

# Kitsch, camp, boom: Puig e o ser moderno

## Kitsch, camp, boom: Puig and the modern being

### Daniel Link

Escritor, coordenador do Master em Estudos Literários Latino-Americanos na Universidade Tres de Febrero (Buenos Aires) e professor Catedrático de Literatura do Século XX na UBA. Autor de *Como se lê* (Argos, 2002), *Fantasmag. Imaginación y sociedad* (Eterna Cadencia, 2009), entre outros livros de ensaios e ficção lançados na Argentina e no exterior.

**E-mail:** daniel.link@gmail.com

### Tradução:

### María Sandra Arencón Beltrán

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**E-mail:** sandratrabajo86@hotmail.com

**SUBMETIDO EM:** 10/10/2015

**ACEITO EM:** 28/10/2015

## DOSSIÊ

### RESUMO

O artigo propõe uma investigação sobre o que poderíamos chamar de literatura pop tendo como objeto a obra do argentino Manuel Puig. Pois o escritor que com maior rigor reflexionou sobre essas circunstâncias, cujas oito novelas são o efeito do boom, do pop, do kitsch e do camp, chamou-se Manuel Puig. O artigo atravessa essas categorias e defende Puig como aquele que aponta para uma dissidência à respeito de todos os dispositivos de normalização e subalternização.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Puig, pop, kitsch e camp.

### ABSTRACT

The article proposes an investigation into what we might call pop literature, and it does so analyzing the work of Manuel Puig. The Argentine writer is the one who more closely investigated these circumstances. His eight novels are the effect of the boom, the pop, the kitsch and the camp. The article goes through these categories and advocates Puig as the writer who points to a dissent regarding all standardization devices and subordination.

**KEYWORDS:** Manuel Puig, pop, kitsch and camp.

A literatura argentina dos anos sessenta e setenta teve uma relação de estranha fascinação e distancia com o boom, esse fenômeno que fez de um monte de escritores latino-americanos verdadeiras estrelas da cultura industrial. O *boom*, que afetou à produção literária latino-americana no seu conjunto, foi um fato sociológico (antes mesmo de ser especificamente literário) articulado ao redor de um mercado triplo: o mercado latino-americano (Buenos Aires, México), o mercado europeu (Barcelona) e o mercado das universidades norte-americanas<sup>1</sup>. O que fez da literatura, de repente (*boom!*), um artigo de consumo mais ou menos prestigioso, mais ou menos glamoroso, tem a ver com o conjunto de ideologias e disposições que chamamos *pop*.

A arte pop é um comentário irônico da cultura que serve lhe de contexto, e, neste sentido, ainda corresponde ao lugar de enunciação do “alto modernismo”. Por isso, ainda pode funcionar como uma experimentação que ironiza sobre os limites das vanguardas históricas, propondo, uma vez mais (mas em outro contexto, e, portanto, em um sentido diferente), aquelas utopias clássicas, propondo uma mediação e, portanto, uma distancia à respeito daquilo que representa (a cultura pop). A arte pop seria um comentário irônico e uma meditação sobre a possibilidade ou não de experimentar um contexto como este. Num ensaio sobre um pintor surrealista, Foucault conclui relacionando a aventura vanguardista com a aventura pop, nos termos de uma nova exposição sobre a identidade e a subjetividade<sup>2</sup>:

Chegará um dia em que a própria imagem, ainda com seu nome, já não será identificada pela similitude indefinidamente transferida ao longo de uma serie: Campbell, Campbell, Campbell, Campbell (Foucault, 1966, p. 19).

Por sua vez, Deleuze e Guattari, em *Kafka*. Por uma literatura menor, dispostos a definir uma arte *verdadeiramente* política, dizem:

Uma saída para a linguagem, para a musica, para a escritura. O que se chama Pop: música pop, filosofia pop, escritura pop: *Wörterflucht* ((Deleuze e Guattari, 1983, p. 44).

