográfico, ela cria o “mito do escritor”, o escritor escreve com suas palavras, com suas vivências, mas deixa o leitor avisado que nada é passível

de confiança. Enquanto participa dessa criação do mito, a autoficção coloca o autor entre a “mentira” e a “confissão”, permitindo a subjetividade, que leva os leitores a analisarem também a autoficção como uma *performance* do autor.

O sentido que se dá para o termo *performance*, adotado por Klinger (2008), remete à figura do autor como resultado de uma construção que trabalha tanto dentro do texto de ficção como fora dele, na “vida mesma”. Assim, o texto de autoficção sugere uma dramatização do autor que implica num sujeito duplo, real e fictício, pessoa e personagem. Dessa forma, a própria literatura torna-se *performance*, vista “como uma prática inserida num contexto sociocultural mais amplo, no qual a figura do autor interfere na leitura do texto” (KLINGER, 2008, p. 26). O autor transforma-se em personagem, narrador, escritor; possui várias facetas, vários rostos, várias identidades. Não se quer com isso que os leitores confundam o escritor com o narrador, mas sim pensar as inúmeras vozes que falam nos textos.

Luciana Azevedo (2007, p. 139) reforça o raciocínio de Klinger quando afirma que *performance* narrativa cita também outras vozes, traveste-se de máscaras, atua em todo tipo de cena. Ela não pretende somente imitar uma “autenticidade autoral, mas também seu deslocamento e ressignificação”. O modo como a *performance* atua é através do exercício da ambiguidade, apontando para a menção que se faz à figura do autor. Não é mais possível responder questões, como: quem fala no texto? Há sinceridade no discurso? É uma farsa?, já que não é plausível apoiar-se no discurso do autor como origem de significado do texto. É a voz de um narrador que imita uma identidade, mas com muita subjetividade que não personificam um sujeito estável, fixo, posto que, como explica Azevedo (2007, p.42):

O papel de um narrador performático se exerce através da ambivalência de uma posição que mimetiza aquilo que pretende criticar, arriscando-se, muitas vezes, ao elogio da brutalidade. A teatralidade assumida pela voz narrativa que emerge nos textos relativiza uma atitude de protesto ou resistência, arriscando-se perigosamente na fascinação do pior. No entanto, esse jogo de cena baseado na ambiguidade também pode abrir brechas para uma reflexão crítica.

Essa teatralização do texto, feita através da *performance*, aponta um outro modo de compreender a função-autor identificado na literatura de Puig. É uma estratégia que mistura os juízos autorais, narrativos e das vozes que são

“encenadas” e servem como apoio no estudo do modo de atuação de cada autor. Assim, esse papel do narrador performático é percebido pela contradição do uso teatral do “eu-autor”, com experiências reais, e do “eu-personagem”, que deixa a dúvida sobre o real e o ficcional.

## 2.1 UMA NOVA VOZ LITERÁRIA

[...] O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo.

Theodor Adorno, 2003, p. 164.

Ao romper com o *Boom*, juntamente com outros autores, Manuel Puig rompeu não somente com a estética literária anterior, mas também inovou ao experimentar temas e discursos narrativos antes não vistos no universo literário argentino. O que ele fez foi iniciar uma importante renovação nos estilos da época. Segundo Bella Jozef (1986), Puig ampliou o espaço do discurso acrescentando aos textos literários elementos da cultura popular de massa, como *scripts* de filmes, boleros, tangos, artigos de jornais, etc.

Com sua nova expressão literária, Puig quebra com as tradições vigentes da escrita de representação. Suas obras serão sempre, de acordo com Luiz Costa Lima (2001) *mímesis* de produção. Para este autor, *mímesis* trata da relação do texto com o mundo, tudo o que pode ser “lido”, como literatura, cinema, teatro, pintura, escultura, etc. Ela busca tornar uma estrutura corporal próxima a um modelo já estabelecido, mas não se trata necessariamente de uma cópia nem mesmo da busca em tornar essa estrutura o mais semelhante possível ao seu modelo, já que *mímesis* significa tudo aquilo que, de alguma maneira, é passível de reconhecimento.

Através da *mímesis*, de acordo com os estudos de Costa Lima (2001), é possível separar as obras de arte em dois grupos: de produção e de representação, pois “[...] Ao tratarmos da distinção entre *mímesis de produção* e *mímesis da representação*, teremos a oportunidade de mostrar como nelas varia a dominância da apresentação e da representação, respectivamente [...]” (COSTA LIMA, 2001, p. 286). Na denominada *mímesis da representação*, encontra-se a representação do mundo como o “leitor” (leia-se público) espera que ele seja representado, sem surpresas, sem choques, que atendam sua expectativa, uma representação do mundo na qual ele não precise interferir, na qual ele seja apenas um agente passivo,

apreciador. Processo que nas palavras de Costa Lima (2001, p. 349-350) representa um mundo idealizado, pois

[...] a representação tornaria a cena [...] auxiliar e comprometida com uma outra ordem, seja a dos objetos 'reais', seja a do sujeito unitário. É em nome, portanto, de uma concepção *imane*nte da pintura, da quebra de sua servidão à ideia moderna de sujeito que a representação se identifica com seu lugar chapado – representação dos objetos sob o sentido da visão [...]

E quem representa este mundo é o *sujeito solar*, que na concepção de Costa Lima (2001), trata-se de um sujeito único, histórico da tradição, um sujeito na sua integridade, na sua totalidade, de acordo com a lógica clássica aristotélica. Como referência, pode-se pensar nos romances românticos de José de Alencar, os quais pintavam a sociedade burguesa do século XIX como um retrato idealizado que não traz o novo.

Já, na *mímesis* de produção, é possível encontrar a apresentação de um mundo em que há uma quebra de expectativas, de horizontes; um mundo que choca, que espanta, que inova. Um mundo que o leitor não está preparado para encontrar, mas, mesmo contra sua vontade, ele já é elemento ativo. Aqui, o apresentador deste mundo é o *sujeito fraturado*, aquele que quebra com a lógica tradicional, fratura na perspectiva de leitor e autor, que assume novos papéis. Este sujeito fraturado, multifacetado, e suas representações, consideradas “irreais”, estão presentes na produção da obra e são abordados em sua recepção.

Silviano Santiago (2000) cita uma distinção proposta por Roland Barthes, semelhante à de Luiz Costa Lima, a qual classifica as obras como *legíveis* e *escrevíveis*. Através da definição de Silviano Santiago é possível entender de maneira mais clara o papel do leitor enquanto sujeito ativo e passivo de sua obra. Para Santiago (2000) *legível* é o texto que pode ser lido, porém não escrito, nem mesmo reescrito. São os textos clássicos, que mantêm o leitor no seu interior, quieto, apenas recebendo, impassível, a informação apreendida. Textos que não requerem muito esforço de seu apreciador. Já os *escrevíveis* (e mais uma vez Puig se enquadra neste caso) apresentam um exemplar produtor, que não mais tranquiliza o leitor nem garante um lugar confortável ao qual pertencia anteriormente. A leitura dos *escrevíveis* “[...] o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve

finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência [...]”. (SANTIAGO, 2000, p. 19-20)

Percebe-se em Puig essa quebra com as tradições e com obras representacionais, enquanto produz e instaura uma nova percepção da literatura, apresentando uma realidade ainda não pensada, que torna seu leitor incerto quanto à sociedade e meio em que vive. E ele faz isso enquanto mostra violência, estupro, além de uma sociedade desorganizada politicamente, que aponta para o caos das relações sociais.

Segundo Theodor W. Adorno (2003), essa ruptura, essa nova maneira de refletir sobre o social, é uma forma de ir contra as inverdades da representação. Além disso, vai de encontro também com o narrador, que tenta disfarçar sua inevitável perspectiva, já que existe um autor que nega a possibilidade de criar algo verdadeiro, deixando ao espectador a responsabilidade pela interpretação dos fatos. De acordo com Adorno (2003), sempre houve uma “distância estética” entre narrador e leitor, porém na tradição essa distância era fixa, imutável, inflexível. Com os novos romances, essa distância torna-se inconstante, como uma câmera em uma filmagem – e isso é possível de ser visualizado com bastante clareza em Puig, afinal o cinema aparece constantemente em suas obras transformando-as, reflexos da paixão e das influências cinematográficas que o próprio autor vivenciou.

Em *A Traição de Rita Hayworth* (1968), tem-se a sensação de haver uma câmera multifocal, para cada personagem do romance, que em diversos momentos discutem um mesmo episódio, situação ou “cena”, através de diferentes pontos de vista. Também, em *The Buenos Aires Affair* (1975), têm-se os fatos apresentados do ponto de vista de Gladys, como se uma câmera a acompanhasse, depois temos a mudança para Leo, como se fosse uma segunda câmera, nos apontando para outra percepção da história e, ainda, num terceiro momento, uma ligação feita entre a vizinha de Leo e policiais, como se houvesse uma câmera em cada lado da linha telefônica.

Dessa maneira, Adorno (2003, p. 62-63), parecendo concordar com Luiz Costa Lima, Silviano Santiago e Barthes, afirma que o escritor produtor,

[...] por meio de choques, destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. [...] O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece

ao mesmo tempo a própria impotência e a supremacia do mundo das coisas [...]

Ou seja, a apresentação do mundo proposto pelo autor, no caso de Puig as sociedades burguesas da América Latina das décadas de 70 e 80, coloca o sujeito literário diante da impossibilidade de fazer qualquer coisa a respeito dos problemas sociais e políticos experimentados, além de enfatizar estes problemas. Mostra, dessa maneira, como o sujeito está atado frente às regras e poderes impostos pelos governantes. O autor evidencia a impotência do indivíduo com relação à ordem de seu mundo social.

Em seu livro *Cosmopolitismo do pobre* (2004) Santiago também apontará a *fragmentação* como uma das responsáveis pela perda das certezas que outrora traziam tranquilidade ao leitor. Se antes, era certo e confortável, agora o destino do leitor está fadado ao incerto graças à fragmentação do discurso literário. Esta fragmentação é visível no discurso ficcional e culminou em duas perdas: a primeira delas é a certeza de poder “representar o nacional como identidade” (SANTIAGO, 2004, p. 173). As obras de Puig apresentam também essa ausência do nacional em suas personagens, assim como o próprio autor é destituído da mesma. A segunda certeza que se perde é a de poder narrar cronologicamente uma história, com início, meio e fim.

As histórias trabalhadas e desenvolvidas por Puig em suas obras ultrapassam as expectativas dos romances tradicionais, pois quebram também com essa lógica temporal com a qual o leitor estava habituado: ora com *flashbacks*, ora com a recontagem de determinada história a partir de outro narrador. Encontramos em Puig uma incessante necessidade de não ser habitual, Pois ao contar, narrar, apresentar personagens e todos os outros elementos ficcionais, o autor tenta colocar o cinema na literatura, modificando, dessa forma, alguns elementos discursivos, com a mescla da linguagem cinematográfica com a linguagem literária, assim como insere cartas, páginas de diário, *scripts* ou ligações telefônicas.

Quando nasceu, na década de 1930, Puig estava inserido num contexto em que as filmagens norte americanas, principalmente o cinema, explodiam no terceiro mundo. Seu contato e paixão, durante toda a infância, pela sétima arte fizeram com que definisse, já na fase adulta, a maneira com a qual escreveria seus romances e descreveria suas personagens.



Sobre a relevância alcançada pela cultura de massa norte-americana da terceira década do século XX Silviano Santiago (2004, p. 106-107) afirma que

[...] Aos olhos de crianças e adultos, a cultura de massa norte-americana se impunha de modo feérico nas telas do cinema através dos filmes, desenhos animados e seriados. Havia neles tanto estilo de comportamento e roupa diferentes dos nossos, quanto visão cosmopolita e simbólica da realidade; tanto da música popular de fala ininteligível e ritmo sincopado, quanto a dança de passos mais ousados; tanto a dramatização de vivências cotidianas estrangeiras quanto a versão 'aliada' do grande conflito bélico mundial [...]

A possibilidade de assistir e de entrar em contato com a cultura de um país desenvolvido, tão mais glamouroso, alegre e apaixonante que o próprio, causava em seus espectadores um encantamento ilusório. Como cita Santiago, as características e histórias trabalhadas em cada filme apontavam para seu público a beleza de uma vida inatingível. Assim, Manuel Puig cresceu maravilhado com a outra vida que vivia dentro dos cinemas, com as outras vidas que vivia em cada filme, com cada personagem. Suas obras refletem essa paixão trazida da infância, pois sua intimidade com a cinematografia é visível em suas obras, através da citação de atrizes famosas, de roteiros e *scripts* que aparecem em seus romances.

Puig, após receber uma bolsa de estudos do governo italiano, foi estudar no *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Mais tarde trabalhou com roteiros cinematográficos e como assistente na produção de alguns filmes. Porém, percebeu que sua carreira como roteirista estava fadada ao fracasso após não obter êxito em alguns países da Europa, como Itália, França e Londres, e depois também nos Estados Unidos da América. Retornou para a Argentina, onde escreveu o esboço de um roteiro, no qual retratava uma história muito semelhante à de sua infância. Finalmente, no ano de 1968, após três anos de problemas políticos e de censura, a obra *A Traição de Rita Hayworth* foi publicada. O manuscrito original deste romance foi feito sob o viés cinematográfico, afinal era um roteiro, e, ao debruçar-se sobre a obra, o leitor depara-se com várias outras características fílmicas na obra de Puig.

A linguagem fílmica encontrada na “voz” de Toto, personagem principal de seu primeiro romance, surge enquanto discute as idas ao cinema com a sua mãe, retratando os filmes com beleza e magia que somente o espaço cinematográfico poderia proporcionar, contrasta com as histórias paralelas do romance, que apontam

para a pobreza, a miséria e a ignorância dos habitantes locais. Assim, a mudança de narrador de um personagem a outro remete ao uso das câmeras cinematográficas, mudando seu ponto de vista: ora se aproximam ora se distanciam das personagens.

Além disso, a fala popular, que contraria os modelos tradicionais eruditos, e as gírias tornam o texto de fácil acesso e mais próximo da linguagem empregada nos filmes. Os diálogos longos, que não contam com a indicação de quem está falando e nem com a presença de um narrador observador, que relata o que está se passando, deixam a história ser construída diante do leitor, como se estivesse frente à uma tela, características que podem ser constatadas no seguinte fragmento de *A Traição de Rita Hayworth*:

- Ponto de cruz com linha marrom numa fazenda de linho cru, por isso é que a toalha de mesa ficou tão bonita.
- Tive mais trabalho com essa toalha do que com o jogo de guardanapos, que são oito pares... se pagassem melhor os bordados seria bom eu arranjar uma empregada que durma em casa e dedicar mais tempo a bordados, depois de fazer a clientela, não achas?
- Os bordados parece que não cansaram, mas depois de umas horas a gente sente as costas doloridas.
- Mas Mita me encomendou uma colcha para a caminha do menino, com cores vivas porque a luz nos quartos é pouca. São três peças seguidas que dão para um hall de janelas grandes, todas tapadas com um toldo que se pode enrolar. (PUIG, 1983, p. 9)

Segundo Maria Viktoria Torrentes Tabak (2009, p. 54), “Assim como no cinema, o único observador da história é o leitor, com conhecimentos de mundo suficientes para perceber a construção do filme, sem que esses conhecimentos sejam necessariamente sobre técnicas cinematográficas”. Esta assertiva revela que, durante a leitura das obras de Puig, o leitor não precisa entender do universo do cinema, basta que corra os olhos pelas páginas para que veja o filme passando diante de si, através do processo criativo do autor (com a presença de *scripts*, diálogos diretos e longos, mudança de focos narrativos, entre outros já citados).

Ainda que teóricos modernos e estudiosos mais conservadores condenem as culturas de massa, utilizando-se das terminações *espetáculo* e *simulacro* para dizer o que é bom e o que é perda de tempo, respectivamente, como afirma Santiago (2004), Puig as utiliza frequentemente em seus romances, a fim de criar uma nova maneira de ler e interpretar outras produções culturais, presentes em diversas

sociedades, não só argentina, e que não sejam necessariamente escritas. Assim, o *simulacro*, aquilo que *a priori* se imagina que sirva apenas para matar o tempo ou como distração, nas obras de Puig, cria uma nova esfera literária que faz um jogo de intertextualidade entre gêneros textuais. Pensando nesse contexto, Santiago (2000, p. 21) afirma que

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro tem a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro [...].

Ou seja, Puig usa dessa mistura de signos, de produções culturais e gêneros textuais para criar uma nova voz literária que impossibilita, nas palavras de Santiago (2004, p.129-130) “discernir entre a linha da arte erudita e a arte comercial” enquanto indica que “existe na disseminação massificada de simulacros um universo a ser investigado para que se tenha uma visão do mundo que finca pé na atualidade”. Jozef (1986) aponta Manuel Puig como precursor na América Hispânica ao introduzir, impulsionado pela livre criação, produtos de padrão da cultura de massa aos modelos convencionais e tendo como resultado um espaço fissurado, não totalmente integrado, mas que desmistificou a literatura. E ocupa lugar privilegiado na literatura Latino Americana (e no mundo) graças à mistura de temas e elementos considerados inferiores à literatura, com ela mesma, desocupando-a de sua sacralidade ou ainda elevando-os ao lugar do *espetáculo*.

Além da tentativa de inovar na literatura com a introdução de temas e discursos diversos, Puig também queria aproximar suas obras das classes desprivilegiadas, colocando-as ao alcance de qualquer leitor. Ao retratar as diferenças sociais, as minorias, os desprestígios e apontar para um governo falho, o escritor tentava denunciar e alertar seu público sobre a vida real. Ao mesmo tempo em que não se distanciava dos padrões da literatura europeia, Puig escapava do conservadorismo e conformismo que a mesma cultivava. Assim que, de acordo com Santiago (2004), escritores estadunidenses e da América Latina atacavam a política interna de um país, passando a voz para sujeitos excluídos e silenciados pela sociedade e política local, enquanto denunciavam problemas sociais internos, também apontavam para

os universais, pelo que “se apresentam hoje como heterogêneos e híbridos, ao mesmo tempo [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 173), modelos rebeldes que destoam dos europeus.

## 2.2 HIBRIDISMO FICCIONAL

[...] O fato de que todo imigrante, qualquer um, arrancado da sua 'harmonia' edênica local pela globalização, é um sujeito que recebe, a um só tempo, o dom e a condenação de falar a partir de mais de um lugar.

Néstor García Canclini, 2003, p. 114.

Ao pensar um hibridismo ficcional é preciso antes estabelecer o significado de hibridismo nas ciências sociais. Este termo foi empregado pelas ciências sociais e antropológicas para dar uma nova significação aos estudos da cultura. O hibridismo cultural trata do cruzamento, da fusão, de culturas em que, de certa forma, cada uma continua possuindo sua importância, sem considerar que uma seja superior ou inferior à outra. É considerar que as culturas surgiram da mescla de outras, estão envolvidas entre si, e não de um fato isolado das demais. Dessa maneira, não é possível imaginar uma cultura pura, original, genuína, todas elas sofreram um processo de hibridação. Afinal a cultura, segundo Benjamin Abdala Junior (2002) é uma estruturação histórica produzida na interação entre culturas e povos diversos. Portanto, toda cultura é uma mescla que pode ser explicada através do gosto híbrido, as informações trocadas entre culturas que se unem, criando fluxos que são absorvidos. Não existem culturas ou tradições constantes, os indivíduos e grupos sociais agem na sociedade através do recorte de passados, símbolos e idiomas estrangeiros.

Puig se caracterizará como um indivíduo diaspórico, pois vivencia o exílio. Bolaños (2010) retoma os conceitos de J. Clifford<sup>6</sup> e A. Brah<sup>7</sup> para explicar a diáspora e aponta que, para o primeiro, esta não exclui forma alguma de deslocamento, seja o exílio, a migração ou a expatriação. Acrescenta ainda que, para o segundo, a diáspora é um termo de concepções gerais, amplo, com formação composta de várias formas de descolamentos, por isso ela é tão rica e é capaz de

---

<sup>6</sup> James Clifford é um historiador e antropólogo norte-americano que destacou-se no processo de desconstrução da etnografia clássica.

<sup>7</sup> Avtar Brah é professora de sociologia pela Birkbeck College e estuda o gênero, raça, etnicidade, classe, idade e nacionalidade na composição das identidades e das práticas políticas.

criar comunidades imaginadas. Para A. Brah, de acordo com o estudo de Bolaños (2010, p. 170), a diáspora “Nomeia os novos lugares de contestação sociocultural, onde as memórias colidem para se refazer”. Por esses motivos na diáspora não existe um desejo de regressar ao país de origem, embora ele continue aparecendo nas obras do escritor. Mesmo que exista nostalgia pelo lar primigênio, não significa que haja um anseio em voltar para o lugar de partida, visto que o primeiro lar é aquele lugar sinônimo de segurança e conforto, e o regresso ao país natal não significa que se encontrará esse lugar guardado na memória.

A diáspora<sup>8</sup>, estudada por Aimeé G. Bolaños (2010), é um dos fenômenos sociais que consegue justificar e abarcar a questão da cultura e do hibridismo cultural. Bolaños (2010) assevera que diferentes teóricos como E. Said, J. Clifford e A. Brah entendem a diáspora como um termo abrangente e inclusivo, que alcança todas as formas de deslocamento, gerando identidades através da dispersão e de restos de fragmentos históricos. Dessa maneira, tem-se a construção do hibridismo ficcional graças ao caráter plural dos sujeitos da diáspora, que tendem a costurar culturas sem separar a tradição de cada classe de escritor. Essa hibridez possibilita a pluralidade e a concomitância do indivíduo conflituoso, multicultural e multilocal, próprio da diáspora.

O hibridismo apresenta, segundo Homi Bhabha (1998) a distorção e o deslocamento próprios dos lugares de discriminação e dominação. Não se trata de uma forma de facilitar o entendimento entre as sociedades, ou de um meio de possibilitar que o novo surja, e sim de um futuro fraturado, que surge no encontro entre o que o passado exige (através do conhecimento e imersão do sujeito em uma cultura) e o que o presente necessita (o conhecimento e imersão deste em uma nova cultura). Assim, o sujeito repensa o espaço, abrindo-o e negociando-o, enquanto faz um novo traçado da fronteira, repensando-a.