Se existe uma literatura pop, essa literatura atravessa, como se estivesse à deriva, todas as categorias da subjetividade, incluindo categorias como a *category* e a *literary fiction*: uma literatura que é completamente estranha (ou melhor: que simula sê-lo) à competência entre arte e cultura, à guerra entre mercado e museu (ou universidade), aos processos de identificação. É outra coisa. A similitude transferida indefinidamente ao longo de uma serie. Uma saída para a linguagem, para a musica, para a escritura. A literatura é essa experiência que pode aparecer em qualquer parte, segundo nos foi ensinado.

O escritor que com maior rigor reflexionou sobre essas circunstâncias, cujas oito novelas são o efeito do boom, do pop, do kitsch, chamou-se Manuel Puig.

Agora, bem, o que eu queria realmente salientar é que Puig trabalha sempre no quase; daí seu efeito exasperante: o *quase* (como o *camp*<sup>3</sup>) é cientificamente inapreensível. Nem paródia, nem mimeses da linguagem; nem kitsch nem camp, nem apocalíptica nem integrada, nem “masculina” nem “feminina”, nem abertamente sofisticada nem totalmente banal, a voz nas novelas de Puig é a voz de quase todas essas formas. Como salientou Silviano Santiago:

<sup>1</sup> É dessa forma que Ángel Rama (1981).

<sup>2</sup> Algo similar ao que postulava Oscar Masotta (1967).

<sup>3</sup> Sobre a teoria do camp: Cleto (1999), Monsivais (2005).

Manuel Puig é o primeiro grande autor latino-americano que trabalha com a forma de escombros derivada do excesso de excesso da indústria cultural estadunidense e argentina, ou seja, com o *quase* lixo (Santiago, março de 2005).

A origem do *kitsch* é muito anterior à cultura de massas e se estabiliza na relação com a esfera da arte. Mas, em relação com a cultura industrial, o *kitsch* coincide com a estetização da vida cotidiana. O *kitsch* é a antítese mais aguda da arte. A atitude camp pressupõe, ao contrário, a revalorização do artifício (como vemos em Isherwood, Sontag, Mauriès, Santiago e Lopes).

Sigo, para (não) definir o camp, as indicações de Christopher Isherwood em *The World in the Evening* (1954), de Susan Sontag em “Notas sobre o camp” (1987), de Patrick Mauriès em *Second Manifeste Camp* (1979) e de Denilson Lopes em “Terceiro Manifesto Camp” (2002). Para Isherwood, o camp

é muito difícil de definir. É preciso meditar sobre o assunto, senti-lo intuitivamente, como o Tao de Lao Tse. (...) Uma vez feito isso, você vai querer usar a palavra sempre que discutir sobre estética, filosofia ou qualquer outra coisa (Isherwood, 1954, p. 106).

Para Susan Sontag, o camp “é o amor ao exagerado, o “off”, o ser impróprio das coisas”. E, talvez sem querer, ela assimila o *camp* com o *queer*, o inominável, o totalmente desclassificado: “Muitas coisas no mundo carecem de nome; e se existem muitas coisas que, ainda que possuam nome, nunca foram devidamente descritas. Uma dessas é a sensibilidade – inconfundivelmente moderna, uma variante da sofisticação, mas dificilmente identificável com esta - que atende pelo nome culto de de ‘camp’”.

A etimologia desse “nome culto” é obscura. Bruce Rodgers, em *Gay Talk* (1979), argumenta que a origem do *camp* se reporta ao teatro inglês do século XVI, onde servia, como gíria, para designar um ator masculino vestido como mulher, e que tem, portanto, uma origem francesa, “campagne”, pois na Campagne, era usual que os papéis femininos fossem desempenhados por homens. Embora simpática, a hipótese está viciada por sua coincidência etimológica com a palavra *drag* (“dress as girl”)<sup>4</sup>.