Quando escritores e artistas da América Latina dialogam, eles problematizam, através de suas obras os indícios e contradições da elite, enquanto apontam para as discrepâncias vividas entre esta e as classes menos privilegiadas. Isso ocorreu

---

<sup>8</sup> Diáspora supõe a noção de lugar originário a partir do qual acontece a dispersão, invoca múltiplas viagens e uma cartografia do deslocamento, portanto, é um conceito altamente expressivo da mobilidade de nossa época, aberto aos sentidos cambiantes do tempo humano da história da cultura. Formulado na fluidez, porosidade e abrangência de seus sentidos, resulta um verdadeiro manto inclusivo, por vezes também transgressivo, dos variados termos sobre migração e exílio que têm circulado historicamente. (BOLAÑOS, 2010, p. 184-185)

porque os povos latino-americanos passaram por um processo ditatorial político semelhante no século XX e suas literaturas ultrapassaram o campo do local, do fronteiro, para situar-se num espaço mais universal, discutindo a posição do homem urbano e seu meio.

João Batista Cardoso (2008) ao afirmar que o romance, enquanto reflexão do mundo em busca da essência do real e do homem, investiga e descreve a existência simultânea de culturas, línguas e tradições que são contraditórias e vacilantes. Ou seja, o romance transcreve essa coexistência das culturas tais como elas são vistas, percebidas e vivenciada pelos sujeitos. Assim que “A literatura será um espaço discursivo da manifestação do hibridismo [...]” (CARDOSO, 2008, p. 79), pois é nela que ocorre a descrição desse cruzamento cultural. O romance híbrido revoluciona, com seu recurso pluralizador, os discursos da história, da política, da sociologia, com um sentido libertário. Rompe com os cânones ao misturar relatos familiares, histórias pessoais, gêneros textuais da cultura popular e unir tradições, imaginários e idiomas.

As obras de Manuel Puig são grandes exemplos de hibridismo ficcional, pois se situam em um cruzamento de gêneros, que inclui ligações telefônicas, roteiros fílmicos, cartas, trechos de diálogos retirados de filmes norte-americanos, entre outros. Além disso, debatem aspectos culturais distintos da própria Argentina, de cidade para cidade ou de região para região, como também entre este e outros países. Peter Burke (2003, p. 36) afirma que “[...] o tema de toda uma vida ‘entre’ culturas aparece repetidamente em autobiografias recentes [...] e em outros tipos de textos [...]” levando em consideração a vida desenraizada de Puig e as histórias de suas obras, percebemos o hibridismo cultural presente em suas narrativas como reflexo desse mesmo hibridismo ao qual o autor foi sujeitado ao transitar por diferentes espaços culturais, diferentes países, diferentes línguas, diferentes nações.

No romance *The Buenos Aires Affair* (1975), de Manuel Puig, no próprio título já se encontram provas desse hibridismo: titulação em língua inglesa de um romance argentino. Na primeira página do romance, que introduz o primeiro capítulo, tem-se um diálogo retirado de um *script* do filme estadunidense *A dama das camélias* (1936) que é uma adaptação do livro francês de mesmo nome. É possível inferir que se trata do filme e não do livro pela citação da produtora e distribuidora responsável pelo filme,

O jovem galã: Você está se matando.

Greta Garbo: (febril, tratando de disfarçar sua fadiga) Se fosse assim, só você estaria contra. Por que é que você é tão infantil? Devia voltar para o salão e dançar com uma dessas moças bonitas. Venha vou acompanhá-lo (estende-lhe a mão).

O jovem galã: sua mão está fervendo.

Greta Garbo: (irônica) Por que não deixa cair uma lágrima para refrescá-la?

O jovem galã: Eu não significo nada para você, não tenho nenhuma importância. Mas você precisa de alguém que tome conta de você. Eu mesmo... se você me amasse.

[...]

(De *A dama das camélias*, Metro-Goldwyn-Mayer) (PUIG, 1975, p. 3)

Nesse trecho, extraído do romance *The Buenos Aires Affair*, a introdução da cultura norte-americana, com o *script* do filme estrangeiro que conta com uma das maiores representantes do cinema dos Estados Unidos da época (Greta Garbo) no papel principal, mescla-se com a narrativa que induz o leitor a crer que está diante de um filme hollywoodiano latino. A maneira como Puig defronta seu leitor com a narrativa, logo após a leitura de um elemento fílmico, com descrições minuciosas, focos diversos (como câmeras que mudam de posição) e legendas como “*Playa Blanca, 21 de maio de 1959*” (PUIG, 1975, p. 4) retirado ainda do referido romance, leva-os a crer que estão diante de um filme que pode ser lido, mas sem ser um *script*.

O segundo capítulo de *The Buenos Aires Affair* é introduzido novamente pelo texto de um *script*, do filme também norte-americano *A princesa da selva* (1936), produzido e distribuído pela *Paramount*; e o filme *Alma em suplício* (1945), produzido e distribuído pela *Warner Bros*, também apresenta o terceiro capítulo através de um trecho do seu *script*. Além desse gênero incorporado à narrativa, todo o terceiro capítulo é escrito na forma de biografia, que descreve a vida da protagonista Gladys,

#### Acontecimentos Principais da Vida de Gladys

Gladys Hebe D'onofrio nasceu em Buenos Aires a 2 de janeiro de 1935, filha de Clara Evelia Llanos e de Pedro Alejandro D'onofrio. Foi concebida na madrugada do domingo 29 de maio de 1934, quando seus pais voltavam de uma apresentação do 'Grande Deus Brown'



de Eugene O'Neill no Teatro do Universo, Capital Federal, seguida do debate público [...] (PUIG, 1975, p. 17)

Nesse fragmento é possível perceber a influência da cultura norte-americana, quando a personagem principal é concebida após seus pais terem assistido a uma peça de teatro do conceituado escritor Eugene O'Neill, também estadunidense, *The Great God Brown* (título original). Encontra-se no decorrer da obra, nesses e em vários outros exemplos, o hibridismo cultural, enquanto aponta para estilos e elementos culturais de outros países (como os Estados Unidos e outros países e, ainda, a adaptação da obra francesa), além do hibridismo de gêneros textuais, quando o autor insere diversos discursos narrativos.

Ainda que aponte para diversas culturas, a influência e força da cultura norte-americana é bem clara, até porque os padrões, estilos, cidades e costumes desse país sempre são apontados como ideais pelo escritor argentino. Para Néstor García Canclini (2003) os Estados Unidos sempre promoveram sua noção de multiculturalidade na América Latina através de jogos empresariais, da influência acadêmica e política e também dos moldes ideológicos da cultura de massa reproduzidos pelos meios de comunicação (radio, televisão, cinema, etc). Após ter viajado para vários países e ter se encantado com o cinema norteamericano, Puig deixa transparecer em suas obras essa sua fascinação pela exuberância e glamour utópicos produzidos pelas artes dos Estados Unidos. Como afirma García Canclini (2003, p. 103),

Embora o cosmopolitismo seja mais frequente na cultura de elite, também na música e nas artes plásticas populares encontramos apropriações híbridas dos repertórios metropolitanos e utilizações críticas em relação a necessidades locais [...]

De acordo com a citação de García Canclini, pode-se afirmar que Puig se apoiou nesses repertórios e os empregou para fazer críticas às necessidades pelas quais passavam as classes desprivilegiadas de seu país, assim como críticas ao caos político que envolvia a Argentina. Por trás da história de dois jovens que têm suas vidas entrecruzadas, enquanto descreve outras cidades, países e culturas, Puig aponta para problemas políticos e sociais. Para Benjamin Abdala Junior (2002)

a mesclagem cultural e a hibridização, no campo intelectual, possuem um sentido de libertação. Afinal, questionam os cânones artísticos que foram determinados pela tradição e estabelecem novos modelos, “[...] mais afinados com a maneira de ser da nova hegemonia [...]” (JUNIOR, 2002, p. 25).

### 3 FRAGMENTAÇÃO DO TEMPO, DO ESPAÇO E DA MEMÓRIA: O HOMEM URBANO ENQUANTO REFLEXO DA MIXÓRDIA<sup>9</sup>

São modos de vida diversos em função de tempos e lugares diferentes e específicos. São formas construídas diferentes entre si. São cores que destoam. São indivíduos que diferem na aparência, na roupa, nos gestos, nos olhares.

Ana Fani Alessandri Carlos, 1999, p. 44.

A fragmentação do tempo e do espaço nas obras de ficção normalmente possui relação com o contexto em que o autor está inserido. Se o leitor está diante de um romance romântico, certamente encontrará características distintas das encontradas num romance realista ou contemporâneo. Na obra de Manuel Puig, essa fragmentação se dá por sua própria criação, afinal a ousadia e irreverência de seus romances, juntamente com outros autores latino-americanos, ajudaram a inaugurar o *Pós-Boom*. O escritor mescla diversos artifícios e gêneros textuais para compor o tempo e o espaço de suas obras, contando com a influência de sua memória para construir aspectos de ambos. Dos oito romances publicados do autor, três foram selecionados para serem analisados<sup>10</sup>: *A Traição de Rita Hayworth* (1983), publicado em 1968, *The Buenos Aires Affair* (1975), publicado em 1973, e *Cae la Noche Tropical* (1988), publicado em 1988. A análise a ser discorrida pretende traçar a evolução do imaginário<sup>11</sup> citadino do autor em relação à cidade de Buenos Aires, e da própria Argentina através da fragmentação proposta e mostrar como o indivíduo, no caso o próprio Puig, será o reflexo da mixórdia que ele próprio apresenta.

---

<sup>9</sup> s.f. Mistura de coisas variadas; misturada, mistifório, confusão, bagunça, barafunda, embrulhada. Desentendimento; intriga; confusão.

<sup>10</sup> Os romances *A Traição de Rita Hayworth* (1983) e *The Buenos Aires Affair* (1975) correspondem aos romances publicados em português e não aos originais em espanhol.

<sup>11</sup> Segundo Gilbert Durand, o imaginário é definido como “O conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do homo-sapiens”, (1989, p. 14). O imaginário citadino é a imagem que se faz das cidades através do pensamento coletivo.

### 3.1 A Traição de Rita Hayworth: Buenos Aires cidade ideal?

Em *A Traição de Rita Hayworth*, sua primeira obra, Manuel Puig apresenta um romance de maneira cronológica, composto por vários capítulos que possuem narração simultânea, ou seja, tem-se a impressão de que foi escrito no momento da leitura com revezamento de narradores, como o protagonista, contando seu cotidiano, opiniões, experiências, ou outras personagens, primo, vizinho, mãe, pai, empregada doméstica, etc., que também descrevem vivências do dia-a-dia. São diálogos longos e diretos, sem intervenção alguma do narrador (nestes capítulos, ele nem mesmo existe) e sem a presença de verbos de dizer, comuns no discurso direto.

É possível entender a ordem em que o tempo corre pelas marcações no início de cada capítulo de *A Traição de Rita Hayworth* (1983). No primeiro, depara-se com o seguinte título: “I EM CASA DOS PAIS DE MITA, LA PLATA, 1933” (PUIG, 1983, p. 9). No capítulo seguinte: “II EM CASA DE BERTO, VALLEJOS, 1933” (PUIG, 1983, p. 210). O leitor encontra-se localizado quanto ao ano de acontecimento dos fatos, 1933, porém não é possível afirmar que o capítulo I realizou-se antes do II ou que o II não viria antes do I ou ainda se os fatos aconteciam simultaneamente, mas em lugares distintos. Nestes dois casos, temos os referidos diálogos longos e diretos, em que, no primeiro, se acompanha a conversa entre personagens ainda desconhecidas e que só é possível identificá-las a partir da metade da página seguinte, quando uma delas é nomeada:

I  
EM CASA DOS PAIS DE MITA,  
LA PLATA, 1933

- Coitada da Adela.
- A coitada no escritório tem que trabalhar com luz artificial desde de manhã.
- Tenho de ir embora sem ver Adela.
- Você não sabia que ela trabalhava até tão tarde?
- Adela precisa é de ter um título em vez de trabalhar como secretária.
- Agora quem tem título é quem não precisa.
- Como vão os negócios do marido de Mita?

– Vendeu uma casa e com isso comprou alguns bezerros. Mamãe quer que eu faça a colcha para Mita, mas acho que não vou poder. Mando os desenhos de molde, para Vallejos e ela pode fazer sozinha. Tem duas empregadas. Não fale nada, mas papai foi matar um frango para você levar de surpresa a teu pai [...] (PUIG, 1983, p. 12-13)

No segundo capítulo, duas personagens que trabalham na casa do protagonista do romance discutem sua posição enquanto trabalhadoras e criticam outras pessoas (que não aparecem no romance), assim como algumas outras personagens:

## II

### EM CASA DE BERTO, VALLEJOS, 1933

- Porque somos empregadas acham que podem levantar as saias da gente e fazer conosco o que bem entendem.
- Eu não sou empregada, sou babá do menino e só.
- Agora é porque você é pequena, depois vai ser empregada.
- Não fala tão alto que o menino pode acordar.
- Mas nunca volte para a casa sozinha, de noite, por essas ruas de terra batida.
- As enfermeiras do hospital que voltam de noite moram todas pelas ruas de terra batida e assim mesmo voltam sozinhas.
- As enfermeiras são todas umas vagabundas.
- Tem uma que pariu solteira.
- Você deve ter cuidado porque veem que é empregada e deve estar marcada mesmo que tenha só doze anos. Um dos índios que moram perto de tua casa pode correr atrás de você.
- Eles têm os dentes marrons de água salgada [...] (PUIG, 1983, p. 21-22)

Os dois primeiros capítulos, então, são escritos a partir de diálogos longos, diretos, em que somente no desenrolar das conversas o leitor consegue identificar as personagens presentes no diálogo. Não é possível dizer que contam com narração simultânea, pois não existe a presença de narrador algum, já que apenas mostra o diálogo das personagens. Porém os diálogos estão todos no presente do indicativo, o que possibilita ao leitor acreditar que está diante de fatos que se realizam ao mesmo tempo da leitura, como se fosse um telespectador que tivesse, diante de si, a transmissão ao vivo da história, situação que se aproxima do raciocínio de Yves Reuter quando afirma que “[...] os diálogos instauram uma

impressão de igualdade entre duração de ficção e duração da narração” (2004, p. 90).

O terceiro capítulo introduz o que Yves Reuter chama de “narração simultânea” (2004, p. 88). Nessa narração, o leitor acompanha a história à medida que ela se estende, assim como nos diálogos dos capítulos anteriores, o que causa a ilusão de que ela aconteceu no momento em que foi escrita. Aqui, o protagonista aparece pela primeira vez numa mistura de narrador autodiegético, aquele que protagoniza e relata a história com caráter autobiográfico, e também como homodiegético, em que o narrador é personagem, mas não protagonista. Isso se dá pelo fato da obra não ser assumidamente biográfica, mas que é de conhecimento geral tratar-se da biografia disfarçada do próprio Puig, na qual o personagem denominado Toto retrataria a vida nos anos iniciais do próprio autor (cujo apelido de infância era Coco e vivia na cidade de *General Vallejos*, chamada de *Vallejos* na obra), e que alterou, para a ficção, nomes de cidades e personagens da vida real. O que reafirma a tese da autoficção nesta obra de Puig.

### III

#### TOTO, 1939

São três bonequinhos, com a dama antiga, de penteado para cima com peruca grande, e a saia-balão mais cara de seda, os três bonequinhos têm meias brancas compridas até a calça de seda até o joelho, as bonecas de roupa de seda e os bonecos com roupa de seda também, mamãe, e o cachecol branco dos homens igual ao teu, com a rendinha, e a peruca branca, são de porcelana e estão de pé numa prateleira, da mãe do menino em casa em frente, são duros, não se comem, com a mesma roupa dos bonecos com caras de bobos, são bons, olham todos para uma boneca que está sentada no balanço, desenhados na tampa de tua caixa de carretéis, guardada junto com a toalha de mesa e os guardanapos, a caixa que antes tinha bombons [...] (PUIG, 1983, p. 30)

Tem-se, durante todo o terceiro capítulo, a narração de fatos e monólogos do personagem Toto e a informação de que o tempo da narrativa é o ano de 1939. Também é possível estabelecer uma ligação lógica entre os capítulos: aqueles que levam o nome ou apelido de alguma personagem do romance no título é porque este mesmo capítulo traz a narração de determinada personagem. Ao longo da narrativa, os capítulos estão divididos entre aqueles com diálogos diretos e aqueles das personagens. A fragmentação do tempo se dá pelas datas que acompanham os

títulos. Por exemplo, o título do capítulo quatro, que volta a trazer um diálogo, aponta para o assunto e o ano em que ocorreu:

#### IV

##### DIÁLOGO DE CHOLI COM MITA, 1941

– Mita, você pode se dar por satisfeita com teu garoto. Mais bonito impossível.

–

– Não, de verdade. Devia ter ficado mais feio depois de crescidinho, com o rosto duro de homem, era o que eu achava.

–

– Eu tinha o mesmo medo! não pode continuar tão bonito, vai fazer oito anos, eu acho ele maravilhoso. “Mamãe, me leva para ver a Choli, daquela casa que tem escadas”, nesta cidadezinha imunda as minhas escadas deviam parecer a ele as de um palácio. [...] (PUIG, 1983, p. 46)

Sabe-se que a história do romance atravessa os anos de 1933 até 1948 pelas designações nos títulos de cada capítulo, exceto pelo capítulo XIII que não traz o ano do acontecido. Do capítulo I até o capítulo XI, o tempo da narrativa transcorre de maneira cronológica e os anos nos títulos situam o leitor temporalmente. Mas, além dos anos, do capítulo VI ao capítulo XI, existe outro indicador que fragmenta e determina ainda mais a época do ocorrido: a intitulação das estações do ano, como ilustrado nos fragmentos a seguir:

#### VI

##### TETÉ, INVERNO 1942

Hoje de noite vou me comportar bem e não vou pedir uma laranja. O Toto já apagou a luz, papai ainda não apaga a luz até eu acabar de rezar porque eu não gosto de morar em casa do Toto, não é como na casa da vovó, que tem um pátio de cavalos e os peões me levam na garupa a qualquer hora se eu quiser [...] (PUIG, 1983, p. 91)

#### VII

##### DÉLIA, VERÃO 1943

Se me dissessem que ela gosta dele, ainda vá lá... Mas como é que vai gostar, com aquela barriga e meio careca. O doutor Garófalo, puxa vida... Mas afinal casou com um médico, a velha está se babando toda porque a filha casou com um médico, nunca imaginou que a Laurita ia ter tanta sorte, de casar com um médico [...] (PUIG, 1983, p. 109)

As estações anuais, que constam nos títulos de alguns capítulos, fragmentaram o ano, ajudando a situar mais especificamente o leitor de quando o fato transcorreu, favorece também a continuidade de um capítulo para o outro. Além disso, as estações possibilitam ao leitor uma leitura mais detalhada do espaço em que a história se passa, afinal elas modificam o cenário do ambiente. Através dos lugares do romance é possível localizar a história na realidade, ou seja, é possível dar verossimilhança e compará-la com os lugares cotidianos de cada um. São estes lugares que apontam e aproximam a ficção da realidade.

Os capítulos XII e XV estão compostos pela “narração intercalada”, apontada por Reuter (2004, p. 88) como sendo a combinação da narração do que já aconteceu, fatos narrados no pretérito, com a narração antecipada de alguns acontecimentos futuros. Tratando-se de capítulos escritos sob forma de diários (o primeiro “Diário de Ester, 1947” e o segundo “Cadernos de pensamentos de Hermínia, 1948”) o procedimento da narração intercalada torna-se favorecido, afinal as personagens narram fatos que aconteceram com elas, ao mesmo tempo em que esperam ou planejam algo para o futuro.

O capítulo XVI, o último do livro, rompe com a cronologia do romance ao trazer uma carta do pai de Toto, Berto, datada de 1933. O capítulo anterior, intitulado “Cadernos de pensamentos de Herminia, 1948”, segue a cronologia do romance para o último ano no qual se desenrola a trama. Dessa maneira, o capítulo seguinte, como que perdido e encontrado tardiamente, remonta para o início do romance e dá voz ao pai do menino que até então era apenas uma sombra, ainda que sua mulher e seu filho o temessem, não passava de um personagem em segundo plano, sem maior destaque. A essa estratégia narrativa Reuter (2004, p. 92) chamará de “anacronia por retrospecto” a qual consiste em narrar um fato anterior depois do ocorrido, o que corresponde ao *flashback* no cinema. Através deste capítulo o leitor é surpreendido com as falas de Berto que destoam da imagem da personagem no restante do livro.

Até então, pode-se perceber o hibridismo na construção dos elementos discursivos na obra de Puig. A mistura de vários gêneros textuais, que dividem através de capítulos o romance, comprova o hibridismo ficcional ao qual o autor se submete. Além dos exemplos já citados, que fragmentam o tempo da história, tem-



se também os capítulos XIII e XIV, intitulados, respectivamente como “Concurso anual de redações literárias – *Tema livre*: “O filme de que mais gostei”, por José L. Casals, 2ª série nacional, Div. B.” (PUIG, 1983, p. 227) e “Carta anônima dirigida ao diretor do internato do Colégio ‘George Washington’, 1947” (PUIG, 1983, p. 246). Os gêneros textuais empregados aqui são redação escolar e carta, ambas escritas no presente, com a diferença de que a primeira apenas relata a história de um filme assistido por Toto e a segunda, carta endereçada ao diretor, argumenta diretamente com seu interlocutor, em tom de ameaça, de maneira informal, como se fosse possível ouvir a fala da personagem: “Acho que você errou feio, chefe. Porque não está bem que você proponha, como se comenta, o santinho do Casals para melhor aluno do ano [...] O caso é que você nem imagina o fuzuê que está se armando [...]” (PUIG, 1983, p. 246).

Em *A Traição de Rita Hayworth* (1983) o espaço construído é a pequena cidade de *Vallejos*, na qual a maioria das personagens vive. A partir das descrições feitas pelas personagens, ora nos diálogos, ora nas narrações, pode-se perceber que se trata de um lugar pobre em que a maior parte de seus habitantes vive em situação precária. A fragmentação do espaço se dá de duas maneiras: a primeira pela oposição da classe privilegiada (ambientada na casa e lugares frequentados pelo protagonista) versus a classe desprivilegiada (ambientada na casa e lugares frequentados pelos empregados do protagonista e seus vizinhos). A segunda pela oposição entre cidade de prestígio (Buenos Aires) e cidade marginalizada (a própria *Vallejos*).

A primeira oposição é apresentada pelo autor no decorrer da narrativa. O contraste social é percebido em todos os diálogos e narrações das personagens, como pode ser constatado nos fragmento a seguir:

- Tenho que preparar a carne, Amparo, não seja preguiçosa e enxugue o chão para mim, não seja porca, a patroa já disse que o que o menino sujar você é que deve limpar.
- Eu não sou porca, quem tem o avental mais limpo, você ou eu?
- Na tua casa nunca varrem o chão? Minha casa pode ser um barraco, mas nós varremos o chão, não tem ladrilhos, mas sempre varremos o chão de terra.
- Na minha casa o chão também é de terra e nem por isso deixamos de varrer [...]
- Nem todos têm a sorte de tomar a mamadeira sempre quentinha como você Totín. Coitada da Inês, acorda com fome e tem que tomar a mamadeira fria pois se minha mãe for levantar de noite para

acender a lenha do fogo e esquentar o leite demora uma hora, e a Inês chora ainda mais se papai lhe dá uma chicotada, Totín. [...] (PUIG, 1983, p. 22)

[...] Se você soubesse que a coitada da Pelusa nunca comeu bife à milanesa e na noite em que chovia tanto e eu não podia voltar pra casa a Felisa fez bife à milanesa, depois quando o patrão me levou de carro depois do jantar, deitei com a Pelusa e contei pra ela o negócio da milanesa. A Pelusa me descobriu a barriga e passou sua mão fria pela barriga pra ver se podia tocar no bife à milanesa. (PUIG, 1983, p. 27)

Através dos relatos das personagens, o leitor constrói em seu imaginário o cenário no qual se desenrola a cena. Na casa de Toto existe a fartura, o bom, e fica clara a obediência da hierarquia estipulada pelo sistema capitalista: o patrão manda e os empregados obedecem. Nesses pequenos detalhes elaborados por Puig é que os lugares do romance surgem para o leitor, característica destacada por Bourneuf e Ouellet em *O Universo do Romance* (1976, p.132),

Uma representação fácil para o leitor pode denotar, da parte do romancista, uma elaboração minuciosa da obra, uma atenção escrupulosa às formas sensíveis, uma preocupação de lógica, ou um 'sentido de espaço' [...], a presença de locais diversos que estabelecem entre si relações de simetria ou de contraste, de atração, de tensão ou de repulsão [...].

Para Rolando Bourneuf e Réal Ouellet (1976) quando o autor se recusa a descrever ou a perder muito tempo relatando um determinado lugar, o leitor acaba sendo o responsável pelo desembaraçamento do cenário deixado pelo autor. Puig ao descrever a cidade e os ambientes do romance deixa apenas pistas e pequenas referências, são raras ou inexistentes as descrições longas e detalhadas em suas obras. Utilizando mais uma vez a citação já presente neste estudo, é possível perceber como Puig deixa a cargo do leitor a responsabilidade de perceber e construir a cidade através da fala da personagem Mita: “[...] ‘Mamãe, me leva para ver a Choli, daquela casa que tem escadas’, nesta cidadezinha imunda as minhas escadas deviam parecer a ele as de um palácio” (PUIG, 1983, p. 132). Pelo fragmento sabe-se que poucas são as casas que possuem escada e que a escada em si trata-se de um artigo de luxo. Sabe-se também que as empregadas vivem em

casas com chão de terra batido, pois lajotas ou até mesmo piso de cimento, para elas, torna-se inviável. Assim, o imaginário citadino do romance é construído com as pequenas brechas que Puig oferece.

Segundo Néstor García Canclini (2003) o desenvolvimento de cidades latino-americanas, ainda que separatista no sentido de marginalizar bairros de pobres, fomentou a convivência entre pessoas de diferentes lugares (do próprio país ou do mundo). Ou seja, mesmo que segregasse as classes sociais, estimulava a relação interétnica. Dentro da cidade fictícia de *Vallejos* pouco se pode notar dessa relação, mas a segregação é bastante clara. García Canclini acrescenta ainda que,

Nas cidades latino-americanas, a segregação se organizou, durante o desenvolvimento modernizador, separando os grupos sociais em diferentes bairros. Depois, para reordenar a expansão urbana provocada pelas migrações e a industrialização desde meados do século, a população foi dividida sob a oposição centro-periferia: as classes médias e altas nas zonas centrais mais bem equipadas, enquanto os pobres se aglomeravam em subúrbios desfavorecidos. [...] (CANCLINI, 2003, p. 163)

Esse cenário de oposição entre classe favorecida e classe desfavorecida é construído a partir da fala das personagens que contam fatos dos vizinhos (os empregados comentam as desgraças e os desprestígios, enquanto os patrões conversam sobre abundância, prestígio e luxos vivenciados por eles e seus amigos). Os filhos dos empregados jamais conseguem sair da cidade de *Vallejos* para estudar em Buenos Aires, enquanto os filhos e aqueles ligados aos afortunados não só estudam em Buenos Aires como viajam, frequentam bons restaurantes, padarias e cinemas. Segundo Carlos (1999) a produção do espaço é a manifestação da sociedade e suas contradições surgem no cenário pela oposição de rico *versus* pobre, feio *versus* bonito. A cidade seria assim resultado da segregação espacial consequente das relações desiguais do capitalismo.

Na obra de Puig o espaço urbano criado a partir das impressões das personagens é de uma cidade latino-americana periférica desprestigiada, como confirma a personagem *Paquita*, empregada e filha de empregados:

[...] papai fecha os olhos e ainda vê a aldeia, vinte e cinco anos depois de ter ido embora. A Galícia tão linda, tão linda, sempre tão

linda, por que foi que papai veio embora? que bobo, mas eles eram pobres e aqui somos tão ricos que andamos com uma mão na frente e a outra atrás [...] e o Toto 'coitado do teu pai, depois vir para o vento e a poeira de Vallejos [...]. (PUIG, 1983, p. 165)

Esse trecho remete à segunda fragmentação do espaço: oposição cidade de prestígio *versus* cidade marginalizada. No caso dos pensamentos de *Paquita*, a cidade de *Vallejos* é contraposta à cidade imaginada da Galícia, (pois a personagem não a conhece, somente a recria em seu imaginário através da foto de um cartão postal recebido de tios que vivem nessa cidade). Para Bourneuf e Ouellet (1976, p. 138) essa dualidade representa que “[...] o romance desenrola-se sobre dois planos *espaciais*, que correspondem a dois planos *psicológicos*, a <<realidade>> dum recanto de província e o <<sonho>> de países longínquos”.

O foco dessa oposição se dá, principalmente, entre a cidade de *Vallejos* e a cidade ideal de Buenos Aires. As personagens, em sua maioria, concordam na discrepância entre as duas e valorizam a segunda, mas a oposição se dá com maior frequência nas falas e pensamentos do protagonista, a personagem de Toto. De acordo com Bourneuf e Ouellet (1976) há dois tipos de espaços: os reais e os imaginários. O espaço real seria o vivido cotidianamente pelas personagens na cidade de *Vallejos* e o imaginário seria, no caso de Toto e demais personagens, como Mita, a cidade de Buenos Aires. Ainda que Toto viesse a conhecê-la em outro tempo, assim como os demais a conheciam, não a vivenciam como espaço fixo. Apenas boas lembranças em suas memórias e no seu imaginário os levavam a considerá-la como cidade ideal.

Em quatro fragmentos selecionados do romance *A Traição de Rita Hayworth* é possível perceber admiração e idealização pela cidade de Buenos Aires. É importante ressaltar que todos os trechos são de personagens prestigiados socialmente e que possuem ligação direta com o protagonista:

[...] Felizmente o menino em Buenos Aires tem calefação central no internato, é a primeira coisa que deve ter um colégio de categoria, considerando as horas que passa quieto fazendo as lições. [...] lá eles aprendem o que é disciplina. [...] (PUIG, 1983, p. 59)

[...] andando em cima da cerca do fundo da loja o olhei e do outro lado o Raul García estava rachando lenha na casa, perguntei se ele era de Buenos Aires e assim pude dizer para ele que tinha estado em Buenos Aires e que tinha visto peças de teatro [...] (PUIG, p. 79)

[...] Hectorzinho querido, é para teu bem, imagina a saudade que eu vou sentir de você, mas você vai, anda, para essa Buenos Aires maravilhosa, pensa em mim que fico enterrada em Vallejos [...] porque gosto de você é que te mando para Buenos Aires, eu vou sentir mais falta de você do que você de mim, que você vai embora para a Buenos Aires maravilhosa e eu fico enterrada em Vallejos, porque gosto de você é que eu mando você para Buenos Aires, porque gosto de você... [...]. (p.153)

[...] Além do mais se uma vez por ano pudesse ir a Buenos Aires para ver alguma ópera bem cantada ou uma boa obra de teatro, já seria mais que feliz. (p. 186)

No primeiro trecho, Choli num diálogo com Mita, comenta sobre o internato localizado na cidade de Buenos Aires: se fosse em qualquer outra cidade não teria o mesmo prestígio, afinal, a capital é vista como possuidora dos melhores estabelecimentos e entretenimentos. No segundo fragmento, Toto tenta impressionar o criado Raul mostrando a ele que já tinha visitado e conhecido a cidade de Buenos Aires, confirmando a ideia de cidade ideal que a mesma possuía. Pensando na cidade de *Vallejos* como centro urbano, Carlos (1999, p. 21) afirma que “As pessoas são tratadas de forma diferenciada em função de sua aparência, das roupas que vestem do carro que dirigem, lugares onde passam férias, restaurantes que frequentam, cartões de crédito que usam [...]”. O homem adquire respeito pela imagem que vende, o que a autora chama de “valores urbanos”, impostos pela própria sociedade.

No terceiro fragmento, é através da voz de Héctor, primo de Toto, que se conhece o discurso de Mita, mãe do protagonista. Nessa passagem é possível perceber pela repetição e pelo contexto do romance, que esse desejo de mandar Héctor à Buenos Aires seria mesmo o seu próprio desejo, a sua vontade de ir para lá. Mita deposita, assim, no sobrinho a esperança de vida que ela não pode levar. Isso se ratifica no quarto e último trecho em que afirma essa ambição de estar mais vezes na capital para participar de programas culturais, os quais ela não tinha o prazer de desfrutar em *Vallejos*.

Para a personagem de Mita, a possibilidade de viajar mais vezes para a cidade maravilhosa, como ela mesma a intitula, seria o suficiente para deixá-la feliz. Para Bourneuf e Ouellet (1976) o método usado pelos autores de manifestar um feito extraordinário através de outro lugar (no caso a capital argentina) teve sua origem

na ideia de que não acontece nada significativo a um sujeito senão em outro lugar: “[...] a viagem que abre o espaço aos homens aparece como uma promessa de felicidade [...] As personagens que partem [...] vão à conquista do poder, da paixão, da felicidade [...]” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 167-168).

Sendo a obra a narração da infância e adolescência de Puig, descritos através de um eu ficcional que remete a vivências e memórias do mesmo, reafirma-se a obra de caráter autoficcional, pois a escrita da autoficção agrega fatos reais do autor a fatos ficcionais, o que se contrapõe à escrita estritamente autobiográfica, que deve manter um pacto com a história oficial do autor. O que não é o caso de Puig que remonta, através da memória, fatos de sua infância com outros que jamais saberemos ser ou não ficcionais. Trata-se da autoficção, o narrador não possui um compromisso com a verdade, pois não está escrevendo fielmente a história de sua vida, característica que Diana Klinger explica da seguinte maneira,

[...] o texto autoficcional implica uma *dramatização* de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem* [...] a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*. (KLINGER, 2013, p. 49)

Enquanto costura esses dois narradores, o eu “real” e o eu “fictício”, Puig recorre à sua memória para resgatar e alinhavar fatos e histórias. No ano de 1963, momento em que escreveu e lançou seu primeiro romance, Puig encontrava-se na cidade de Nova York, fato que lhe provocou uma grande nostalgia e apego para com a cidade de Buenos Aires, sentimentos que se percebem ao longo da leitura de *A Traição de Rita Hayworth* ao retratar a capital argentina como espaço quimérico. Na capital bonaerense todas as coisas aconteciam: filmes novos nos cinemas, peças de teatro, óperas, bons restaurantes, bons colégios, boas pessoas. Por estar afastado de sua terra natal Puig se apegou às suas memórias selecionando apenas os aspectos positivos de Buenos Aires, tanto que almejava voltar para a capital de seu saudoso país. Bergson explica esse apego às memórias em seu estudo *Memória e vida*:

[...] a consciência ilumina com seu brilho, a todo momento, essa parte imediata do passado que, debruçada sobre o porvir, trabalha

para realizá-lo e agregá-lo a si. Preocupada unicamente em determinar assim um porvir indeterminado, poderá espalhar um pouco de sua luz sobre aqueles de nossos estados mais recuados no passado que poderia se organizar de modo útil com nosso estado presente, ou seja, com nosso passado imediato; o resto permanece obscuro. (BERGSON, 2006, p. 90)

A consciência trabalha para juntar os fatos do passado com os do presente fazendo com que somente as impressões do sujeito sobre determinadas coisas, pessoas ou cidades sejam selecionadas pela consciência, iluminando dessa forma, só uma fração da memória, enquanto dificulta a compreensão das lembranças que permanecem na penumbra. Dessa maneira, a memória ao resgatar o “passado imediato” de Puig faz com que ele se lembre e exalte os aspectos positivos de sua cidade da maneira que ele a conheceu e vivenciou.

Para Gonçalves Filho (1988) esse olhar para o passado, que se entretém com as memórias de outro tempo, estabelece um desequilíbrio com o presente. Puig, desconhecendo a situação política e social em que se encontrava seu país, acaba por pintar uma Buenos Aires utópica que não mais existia. Mas isso ele só descobrirá ao retornar a Argentina e só o deixará transparecer ao publicar seu segundo romance *The Buenos Aires Affair* em 1973.

Assim, as fragmentações de tempo, espaço e memória, presentes no romance *A Traição de Rita Hayworth* constroem a imagem de um sujeito escritor, personagem e narrador híbrido, que mescla sua autobiografia com ficção, tecendo, dentro de sua própria obra elementos discursivos também híbridos que resultam num personagem protagonista urbano, reflexo da mixórdia dessas fragmentações. Toto – o eu ficcional de Puig – é o resultado das memórias de infância e adolescência do autor na cidade de *General Villejos* (tempo x espaço) com aspectos ficcionais que o próprio autor criou. A construção da Buenos Aires perfeita é a invenção de um sujeito despatriado que busca em suas lembranças uma maneira de voltar à pátria, de reestabelecer contato com sua identidade argentina, perdida desde o momento em que partiu para estudar no exterior.

### 3.2 *The Buenos Aires Affair*: O desencantamento com a cidade ideal.

Em seu segundo romance *The Buenos Aires Affair* publicado em 1973, Manuel Puig apresenta uma obra não cronológica, composta por capítulos que não possuem uma fidelidade temporal, pois vão e voltam no tempo, alternando meses e anos; dividida por capítulos que, ou trazem transcrições de diálogos (novamente sem narrador e verbos de dizer) ou narrativas no presente e pretérito feitas ora por um narrador ausente da história do romance, que não a protagoniza, ora por personagens protagonistas. Assim, há o revezamento de narradores entre os personagens, que mostram ao leitor os fatos a partir de sua própria ótica, impressão e pensamentos, e o narrador observador, que transcreve e repassa ao leitor o que acontece na história e na vida de suas personagens. Os narradores personagens serão Gladys, uma artista plástica frustrada tanto profissionalmente quanto amorosamente que vive fantasiando sobre como sua vida poderia ser, e Leo, intelectual dono de uma revista de artes que vive atormentado por seu desejo sexual incansável e sua inconstância nos relacionamentos.

No sumário do livro apresenta-se uma singela divisão: “Primeira parte”, que se localiza na página 1 e “Segunda parte”, localizada na página 123. A divisão dos capítulos de ambas as partes terá sempre um objeto em comum: fragmentos de *scripts* retirados de filmes estadunidenses. A titulação de cada capítulo se dá por números romanos e, após a presença fílmica através dos *scripts*, os capítulos possuem cabeçalhos que situam o leitor quanto ao tempo da ação. Como já citado neste estudo no tópico 3.2 Hibridismo Ficcional (p. 33-38).

O primeiro capítulo do romance apresenta um trecho do filme *A dama das camélias* e segue com “*Playa Blanca, 21 de maio de 1969*” (PUIG, 1975, p. 4). Estes cabeçalhos guiam o leitor temporalmente e espacialmente em relação aos fatos narrados e aparecem ao longo do romance na maior parte dos capítulos, como é possível verificar nos capítulos dois e quatro:

II

Dorothy Lamour: (numa clareira do jângal, junto a uma cabana,



canta na noite acompanhando-se com um *ukelele*;  
seu olhar, plácido e enlevado, denota um profundo  
amor pelo forasteiro a quem se dedica a canção)  
Melodias abrem passo  
entre as moitas de bambu,  
entre luar e sombras  
quando te aproximás tu.

Na noite do jângal  
me assusta a escuridão,  
mas teus abraços fortes  
meu tremor acalmarão.  
(De *A princesa da selva*, Paramount.)

Buenos Aires, 21 de maio de 1969

Está de pé no meio do quarto, o corpo alerta. Como única  
vestimenta leva uma toalha enrolada na cintura, que mostra os  
músculos tensos das panturrilhas cabeludas, enquanto os braços  
fortes estendidos para a frente apresentam as mãos crispadas, com  
os dedos em arco. (PUIG, 1975, p. 11)

#### IV

Oficial inglês: (a bordo do expresso Shangai-Pequim) Você mudou.  
Marlene Dietrich: (distante, olhando pela janela as paisagens  
fugidias) Estou menos atraente?  
Oficial inglês: Não... acho você mais bonita que nunca.  
Marlene Dietrich: Em que foi que eu mudei?  
Oficial inglês: Não sei... mas gostaria de te explicar.  
Marlene Dietrich: Pois bem... mudei de nome.  
Oficial inglês: Você se casou.  
Marlene Dietrich: (irônica e amarga) Não... foi preciso mais de um  
homem para me transformar em (acaricia as penas negras de seu  
chapéu)... Shangai Lily.  
Oficial inglês: (com despeito mal disfarçado) Então você é Shangai  
Lily.  
Marlene Dietrich: A notória Flor Branca da China. Você já deve ter  
ouvido o que se diz de mim e, o que é pior ainda..., deve ter  
acreditado.  
(De *O expresso de Shangai*, Paramount Pictures.)

Playa Blanca, junho de 1968

a maçaneta horizontal, se a porta está fechada a maçaneta  
permanece horizontal e a porta fica dentro de sua moldura até que  
um movimento imperceptível para baixo da maçaneta pode alertar  
quem estiver nesta cama olhando em direção à porta [...]. (PUIG,  
1975, p. 45-46)

Os capítulos I, II e IV, assim como do capítulo VII ao XVI apresentam os itens já citados - número do capítulo, trecho de *script* e cabeçalho com nome da cidade e data - seguidos da narração dos fatos, alternando narradores. Se no primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth* (1968), a narração é em primeira pessoa e por vezes nem mesmo há narração, neste romance, porém, o narrador ora será observador ora participante da história. Para Reuter (2004, p. 88), a narração possui dois objetos fundamentais: ou o narrador se faz presente na história que narra, sendo assim um narrador “homodiegético” ou ele não aparece na ficção narrada, ausente como personagem, sendo denominado de narrador “heterodiegético”.

Ainda de acordo com Reuter (2004), o narrador é essencial no desenrolar dos romances, pois é ele quem propicia e organiza o texto entre suas duas principais formas: o discurso e a narrativa. O narrador homodiegético aparece sempre quando o texto está sob a forma de discurso, ou seja, “[...] a enunciação está presente sob a forma dos pronomes, que remetem aos participantes do ato de comunicação (Eu, Tu, Nós, Vós...), e dos referenciais espaço-temporais situados em relação ao momento da enunciação [...]” (REUTER, 2004, p. 71). Em contraponto, a narrativa conta com o narrador heterodiegético, que dissimula a enunciação. O leitor acredita estar diante de um relato objetivo e imparcial, pois o texto carrega uma impressão de objetividade, sem a presença e intromissão do narrador que discursa em terceira pessoa, mantendo-se “afastado” dos fatos. Em *The Buenos Aires Affair* (1973), existem os dois narradores, o heterodiegético: quando a narrativa assume a forma do texto e não há a intromissão das personagens e nem mesmo do narrador nos fatos narrados, e o homodiegético: quando as personagens protagonistas “Gladys” e “Leo” assumem a narração e a transformam em discurso narrativo.

A narração heterodiegética pode ser realizada através de três perspectivas, conforme proposto por Reuter (2004), ela pode ser centrada no narrador, quando este sabe mais do que as próprias personagens, conhece tudo o que ocorre e é onisciente. Também pode estar centrada no ator, é uma narração limitada aos “passos” das personagens que acompanha; e, por fim, pode ser neutra, quando dá a impressão de que os fatos acontecem sob as lentes de uma câmera, sem o filtro de uma consciência, caracterizando assim o narrador observador deste romance. Na narração heterodiegética neutra, o narrador sabe o mesmo ou menos que as personagens, sua visão dos acontecimentos é objetiva e limitada e “[...] produz o

efeito de uma certa ‘aspereza’, de uma ausência de emoção” (REUTER, 2004, p. 76).

Dos capítulos I ao VI, e IX ao XVI, o narrador heterodiegético assume o comando da narração e apresenta os fatos ora no pretérito, contando fatos que já aconteceram, ora no presente, narrando a história em seu desenrolar:

V

O magnata fraudulento: (entrando) Micha... miau... como está minha gata linda?