Em todo caso, o termo parece se relacionar com a noção de performance. A palavra aparece pela primeira vez impressa em 1909, em *Passing english of the Victorian Era. S Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase* de J. Redding Ware, onde aparece definida como

Camp (*rua*). Ações e gestos de ênfase exagerada. Provavelmente francês. Usado, sobretudo, para se referir às pessoas com excepcional falta de caráter. ‘Como ele é camp’.

Para Denilson Lopes, o camp seria o ponto de partida para “uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade”. E, por isso, ele nos pede: “Faça uma pose”. No seu estudo pioneiro sobre o estilo *drag*, Esther Newton (1979) identifica três elementos: incongruência teatralidade e humor que, embora não definam o camp, estão sempre nele presentes. Seguindo Isherwood, restam dois estratos camp: o “High Camp”, representado por Auden (e Puig, diríamos),

<sup>4</sup> Outros estudiosos derivam a palavra do verbo francês *camper*, “posar”. O lexicógrafo Eric Partridge (1959) acredita que o termo é autóctone da Inglaterra, e que provem da voz dialética *camp* ou *kemp*, com o sentido de “áspero” ou “rude”, o que explicaria sua futura evolução. Anthony Burgess tem argumentado que poderia se derivar de um “camp” literal (acampamento militar ou mineiro), onde a sociedade homoerótica masculina teria levado determinados indivíduos a anunciar sua disponibilidade através de uma performance feminina.

e o “Low Camp”, cujo exemplo seria uma das práticas mais características de Puig: o conto (fascinação no relato) de velhos filmes de Hollywood.

Se tivéssemos que salientar em Puig um gesto camp (certamente existem vários), seria conveniente nos deter na fascinação pelo sistema de estrelas do cinema industrial, que se transforma na medida de todas as medidas. É um exemplo de “Low Camp”.

Miguel Angel Asturias (ganhador do Nobel) era Greta Garbo pelo “toque de Estocolmo”, Julio Cortázar era Heddy Lamarr por “a bela e distante”, García Márquez era Ava Gardner pelo glamour, a vida metódica superpunha Esther Williams a Vargas Llosa, e Carlos Fuentes era Elizabeth Taylor - porque ambos tinham “um lindo rosto, mas que pernas tão curtas!”

O pop é uma arte não conservável, uma arte instantânea, uma arte intermitente, algo que não necessariamente está em relação com o museu (não importa o que aconteceu depois com essas experiências radicais).

Manuel Puig, lido à exaustão nas universidades (é uma forma de dizer, porque nunca poderíamos nos cansar de Puig) é um dos autores mais vendidos em toda a história da literatura latino-americana (traduzido em todas as línguas, com adaptações para a Broadway e para Hollywood).

Se existir uma literatura pop, é a literatura que provoca uma *percepção consciente* dos objetos da sociedade de consumo, ao mesmo tempo em que atravessa de parte a parte os umbrais de consumo. A arte pop caracterizar-se-ia por um fenômeno de apercepção: fazer com que o espectador não leia só o percepto, mas que tenha consciência do próprio processo de percepção.

A arte pop sustem a possibilidade de encontrar as grandes utopias modernistas do século: uma certa atitude ante o mercado (o que se chama de “populismo”) e a radicalidade da simulação. O pop cai no *camp*, e aferra-se nele, precisamente pela via do simulacro.

Eis uma experiência radical chamada Manuel Puig: uma forma de ver o mundo e de conceber a relação entre a voz e a escrita. Em relação com essa experiência só poder-se-ia sustentar uma relação de amor (entendendo o amor como a relação ao mesmo tempo mais íntima e mais impessoal).

Geralmente, somos obrigados a pensar em Puig como um escritor “popular e periférico”<sup>5</sup>, mas seria tão difícil pensar sobre ele a partir destes termos quanto pensar Kafka, Warhol, Passolini ou Copi como artistas populares e periféricos. Trata-se, em todo os caso, de experiências talvez não “centrais” (porque precisamente tenderam a desqualificar a noção mesma de “centro”, “fonte”, “níveis” ou “fronteiras” derivadas dos dispositivos dos sistemas de categorização que temos aceito na sua normatividade), mas em todos os casos, decisivas ao menos em relação ao que poderia se chamar “dissidência”: constituem experiências “centrais” de alguma forma de dissenso.