Jean Harlow: (platinada, com roupão de cetim branco e chinelos prateados, volta-se enfurecida esgrimindo o delineador de sobrancelhas como um estilete) Te disse um milhão de vezes para não falar comigo enquanto estou fazendo as sobrancelhas.

O magnata fraudulento: Lembra o que eu te disse a semana passada, Micha?

Jean Harlow: (tomando a se olhar no espelho de frisos cromados) Nem sequer lembro do que você me disse há um minuto.

[...]

Buenos Aires, 8 de maio de 1969

Um escritório do Departamento de Polícia. À direita, junto de uma janela sem cortinas, uma mesa moderna com telefones, máquinas de escrever e gravador; à esquerda uma mesa mais simples, com um só telefone. [...]” (PUIG, 1975, p. 63)

Assim como neste capítulo, outros seguem com o mesmo tipo de narração que guia o leitor ao cenário e aos fatos como uma câmera nos filmes. Porém o que chama a atenção são os diálogos que quase nunca transcorrem de maneira convencional. Na sequência do capítulo V, há o diálogo entre um oficial e uma senhora em que somente é possível saber o que o oficial fala, sendo omitida a fala da pessoa que está do outro lado da linha. Esse diálogo discorre como os *scripts* que são apresentados no início de cada parágrafo, o que remete mais uma vez à paixão de Manuel Puig pelo cinema, trazendo a caracterização de cada personagem através de seu ofício para denominar o discursante e trazer também informações extras entre parênteses para situar o leitor na narração e fazê-lo visualizar a cena como se estivesse lendo o *script* de um filme:

Assistente: (homem já mais velho, de cabelo grisalho, e figura rechonchuda, protegido da forte luz da lâmpada por uma viseira,

atende o telefone) Sim, sim senhorita (a seu superior). Para o senhor, chefe. Uma mulher.

Oficial: (levanta o fone) Fale.

Voz no telefone:

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: Para consultas aqui está meu assistente, torno a passar-lhe o fone.

Voz:

Oficial: Perigo de que espécie? Antes de mais nada dê-me seu nome.

Como em um filme, em que a câmera não tira seu foco do oficial, durante o diálogo somente é possível saber o que ele fala, não sendo transcritas as falas da voz que está do outro lado da linha. Através de cada situação como essa, em que o narrador se coloca fora da história e a aponta como objetiva é preciso lembrar o narrador heterodiegético como de fato um narrador que somente observa sem se curvar sobre a história ou fatos. Afinal, como visto em Filho (1988), assim como a câmera no cinema, as imagens impressas na narrativa são o ponto de vista de um sujeito, são a leitura que ele faz de uma imagem. Os efeitos que uma cena produz no imaginário de seu leitor é produzida sob essa condição, de que alguém a visualizou e a reproduziu através de sua perspectiva e não o da “[...] objetividade da imagem [...] o efeito da simulação se apoia numa construção que incluiu o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto [...]” (FILHO, 1988, p. 379). Ou seja, o processo de reprodução e construção da imagem está ligada à sua relação com o sujeito que remonta a história tanto quanto com aquele que a recebe, que a lê.

Rolando Bourneuf e Réal Ouellet (1976) afirmam que o romancista, assim como o pintor ou o fotógrafo (e porque não o diretor de cinema?), elege o espaço que irá enquadrar e se posiciona a uma distância que ele encarará como ideal para representar. Assim, o escritor assume a posição de observador-fotógrafo/ pintor/ diretor de acordo com sua opinião. Mesmo que o narrador seja aquele heterodiegético, que narra os fatos sem interferir na história ou sem se posicionar diretamente, “[...] o escritor guia a vista ao longo dos caminhos que ele próprio traçou. [...] O olhar estabelece, portanto, relações entre as diversas partes do

objecto a descrever, assinala as similitudes, fixa as proporções, marca os contrastes.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 139)

No capítulo X, existe um novo diálogo telefônico que será apresentado ao leitor. Porém, nesse momento, não terá como gênero textual o *script* e sim a taquigrafia:

[...] O telefone toca, o assistente atende no aparelho que lhe corresponde, colocado em cima da mesa menor. Em seguida avisa a seu superior que se trata da mulher que dias atrás solicitara assessoramento psiquiátrico. O oficial pede a seu assistente para gravar a conversa e resolve atender no seu próprio telefone. O assistente não consegue pôr o gravador em funcionamento e sem perder mais tempo abre um caderno e empunha uma caneta para tomar nota taquigráfica da conversa. O oficial dá o sinal de acordo e começa a falar [...] A versão taquigráfica tomada é a seguinte:

- Alô
  - O senhor não lembrar mim
  - Lembrar
  - Muito preocupada
  - Falar confiança
  - Lembrar falar-lhe meu conhecido, violento, considerar perigoso
  - Sim
  - Agora dados precisos
  - Vir aqui imediatamente perder tempo, nós ajudar possível
  - Não necessidade eu ir, dados alarmantes, posso telefone, os senhores decidir depois que fazer [...]
- (PUIG, 1975, p. 141)

A taquigrafia consiste em uma escrita abreviada e simplificada que permite escrever muito rápido, recolhendo informações importantes, sem preocupar-se com aspectos gramaticais, normalmente, é utilizada por meios jurídicos ou policiais que precisam apreender informações que são dadas ao taquígrafo no momento da fala, por isso a urgência nas anotações sem uma preocupação com a escrita. Além da inserção desse gênero textual, Manuel Puig também emprega com outros gêneros ao longo do texto. Nos capítulos III e VI, o leitor depara-se com o gênero biografia quando o narrador interrompe a narração para falar a respeito da vida de suas personagens principais. Após a introdução do capítulo, dada pelos fragmentos de *scripts*, seguem os seguintes títulos “Acontecimentos principais da Vida de Gladys” (PUIG, 1975, p. 17) e “Acontecimentos Principais da Vida de Leo” (PUIG, 1975, p.

71). O texto que segue cada título traz a biografia detalhada das personagens com subtítulos que orientarão o leitor acerca de particularidades da vida de ambos.

O capítulo III, destinado à vida de Gladys, inicia, como toda biografia, trazendo detalhes de onde, quando e como nasceu. Aponta o nome de seus pais, suas origens, ocupação e onde viviam. Detalhes de até quando a personagem foi amamentada aparecem no texto. Na sequência, a narrativa será composta de diversos subtítulos que irão dividir o capítulo III e manter a fidelidade do gênero proposto. O primeiro subtítulo será *“Mãe e filha”*, seguido por *“Pai e filha”*, *“Vocação”*, *“Primeiros bailes”*, *“De comum acordo com seus pais”*, *“Consciência política”*, *“Formação profissional”*, *“No exterior”*, *“Integração ao meio”*, *“Residente nos EUA”*, *“Tempos difíceis”*, *“Nova lorque”* e *“Problemas nervosos”*. O capítulo VI, destinado à vida de Leo, da mesma maneira como no capítulo III, segue o gênero textual biografia e fornece dados importantes sobre a vida da personagem. Também traz uma sequência de subtítulos que divide o capítulo e guia o leitor cronologicamente sobre a vida de Leo. Inicia-se por *“Pai e filho”* e segue com *“Olga e Leo”*, *“Problemas de adolescência”*, *“Juventude de Leo”*, *“Atividades políticas”*, *“Atividades profissionais”*, *“Fase estacionária”*, *“Sua irmã mais velha”*, *“Nova fase”*, *“Volta da Europa”*, *“Estado civil”* e *“Sucesso profissional de Leo”*.

#### Acontecimentos Principais da Vida de Leo

A 11 de janeiro de 1930 o casal formado por Agustina Latiuh e Leopoldo Druscovich comemorou a boa notícia. Suas filhas Amália, de 14 anos, e Olga, de 7, já tinham ido dormir. O jantar foi pouco elaborado pois Agustina Voltara da consulta médica com a tarde já adiantada [...] (PUIG, 1975, P. 71)

#### *Pai e filho*

Leopoldo Druscovich filho viu seu pai praticamente pela primeira vez quando tinha sete anos de idade, estava almoçando como de costume às onze e meia para ir à aula uma hora depois e a ausência de suas duas irmãs aquela manhã resultou num menu ditado por ele mesmo à empregada: dois ovos estrelados com batatas fritas, indigestos segundo Amália [...] (PUIG, 1975, p. 73)

Ambos os capítulos, fielmente estruturados como biografia, trazem luz ao leitor ao apresentar detalhes da vida das personagens que esclarecem fatos citados em

outros capítulos e também possibilitam entender melhor aspectos psicológicos das mesmas, suas angústias, receios, desejos, dificuldades. Apesar de nos textos que seguem cada subtítulo estarem em forma narrativa, guiando o romance, não fogem do gênero textual biografia, pois respeitam as particularidades linguísticas próprias desse gênero: verbos no pretérito, escrita em terceira pessoa e ordem cronológica dos fatos apresentados. As biografias servirão como analepses, pois narram fatos anteriores que não apareceram ainda no romance. As analepses “[...] têm frequentemente uma função explicativa [...] elas preenchem lacunas da narrativa” (REUTER, 2004, p. 92), ou seja, elas explicam antecedentes das personagens para que suas histórias tenham sentido no romance.

Além da biografia, outros gêneros são incorporados ao romance, apontando mais uma vez para a versatilidade e hibridismo das obras de Manuel Puig. No capítulo VII, o leitor depara-se com o gênero textual entrevista de revista, quando a personagem Gladys imagina-se dando uma entrevista para uma importante revista de modas em Nova Iorque, como pode ser observado no fragmento transcrito a seguir:

*Entrevista que uma repórter da revista de modas de Nova Iorque “Harper’s Bazaar” fez com Gladys, segundo imaginação dela enquanto descansava junto de Leo que dorme.*

Repórter: Para ganhar totalmente sua confiança – eu sei, a senhora é tímida – vou-lhe permitir escolher o título deste artigo.

Gladys: Eu não saberia o que responder.

R: O que é que acha “Gladys Hebe D’Onofrio está no céu”?

G: Acho um título realista e acertado. Mas vamos dirigir-nos a seus leitores numa linguagem chique e internacional, “The Buenos Aires Affair” será o título.

R: Por causa de seu talento sem precedentes a senhora passou a ser em poucos meses uma estrela das artes plásticas. Considera que obteve dessa maneira o que mais ambicionava? [...] (PUIG, 1975, p. 96)

No decorrer de 15 páginas, Gladys responderá as questões da repórter imaginária e mostrará ao leitor suas fantasias e sonhos relacionados à sua carreira e vida amorosa. O capítulo VIII será introduzido por um formulário de currículo a ser preenchido e o capítulo XIV trará o texto de uma autópsia médica, como ilustrado a seguir:

#### Curriculum Vitae

(formulário que a artista plástica Maria Esther Vila retirou para apresentar à Comissão Organizadora da Exposição Interamericana, a realizar-se em São Paulo no mês de julho de 1969.)

Nome:

Lugar e data de nascimento:

Estado civil:

Domicílio:

Estudos:

Antecedentes artísticos:

Prêmios:

Obras propostas para a Exposição de São Paulo:

Data de apresentação deste informe:

(PUIG, 1975, p. 112)

#### *Autópsia Médico-Legal*

Lugar: Baradero

Data: 22 de maio de 1969

Nome: desconhecido

Filiação: sexo masculino, acidentado na estrada 9, dirigia automóvel, capotagem, automóvel será trazido por reboque no dia de amanhã, possivelmente documentos dentro automóvel, abandonado vala 14 km desta localidade.

Declaração médica: cadáver de homem jovem, em rigidez generalizada, pele branca, cabelo castanho abundante: panículo adiposo generalizado. [...] (PUIG, 195, p. 189-191)

Trazer para o romance diversos tipos de gêneros textuais, em sua maioria, populares mostra a necessidade de Manuel Puig de aproximar sua obra da literatura de massa. Ao fundir em seu texto gêneros popularmente conhecidos, o autor tenta aproximar sua obra das classes desprivilegiadas, apontando para uma leitura simples e de fácil compreensão. Ainda que muitos estudiosos tenham fadado à marginalização esses simulacros inseridos no romance, Santiago (2004) afirma que as minorias, em sua luta política numa busca de identidade adequada a seu grupo, procuravam nos itens subjugados pelos padrões da tradição moderna um ancoradouro. Sánchez (2013), aponta justamente esse recorte e mescla de gêneros para legitimar Puig como um dos grandes utilizadores do *kitsch* na literatura. “Puig toma textos hallados de la cultura de masas y los convierte en un arte mayor, de la misma manera que Gladys recoge piedras a la orilla del mar”. A utilização de pedras



que Gladys encontra na beira do mar para usar em sua escultura, é a metáfora da obra de Puig e da exploração do *kitsch* na mesma. Segundo Sánchez, ambos buscavam juntar restos, quinquilharias, fragmentos e recortes para uni-los e transformá-los em um novo objeto, composto significação. “En la literatura actual se ha diluido la presencia del kitsch como pieza fundamental. Sin embargo, las obras de Cabrera Infante, Bryce Echenique y Puig ofrecieron memorables –e irónicas– páginas a la literatura latinoamericana” (SANCHÉZ, 2013, s/p)

Pode-se deduzir, então, que Manuel Puig ao apresentar em suas obras personagens marginalizadas e minoritárias, buscava nos objetos pertencentes à cultura de massa uma legitimação de sua obra, além de provar que elas também podem enriquecer um romance, objetivo compartilhado por Silviano Santiago (2004, p. 133) quando assevera que “[...] O valor de um objeto cultural depende também do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se esta desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito”. A utilização de outros gêneros, segundo Reuter 2004, em países cuja ditadura era vigente, também fazia com que o romance contestasse o poder que diminuía outras formas de expressão, por isso a tentativa dos escritores do *Pós-Boom*, incluindo o próprio Puig, de subverter os valores da cultura popular e da erudita.

*The Buenos Aires Affair* (1973) tem como característica a anacronia narrativa, ou seja, o romance não seguirá uma ordem cronológica. É possível entender essa anacronia pelos já citados cabeçalhos no início de cada capítulo. O primeiro capítulo está datado em 21 de maio de 1969 e introduz a personagem de Clara, mãe de Gladys na trama, na cidade de *Playa Blanca*. O capítulo II tem a mesma data, porém a cidade é Buenos Aires e tem como foco a trama que se desenvolve em um apartamento onde há uma mulher amordaçada na cama e um homem sob tensão enrolado em uma toalha de banho na angústia de ser descoberto por alguém do outro lado da porta. O terceiro capítulo trará então a primeira analepse, que contará com a biografia da personagem de Gladys. O capítulo IV iniciará a anacronia do romance datado em junho de 1968, narrando fatos ocorridos há quase um ano antes dos capítulos I e II, fato que pode passar despercebido pelo leitor desatento já que a cidade volta a ser a de *Playa Blanca* e a narração parece ser a continuação dos primeiros capítulos.

O capítulo V volta para o ano de 69, com a data de 8 de maio, na cidade de Buenos Aires. No capítulo VI, mais uma vez, tem-se a retrospectiva na história como uma pausa na narrativa para evocar fatos anteriores da vida da personagem de Leo através de sua biografia. No próximo capítulo, VII, o autor permanece na cidade de Buenos Aires, porém no mês anterior ao do capítulo V, a data era abril de 1969. O capítulo VIII, introduzido como já visto pelo formulário de um *curriculum vitae*, não trará cabeçalho, mas situará o leitor temporalmente através da voz do narrador que durante o capítulo só aparecerá nesse trecho: “*Divagações de Leopoldo Druscovich durante uma visita a seu médico, no dia 24 de abril de 1969*” (PUIG, 1975, p. 126). Devido à falta do dia em que a história do capítulo V se passa, não é possível entender se há uma ordem cronológica ou não entre estes dois capítulos, o fato é que ambos trazem divagações das personagens principais, o capítulo VIII as de Leo e o capítulo V a entrevista imaginária da personagem de Gladys enquanto está deitada com Leo.

O capítulo IX está dividido por vários cabeçalhos que, pela primeira vez na narrativa, seguirá em ordem cronológica: iniciada por “*Sala de Leopoldo Druscovich, 22 de abril de 1969*” (p. 126), seguido de “*A mesma sala, 27 de abril de 1969*” (p. 127), “*Apartamento de Leopoldo Druscovich, 5 de maio de 1969*” (p. 128); “*Um bar, 7 de maio de 1969*” (p. 131); “*Apartamento de Leopoldo Druscovich, uma hora depois*” (p. 133); “*Apartamento de Leopoldo Druscovich, 8 de maio de 1969*” (p. 134), “*Sala de Leopoldo Druscovich, 14 de maio de 1969*” (p. 136) e, por fim, “*Apartamento de Leopoldo Druscovich, momentos depois*” (p. 138). Todo o capítulo IX, mesmo sem constar no cabeçalho o nome da cidade, se passa em Buenos Aires, pois é lá que vive a personagem de Leo. O capítulo está escrito como um monólogo, apesar do leitor saber que se tratar de um diálogo entre a personagem principal e a personagem de Maria Esther Vila pela forma como o texto se organiza. O nome de Maria Esther aparece, ainda que suas falas tenham sido omitidas e somente as falas de Leo apareçam no romance:

Sala de Leopoldo Druscovich, 22 de abril de 1969

Leopoldo Druscovich: O que mais me chama a atenção de suas obras é a solidez, como se tivessem certa colocação teórica... muito firme.

Maria Esther Vila:

LD: Quer dizer que a senhora não daria uma só pincelada ou definiria um só volume sem saber por que o faz?  
MEV:  
LD: Isto é, uma colocação prévia.  
MEV:  
LD: Não compreendo.  
MEV:  
LD: Como? O artista “existencialmente” implica que sua colocação seja original? O que é isso?  
[...] (PUIG, 1975, p. 126-127)

O capítulo citado lembrará o capítulo V em que o discurso narrativo se aproxima ao *script* dos filmes norte-americanos, com a diferença de que as falas da personagem secundária foram omitidas, talvez, por estas não trazerem nenhum acréscimo à trama e também para ressaltar o caráter egocêntrico e egoísta da personagem.

O décimo capítulo e os restantes continuarão a cronologia iniciada no capítulo anterior. O capítulo X trará somente a data de 15 de maio de 1969, o XI “Noite de 19 a 20 de maio de 1969” (p. 151). O décimo segundo capítulo trará a seguinte descrição “*A sala já descrita do Departamento de Polícia, 20 de maio de 1969*” (p. 159) e também se aproximará do gênero textual *script*, enquanto retrata o diálogo de Leo com um oficial da justiça. Esses diálogos também remetem ou lembram o leitor das peças teatrais em que as falas são separadas pelos nomes e abreviações dos nomes das personagens e não pelos elementos próprios do discurso direto, como verbos de dizer, parágrafo, travessão, etc.

O capítulo XIII não terá cabeçalho e sim a data grafada na primeira linha da narrativa que introduz o capítulo “Na noite de 20 de maio de 1969 Leo concebeu um plano de ação e dispôs-se imediatamente a executá-lo [...]” (p. 166). No capítulo XIV também não há cabeçalho, somente um título introdutório que situará o leitor temporalmente e também que trará uma quarta voz, pela primeira vez, a narrar um capítulo do romance: “*Versão que o porteiro daria ao administrador do edifício, caso fosse interrogado sobre o que aconteceu a 21 de maio de 1969 no apartamento de Leopoldo Druscovich*” (p. 184). Depois, neste mesmo capítulo, haverá outras duas divisões, feitas através de subtítulos, que trarão dados temporais: “*Atividades de Leo Druscovich durante o 21 e o 22 de maio de 1969*” (p. 186) e a data de 22 de maio de 1969 no gênero textual autópsia médica, apresentada na página 189.

Os dois últimos capítulos voltarão à forma inicial dos cabeçalhos apresentados nos primeiros capítulos, com o nome da cidade, dia, mês e ano. O capítulo XV terá “Buenos Aires, 22 de maio de 1969” (p. 194) e o capítulo XVI “Buenos Aires, 23 de maio de 1969” (p. 202). Assim, o tempo da história do romance acontecerá entre algum dia de abril a 23 de maio de 1969, com as analepses, através das já citadas biografias e também através de um pequeno *flashback* de junho de 1968, apresentado no capítulo III.

Em seus estudos sobre o tempo da história do romance Bourneuf e Ouellet (1976) citam os estudos já feitos por Gérard Genette sobre a anacronia narrativa, em que este a analisa e a divide em “prolepse”, que consiste num progresso adquirido no romance através da precipitação de eventos ulteriores ao momento da narrativa; e da “analepse”, que trata da retrospectão de fatos anteriores ao momento da narrativa. (cf. BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 176). *The Buenos Aires Affair* apresenta estas duas classes de anacronia, sendo que as prolepses estão representadas pelos capítulos que antecipam acontecimentos do romance percebidos através das datas nos capítulos. Esse embaralhamento do romance, caracteriza uma vez mais Manuel Puig como um subversor dos modelos empregados no *Boom* a diferença dos empregados no *Pós-Boom*, além de brincar com os sentidos do leitor que se confunde com a desorganização dos capítulos a fim de forçar a quem lê a ir e voltar no romance para entender como a história se desenrola. Sobre essa estratégia narrativa Reuter (2004, p. 93) comenta que “Os jogos com a ordem podem também ‘imitar’ as atribulações de um percurso psíquico segundo as reminiscências (histórias de vida ligadas à psicanálise) ou contestar a objetividade do real e a cronologia do romance clássico [...]”.