Puig pôs por escrito sua dissidência em relação à “cultura gay” num estranho texto

<sup>5</sup> “A traição de Rita Hayworth, do argentino Manuel Puig, é uma novela que, embora proponha como tema a fascinação do cinema pelas classes médias, parece anacrônica porque o tema da modernidade está tratado desde fora, com uma sensibilidade costumbrista” (Saer, 1997, p. 203).

chamado “O erro gay”<sup>6</sup>. Para ele, era tudo poses, experiências e devires, nunca do “ser”, e, por isso, transformou-se num paladino do *queer* e do *camp*, essas excentricidades que constituem hoje nossa ecologia e as avenidas de protesto contra toda forma de coisificação.

Puig foi um escritor ex-cêntrico: uma testemunha excêntrica do mundo. Desde o primeiro momento quis demonstrar que vinha de outra parte e que ia em outra direção. Não era periférico, mas excêntrico como um cometa com uma órbita muito estranha, que atravessou as profundezas da literatura argentina com o mesmo charme (por exemplo, Roberto Arlt), as cimas da arte do século XX (Joyce, Thomas Mann, Andy Warhol) e o gigantesco buraco preto do cinema industrial norte-americano da época clássica.

O que normalmente se destaca (por preguiça intelectual, basicamente, quando não por homofobia) é só o terceiro aspecto, e daí o embaraço que suscita a segunda etiqueta, a de “popular”. Puig sempre foi um artista pop, no sentido em que Warhol o foi e com as mesmas implicações. Ter salientado que o cinema constitui o inconsciente do século XX (ou seja, não que o inconsciente esteja estruturado como uma linguagem, hipótese banal, mas que o inconsciente está estruturado *como a linguagem do cinema*) e ter realizado uma experiência literária adequada nesse princípio é uma operação equivalente à postulação do universo como uma vasta série de produtos industriais e ter realizado uma experiência estética adequada a esse princípio (*campbell, campbell, campbell*; mas também: cadeira elétrica, cadeira elétrica, cadeira elétrica).

É provável que a experiência estética de Puig possa ser entendida como “populista”, mas só no mesmo sentido em que o foram as experiências de Kafka (que escrevia num alemão compreensível para os criados) ou Bertolt Brecht (que escrevia num alemão compreensível para os obreiros). Puig escrevia num espanhol que as cabeleireiras pudessem ler.

Excêntrico, populista: sim, reconheço esse Puig. É o Puig que amo, é o Puig para o retorno diversas vezes com o mesmo prazer que senti na primeira vez em que o li. Alguém que disse que escreveria tudo de novo, mas desde *seu ponto de vista* e com sua própria voz. Certa vez Puig declarou, como justificação da mistura estilística apresentada em *A traição de Rita Hayworth* (2006), que havia olhado o *Ulises* de James Joyce e se apercebido de que cada capítulo tinha um estilo diferente. Assim como sua própria versão (pop) de *Ulises*, também animou-se para propor em *Boquitas pintadas* sua própria versão (pop, cabelereira?) de *La montaña Mágica*. E, sobretudo, arriscou

<sup>6</sup> O texto, que parece ser a transcrição de uma entrevista, apareceu publicado na revista *El porteño* em 1990 e nele pode se ler: “A homossexualidade não existe. É uma projeção da mente reacionária (...). Explico-me: estou convencido de que o sexo carece absolutamente de significado moral, transcendente. Ainda mais, o sexo é a inocência mesma, é um jogo inventado pela Criação para dar alegria à gente. Mas só isso: um jogo, uma atividade da vida vegetativa como dormir ou comer; tão importante como essas funções, mas carente de peso moral. Banal, moralmente falando. Portanto, a identidade não pode ser definida a partir de características sexuais, pois se trata duma atividade justamente banal. A homossexualidade não existe. Existem pessoas que praticam atos sexuais com sujeitos de seu mesmo sexo, mas esse fato não deveria defini-lo porque carece de significado. O que é transcendente e moralmente significativo é a atividade afetiva. (...) Uma vez estabelecida a artificial transcendência da vida sexual, virava importante, significativa, qualquer eleição sexual. E se estabeleciam assim os papéis sexuais (...) De qualquer maneira, penso que é impossível prever um mundo sem repressão sexual. Faço esforços para me imaginar como resultado de uma grande diminuição da chamada homossexualidade exclusiva e uma gigante diminuição da heterossexualidade exclusiva. E nada disso teria importância alguma: todos estariam demasiado empenhados em seu próprio gozo para se preocupar em contabilizá-lo. Por isso, respeito e admiro a obra dos grupos de liberação gay, mas vejo neles o perigo de adotar, de reivindicar a identidade ‘homossexual’ como um fato natural quando, pelo contrário, não é outra coisa que um produto histórico-cultural, tão repressivo como a condição heterossexual. A formação de mais um gueto, não creio que seja a solução, quando o que procura-se é a integração. E por isso, parece-me necessária uma posição mais radical, se bem utópica: abolir inclusive as duas categorias, hétero e homo, para poder finalmente entrar no âmbito da sexualidade livre. Mas isso requererá muito tempo. Os danos têm sido demasiados. Sexualmente falando, o mundo é uma ‘disaster area’. No próximo século muito provavelmente nos enxergarão como um rebanho tragicômico de reprimidos; um monte de padres e freiras sem o hábito, mas disfarçados de grandes pecadores, todos vítimas de nossas repressões”.

-se a viver uma versão alternativa de *El juguete rabioso* (1958) de Roberto Arlt. No terceiro capítulo dessa célebre novela, Arlt apresenta um homossexual com as falhas que o imaginário social da época a ele atribuía: corrupto, sujo, doente e com um desejo patético (cheio de *pathos*) de ter nascido mulher. Considerava-se a si mesmo como um “pirado” e “degenerado”:

[O homossexual:] —[I]sso de buscar, é triste: nos arregalamos com dois ou três donos e em quanto cai a peça um garoto que vale a pena avisa-nos por telefone. [...] Por que não nasci mulher?..., em vez de ser um degenerado..., sim, um degenerado..., tivesse sido mulher da minha casa, tivesse me casado com algum homem bom e tivera-o cuidado... e o tivera amado... em vez... assim... rodar de ‘cama’ em ‘cama’ [... Se] eu pudesse dava toda minha grana para ser mulher... uma mulhezinha pobre... e não me importaria ficar grávida e lavar roupa contanto que ele me quisesse... e trabalhasse para mim... (Arlt, 1958, p. 104)

O “degenerado” explica seu “desvio” como efeito do amor, entendido como um vasto dispositivo de subalternização: “Antes eu não era assim... mas ele me fez assim”. É como se na perspectiva que Arlt recupera (no imaginário que ele “cita”), a homossexualidade fosse duplamente cativa: da inversão feminizada e do amor. Obviamente - como “a diferença de classe em Gironde, em Borges, em Güiraldes, se revela na ênfase da escritura arltiana e no imaginário exasperado das soluções radicais”, e como “é difícil normalizar um sistema de explosões encadeadas” (para citar as palavras de Beatriz Sarlo, abril de 2000) - seria abusivo interpretar as palavras de Arlt como formando parte de um dispositivo de normalização. Depois das palavras amargas do homossexual, Silvio Astier se pergunta: “Quem era esse pobre ser humano que pronunciava palavras tão terríveis e novas?..., Que não pedia nada além de um pouco de amor?”.