Seguindo os mesmos conceitos e na mesma linha de raciocínio, Reuter (2004) divide os momentos da narração em quatro: a narração “ulterior”, em que o narrador narra o que já aconteceu sob seu aviso; a narração “anterior”, que antecipa acontecimentos que ocorrerão, na forma de presságios, sonhos, profecias e predição, no futuro; a narração “simultânea”, como se fosse escrita no momento do acontecido; e a narração “intercalada”, que seria a junção das duas primeiras narrações, em que uma se insere na outra de maneira retrospectiva ou prospectiva. Enquanto apresenta a obra de maneira anacrônica para o leitor, através das prolepses e analepses, o narrador heterodiegético alterna sua narração ulterior e

simultânea. Sem avisar diretamente que os fatos narrados já aconteceram, o leitor recebe o aviso indiretamente pelas datas que se apresentam nos capítulos, assim como, pelos verbos no pretérito, entendendo dessa forma que os acontecimentos descritos estão no passado. Tem-se, nesses momentos, a narração ulterior, como pode observar-se no fragmento a seguir, em que os verbos no pretérito perfeito simples indicam ações já realizadas, evidenciando para o leitor que os fatos já aconteceram:

Depois de se desculpar com o porteiro do edifício de apartamentos, Leo dirigiu-se a seu escritório na redação da revista. De lá telefonou para a comissão encarregada da participação argentina em São Paulo. Comunicou à pessoa responsável que Gladys Hebe D'Onofrio recusava o convite para representar a Argentina naquela mostra por não se achar em boas condições de saúde [...]. (PUIG, 1975, p. 187)

Porém, em outros momentos, este mesmo narrador traz a narração simultânea, com os verbos conjugados no presente do indicativo e no gerúndio, passando a impressão de que os eventos narrados acontecem no momento da escrita e da leitura da obra: “A porta da rua não se vê da cama, a primeira advertência provém da maçaneta do quarto que muda de posição e no vão da porta recorta-se uma figura. O chiado das dobradiças também não acorda a mãe [...] ouve-se sempre o mesmo vento [...]” (PUIG, 1975, p. 46). A narração simultânea aparecerá também quando se troca o narrador heterodiegético pelo homodiegético, passando a voz às personagens da história ou então quando não há narrador, somente diálogos diretos no presente do indicativo, apontando para uma fala ocorrida no agora. Além dessas duas, aparecerá também no romance a narração anterior, utilizada essencialmente nos dois primeiros capítulos do texto, em que o narrador antecipa os fatos ocorridos no dia 21 de maio de 1969 e que só serão revistos nos últimos capítulos do livro.

O romance, cercado de mistério, personagens complexas e tensão, foi classificado pela crítica e pelo próprio autor como policial. Reuter (2004, p. 93) afirma que nos romances policiais com enigmas “[...] trata-se de reconstituir e de dizer, no final, o que aconteceu no início e que foi alvo de uma dissimulação total ou parcial” porém Puig percorre o caminho contrário, antecipa o final no início do texto, dando seguimento na obra até chegarmos mais uma vez aos eventos finais.

Em *The Buenos Aires Affair*, as cidades apresentadas são três: as cidades argentinas de *Playa Blanca* e Buenos Aires, além da cidade estadunidense de Nova Iorque. A maior parte do romance se desenvolverá em Buenos Aires, porém as outras duas cidades servirão de fuga para as personagens, seja fuga física, com o deslocamento das mesmas; ou psicológica, através de sonhos e desejos. O romance inicia-se com o cenário da cidade de *Playa Blanca* que, como o nome sugere, fica no litoral argentino. *Playa Blanca* representa a calma e tranquilidade procuradas por Gladys para se recuperar de uma doença. Toda a representação da cidade busca mostrar um cenário ideal, de descanso e paz, que estará em constante contraste com a cidade de Buenos Aires, que remete à personagem o caos e desorganização:

Um pálido sol de inverno iluminava o lugar assinalado [...]. Uma sombra projetou-se por breves instantes em cima de uma das janelas, talvez as árvores do jardim tivessem bulido com o vento, mas Clara Evelia não prestou atenção [...] Pediu que ao menos fizesse bom tempo aquela manhã ou, mais precisamente, que não chovesse, assim poderiam dar uma volta a pé pela alameda à beira-mar. [...] O céu estava nublado, mas aquilo era comum no inverno em Playa Blanca, a pequena localidade balneária do Atlântico Sul (PUIG, 1975, p. 4)

A cidade de *Playa Blanca* foi escolhida para Gladys relaxar, já que devido a problemas físicos e psicológicos precisava de descanso. O cenário descrito pelo narrador convence o leitor de que é o lugar ideal para pensar na vida, afastar-se dos problemas, lembrando bastante cenários de filmes norte-americanos em que as personagens se refugiam em lugares afastados da urbe para esquecer os problemas. É possível imaginá-las caminhando descalças na areia, um vento fresco acariciando os rostos, enquanto os sujeitos renovam suas energias. Na sequência se observa a confirmação da oposição entre cidade do interior x capital através das palavras do narrador: “Um lugar sossegado em frente ao mar, vários meses de tranquilidade e descanso transformaram Gladys, mas poucas semanas de volta à confusão dos meios artísticos de Buenos Aires foram suficientes para levá-la, outra vez, à estaca zero.” (PUIG, 1975, p. 5). As cidades praieiras estão ligadas ao descanso, férias, bons momentos, relaxamento, pelo que a maior parte das pessoas optam por essas regiões com o mesmo propósito: esquecer do cotidiano turbulento

e rotineiro, para refugiarem-se num ambiente paradisíaco e confortador. Ao analisar o lugar do romance, nas palavras de Reuter (2004, p. 60) deve-se, antes de dar qualquer outro passo, comprovar se estes são

[...] mais, ou menos, exóticos, separados ou contínuos, urbanos ou rurais, passados ou presentes... Da viagem à “viagem interior” do romance psicológico vemos então aparecerem gêneros, temáticas (romances de mar, de montanha...), universos de referência, lugares elegantes [...]. Estes lugares se organizam, formam sistemas e produzem sentido. Assim, nos contos, os lugares tranquilizadores (a casa) se opõem aos lugares angustiantes [...]

De acordo com a citação anterior, *Playa Blanca* apresenta duas das características mencionadas: a primeira de lugar de fuga, com o retrato relaxante de uma pequena cidade litorânea; e o segundo de segurança, pois guarda a casa, o lar da mãe da personagem Gladys, ou seja, de sua própria casa, afinal desde que retornou dos Estados Unidos da América para a Argentina, passou a viver novamente com sua mãe. Por isto, pode-se afirmar que a cidade de *Playa Blanca* representa um “lugar reservado”, que trará não só alívio aos transtornos da capital argentina, configura também o seio protetor de Gladys projetado na figura da mãe. O termo “lugar reservado” foi designado por Reuter (2004, p. 60) para dividir os lugares do romance que, geralmente, “delimitam os campos das personagens: lugares reservados a umas e a outras, lugares comuns e lugares de passagem [...]”. Essas três delimitações espaciais serão ocupadas no romance por cada uma das cidades citadas: *Playa Blanca*, já se sabe, é o lugar reservado, aquele em que somente a personagem de Gladys tem acesso e que somente para ela tem uma significação.

O lugar de passagem está representado pela cidade de Nova Iorque, cidade situada no país que a personagem acreditava ser ideal, era almejado e fruto dos sonhos, nostalgias e ambições de Gladys:

[...] a nomearam ganhadora da bolsa anual para prosseguir estudos de aperfeiçoamento nos Estados Unidos durante quinze meses [...] O pedido da bolsa fora sua razão de viver durante os dois anos que se seguiram à sua graduação e tinha certeza de que se a ganhasse se resolveriam todos os seus problemas: nos Estados Unidos, como estrangeira, sua personalidade se tornaria misteriosa e atraente [...] (PUIG, 1975, p. 31)

À sua chegada, Washington estava coberta de neve. A cidade era a moldura perfeita para os sonhos que ela concebera. A casa onde se hospedou era um bonito chalé de dois andares, seu quarto dava para o pequeno pátio onde brincavam os netos do casal de proprietários [...] A excitação que lhe provocaram as visitas a museus – aos quais tinha livre acesso - satisfazia suas aspirações diárias de renovação. Seu plano amadureceu muito depressa: pediria o visto de residência para permanecer no país uma vez acabado o curso, e procuraria trabalho [...] (PUIG, 1975, p. 32)

Nova Iorque será a cidade eleita por Gladys, a ideal para se viver no país que, para ela, “era o berço da democracia” (PUIG, 1975, p. 31). Após retirar seu visto e estabelecer-se nos Estados Unidos, a personagem muda-se de Washington para Nova Iorque após seu chefe incumbi-la de dar assistência a um colega de trabalho durante uma viagem à esta cidade, Gladys não retornou mais para Washington. Porém, devido a problemas de saúde, Gladys viu sua estada interrompida na cidade de Nova Iorque, tendo que regressar à Argentina, onde sua mãe a levou para recuperar-se na cidade de *Playa Blanca*. A partir daí a personagem passa a comparar e sonhar com a cidade de Nova Iorque, como ilustrado no seguinte fragmento:

[...] Será que essa cidade de Nova Iorque é a maior do Mundo? No bar automático pôr uma moeda na fenda, um pouquinho de soda de tom caramelo-escuro num copo alto de vidro incolor, é possível que as borbulhas estalem não só no copo como também dentro da boca e garganta, duas moedas grandes em outra fenda e abre-se a portinhola do sanduíche de atum, uma folha de alface e duas rodela de tomate, ligeiro toque de maionese [...] As breves férias começam com uma visita ao Museu Histórico de Nova Iorque, mas os horários daquele museu pouco concorrido não figuram no jornal. Poucos dias mais e todas as senhoras dos Estados Unidos sairão à rua de chapéu novo coberto de flores [...] os lençóis de tecidos grossos são da deprimente indústria nacional, lençóis suaves e que acariciavam, lençóis de Nova Iorque, estes são os mesmos? embrulhada em lençóis ordinários de cor infame porque não sabem fazer anilinas neste país [...] (PUIG, 1975, p. 47-48-49)

Em seus devaneios e pensamentos, Gladys percorre Nova Iorque e recorda pequenas coisas de seu cotidiano que gostaria de reviver. As imagens da cidade e sua predileção pelas coisas de lá ficam claras, enquanto rechaça seu país e a cidade de Buenos Aires. Em outros trechos do romance a comparação Estados



Unidos *versus* Argentina fica implícita, já que a personagem faz citações que deixam a entender que enquanto aqui é y, lá fora é x. Como confirmado nos fragmentos destacados a seguir:

[...] porque os americanos preferem economizar tempo e não dinheiro [...] lhe proponha acompanhá-lo aos cursos gratuitos de inglês que existem em todos os bairros de Nova Iorque [...] nos Estados Unidos os trabalhos braçais são muito bem pagos [...] (PUIG, 1975, p. 54 e 57)

Ao imaginar-se dando entrevista para uma revista importante de Nova Iorque, Gladys cita a cidade de Buenos Aires e o faz com desdém:

[...] Leo volta à sua prisão de cimento, trânsito, incessantes sinais luminosos e vaidade: a capital da República Argentina, Santa Maria desses Buenos Aires carregados de gás homicida [...] Pedi-lhe que me contasse como era sua vida em Buenos Aires, aquela cidade que eu não compreendia. Ele bebia vinho, comia muito pouco, e falava de seus projetos, da importância do movimento artístico argentino. Eu sentia que meus olhos se fechavam [...] (PUIG, 1975, p. 101 e 105)

A ironia empregada pelo autor no último trecho é visível ao apontar o sono que a personagem sentia ao ouvir falar de Buenos Aires e seus meios artísticos.

Nova Iorque, o lugar de passagem construído graças à narração dos sentimentos de Gladys, confirma a ideia de lugar ideal, de realização e satisfação, enquanto Buenos Aires é o seu atraso, o seu tédio. A descrição do espaço marca as impressões pessoais de Manuel Puig sobre essas cidades. O lugar reservado, representado pela cidade ficcional de *Playa Blanca*, representa todas as cidades de refúgio que o próprio autor conheceu, as cidades das férias, a cidade das praias, dos descansos. Porém as cidades de Nova Iorque e Buenos Aires representaram o seu verdadeiro sentimento, pois são cidades que marcaram a história de vida de Manuel Puig. Ainda que este romance seja policial e não mais autoficcional, ele ainda é autorreflexivo pois imprimirá os pensamentos de seu autor através das convicções de suas personagens, especialmente de Gladys.

Elena Palmero González, em seu estudo intitulado “Deslocamento/desplazamiento sobre textos literários hispano-canadenses” contido

no livro *Dicionário das Mobilidades Culturais: percursos americanos* (2010), organizado por Zilá Bernd, afirma que as identidades híbridas, dos sujeitos despatriados, deslocados, diaspóricos, propendem a juntar tradições, línguas e referenciais imaginados de forma criativa, daí a marcante presença do original nos romances destes sujeitos, eles transgridem nos estilos e articulam pátrias (de origem e de acolhida) e memórias. Essa articulação dos signos, objetos e imaginários dos sujeitos desencadeia numa “cronotopia imaginária” – relação do espaço e do tempo na narrativa enunciativa produzida pelo imaginário do sujeito (autor/ narrador/ personagem) – que permite afirmar que *The Buenos Aires Affair* trata da autorreflexão e da autorrepresentação do autor na obra. Palmero González explica o conceito cronotopia imaginária com as seguintes palavras:

Lendo um conjunto de textos literários hispano-canadenses iluminados por uma poética do deslocamento, poderíamos assegurar que há um motivo recorrente em todos eles [...] refiro-me à marcada presença de uma cronotopia imaginária, que entrelaça tempos e espaços diversos, ambíguos, sem referências reconhecíveis nas nossas convenções cronológico-espaciais e de ostensiva iconicidade metafórica. Nessa cronotopia imaginada veremos interceptarem-se a terra matricial e a terra de acolhida; a memória e o esquecimento; o passado e o presente; com a habitual presença dos tópicos de viagem, do regresso, dos sonhos, e, de maneira muito original, apontaria também os tópicos do corpo e da própria literatura, ambos em relação direta com o autorreflexivo e autorrepresentacional que caracteriza as escritas deslocadas. (GONZALEZ, 2010, p. 119)

Marcado por deslocamentos e viagens, Manuel Puig passa às suas personagens a tarefa de proferir suas opiniões e impressões sobre a vida (cidade, sociedade, modos de vida, estado, etc.). É interessante perceber que as viagens na obra de Puig são de grande importância, afinal é através delas que a personagem de Gladys é construída e caracterizada. Assim como Puig, Gladys, ao se deslocar, rompe com paradigmas, expectativas e entra em contato com um novo jeito de viver. Porém, a viagem não significa somente um deslocamento espacial, ela é também um deslocamento temporal, um distanciamento que provoca um estranhamento e modifica a visão de mundo, fica desorientado. Gonçalves Filho explica o caráter temporal da viagem da seguinte maneira:

Quando consideramos o caráter temporal das viagens, compreendemos que o *dépaysement*<sup>12</sup> não testemunha a exterioridade e estranheza do mundo circundante, ou mesmo a intersecção ou sobreposição imaginária de extensões diversas [...] mas assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindo das fissuras e fendas que permeiam sua identidade. Pois, as viagens, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade [...]; mas marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo [...] É desta natureza o estranhamento das viagens: nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante. (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 359)

Quando escreveu e publicou *The Buenos Aires Affair*, no ano de 1973, Manuel Puig havia acabado de retornar a seu país após uma temporada vivendo primeiramente na Itália, e depois em Nova Iorque. Ao chegar a seu país, Puig deparou-se com um cenário que não estava acostumado, a ditadura militar. A Argentina, e em especial a cidade de Buenos Aires, já não era a mesma que havia deixado quando partiu. As impressões positivas da cidade, gravadas nostalgicamente em *A Traição de Rita Hayworth* (1968) não existiam mais e o autor via-se agora diante de uma Buenos Aires hostil e escorregadia. Bourneuf e Ouellet (1976, p. 163) afirmam que “[...] Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção [...] ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente [...]”. Ou seja, o autor transcreve a leitura que fez das cidades, a leitura de suas impressões e conceitos sobre aqueles lugares que vivenciou e a marca que estes deixaram nele.

De acordo com Carlos (1999) a cidade não é apenas um espaço físico, composto de objetos e criações materiais, a cidade é também o espaço do trabalho, das relações sociais, das trocas interpessoais cotidianas, um espaço humano. O homem constrói o espaço citadino e o habita, por isso é um espaço humano. Portanto, o espaço citadino é uma construção na qual acontecem conflitos, motivo pelo qual Carlos (1999, p. 73) tece as seguintes considerações: “O espaço é o lugar do encontro e o produto do próprio encontro; a cidade ganha teatralidade e não existe dissociada da gente que lhe dá conteúdo e determina sua natureza”. Manuel Puig ao menosprezar Buenos Aires o faz não somente pela distribuição física da

---

<sup>12</sup> *Dépaysement* significa estar fora de sua região ou país, uma tradução possível para o português seria “desorientação”.

cidade, mas pela sua organização política e estrutura de poder vigente na Argentina (ditadura), o que faz com que ele rechace também a própria sociedade por ser um processo constituinte dessa cidade. Buenos Aires torna-se, no romance, o lugar comum, onde não só as personagens se encontram, mas também onde o próprio autor as encontrava no momento de produção de sua escrita:

[...] posto que não se achava em condições psíquicas normais para se apresentar em São Paulo, Leo tinha tido razão ao desclassificá-la [a Gladys]; possivelmente também não se acharia em condições de enfrentar a prova daquela noite, que consistia em comparecer a uma reunião em casa do diretor de uma importante galeria municipal; aquele oferecimento não significaria mais que uma medida compensatória pela recente exclusão, isto é, medida caritativa e não devidamente profissional; sua obra era, muito provavelmente, uma fraude; se sua obra não tivesse sido uma fraude Leo Druscovich a teria mandado a São Paulo [...] (PUIG, 1975, p. 194)

No trecho acima, vê-se que Buenos Aires é desacreditada enquanto centro cultural, enquanto centro privilegiado de exposição das artes. A personagem de Gladys acredita que expor suas obras ali significa somente um ato de caridade, já que se sua obra fosse boa o suficiente teria sido enviada a São Paulo, à uma cidade fora de seu país que possui um público de “alto nível”, como a própria personagem afirma. Assim, percebe-se que não só a cidade, mas também os seus habitantes são menosprezados por Puig. O que o autor viveu antes de mudar seu imaginário citadino sobre Buenos Aires não está apagado, mas em sua memória primigênia, em seu imaginário de infância, lar e família, “[...] aparecem novos imaginários vinculados tanto à consumação do luto pela perda do ‘lugar’ originário, quanto à ressignificação do sujeito ficcional nas práticas interculturais [...]” (BOLAÑOS, 2010, p. 183). O imaginário citadino de Puig altera-se devido às novas impressões do autor sobre suas vivências, rotina, crenças e expectativas. Ao voltar para Buenos Aires e deparar-se com uma cidade diferente da que deixou, Puig, frustrado, desfaz seus laços com sua terra natal e rompe com sua identidade nacional, negando e diminuindo a cidade que antes admirava.

Além do hibridismo ficcional, presente do início ao fim desta narrativa através de recortes de gêneros discursivos, cabe destacar a presença de um hibridismo linguístico ao intitular o romance, escrito em espanhol, com palavras inglesas, *The Buenos Aires Affair*.

### 3.3 *Cae la Noche Tropical: Buenos Aires - “de allá, nada más”.*

*Cae la Noche Tropical* (1988) foi o último romance escrito e publicado por Manuel Puig após seis anos de silêncio desde sua última publicação, o romance *Sangue de Amor Correspondido*, publicado em 1982.

Em *Cae la Noche Tropical* se narra a história de duas irmãs argentinas, Luci e Nidia que, aos 80 anos de idade, confidenciam medos, desejos, angústias e a vida amorosa da vizinha de Luci, Silvia. O romance apresenta-se em ordem cronológica, dividido em 12 capítulos sem titulação. O modo de narração, quando houver, será ulterior e intercalará narradores e modos discursivos.

Do capítulo um ao capítulo sete o romance se desenvolve através de diálogos diretos entre as duas irmãs, personagens principais, e a narração dos eventos amorosos e pessoais que ocorrem na vida da personagem secundária, Silvia, é feita em terceira pessoa. Não é possível saber quando estes capítulos acontecem, pois não há nenhum elemento textual que situe o leitor em relação a datas. O que se sabe somente é que Luci vive na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, e que sua irmã Nidia veio de Buenos Aires para visitá-la por alguns meses. O primeiro capítulo, assim como em *A Traição de Rita Hayworth* (1968), inicia o romance com um diálogo direto, sem elementos comuns ao discurso direto, em que não é possível saber quem são as personagens que falam, apenas seus nomes são pronunciados, sendo necessário percorrer mais páginas para que o leitor se interesse de suas personagens.

#### CAPÍTULO UNO

- *Qué tristeza da a esta hora, ¿por qué será?*
- *Es esa melancolía de la tarde que va oscureciendo, Nidia. Lo mejor es ponerse a hacer algo, y estar muy ocupada a esta hora. Ya después a la noche es otra cosa, se va esa sensación.*
- *Sobre todo si se puede dormir bien. Y así no se piensa en las cosas terribles que ocurrieron.*
- *Vos tenés esa suerte, no sabés lo que ayuda. Al no poder agarrar el sueño es cuando se me empieza a pasar todo lo más espantoso por la cabeza. Si no fuera por las dichosas pastillas yo no podría haber aguantado todo este tiempo [...] (PUIG, 1993, p. 5)<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> - Que tristeza dá a esta hora, por que será?

Sem a presença de um narrador heterodiegético, quem terá a função de narrador será a personagem de Luci que conhece as histórias de sua vizinha e passará metade do livro, até exatamente o capítulo oito, contando-as para sua irmã. Até o capítulo seis, o romance está composto somente pelos diálogos das duas e, através destes, a história de Silvia será narrada, entre comentários aleatórios sobre o tempo, a cidade, o estado físico de ambas, Luci vai narrando a vida de Silvia e as duas vão tecendo comentários e conclusões a respeito da vizinha, enquanto acrescentam fatos de suas vidas:

- *Nidia, ¿viste que una no habla más que de muertos? Qué tristeza es esta edad.*

- *No te quejes, Luci, por favor, no te quejes.*

- *Tenés razón. Bueno, allá fue que conoció a ese hombre del que se enamoró tanto, y después se tuvo que venir para acá, porque la altura de México le hacía mal. Y hace unos cuantos años que está acá.*

- *¿Y el tipo que la quería tanto no se vino con ella? ¿Por qué?*

- *No, era ella la que lo quería tanto, parece que él al principio la quiso, pero después no.*

- *Por eso le empezó a hacer mal la altura. No necesito ser psicóloga para darme cuenta. Yo cuando veía que Emilsen mejoraba, me mejoraba yo de la presión, es la tristeza la que trae todos los males. Pero seguí, que quiero saber.<sup>14</sup> (PUIG, 1993, p. 13)*

Nestes capítulos não há uma narração simultânea, já que não existe narrador. Ao utilizar personagens para narrar a história de uma terceira, através do enunciado discursivo, Puig faz uso de estratégias textuais presentes em outros gêneros, como é o caso do gênero dramático. Yves Stalloni (2001), em seu estudo sobre os

---

- É essa melancolia da tarde que vai escurecendo, Nidia. O melhor é procurar algo para fazer, e estar ocupada a esta hora. Já depois à noite é outra coisa, se vai essa sensação.

- Sobre tudo se se pode dormir bem. E assim não se pensa nas coisas terríveis que ocorreram.

- Você tem essa sorte, não sabe o que ajuda. Ao não poder pegar no sono é quando começa a me passar tudo do mais espantoso pela cabeça. Se não fosse pelos ditos comprimidos eu não poderia ter aguentado todo este tempo. [Todas os fragmentos da obra *Cae la Noche Tropical* foram traduzidos pela autora e orientadora da Dissertação]

<sup>14</sup> - Nidia, viu que uma não fala outra coisa a não ser de mortos? Que tristeza é esta idade.

- Não se queixe, Luci, por favor, não se queixe.

- Tem razão. Bom, lá foi que conheceu a esse homem por quem se apaixonou tanto, e depois teve que vir para cá, porque a altura do México lhe fazia mal. E há uns quantos anos que está aqui.

- E o tipo que a queria tanto não veio com ela? Por quê?

- Não, era ela que o queria tanto, parece que ele a princípio a quis, mas depois não.

- Por isso lhe começou a fazer mal a altura. Não preciso ser psicóloga para me dar conta. Eu quando via que Emilsen melhorava, melhorava eu da pressão, é a tristeza a que traz todos os males. Mas prossiga, que quero saber.

gêneros textuais, retomando as pesquisas de Genette, afirma que podemos encontrar dois modos principais de representação no teatro: o gênero narrativo, em que há a narração da ação de personagens; e o gênero dramático, em que a fala das personagens são diretas e imitam a ação. A enunciação é o caráter comum que define este último gênero, buscam imitar, no teatro, a ação das pessoas que estão sempre fazendo, produzindo, realizando algo. Assim, “a arte dramática expressa essa *mímese* por meio de uma enunciação na primeira pessoa [...]” (STALLONI, 2001, p. 44). Dessa maneira, podemos deduzir que Puig ao transcrever o diálogo de duas senhoras em 116 páginas, coloca o leitor diante de uma peça de teatro, em que as personagens ganham vida conforme suas falas tornando suas ações mais intensas e próximas da verossimilhança.

O uso do presente do indicativo nos diálogos possibilita que o momento da narração seja o mesmo da escrita, de forma que o leitor acompanhe a ação à medida que esta vai se desenrolando, semelhante ao processo que ocorre no teatro. De acordo Stalloni a existência do teatro só é possível pela “atualização representada no palco. Ele se inscreve assim numa temporalidade suspensa, contemporânea da representação. A ação teatral se limita àquilo que é experimentado ‘ao vivo’ [...]” (2001, p. 42). Portanto, ao reproduzir os diálogos dentro do gênero dramático, Puig passa ao leitor a sensação de que ele acompanha como se fosse “ao vivo” a cena que se desenrola sob seus olhos. Por isso, não há datas ou marcações temporais no romance *Cae la noche tropical*, já que o objetivo é situar o leitor no agora.

Em *Cae la Noche Tropical* (1993), fazem-se presentes dois gêneros narrativos, o dramático e o epistolar, estes mais se opõem do que se misturam, visto que o gênero dramático marca um tempo do romance que é quando as irmãs estão juntas e dialogam, protagonizando a primeira parte do romance, e o gênero epistolar terminará o romance com as irmãs e demais personagens comunicando-se por cartas e, as vezes, por telefone. O capítulo sete romperá com o gênero dramático vigente, apresentando uma carta de Silvia à Luci em que a única referência temporal é o horário em que a mesma foi escrita, às duas da manhã. Durante três páginas e meia, Silvia narra para sua confidente outros aspectos de sua vida amorosa e como está se sentindo após uma tentativa de suicídio. Ao término da carta, o capítulo volta

para o discurso enunciativo das irmãs, que mais uma vez discutirão a situação da vizinha:

## CAPÍTULO SIETE

Para entregar à Senhora Luci

Río, dos de la mañana

*Luci:*

*Usted estuvo hace un rato y hablamos del mexicano, del famoso Avilés. Yo le había prometido explicarle cómo eran los ojos de él, su mirar, y después no conseguí comunicarle nada. Tal vez me daba vergüenza decir ciertas cosas. [...] No me resigno al dolor. Aceptar el dolor equivale a aceptar la muerte en vida. Preferible la muerte definitiva. Luci, si no nos vemos, estoy le dando un abrazo fuerte. (PUIG, 1993, p. 117-123)<sup>15</sup>*

- *Nidia, ¿te sentís un poco mejor?*
- *Más o menos.*
- *No me asustes, por favor. Decime bien claro lo que sentís.*
- *Es un malestar general. Como cuando Emilsen se descomponía, igual. De verla mal yo me ponía mal.*
- *¿Y te duraba mucho?*
- *Hasta que ella se componía un poco.*
- *Ya oíste lo que dijeron en la clínica, ella está fuera de peligro.*
- *Vos te tendrías que haber quedado a hacerle compañía, por lo menos las primeras veinticuatro horas.*
- *No quiso ella, ¿cuántas veces te lo voy a repetir? <<Vaya con su hermana>>, me dijo. Pero muy seria me lo dijo. Total ella con el calmante ya iba a dormir. Y esta tarde ya la mandarán a casa, y basta. (PUIG, 1993, p. 123)<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Río, duas da manhã. / Luci: Você esteve há pouco e falamos do mexicano, do famoso Avilés. Eu lhe havia prometido explicar como eram os olhos dele, sua olhada, e depois não consegui lhe comunicar nada. Talvez me dava vergonha dizer certas coisas. [...] Não me rendo à dor. Aceitar a dor equivale a aceitar a morte em vida. Preferível a morte definitiva. Luci, se não nos vemos mais, estou lhe dando um abraço forte.

<sup>16</sup> - Nidia, sente-se um pouco melhor?  
- Mais ou menos.  
- Não me assuste, por favor. Diga-me bem claro o que sente.  
- É um mal estar geral. Como quando Emilsen se descompunha, igual. De vê-la mal eu ficava mal.  
- E durava muito?  
- Até que ela se compunha um pouco.  
- Já ouviu o que disseram na clínica, ela está fora de perigo.  
- Você deveria ter ficado para lhe fazer companhia, pelo menos nas primeiras vinte e quatro horas.  
- Ela não quis, quantas vezes vou ter que repetir? <<Vá com sua irmã>>, me disse. Mas muito séria me disse. Certamente ela com o calmante já ia dormir. E esta tarde já a mandarão para casa, e chega.



É interessante perceber que no início do capítulo sete, onde diz “Para entregar à Senhora Luci”, o destino da carta está escrita em português, ainda que o restante do romance seja em língua espanhola. Isso se deve ao caráter verossímil que o autor emprega na carta e no romance, já que mesmo sendo uma argentina despatriada (o qual será visto em breve), a história se passa no Brasil. Dessa maneira, para que a carta pudesse chegar às mãos de Luci, era preciso que este enunciado estivesse em português para que a pessoa encarregada de entregá-la pudesse entender do que se tratava.

A partir do capítulo oito, o gênero textual será modificado. Se até então predominava o gênero dramático, a partir do capítulo oito o romance se estenderá através da troca de cartas entre Luci, Nidia, Silvia, o filho de Luci e o filho de Nidia, através das quais o leitor saberá o rumo da história e seu desfecho. Além das cartas, serão apresentados boletins de ocorrência e informe de voo. É importante destacar que a partir do capítulo oito, o leitor passará a ser situado temporalmente quanto aos eventos narrados, sendo explicitado dia, mês e ano dos acontecimentos:

## CAPÍTULO OCHO

*Lucerna, 8 de octubre de 1987*

*Querida Nidia:*

*Aquí me tenés, escribiéndote desde la loma del diablo. Quién lo iba a decir, una semana atrás. El viaje fue bueno, por suerte insistí en venir en clase económica, estaba vacío al fondo y una azafata amorosa de la Varig me dio los cinco asientos libres de la fila y me acosté ni bien retiraron la bandeja de la cena. [...] Observá bien el régimen, ahora que no estoy yo para vigilarte. Te besa,*

*LUCI.*<sup>17</sup>

*(PUIG, 1993, p. 131)*

*Río de Janeiro, 15 de octubre de 1987*

*Querida Luci:*

*Hoy a mediodía llegó tu carta, no alcanzo a ir al correo esta tarde misma porque te acordarás que a las cinco las retiran y ya son las cuatro. Casi me salteo la siesta para poderte contestar más*

---

<sup>17</sup> Lucerna, 8 de outubro de 1987. / Querida Nidia: / Aqui me tem, escrevendo-lhe desde a colina do diabo. Quem iria dizer, uma semana atrás. A viagem foi boa, por sorte insisti em vir na classe econômica, estava vazia no fundo e uma aeromoça amorosa da Varig me deu os cinco assentos livres da fila e me deitei nem bem retiraram a bandeja da janta. [...] Olho na dieta, agora que não estou eu para lhe vigiar. Te beija, Luci.

*rápido, pero me vino un golpe de sueño terrible después de almorzar.  
[...] Cariños y abrazos de tu hermanita,*<sup>18</sup>

NIDIA  
(PUIG, 1993, p. 139)

No oitavo capítulo, haverá um intercambio e correspondência entre Luci e Nidia, nas quais trocam confidências pessoais e também da vizinha, o filho de Luci, Alfredo, também enviará uma carta para a vizinha, a fim de contar-lhe um evento especial que ocorreu em Lucerna na Suíça, cidade onde vive. Esse intercambio de cartas, introduz a técnica narrativa epistolar que no capítulo oito se prolongará até o final do romance. Sobre a utilização do gênero epistolar Bourneuf e Ouellet (1976, p. 120) observam “que o carácter simultaneamente relativo e plurívoco dos acontecimentos e das personagens mais é posto em relevo”. A carta terá a função de criar o acontecimento, ao mesmo tempo em que se transforma em via de descoberta, pois traz confissões e declarações de novos fatos que o leitor ainda não tinha conhecimento; e de debate dessa descoberta. Ela apresenta os pontos de vista de cada personagem que escreve, dando ao leitor a tarefa de compará-los e identificar as divergências de um mesmo fato narrado por diversos remetentes.

O capítulo onze, além das cartas, introduz outros gêneros textuais, todos ligados à área criminal, e que são utilizados por órgãos governamentais ligados à segurança e ao bem estar dos civis, como delegacias de polícia e fórum de justiça, e podem ser chamados de redações oficiais, pois possuem um padrão oficial, seguido e respeitado por todos os órgãos que o utilizam. Os fragmentos abaixo, retirados da obra *Cae la Noche Tropical* (1993), são exemplos de três redações oficiais que Puig traz para a história: o boletim de ocorrência, a declaração de testemunho e declaração de acusação.

SECRETARÍA DE ESTADO / POLÍCIA CIVIL  
COMISARÍA DE LEBLON – Rua Humberto de Campos 315  
ACTA DE DENUNCIA

*Hoy, a las 18 horas y 20 minutos del día miércoles 16 de diciembre de 1987, se asienta la siguiente denuncia. El señor Otávio Pedro Oliveira da Cunha, de 22 años de edad, sí lee y escribe,*

---

<sup>18</sup> Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1987 / Querida Luci:/ Hoje ao meio dia chegou a sua carta, não consegui ir ao correio esta tarde mesmo porque se lembrará que às cinco as retiram e já são quatro. Quase pulei a sesta para poder lhe responder mais rápido, mas me veio um golpe de sono terrível depois de almoçar. [...] Carinhos e abraços de sua irmãzinha, Nidia.

*detentando documento de identidade número 6.087 de la Policía del Estado de Minas Gerais, empleado como personal de fajina en el edificio de departamentos de la calle General Venancio Flores 119, barrio de Leblon, declara que su hermana Maria José Oliveira da Cunha [...]. (PUIG, 1993, p. 192)<sup>19</sup>*

**SECRETARÍA DE ESTADO / POLÍCIA CIVIL  
COMISARÍA DE LEBLON – Rua Humberto de Campos 315  
DECLARACIÓN DE TESTIGO**

*Hoy, a las 18 y 45 minutos del día jueves 17 de diciembre de 1987, se asienta la siguiente declaración. La señora Nieves de Castro Athaide, de 26 años de edad, profesora de inglés en el Instituto Anglo-Brasileño, detentando documento de identidad número 90.187-8 del Gobierno del Estado de Río, declara que la menor María José no se presentó a trabajar en el día de ayer, a las ocho de la mañana [...].<sup>20</sup> (PUIG, 1993, p. 194)*

A utilização destes gêneros textuais serve para informar o leitor sobre acontecimentos importantes que mudarão o destino de algumas personagens na trama. Além disso, funcionam como fatores surpresas já que os eventos que levaram as personagens à delegacia não eram esperados e chocam o leitor, à medida que quebram com a expectativa do que seria o rumo natural do romance. Os gêneros textuais da área criminal também não deixam dúvidas sobre o que pode ter acontecido, o que muito provavelmente a carta faria, já que expõe pontos de vista parciais. No boletim de ocorrência, por exemplo, não há parcialidade, já que outras personagens também irão testemunhar o fato ocorrido, todas dando a mesma versão. Ou seja, é para não restar dúvidas ao leitor quanto à veracidade do ocorrido.

No capítulo doze e último, além das trocas de cartas entre Nidia e Silvia, observa-se a inserção de dois outros gêneros textuais: o diálogo telefônico e um informe de voo. Entre as trocas de cartas ocorre o de sempre, Nidia e Silvia comentam sobre suas vidas, mas dando maior ênfase à vida de Silvia. O último

---

<sup>19</sup> DELEGACIA DO LEBLON - Rua Humberto de Campos 315 / BOLETIM DE OCORRÊNCIA / Hoje, às 18 horas e 20 minutos da quarta-feira 16 de dezembro de 1987, se assenta a seguinte denúncia. O senhor Otávio Pedro Oliveira da Cunha, de 22 anos de idade, lê e escreve, portando documento de identidade número 6.087 da Polícia do Estado de Minas Gerais, empregado como faxineiro no prédio da rua General Venancio Flores 119, bairro do Leblon, declara que sua irmã Maria José Oliveira da Cunha [...].

<sup>20</sup> DELEGACIA DO LEBLON - Rua Humberto de Campos 315 / DEPOIMENTO / Hoje, às 18 horas e 45 minutos da quinta-feira 17 de dezembro de 1987, se assenta a seguinte declaração. A senhora Nieves de Castro Athaide, de 26 anos de idade, professora de Inglês no Instituto Anglo-Brasileiro, portando documento de identidade número 90.187-8 do Governo do Estado do Rio, declara que a menor Maria José não se apresentou para trabalhar no dia de ontem, às oito da manhã [...].

capítulo começa com a carta de Nidia para Silvia e depois a resposta de uma para a outra. Em seguida, o diálogo telefônico surge:

- *Hola...*
- *Con la señora Nidia, por favor.*
- *Soy yo, ¿quién habla?*
- *Es Silvia, ¿cómo está?*
- *¡Silvia! ¡Qué alegría! ¿Está acá en Buenos Aires?*
- *No, le hablo desde Río.*
- *Ay, qué honor... Dígame, ¿usted está bien?*<sup>21</sup> (PUIG, 1993, p. 215)

No diálogo acima, é possível identificar que se trata de uma conversa telefônica, nela Nidia e Silvia atualizam suas vidas. Nidia já não está no Brasil e Silvia pede para que ela retorne, nem que seja para passar umas férias prolongadas mais uma vez, porém Nidia recusa e o desfecho da conversa seria o final da história com as duas se despedindo, dando a entender que Nidia permaneceria na cidade de Buenos Aires. Porém, na página seguinte, mais uma vez Manuel Puig surpreende o leitor, pois há o relato sobre um “*informe de vuelo*”, em que uma empresa de aviação argentina faz um relatório sobre um voo de Buenos Aires à Nova Iorque, com escala no Rio, para registrar algumas peculiaridades envolvendo uma passageira. Nesse informe, o leitor descobre tratar-se de Nidia, que está regressando ao Brasil:

*AEROLÍNEAS ARGENTINAS  
INFORME DE VUELO / SERVICIO DE PASAJEROS*

*Fecha: 24 de febrero de 1988*

*Vuelo: 401 Buenos Aires-Nueva York con escala en Río de Janeiro.*

*Comisario de a bordo: Raúl Costanzo.*

*La única irregularidad registrada durante el vuelo tuvo lugar antes del aterrizaje en Río de Janeiro, donde desembarcaba la pasajera de clase turista N. de Angelis, ya señalada atención especial por su avanzada edad y alta presión arterial. [...]*<sup>22</sup> (PUIG, 1993, p. 221)

---

<sup>21</sup> Olá / Com a senhora Nidia, por favor. / Sou eu, quem fala? / É Silvia, como está? / Silvia! Que alegria! Está aqui em Buenos Aires? / Não, lhe falo do Rio. / Ai, que honra... Diga-me, você está bem?

<sup>22</sup> AEROLINHAS ARGENTINAS / RELATÓRIO DE VOO / SERVIÇO DE PASSAGEIROS / Data: 24 de fevereiro de 1988 / Voo: 401 Buenos Aires-Nova Iorque com escala no Rio de Janeiro. / Comissário de bordo: Raúl Costanzo. / A única irregularidade registrada durante o voo teve lugar antes da aterrissagem no Rio de Janeiro, onde desembarcava a passageira de classe turista N. de Angelis, já sinalizada atenção especial pela sua idade avançada e alta pressão arterial [...].

Através das datas que constam nas cartas, nos relatórios policiais e no relatório de voo, sabe-se que os acontecimentos situam-se entre o ano de 1987 ao início do ano de 1988. A última carta de Silvia para Nidia data de 31 de janeiro de 1988, depois de um tempo indeterminado ocorre a ligação telefônica e o regresso de Nidia ao Rio de Janeiro ocorre em 24 de fevereiro de 1988. Percebe-se que cada gênero textual utilizado no romance possui um valor específico. Com exceção da carta e dos diálogos diretos, os demais gêneros terão, o que Reuter (2004) chama de, uma *função explicativa*, que consiste em fornecer ao leitor elementos indispensáveis para o entendimento da história. Dessa forma, os relatórios policiais e de voo são essenciais para que o leitor entenda e descubra eventos que são primordiais para o desenrolar e desfecho do romance. Os diálogos diretos visam levar o leitor pela ação, imitando uma peça teatral, em que a vida acontece durante a encenação sob o palco. Da mesma maneira, Puig levava suas personagens a contracenarem, enquanto conversavam, e abria uma terceira cortina para narrar a vida de Silvia, sob a voz de Luci, personagem principal.

A ação do romance acontece em três cidades: Rio de Janeiro, Buenos Aires e Lucerna e cada uma dessas cidades tem um significado específico na obra. Assim como em *The Buenos Aires Affair* (1973), em *Cae la Noche Tropical* (1988) as personagens transitam entre cidades, através de viagens, de passeio ou de refúgio. A cidade do Rio de Janeiro será o lugar comum, tendo em vista que todas as personagens do romance passaram por este lugar e o vivenciaram. Esse lugar comum, ao contrário daquele que foi analisado na obra anterior, a cidade de Buenos Aires, será idealizado e exaltado. O Rio aparecerá a todo momento cercado de elogios à sua estrutura física e também às pessoas que ali vivem e quem fará a maior parte dos elogios e separação entre as cidades será a personagem de Luci: “– Luci, menos mal que le reconocés algo a Buenos Aires. Según vos no existe otra cosa que Río de Janeiro en el mundo.”<sup>23</sup> (PUIG, 1993, p. 20). Esse trecho, retirado de um diálogo entre Luci e Nidia, deixa claro o posicionamento da personagem em relação à cidade do Rio, mas é através de outros fragmentos do romance, como os transcritos a seguir, que esse amor fica mais explícito:

---

<sup>23</sup> - Luci, menos mal que reconheça algo em Buenos Aires. Segundo você não existe outra que o Rio de Janeiro no mundo.

[...] - Qué feo vivir en un país frío. Vos no te acostumbrarías más.

- A esta edad, irme a vivir a Lucerna, me muero en ese frío. Ya me acostumbré al calor de acá.

- A nuestra edad eso no tiene precio, un lugar donde nunca se llega el invierno. No sabés como sufro cuando vuelvo a la Argentina.<sup>24</sup> (PUIG, 1993, p. 69)

[...] - Luci, ¿cómo no te fijaste en los ojos que tiene ese muchacho?

- No sé debe ser que en Río hay tanta gente linda que ya me acostumbré [...].<sup>25</sup> (PUIG, 1993, p. 72)

[...] - Mirá, que lindo el mar. Claro, vos como lo tenés todo el año ya te cansaste.

- No, Nidia, vos bien sabés que a la mañana me encanta venir a la playa. Es que la osamenta no me da para salir dos veces por día. [...].<sup>26</sup> (PUIG, 1993, p. 77)

Nestes três trechos, percebe-se que as personagens possuem muito apreço pelo Rio de Janeiro independente do fator a que elas se referem. No primeiro trecho, Luci e Nidia exaltam o clima do Rio, lugar ao que não chega o inverno; no segundo, Luci exalta as pessoas que vivem ali e essa exaltação não se trata apenas de aspectos físicos. Em outros fragmentos do romance, a personagem faz referência às pessoas, como por exemplo, quando relata que *“una chica nada nerviosa, con esa buena educación de la gente [...]. Esta azafata brasileña seguro que cuando vuelve a la casa tiene que cocinar, criar sus chicos, y lo mismo conserva esa buena disposición, ah, y ni un centavo en el banco [...].”*<sup>27</sup> (PUIG, 1993, p. 131); ou então, quando afirma *“con esa gente tan calma, tan atenta, que te sirve tan bien”*<sup>28</sup> (p. 132). O imaginário citadino do Rio de Janeiro de Manuel Puig, expresso através de suas

---

<sup>24</sup> Que mal viver em um país frio. Você não se acostumaria mais. / A esta idade, ir a viver em Lucerna, morro com esse frio. Já me acostumei ao calor daqui. / Na nossa idade isso não tem preço, um lugar onde nunca chega o inverno. Não sabe como eu sofro quando volto para a Argentina. [...]