Arlt joga fora tudo o que há de patético nas palavras *genericamente marcadas* do homossexual, preso em um sistema de classificação e em um princípio de inteligibilidade que o precede no mundo (o penoso teorema de “inversão”: *anima muliebri virile corpore inclusa*), mas, ao mesmo tempo, se vê obrigado a conservar a determinação amorosa (ou seja, a da sua falta). Por menos experiente que o leitor queira se *imaginar* a si mesmo a respeito dos temas da “epistemologia da sexualidade” resulta evidente que a primeira aparição *explícita* da homossexualidade na literatura argentina (esse armário efervescente de disfarces e desventuras) supõe uma normalização do desejo (ou seja, do amor) em termos de uma demanda de amor *transitivo entre os gêneros* (como categorias abstratas) e só isso. Toda outra forma de amor se definirá em termos de distância (ou inversão) a respeito desse esquema formal.

Arlt, que não conseguia pensar no mundo nem na literatura senão na relação com variedades do monstruoso, obriga-se a sustentar a demanda do amor como determinação de todas as identidades sexuais (incluída, naturalmente, a “identidade homossexual”) porque a (necessária) insatisfação dessa demanda, a *moralidade* da pena de amor será o que lhe permite encontrar um Monstro, o homossexual, como algo que sempre esteve ali, esperando que alguém ficasse responsável por sua voz (cheia de *pathos*). Não é tanto que Arlt se encaixe em um dispositivo de normalização (sua experiência é a de um extremista), senão que ele reconhece que o dispositivo de normalização (o sono da razão) produz monstros. E ele teve a coragem de esperá-los de braços abertos.

No caso de Puig, trata-se de desandar o caminho, naturalmente. No primeiro lugar, porque se trata de postular não uma voz completamente exterior à consciência de

quem escreve, mas de todo o contrario: de fazer passar a própria voz à escritura, de postular *como efeito de escritura* a voz de um homem que nesse gesto (e por ele) foge de todas as determinações, inclusive a do amor (que fica como resto analítico nas ficções de Puig, cada uma das quais examina uma forma desse vínculo interpessoal).

Longe do estereótipo da “louca descerebrada” que extrai seu saber sobre o mundo de um conjunto de filmes mais ou menos triviais com o que a crítica vem se divertindo há anos, Puig amostra-se como um espectador sensível não só dos modos de representação cinematográfica, mas teatrais e pictóricos (tão esgotados como as sessões cinematográficas são, no seu epistolário, as incursões museológicas, das quais Puig sempre sai enriquecido). A seriedade camp do seu olhar (e nesse caso se trata de “High Camp”) pode se ler em algumas das suas laudas, por exemplo, esta, de *The Benos Aires affair*:

O papa Sixto IV erigiu uma capela no Vaticano e suas paredes foram cobertas mais tarde por frescos de Miguel Angel. Num dos setores principais quatrocentas figuras representam o Julgamento Universal. Mais da metade de sua extensão está ocupada, no alto, pelo mundo celestial, com Cristo juiz no centro, junto a Virgem Maria; mais embaixo estão as almas julgadas que ascendem ao céu, e mais embaixo ainda, à esquerda, os que são arrastados ao inferno, no centro os anjos que acordam os mortos de suas sepulturas, e à direita da nave de Caronte. Perto de Cristo, junto aos santos, se vê São Sebastião, caracterizado por um feixe de flechas empunhadas com a esquerda. O pintor quis desse modo, representar sua condição de soldado romano, chefe de guardiãs do cruel imperador Diocleciano. Seu físico é um dos mais fortes do fresco, o tórax é maciço e quase quadrado, os braços e pernas muito largos e não compridos. O gesto das mãos também é indicativo de força e decisão. Em contraste, o rosto é notavelmente sensível e os cabelos caem enrolados sobre os ombros. Apenas o extremo de uma tela cobre-lhe parte da virilha, mas toma a forma do membro que oculta, de um volume maior do que as outras figuras masculinas imaginadas por Miguel Angel. São Sebastião se destaca como uma das figuras mais belas, potentes e bondosas do Julgamento Universal, pintado sobriamente em diversas tonalidades de ocre, junto às outras figuras apagadas, multicores, e contra um fundo de céu claro (Puig, 1973, p. 217).