<sup>25</sup> Luci, como não se fixou nesses olhos que tem esse menino? / Não sei deve ser porque no Rio há tanta gente linda que já me acostumei. [...]

<sup>26</sup> Olhe, que lindo o mar. Claro, você como o tem todo o ano, já se cansou. / Não, Nidia, você bem sabe que pela manhã me encanta vir à praia. É que meus ossos não me deixam sair duas vezes por dia.

<sup>27</sup> Uma moça nada estressada, com essa boa educação dessa gente [...]. Essa aeromoça brasileira com certeza quando volta para casa tem que cozinhar, criar os filhos, e mesmo assim mantém essa boa disposição, ah, e nenhum centavo no banco [...]

<sup>28</sup> [...] com essa gente tão calma, tão atenta, que te serve tão bem (...).

personagens, aponta para sua simpatia e valorização da cidade que o abrigou durante muitos anos.

Após retornar para a Argentina e vivenciar a “nova” Buenos Aires, Manuel Puig publicou seu terceiro romance, *The Buenos Aires Affair*, em 1973, estava desiludido com a situação de seu país e da cidade que tanto amava. Como consequência das críticas contidas no romance, o escritor termina por irritar o governo, tem seu romance censurado e passa a receber ameaças telefônicas do grupo policial da ditadura militar conhecido como “Triple A” (Aliança Anticomunista Argentina). Dessa maneira, a única solução foi exilar-se, saindo do país e encontrando abrigo em um novo lugar: a Cidade do México. Passou vários anos aí até que em 1980 mudou-se para o Brasil, para a cidade do Rio de Janeiro, e aí permaneceu até o ano de 1988. A impressão que o país e, mais especificamente, a cidade carioca causou no autor, foi a mesma impressa por suas personagens no romance *Cae la Noche Tropical* (1988), um lugar hospitaleiro, com belas paisagens, clima ameno e pessoas amáveis, apesar das diferenças gritantes entre as classes sociais. Em um trecho de uma carta para sua família, em que conta que está mudando-se para o Rio, Puig afirma “[...] Quiero hacer de Río mi base, mantener New York por el momento, pero con tendencia a pasar más tiempo en Río que en ninguna parte “[...] Yo creo que ésta es la gran solución. Yo necesito ciudad y al mismo tiempo playa ¿qué mejor? [...]” (PUIG, 2006, 293-294)<sup>29</sup>. Em outras cartas, são revelados outros belos predicativos para a cidade do Rio e os motivos que o levaram a escolher essa localidade, de acordo com o próprio Puig, foi que era um “*pueblo riquísimo*”, “*hay cosas muy lindas*”, “*barrio maravilloso*” y “*lindas calles*”.<sup>30</sup> (PUIG, 2006, 296-297)

A pesquisadora Mariluci Guberman em seu texto “A modernidade latino-americana e suas cidades” (2009, p.241, 243) tece comentários sobre a atração que continua exercendo sobre as pessoas a cidade do Rio de Janeiro:

A cidade do Rio de Janeiro sempre se destacou por suas paisagens e, sem dúvida por ela se encantam muitos poetas [...] Com o desmedido crescimento do Rio de Janeiro e a ausência de um plano urbanístico para a cidade, foram criados diversos centros; como por exemplo, a Barra da Tijuca, um local entre o mar e as lagoas, para o qual se deslocou parte da população [...] Porém, as migrações do

<sup>29</sup> Quero fazer do Rio minha base, manter Nova Iorque no momento, mas com tendência a passar mais tempo no Rio do que em outra parte [...] Eu creio que esta é a grande solução. Eu necessito de cidade e ao mesmo tempo praia, o que seria melhor?

<sup>30</sup> Povo riquíssimo / há coisas muito lindas / bairro maravilhoso / lindas ruas.

campo e das classes sociais mais desfavorecidas da população invadiram alguns morros e outras partes da cidade. A beleza geográfica do Rio, entre o mar e as montanhas, foi violentada: os morros se transformaram em favelas e as ruas foram ocupadas pelo comércio ambulante. Ainda que encantadora, não é mais a cidade cantada por Drummond [...]

As palavras de Guberman coincidem com a opinião de Puig de que apesar do contraste entre sua exuberante beleza natural, a miséria e a desordem urbana o Rio de Janeiro não perdeu seu encanto. As vivências de Puig e suas buscas de readaptação construíram um imaginário citadino do Rio de Janeiro que despertou seu desejo de permanência nessa cidade, devido a que “Nos movimentos incessantes de suas vias e artérias, as metrópoles produzem fluxos incessantes e multiformes que percorrem metaforicamente as veias de quem as elegeram como corpos vivos em sintonia com seus próprios corpos [...]” (Porto, 2010, p. 73).

Puig identificou-se com a cidade carioca, com suas noites agitadas, com o carnaval e incorporou-se à cidade, assumindo-a como novo lar e publicando mais de um romance enquanto viveu nela, um inclusive em português *Sangue de amor correspondido*, em 1982, o qual mais tarde traduziu para a língua espanhola. Da mesma forma que Puig, a personagem de Luci e, mais tarde, a personagem de Nidia encontraram no Rio de Janeiro seu segundo lar, um refúgio para fugir da Argentina caótica, de acordo com o imaginário do autor e de suas personagens.

O lugar de passagem, por sua vez, no romance, será a cidade de Buenos Aires que, mesmo sendo o espaço originário das personagens, não assume tal importância na obra e acaba sendo apenas uma região pela qual elas passaram. A oposição cidade de prestígio (Rio de Janeiro) versus cidade de desprestígio (Buenos Aires) ocorrerá ao longo do texto, ficando claro o menosprezo pela cidade Argentina. Silvia, a vizinha, teve que fugir de seu país devido às ameaças que sofreu da Triple A, a mesma força policial que obrigou Puig a exilar-se de seu país. Essa não será a única coincidência entre a personagem e o escritor, após sair da Argentina, Silvia refugiou-se no México e anos mais tarde mudou-se para o Rio de Janeiro, no Brasil. Porém a personagem de Silvia não será o alterego do escritor, pois ela não terá nenhuma voz ativa dentro do romance e, exceto pela trajetória de seu auto-exílio, nada mais aproximará sua personagem da história de vida de Puig, como foi revelado em uma das conversas das irmãs, quando Luci contou que Silvia precisou



fugir da Argentina devido à ameaça de morte que recebeu, fragmento transcrito a seguir:

- Bueno, no te enojés, contame de la de al lado, ¿por qué se fue de la Argentina?
- Ya te dije, por amenazas de las tres A, ¿te acordás?, la Triple A.
- Cómo no me voy a acordar...
- [...] Bueno, ella se fue porque la llamaron una noche diciéndole que tenía veinticuatro horas para salir del país, si no la mataban.
- Emilsen tenía una amiga que se tuvo que ir. Pero ésa era profesora de la Facultad.
- Media Argentina se tuvo que ir <sup>31</sup> [...] (PUIG, 1993, p. 12)

Luci, ao ironizar que metade da população argentina também teve que partir, demonstra nas entrelinhas a ignorância e falta de bom senso do governo da época em expatriar tantas pessoas sob alegação de que estas eram comunistas (até porque, mesmo que fossem, não seria motivo para expulsar um cidadão de sua pátria, mas todos sabem que não se discute com o totalitarismo governamental, apenas se obedece). Ainda é possível encontrar passagens da personagem, em conversa com Nidia, em que diz: “*Vós sabés cómo andan las cosas en la porquería de Argentina*” (PUIG, 1993, 35) e, numa pergunta inusitada de Nidia, a resposta pronta: “- *Pero acá no son tan asesinos como en la Argentina, ¿o sí? / - Para que mucho menos*”. (PUIG, p. 73).

Na metade do romance, quando Luci e Nidia passaram a corresponder-se por cartas, Luci se viu obrigada a viajar para Lucerna, na Suíça, para encontrar seu filho. Inicia-se, nesta parte da obra a narração da luta das duas personagens por permanecerem na cidade do Rio de Janeiro, assim como as oposições existentes entre Buenos Aires e, com menor frequência e sem a mesma importância, a cidade de Lucerna. Primeiramente, Luci conta em suas cartas, enquanto estava na Suíça, a falta que sente de sua vida no Brasil e a estranheza que sente na cidade europeia:

---

<sup>31</sup> Bom, não fique chateada, me conte sobre a do lado, por quê se foi da Argentina? / Já te disse, pelas ameaças das três A, se lembra?, a Triple A. / Como não vou lembrar... / Bom, ela se foi porque lhe telefonaram uma noite dizendo-lhe que tinha vinte e quatro horas para sair do país, senão a matavam. / Emilsen tinha uma amiga que teve que ir-se, mas essa era professora da Faculdade. / Meia Argentina teve que ir-se [...]

*Ay, Nidia, qué feliz era en Río y no me daba cuenta [...] Espero que no te sientas demasiado sola, pero la verdad es que yo te agradezco tanto que te hayas quedado a cuidarme las plantas, en vez de volverte a Buenos Aires [...] Nidia, tal vez te llamemos por teléfono antes de que te llegue esta carta. Tené un poco de paciencia y esperame, estoy un poco debilitada, si no iría en el próximo avión, y arrancaba la planta del cuajo [...] Quiero quedarme tranquila en mi rincón, que no está acá donde no conozco a nadie y no quiero a nadie. Mi rincón está ahí en esa camita de una plaza desde donde veo el jardín que yo misma planté hace seis años [...]* (PUIG, 1993, p. 132)<sup>32</sup>

Ao situar-se fora do Brasil, fora do lugar escolhido para viver o resto da vida, Luci percebe que não há país como esse e que seu maior desejo é o de voltar a viver ali. Por mais que nunca sua vontade tenha sido de se afastar do Rio de Janeiro, pode-se entender que “[...] o gesto de se deslocar favorece a reflexão, a tomada de consciência de si mesmo e de suas relações com o Outro. Deslocar-se é descolar-se dos parapeitos das certezas identitárias, é ousar sair dos lugares pré-estabelecidos [...]” (PORTO, 2010, p. 74). Quando o sujeito está fora do que lhe é familiar, ele passa a refletir e entender melhor a estrutura das redes sociais e das suas próprias amarras ao lugar. No caso de Luci, o afastamento só lhe deu a certeza de que aquele lugar longínquo [Brasil] era onde ela gostaria de estar. No caso de Nidia, foi diferente, ela não precisou afastar-se do Brasil para ter consciência de que era a terra onde queria ficar, como o confirmam os fragmentos transcritos a seguir:

*[...] Me estoy cuidando mucho más que cuando estabas vos, es que los de casa, de allá de Buenos Aires, andan furiosos porque no me quiero volver y estoy sola acá. [...] Yo te quiero esperar.* (PUIG, 1993, p. 140)<sup>33</sup>

*[...] ¡Cuánta miseria en un país tan rico! Pero peor la miseria nuestra, por el invierno [...] Ya te digo, hacé las cosas con calma que yo de*

---

<sup>32</sup> - Ai, Nidia, que feliz era no Rio e não me dava conta [...] Espero que você não se sinta muito sozinha, mas a verdade é que eu lhe agradeço tanto que tenha ficado a cuidar das plantas, em vez de voltar para Buenos Aires. [...] Nidia, talvez lhe chamaremos por telefone antes que esta carta chegue. Tenha um pouco de paciência e me espere, estou um pouco debilitada, senão iria no próximo avião, e arrancava o mal pela raiz [...] Quero ficar tranquila no meu canto, que não está aqui onde não conheço ninguém e não quero ninguém. Meu lugar está aí nessa caminha de um lugar desde onde vejo o jardim que eu mesma plantei há 6 anos. [...]

<sup>33</sup> [...] Estou me cuidando muito mais do que quando você estava, é que os de casa, lá de Buenos Aires, andam furiosos porque não quero voltar e estou sozinha aqui. [...] Eu quero te esperar.

*acá no me muevo, aunque los de Buenos Aires estén levantando presión. [...] (PUIG, 1993, p. 144)<sup>34</sup>*

*[...] Llamaron de Buenos Aires muy preocupados por mi demora para volver. ¡Si supieron que cada día tengo menos ganas de ir para allá! Resulta que al acercarse Navidad no habrá lugares en los aviones, y quieren que haga ya la reserva para la semana próxima. Yo ni loca [...] (PUIG, 1993, p. 154)<sup>35</sup>*

*Bueno, querido, hablemos un poco más en serio. Vos no te podés imaginar lo sorprendida que estoy con este repunte mío de salud. Me parece otra vida. Me parece que no soy yo. Y la salud no tiene precio. Así que te voy a proponer una cosa. No te me asustes, pero es una decisión bastante drástica. Me quiero quedar acá y me voy a quedar acá. Es por vos que lo hago. Porque si vuelvo y me pasa algo feo te vas a sentir culpable vos. (PUIG, 1993, p. 166)<sup>36</sup>*

Com Nidia, o deslocamento de Buenos Aires para o Rio de Janeiro possibilitou que ela enxergasse que o ambiente carioca era a esfera perfeita para ela viver. Contrariamente ao que aconteceu com Luci, que ao afastar-se de sua cidade, Buenos Aires, notou que era ali que queria ficar, percebeu que não queria mais retornar. No primeiro trecho, compreende-se de início que a personagem dá a entender que não sairá do Rio de Janeiro única e exclusivamente por vontade de sua irmão, ao dizer que quer esperá-la. No segundo fragmento, a personagem mostra-se admirada com a miséria no Brasil, mas para que não fique como crítica pesada, na sequência ela compara a miséria daqui com a miséria de Buenos Aires e acaba amenizando a situação do Brasil ao afirmar que pior ainda é a miséria na Argentina. Na terceira passagem, Nidia já afirma que nem louca fará as reservas do voo de volta e na última deixa explícito para seu filho que não voltará mais a seu país de origem.

---

<sup>34</sup> [...] Quanta miséria em um país tão rico! Mas pior é a nossa miséria, no inverno. [...] Já lhe digo, faça as coisas com calma que eu daqui não me movo, ainda que os de Buenos Aires estejam fazendo pressão.

<sup>35</sup> [...] Ligaram de Buenos Aires muito preocupados pela minha demora em voltar. Se soubessem que cada dia tenho menos vontade de ir para lá! Acontece que ao aproximar-se o Natal não haverá lugares nos aviões, e querem que eu faça já a reserva para a próxima semana. Eu nem louca. [...]

<sup>36</sup> Bom, querido, falemos um pouco mais sério. Você não pode imaginar o surpreendida que estou com esta melhora de saúde. Nem parece que sou eu. E a saúde não tem preço. Assim que vou lhe propor uma coisa. / Não se assuste, mas é uma decisão bastante drástica. Quero ficar aqui e vou ficar aqui. É por você que o faço. Porque se volto e me acontece algo ruim, quem vai se sentir culpado é você.

Devido às reviravoltas da trama, Nidia acaba voltando para sua terra portenha e, no primeiro contato com Silvia, escreve sua insatisfação com a mesma: “*Hablando de miseria, es increíble cómo está Buenos Aires, mendigos por todas partes. ¡Y acá que hay invierno crudo! Allá por lo menos el clima ayuda. [...]*”<sup>37</sup> (PUIG, 1993, p. 209). Ao retornar à Argentina, Nidia reparou mais nos defeitos de sua cidade natal, talvez por compará-la à imagem que tinha do Rio de Janeiro ou simplesmente para dizer à outra Argentina que não havia nada de especial esperando-a ao retornar. Mas, também existe a questão da memória em jogo, é possível que antes Buenos Aires também possuísse o mesmo número de mendigos que Nidia encontrou ao retornar, mas pelas escolhas de suas lembranças, ou por passar muito tempo no Rio, tenha esquecido a imagem que possuía dali antes de viajar, fato que Souza explica (2010, p. 92) da seguinte maneira: “[...] desconfigurando o presente e forçando o passado a desfalecer, dissolver a atenção e as lembranças são atitudes daquele que entra no labirinto e que aí encontra a desordem do mundo [...]”. Essa desordem do mundo pode entender-se como a desordem ocorrida na vida de Nidia ao depara-se com um passado não desejado, com uma volta não esperada, assim como com a quebra de expectativas que ela havia criado para o seu futuro lar. Dessa maneira, Buenos Aires, torna-se o lugar de passagem, pois nem dois meses após entrar em contato com Silvia, Nidia retorna para o Rio de Janeiro, cidade que atende suas expectativas, fazendo com que a Buenos Aires se torne somente um lugar de passagem para reafirmar sua consciência de que ali não era mais o seu lar.

Encontra-se, dessa maneira, uma reconstrução das experiências de Puig em cada pensamento e decisão de suas personagens, ainda que o escritor não tenha voltado mais para a Argentina após seu exílio. O único contato que manteve com seu país, foi permitir que um diretor argentino filmasse um de seus livros, *Pubis Angelical* (1979), como pode ser visto em uma de suas cartas à sua mãe “*Bueno, ahora viene la novedad, hoy me llamó por segunda vez Raúl de la Torre, quieren hacer Pubis con Graciela Borges. Yo Le dije que sí, más que nada para mantener un contacto con el país*”<sup>38</sup> (PUIG, 2006, p. 14). Nesta fala, Puig desdenha tanto do diretor quanto do próprio país, como se estivesse prestando um favor a eles. O escritor reafirma tudo o que acredita em cada pensamento e ato de suas

---

<sup>37</sup> Falando de miséria, é incrível como está Buenos Aires, mendigos por todas as partes. E aqui há inverno rigoroso! Lá pelo menos o clima ajuda [...]

<sup>38</sup> Bom, agora vem a novidade, hoje me ligou pela segunda vez Raúl de la Torre, querem fazer *Pubis* com Graciela Borges. Eu lhe disse que sim, apenas para manter um contato com o país.

personagens, ao não imaginarem mais suas vidas em suas terras pátrias e sim num outro lugar, onde reconstruíram suas vidas. Isso também pode ser comprovado em uma entrevista, na qual Gisella Bezerra de Mello e Elias Fajardo lhe perguntam como é o seu processo de apropriação das personagens:

*Un personaje tiene fuerza si está vivo, si existe. Para un escritor es muy fácil, porque sólo se trata de escuchar lo que ellos (los personajes) dicen. Incluso si uno no tiene un personaje real, tiene los recuerdos, los datos. Es verdad que el personaje manda en el sentido de que impone una psicología. Pero es el escritor quien va a elegir la manera de contar.*<sup>39</sup> (PUIG, 2006, p. 455)

Para Ana Lúcia Silva Paranhos (2010, p. 155), Puig encontra-se desterritorializado, termo que tem ligação com o sentido de deslocamento: “um corpo/sujeito de um espaço/território físico para outro”, assim como tem ligação também com a noção de “uma passagem que compromete vínculos afetivos”. Dessa forma, os desterritorializados seguirão para uma realocização que possibilitará novos olhares, novas sensações e sentimentos, o que gerará uma debilitação dos laços que os atavam a sua terra natal fazendo-os adotar novos comportamentos e viver novas experiências. Ocorreu com Manuel Puig, que após acontecimentos frustrantes e decepcionantes de sua vida, mudou seu imaginário citadino acerca de Buenos Aires e viu-se imerso em outras sociedades e culturas construindo novos laços, familiaridade, trabalho e amigos em outros territórios, enfraquecendo os laços adquiridos enquanto viveu na Argentina.

Após a análise das obras selecionadas pode-se afirmar que o romancista argentino Manuel Puig, aclamado e aplaudido por sua maneira inovadora de escrever, elevou a literatura a um novo patamar, mostrando-a como conceito artístico disponível a todas as classes, soltando suas amarras dos cânones e aproximando-a de todos os tipos de leitores.

---

<sup>39</sup> Um personagem tem força se está vivo, se existe. Para um escritor é muito fácil, porque só se trata de escutar que eles (os personagens) dizem. Inclusive se um não tem um personagem real, tem as lembranças, os acontecimentos. É verdade que o personagem manda no sentido de que impõe uma psicologia. Mas é o escritor que vai escolher a maneira de contar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Puig, ao misturar, costurar, hibridar, diversos gêneros textuais do cotidiano ao romance destaca e confirma o pluralismo da literatura, ao mesmo tempo em que reforça seu caráter não só intelectual ou de conscientização, mas também de entretenimento, diversão.

Manuel Puig, enquanto explorava o romance, renovando o gênero ficcional ao multiplicar o espaço do discurso (com a inserção dos mais variados textos de cultura popular), também realizava um jogo entre narradores e personagens e inovava ao ressaltar os meios de comunicação e informação de massa, Puig investia em histórias que divertissem seu leitor, que o entretivessem, escrevendo uma literatura de massa que segundo Bella Jozef objetivava,

[...] ajustar a consciência do indivíduo ao mundo, mas divertindo-o como num jogo. Por isso, trabalha com formas conhecidas e elementos mitológicos. [...] Em sua alquimia literária entram sentimento e sentimentalismo, objetos de arte misturados ao *kitsch*. Nova realidade passa a ser criada, fazendo duvidar das certezas e estabilidades de um mundo. (JOZEF, 1986, p.187)

A literatura de massa, experimentada em grande escala por romancistas do *Pós-Boom*, aproximou a literatura a um maior número de leitores e, conseqüentemente, a um maior público, asseverando que a literatura de um modo geral não era só para a elite; ao mesmo tempo em que deu notoriedade à literatura argentina e ao próprio Puig, devido a seu caráter inovador ao escrevê-la e enfatizá-la. Jozef (1986, p 187) afirma ainda que Manuel Puig ganhou destaque no mundo por escrever “[...] usando formas historicamente homologadas para desmistificar a literatura, nesse aspecto pode ser considerado precursor na América Hispânica”. Mesmo escrevendo com os demais companheiros dessa nova fase da literatura latino-americana, Manuel Puig destacou-se pela ousadia em mesclar gêneros, narradores, pontos de vista, cenários, classes e personagens, tendendo sempre a elevar os marginalizados e ignorar personagens comuns que representassem a elite ou o que ela simbolizava (arrogância, padrão, fartura, beleza, ostentação, poder). Dessa maneira, através da instauração da literatura de massa que precedeu o *Boom*

e do uso do, até então desprestigiado, *kitsch*, Manuel Puig visava criticar, denunciar e apontar as diferenças e injustiças sociais que cercavam personagens marginalizados (mulheres, homossexuais, idosos, pobres).

Porém, ao trabalhar com tais temas, observou-se nas obras de Manuel Puig a representação de um escritor que foi construindo, ao longo do tempo e de seus romances, uma identidade diaspórica, que foi transformando seu imaginário cidadão em relação à sociedade que a princípio visava conscientizar. Puig, após decepcionar-se e desiludir-se com Buenos Aires e, conseqüentemente, com a Argentina, ao ter seu romance censurado e, inclusive, ter recebido ameaças de morte da polícia anticomunista, exila-se e muda seu olhar sobre sua terra natal. Analisando os três romances aqui propostos, *A Traição de Rita Hayworth*, *The Buenos Aires Affair* e *Cae la Noche Tropical*, publicados respectivamente em 1968, 1973 e 1988, foi possível perceber a evolução desse afastamento e dessa mudança do imaginário cidadão em Puig. Num primeiro momento, ao escrever *A Traição de Rita Hayworth*, o escritor fora de seu país, nostálgico e saudoso, mesmo ao apontar as discrepâncias da sociedade, ainda considerava Buenos Aires como cidade ideal, na qual era possível encontrar centros de cultura, boas casas de teatro, cinema e opções de lazer tidas como prestigiosas. Denunciava uma sociedade hipócrita e medíocre, mas sem negá-la. Isso se deu pelo fato de que Puig vivia como imigrante nos Estados Unidos e as lembranças que tinha de seu país, selecionadas pela memória, o levavam a criar uma imagem utópica da Argentina.

Por estar desterritorializado, fora de sua terra, Puig escreveu o que Paranhos (2010, p. 154) vai retomar como a “escrita do não-lugar”, que favorece um não enraizamento. O sujeito exposto por um breve período a uma nova cultura anseia pelo retorno à sua casa, anseia a familiaridade de objetos, modos, caminhos, comidas, construções, mesmo que o novo território no qual esteja inserido tenha agregado somente bons valores. Pois o desterritorializado sempre guarda boas lembranças de suas origens, como quem deseja voltar para casa e deitar na sua cama após uma longa viagem. Dessa forma, estando Puig em Nova Iorque quando publicou *A Traição de Rita Hayworth*, a imagem que tem de Buenos Aires e de seu país é aquela mesma que gravou ao deixá-lo: com dificuldades e desigualdades no que tange às classes sociais, como na maior parte das cidades, mas ainda assim

ansiando o retorno, cultivando o mesmo apreço e carinho por ela de quando teve que se deslocar.

O que se tem depois, com a publicação de sua terceira obra, *The Buenos Aires Affair* é o que Alves (2010, p. 136) chamou de “uma consequência perversa do Retorno”, em que o sujeito deseja libertar-se do domínio imposto pela sua desterritorialização através do retorno ao território de origem fantasiado pelo imaginário. Ou seja, o sujeito retorna esperando encontrar esse lugar utópico definido pelo imaginário que construiu, mas ao retornar pode não encontrar exatamente o que imaginou, pois suas lembranças não estavam ancoradas no real e sim na escolha tendenciosa da memória. Puig retorna à Buenos Aires e depara-se com uma situação inesperada: uma sociedade fraturada e problemática devido à ditadura instaurada não só ali, mas em grande parte dos países da América Latina. A frustração do escritor ao retornar e não encontrar o lugar ideal construído em seu imaginário fará com que este imprima em seu terceiro romance essa frustração, através de críticas e ironias rebaixando a cidade de Buenos Aires frente a cidades como Nova Iorque, Washington, São Paulo e Rio de Janeiro (a maioria destas norte-americanas, já que ao sair dos Estados Unidos e retornar, Puig percebe, amparado por suas lembranças iluminadas ainda por um passado recente, que lá estava sua cidade ideal e não mais na região portenha). Assim que, através de suas personagens, Puig apresenta sua concepção das cidades por onde passou e, a maior prova disso, é que cidades que ele não conheceu, ou nas que não morou, não são citadas, nem como cidades ideais, nem como cidades de desprestígio. Ele só discorrerá sobre as cidades nas que ele viveu durante a escrita e publicação de cada romance.

Após publicar *The Buenos Aires Affair* (1973), Puig, censurado e ameaçado de morte, foi obrigado a exilar-se. Viveu no México, Estados Unidos e Brasil. No México escreveu *El Beso de la Mujer Araña* (1976) e *Pubis Angelical* (1979). Após mudar-se para o Brasil, publicou *Maldición Eterna a Quien Lea Estas Páginas*, *Sangre de Amor Correspondido* e, por fim, a última de suas obras *Cae la Noche Tropical*. Após vários anos de exílio e tendo-se adaptado aos novos lugares pelos quais passou, Manuel Puig mantém sua visão acerca da Argentina e da cidade de Buenos Aires, com a diferença de que agora, após tanto tempo, a cidade como lugar habitável está fora de cogitação. Se em *The Buenos Aires Affair* as personagens consideravam a



cidade portenha como o lugar ideal ou com pontos positivos, agora Buenos Aires é vista somente como um lugar para não se viver. Todas as referências à cidade são feitas comparativamente com outras cidades, sendo que a capital bonaerense sempre está em desvantagem ou ocupa um lugar de desprestígio em relação às outras. É como se mostrasse que de todas as cidades já visitadas e vivenciadas, certamente aquela seria a única à que Puig, e suas personagens, não voltariam jamais. Desterritorializado o escritor passou para o plano da escrita, através de seus romances, os sentimentos e impressões. Isto acontece, como aponta Ana Lucia Paranhos em *Des(re)territorialização* (2010, p. 159) porque,

No plano temático, num cenário dominado pela delimitação real e simbólica dos espaços, vemos as estratégias de inserção de um sujeito marginalizado. Antes mesmo do nascimento do protagonista, seguindo-se a ordem cronológica da narrativa, a representação do mundo já se produz segundo uma valoração de zonas – geográficas ou não – onde umas são supervalorizadas, outras, desvalorizadas. Essas linhas visíveis ou invisíveis que recortam territórios estão presentes ao longo de todo o romance.

A inserção desse “sujeito marginalizado”, levantada por Paranhos, pode ser identificado nos romances de Puig tanto nas personagens que ora são mulheres, homossexuais, idosos, ora presidiários, deficientes e criminosos; como também pode ser o próprio escritor. A delimitação real e simbólica dos espaços, que se dá pela descrição dos cenários ou pela insatisfação das personagens, que reclamam e apontam os defeitos das cidades, é que inserem esses sujeitos marginalizados. E nem é preciso que, como protagonistas, eles tenham aparecido no romance para que seja feita a distinção entre as cidades valorizadas e desvalorizadas, seja baseado em conceitos reais, palpáveis ou em concepções imaginárias, próprias do autor, as cidades vão sendo descritas do início ao final do romance, criando no leitor a imagem que o autor quer delas, porque como assevera Olivieri-Godet (2010, p. 204):

A nostalgia do país de origem é uma armadilha da memória afetiva que captura o sujeito num passado imóvel que lhe dá segurança. O romance põe em questão a representação identitária estável. Assim, as pessoas e os espaços identitários mais familiares a Boris terminam por lhe parecer estrangeiros [...]. De volta ao Brasil, Boris

recusa estabelecer-se na cidade do Rio de Janeiro onde ele só vê miséria extrema e violência. Contrastando com as condições miseráveis de sobrevivência da população, o romance projeta a indiferença cínica, a leviandade e a hipocrisia das elites intelectuais e econômicas do país. A ficção dá lugar a uma representação exuberante e grotesca da cidade: a pobreza, a violência, o sexo, tudo nesse universo é excessivo [...]

Como a personagem de Boris citada por Rita Olivieri-Godet no romance *Errances* (1996), de Sergio Kokis, que trata da experiência do estrangeiro através do autoexílio; as personagens de Gladys e Nidia (e por que não o próprio escritor-Puig?), ao voltarem para seus lugares de origem, frustram-se e não almejam ficar ali. A vontade de ambas é ir embora e voltar para as cidades ideais, aquelas de prestígio que elas querem passar a habitar e consideram seu lar. Essa nostalgia pelo país de origem, que sentia Puig e pôde ser constatada em sua primeira obra, foi uma armadilha para ele, pois ao retornar à Buenos Aires descobre ter sido enganado por sua memória, pois acreditava que encontraria o mesmo lugar que havia habitado anos antes, quando partiu. Os dois últimos romances de Puig aqui analisados apresentam essa visão depreciativa da cidade de Buenos Aires, ao criticá-la, apontando inúmeros defeitos, e criticando a própria população argentina. Olivieri-Godet (2010) afirma que a obra *Errances* se afasta do padrão de escrita étnica, em que o habitual é a promoção de uma identidade completa, que tranquiliza, através do espaço nacional. Assim como *The Buenos Aires Affair* (1973) e *Cae la Noche Tropical* (1988), a obra *Errance* “procura inverter o olhar etnográfico<sup>40</sup>, propondo um olhar distanciado do núcleo identitário que acentua o afastamento do sujeito em relação ao espaço familiar da nação [...]”. (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 205).

Manuel Puig, um sujeito fragmentado, ao percorrer cidades e inserir-se em contextos sociais e culturais diversos, foi mudando seu imaginário citadino e desconstruindo sua identidade, pois como assevera Bhabha:

Quando narramos, estamos ‘re-lembrando’ e relembrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou retrospectção. É um doloroso re-

---

<sup>40</sup> A etnografia é a observação de um povo através de um observador que é também participante dessa cultura que observa e em que está inserido. O olhar etnográfico visa enfatizar as coisas cotidianas que passam despercebidas, os diálogos e costumes dados como banais por aqueles que estão acostumados com elas.

lembrar, uma reagregação do passado desmembrado para compreender o trauma do presente. (BHABHA, 1998, p. 101)

Ao mesmo tempo que foi se afastando de sua terra natal, não só espacialmente, mas sentimentalmente, o referido autor argentino sofreu um processo de desapego com as suas raízes, modificando, assim, sua identidade, como constatado por Stuart Hall em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2003, p. 13) ao escrever que: “a identidade não está estagnada, ela sofre alterações à medida que o sujeito passa por situações diversas”. Seguindo o mesmo raciocínio, Palmero González considera que,

[...] a identidade não se refere somente a um local; está necessariamente relacionada ao deslocamento e à realocação, por isso não é única, mas plural e multifacetada. Estudar hoje identidades significa colocarmo-nos na perspectiva de que não existem culturas ou tradições contínuas; por todas as partes, os indivíduos e os grupos improvisam realizações locais a partir de passados recalecionados, recorrendo a meios, a símbolos e a linguagens estrangeiras [...]. (PALMERO GONZÁLEZ, 2010, p. 111)

Ou seja, através das vivências experimentadas pelos sujeitos, por seus deslocamentos, suas deterritorializações e seus choques culturais, a identidade vai costurando fatos da vida e do meio em que está inserido ao sujeito. Constata-se, então, que a identidade não é fixa e sofre dessa instabilidade causada pelos conflitos provocados pelo trânsito entre lugares e culturas diferentes, nesse processo ininterrupto a memória tem o papel de mediar e reconstruir fatos do passado, amenizando o imaginário do sujeito diaspórico que acumula uma mistura de inúmeros e incoerentes pontos de vista resultado do que ele presenciou, vivenciou e experimentou. Bolaños (2010, p. 185) acredita que grande parte dos teóricos e escritores de ficção são sujeitos da diáspora, pois desenvolvem vários tipos de romance, que contemplam “autobiografia, biografia comunitária, autoetnografia, bioficção, autoficção cultural e de artista”, e acrescenta que o objeto principal é a autorreflexão, pois

[...] Nesse interesse crescente, aplicam-se e diversificam-se as noções de descentramento, sincretismo, transculturação, tradução,

hibridação. Destacam-se as leituras heterodoxas da cultura universal e releitura míticas, o predomínio da memória remanescente, a criação de imaginários transculturais em vínculo com reinterpretções da cultura originária e mundial, a criação de espaços compensatórios e o florescimento das escrituras de si mesmo, assim como o funcionamento dos textos por associação, transformação e variações, para modelar uma leitura de zonas de contato, leitores e autores imersos no *continuum* diaspórico. (BOLAÑOS, 2010, p. 185-186)

Deste modo, Manuel Puig, através da mescla de sua ficcionalidade híbrida, sua memória e seu olhar cidadão, resultados estes de sua identidade diaspórica; tem uma produção literária inovadora, que rompe com o ideal de literatura até então ofertada e coloca o leitor frente a uma nova literatura, a literatura do *Pós-Boom* e também o inicia numa literatura pós-moderna. Torna-se, dessa maneira, um narrador pós-moderno, mesmo que contradizendo a definição de Silviano Santiago já vista neste estudo, que evidencia a ideia de que um narrador pós-moderno não pode deleitar ou inclinar suas impressões e opiniões sobre seus textos. Como proposto por Hutcheon, o escritor pós-moderno é aquele que mistura múltiplos narradores; que não coloca distinção entre literatura de elite e literatura popular, mas une ambas para criar uma cultura de massa. O escritor pós-moderno subverte os valores dominantes e guia o leitor para repensá-los, ao mesmo tempo em que depende desses valores para ser reconhecido como (bom) escritor. A escrita pós-moderna evidencia o rompimento hegemônico da burguesia e caracteriza suas personagens através de elementos marginais da sociedade. Hutcheon (1991, p. 29-30) afirma que, ao reconhecer outras identidades sociais, os escritores pós-modernos

[...] assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada [...] dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno. O local e o regional são enfatizados diante de uma cultura de massa e de uma espécie de vasta aldeia global de informações [...].

Manuel Puig apresenta todas estas características pós-modernas em suas obras sem seguir um modelo ou um padrão, fato que não existe nas escritas pós-modernas. Além disso, ele também é um escritor da auto-ficção, considerada uma maneira pós-moderna de escrever. Dessa maneira, não é possível imaginá-lo como um escritor que não seja pós-moderno, suas publicações estão completamente submersas na pós-modernidade, confrontam as regras sociais, mexem com as certezas do leitor e evidenciam os sujeitos deslocados, fragmentados e diaspóricos, filhos de uma sociedade pós-moderna insegura e cheia de rupturas, obrigados a aceitar o totalitarismo governamental e a lidar com as inúmeras identidades incertas a que foram submetidos.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ALVES, A. C. "Desvios". In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010, p. 129-145

AZEVEDO, L. "Autoria e Performance". *Revista de Letras*. nº47. São Paulo: 2007, p. 133-158

BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAUMAN, Z. *Identidade*. São Paulo: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

BECK, U. GIDDENS, A. LASH, S. *Modernidade Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BERGSON, H. *Memória e Vida*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERND, Z. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010.

BOLAÑOS, A. G. "Diáspora". In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010, p. 167-187.

BOURNEUF, R; OUELLET, R. *O Universo do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CAMPO, E. *Fausto* (1866). Buenos Aires: Colihue, 1993.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARLOS, A. F. A. *A Cidade São Paulo*: Contexto, 1999.

CARDOSO, J. B. "Hibridismo Cultural na América Latina". Araraquara: *Itinerários*, n. 27, p.79-90, jul./dez. 2008.

CARPENTIER, A. *El Siglo de las Luces*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

| CARVALHAL, T. *Literatura Comparada*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CASTEL, R. *As Metamorfoses da Questão Social: uma crônica do salário*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.

CHEVITARESE, L. *As 'Razões' da Pós-modernidade*. In: Análogos. *Anais da I SAF-PUC*. Rio de Janeiro: Booklink, 2001. Disponível em: <http://www.saude.inf.br/artigos/posmodernidade.pdf>. Acessado em: março de 2013.

COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2001.

DAVALLON, J. "A Imagem, Uma Arte de Memória?" In: ACHARD, P. (Org.) *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999. pp. 23-34.

DÍAZ MERINO, X. A. *A poesia de Vicente Huidobro: O canto criador, inventivo e lúdico do precursor da Vanguarda Hispano-americana*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. 103 f. Dissertação (mestrado) – UFRJ / Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas.

\_\_\_\_\_. *Pablo Neruda e o Olhar Poético Sobre as Cidades Chilenas: Temuco, Santiago e Valparaíso*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. 243 f. Tese (doutorado) – UFRJ / Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/pages/programa/banco-de-teses/doutorado/teses2008.php?searchresult=1&string=teses>. Acessado em abril de 2013.

\_\_\_\_\_. "O que é uma cidade?" In: GUBERMAN, M. & PEREIRA, D. (Org.) *Provocações da cidade*. Rio de Janeiro: CAPES/UFRJ, 2009. pp. 255-271.

DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ELIAS, N. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.

FACINA, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GARCÍA CANCLINI, N. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GONÇALVES FILHO, J. M. "Olhar e Memória". In: NOVAES, A. (Org.) *O Olhar*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988. pp. 95-124

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. GUIMARÃES, L. "Um olhar sobre as raízes da narrativa Latino-americana". In: *O Estado de São Paulo*. Entrevista com Lúcia Guimarães, 26 de novembro de 2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,um-olhar-sobre-as-raizes-da-narrativa-latino-americana,803236,0.htm>. Acesso em: março de 2013.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. & PUPO-WALKER, E. (eds). *Historia de la Literatura Hispanoamericana I-II*. Madrid: Editorial Gredos, 2006.

GUBERMAN, M. Poesia e revolução na América Hispânica. Rio de Janeiro: CAPES/UFRJ/Laboratório Interdisciplinar Latino-americano 1, 2009.

GUBERMAN, M. & PEREIRA, D. (Org.). “A modernidade latino-americana e suas cidades”. In: GUBERMAN, M. & PEREIRA, D. (Org.). *Provocações da cidade*. Rio de Janeiro: CAPES/UFRJ, 2009. pp. 233-253.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

JOZEF, B. *Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. “Uma Estética da inteligência”. In: *Jornal de Brasil, Idéias*, 05.05.1999. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bjozef.html>. Acessado em maio de 2013.

JUNIOR, B. A. *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

KLINGER, D. “Escrita de si como performance”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008, pp. 11-30.

KOKIS, S. *Errances*. Montréal: XYZ, 1996.

\_\_\_\_\_. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013

LAJOLO, M. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NOVAES, A. (coord). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVIERI-GODET, R. “Errância / Migrância / Migração”. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010, p. 189-209.

ORLANDI, E. P. “Maio de 1968: Os silêncios da memória”. In: ACHARD, P. (Org.) *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999. pp.59-69.

OVIEDO, J. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 4. “De Borges al presente”. Edit. Alianza, Madrid, 2001. pp. 300.

\_\_\_\_\_. *Cortázar a cinco rounds en Marcha*, Año XXXIV, Nº 1634, Montevideo, 2/marzo/1973. Disponível em <http://juglarmoderno.wordpress.com/el-boom-hispanoamericano/> Acessado em julho de 2013.



PALMERO GONZÁLEZ, E. “Deslocamento / Desplacamento”. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010, p. 109-127.

PARANHOS, A. L. S. “Des(re)territorialização”. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010, pp. 147-166.

PARK, R. E. “A Cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, O. G. (Org.) *O Fenômeno Urbano*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. pp. 26-67.

PAZ, O. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEIXOTO, N. B. “O Olhar do Estrangeiro”. In: NOVAES, A. (Org.) *O Olhar*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988. pp. 361-365.

PORTO, M. B. “Circulações Urbanas”. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010, p. 67-86.

PUIG, M. *A Traição de Rita Hayworth* (1968). Tradução de Glória Rodriguez, 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cae la Noche Tropical* (1988). 5 ed. Barcelona: Seix Barral, 1993.

\_\_\_\_\_. “Perlas cultivadas”. In: *Ñ Revista de Cultura, Buenos Aires*, Nº 387. p. 2, 26-02-2011. Disponível em: [WWW.carlos-alvarado.com/20011\\_03\\_01\\_archive.html](http://WWW.carlos-alvarado.com/20011_03_01_archive.html). Acessado em março de 2013.

\_\_\_\_\_. *Querida Familia: tomo 2 – Cartas americanas: New York – Río* (1963 – 1983). Buenos Aires: Entropía, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Buenos Aires Affair* (1973). Tradução de Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. “Un caracol sin concha”. In: MONTERO, R. “El País Semanal”, Madrid España, 20.11. 1988. Disponível em: [manuelpuig.blogspot.com.br/2008/11/um-caracol-sin-concha.html](http://manuelpuig.blogspot.com.br/2008/11/um-caracol-sin-concha.html). Acessado em março de 2013.

REUTER, Y. *Introdução à Análise do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SADIN ESTEBAN, M. P. *Pesquisa Qualitativa em Educação*. Porto Alegre: AMGH, 2010.

SANCHÉZ, M. H. “Manuel Puig: irónico cultor del kitsch”. In: *La Nación: ocio*. San José, Costa Rica. 2013. Disponível em: [http://www.nacion.com/ocio/artes/Manuel-Puig-ironico-cultor-emkitschem\\_0\\_1335466452.html](http://www.nacion.com/ocio/artes/Manuel-Puig-ironico-cultor-emkitschem_0_1335466452.html). Acessado em: março de 2014.

SANTIAGO, S. *O Cosmopolitismo do Pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. “O Narrador Pós-Moderno”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 44-60.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, B. “Art: Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada”. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Revista do Patrimônio*. nº 23. Rio de Janeiro: Cidade, 1994, PP 224-242.

SARMIENTO, D. F. *Facundo: civilização e barbárie* (1845). Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SIMMEL, G. “A Metrópole e a Vida Mental”. In: VELHO, O. G. (Org.) *O Fenômeno Urbano*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. pp.13-28.

SOUZA, L. S. “Deriva”. In: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 87-108.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

TABAK, M. V. T. *Análise do livro El Beso de la Mujer Araña, de Manuel Puig: Personagens e ambiente contemporâneos numa obra criada sob a visão de um escritor cineasta*. Tese apresentada para conclusão do Curso de Letras Português/Espanhol, pela Unioeste: Foz do Iguaçu, 2009.

VILLAR RASO, M. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Madrid: Edelsa, 1992.