Entende-se até que ponto a formação estética de Puig é correlativa de uma formação nos assuntos da carne e, por tanto, é preciso agradecer que Puig tenha colocado por escrito os diferentes marcos desses processos, que constituem um material precioso para quem tem interesse, não é meu caso, em analisar o ritmo de seu *coming out* (correlativo do processo de *desidipização* do eu).

Em *O beijo da mulher aranha* (2003), Puig incluirá de maneira programática a voz do “homossexual arltiano” no contexto de uma teoria da transgressão ou da liberação sexual que se deixa ler em conjunto de notas que *integram* a novela: o “Brinquedo raioso” de Puig joga-se não entre as paredes de um albergue, mas entre os barrotes de uma cárcere. Ou melhor, dois: a cárcere de ferro e concreto na que Molina e Valentin foram colocados, separados do mundo, e a cárcere da linguagem que sustenta Valentin (a sobre determinação e a dialética, por todas as partes<sup>7</sup>).

*O beijo da mulher aranha* não transcreve a voz da *homossexualidade* (Puig sabe que tal coisa não existe), mas a voz de Arlt sobre a homossexualidade. Entende-se assim o aparelho de citações (muito por trás da sua própria experiência e seu próprio saber

<sup>7</sup> “Os dois personagens estão oprimidos, prisioneiros em seus papéis, e o interessante é que num certo momento eles conseguem fugir dos personagens que lhes são impostos. Mas não é que superem todos os limites; Molina fica como a heroína romântica que escolhe a morte bela, o sacrifício pelo homem amado” (Pajetta, abril de 1986), declara Puig numa entrevista.

sobre a homossexualidade<sup>8</sup>), que não é senão um exercício de “crítica prática” (no sentido em que Proust usava a expressão) sobre a cultura dos anos de Arlt, mas também dos de *A traição de Rita Hayworth*, que, não por acaso, coincidem.

Colocadas em série (uma como continuação da outra), essas duas novelas de Puig se deixam ler como uma tortuosa “Carta ao pai” sobre a própria sexualidade, a tal ponto a experiência de Puig é resistente à dialética entre o íntimo e o público. Talvez por isso sua obra tem sido lida como *um ato sacrificial no altar da escritura*. Mas é que não se entende que não se trata dum altar sacrificial (um rito funerário) senão mais bem de uma pila batismal (a reprodução por contágio)? Toda leitura da obra de Manuel Puig estabelece cumplicidade com os dispositivos de normalização, as classes e categorias. E não, como no caso de Arlt, por uma necessidade estética (a estética do monstruoso), mas por pura cumplicidade com o estado horrendo das coisas deste mundo.

Muito mais surpreendente que a capacidade de Puig de reproduzir linguagens “outras”, então, é sua maestria para virar assunto de escritura sua própria voz: registros, tons, eleições léxicos, cadências e gestos desconhecidos na literatura até sua intervenção: a codificação do *queer* como linguagem (que naturalmente não há que entender como um espaço determinado para sempre, mas como o contrário: o lugar da unidade não sintética das contradições, o ponto de derrubamento das classificações<sup>9</sup>, um umbral completamente irreversível, uma abertura para a linguagem, que se chama pop).

Não é só o desejo de Puig o que transforma as suas novelas, mas sua relação com a escritura (e não se pode pensar uma transformação senão como correlativa da outra).

Só dos grandes escritores (Kafka, Proust, Pasolini) nos interessa ler cartas: é porque sabemos que, nesses casos, as cartas são a continuação da literatura por outras vias. Não “a mesma matéria” ou um “pretexto” ou um “documento biográfico”, mas o mesmo impulso aplicado na relação com um público mais reduzido. Em vez da mera intimidade, a *intimidade impessoal* própria de uma arte: a arte da existência (sou essa louca, tenho essa voz) transformado em assunto de escritura. Numa carta a Guillermo Cabrera Infante e senhora, Puig escreve: “A questão é que ele me fez tantas cachorradas, e o vi tão enfermo que O AMOR MORREU, uma verdadeira salvação. (...) O bom é que ao ver a verdade CUREI-ME, realmente se foi o amor”.

Não é, naturalmente, que Puig renegue o amor, mas que ele aponta para uma dissidência à respeito de todos os dispositivos de normalização e subalternização, numa fuga para além das classes, *incluída a pena de amor* (o mesmo que, fazendo o inventário do *camp*, resgata Susan Sontag nas canções da Lupe: “teatro, o seu é puro teatro”), incluída a literatura de mestres (para isso, temos Borges). Não é que as novelas de Puig sejam “populares” e “ligeiras”. Nem sequer trata-se de que Puig flertasse com essas categorias. Puig era muito mais sério nas suas intenções: teve que escrever novelas memoráveis para que nunca ninguém pudesse esquecer sua voz: a voz do céu.

## Bibliografia

ARLT, Roberto. **El juguete rabioso**. Buenos Aires: Losada, 1958.

AMÍCOLA, José. “Manuel Puig y la narración infinita”. In: **Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2000.

<sup>8</sup> Na entrevista citada anteriormente: “Para mim, a homossexualidade não existe, é uma projeção da mente reacionária” e “Eu admiro muito os movimentos de liberação gay, mas acredito na integração e penso que é preciso fazer uma proposta mais radical: negar o sexo como signo de identidade” (Pajetta, abril de 1986).

<sup>9</sup> Uma perspectiva semelhante a que aqui esboço pode ser lida em Amícola (2000).

- CLETO, Fabio (ed.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader.** Edinburgh University Press, 1999.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix. **Kafka. Por una literatura menor.** México: Era, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Esto no es una pipa (ensayo sobre Magritte).** México: Siglo XXI, 1966.
- ISHERWOOD, Christopher. **The World in the Evening.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 1954.
- LOPES, Denilson. **“Terceiro manifesto Camp”.** In: O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MASOTTA, Oscar. **El pop-art.** Buenos Aires: Columba, 1967.
- MAURIÈS, Patrick. **Second Manifeste Camp.** Paris: L’Editeur Singulier, 1979.
- MONSIVAIS, Carlos. **“Susan Sontag (1933-2004) La imaginación y la conciencia histórica”.** In: Misógino feminista. México: Océano, 2005.
- NEWTON, Esther. **Female impersonators in America.** The University of Chicago Press, 1979.
- PAJETTA, Giovanna. **“Cine y sexualidad”.** In: Crisis. Buenos Aires: abril de 1986. Disponível Online: <http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresEIUnico/P/PUIG/PUIGentrevista.htm>.
- PARTRIDGE, Eric. **Slang, Today and Yesterday.** Routledge & Kegan Paul, 1959.
- PUIG, Manuel. **A traição de Rita Hayworth.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O beijo da mulher aranha.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- \_\_\_\_\_. **The Buenos Aires affair.** Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- RAMA, Ángel. **Mas allá del boom. Literatura y mercado.** México: Marcha, 1981.
- RODGERS, Bruce. **Gay Talk.** New York: Paragon Books, 1979.
- SAER, Juan José. **“La literatura y los nuevos lenguajes”.** In: El concepto de ficción. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SANTIAGO, Silvano. **“Manuel Puig: a atualidade do precursor”.** In: O Estado de São Paulo, março de 2005.
- SARLO, Beatriz. **“Un extremista de la literatura”.** In: Clarín, 2 de abril de 2000. Disponível Online: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000-04-02/e-00311d.htm>
- SONTAG, Susan. **“Notas sobre Camp”.** In: Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WARE, J. Redding. **Passing english of the Victorian Era. S Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase.** Londres: George Routledge & Sons, 1909.