

VERIDIANA FERNANDES NOGUEIRA DA GAMA

Manuel Puig e Wong Kar Wai : os imbricamentos do kitsch e da memória

Dissertação apresentada junto ao curso de Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Área de concentração: Teoria da Literatura, Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Belo Horizonte – MG
Universidade Federal de Minas Gerais
Junho de 2006**

Para meu pai

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa nasce de muita sede. Sede de saber, conhecer, desbravar novos caminhos do conhecimento. Um percurso e aprendizado surpreendente, o mundo das palavras e das imagens sob os olhos de uma leitora e espectadora ávida por novas inserções culturais e agora, chegando o final desse trabalho, instigada (mais ainda que outrora) por Manuel Puig e pelo cinema veiculado em sua literatura, a beleza da ordinariedade das relações humanas.

Agradeço a minha inserção no Mestrado à minha amiga Luciene Guimarães por toda a ajuda e diálogo e visões conjuntas nas áreas letradas. Por esse percurso pesquisado passam também professores altamente qualificados e maduros à nossa volta. Como não agradecer especialmente uma orientadora amiga que foi a Prof. Dra Graciela Ravetti por trilhar um caminho em direção ao cinema e à literatura através de Manuel Puig e Wong Kar Wai e sempre me conduzir ao gosto pela pesquisa, por tudo que fez, o poderoso diálogo que se estabeleceu entre nós e que tornou possível esse texto. À prof. Dra Sara Rojo, por despertar em mim o gosto pelo teatro e literatura latino-americana, e também por me introduzir Manuel Puig em suas aulas ainda presentes em minha memória. Ao Prof. Dr. Georg Otte pela aprovação de meu projeto. Sou grata eternamente. Não foi um percurso fácil para mim. Nunca imaginara antes o trabalho de um escritor: esmiuçar os mistérios da palavra, provocar novas significações, a revisão do texto inúmeras vezes. - 3 -vezes. Mas hoje sou um ser humano no mínimo mais paciente.

Também preciso agradecer ao Cleber Cabral, que se tornou primeiro leitor de meu texto e contribuiu enormemente para vestir o “espartilho”, embelezá-lo e tornar a “pousada” (o texto pronto) um local mais propício para visitaçào.

E foi por um percurso longo que tudo isso aconteceu. No meio de minha pesquisa tive a oportunidade de pesquisar vários textos de Manuel Puig em uma pesquisa bibliográfica em Buenos Aires. Chegando lá, pude entre acasos conhecer a prof^a. Dra. Graciela Speranza, da Universidade de Buenos Aires, que me ajudou enormemente através de textos imprescindíveis à pesquisa, inclusive cartas inéditas de Puig a Guillermo Cabrera Infante, material de inestimável valor com que pude ter contato, sentindo-me uma verdadeira pesquisadora. A ela eu agradeço o prazer inestimável de nossa conversa durante uma tarde em sua casa e a importância do contato com uma pesquisadora de Manuel Puig.

A meus pais, pois sem eles nunca nada teria acontecido.

Ao Prof. Dr. Maurício de Salles Vasconcelos, pelo carinho como professor na minha graduação e pela confiança na minha pesquisa, por acreditar em mim durante as aulas que me inseriram no campo de interesse e estudo do cinema e literatura, enfim.

Aos meus amigos da graduação, Elza Maria, Fernanda Machado, Luciano Guimarães, Lourdinha.

Aos meus amigos Pedro Pizelli, Ruslan Viana, Flávia Gervásio, Adriana Araújo, Maria Tolentino, Sarug Dagir, Denizia.Lopes, Alain Bisgodofu.

A todas as pessoas que acreditaram em mim e confiaram no meu trabalho, e nunca duvidaram da minha capacidade de produzir conhecimento.

Agradeço à Pós-Graduação em Letras da UFMG – Estudos Literários –, à qual parabenizo pelo espaço de excelência e qualidade em pesquisas que se realizam nessa faculdade.

*“Ah, memória, inimiga mortal do meu
repouso!”*

Miguel de Cervantes Saveedra

RESUMO

Um estudo comparativo entre literatura e cinema a partir de dois objetos culturais que, inseridos no contexto da alteridade, permite-nos visualizar certas características do kitsch, camp e memória – e a relação de complementaridade com o esquecimento. Observar a relação metonímica de elementos culturais tomados de empréstimo por Wong Kar-Wai da literatura de Manuel Puig. Perceber a importância da memória na dimensão de ambas as obras e em contexto mais amplo, como arquivo cultural.

Palavras-chave: alteridade, kitsch, camp, memória, esquecimento.

ABSTRACT

A comparative study between literature and cinema to start from two cultural objects that, inserted on the context of alterity, allow us to visualize some characteristics of kitsch, camp and memory (and the complementarily with forgetfulness). Observe the metonymic relation of the cultural elements appropriated by Wong Kar Wai from the Manuel Puig's literature. Perceive the importance of memory on the dimension of both works in a broader context, as a cultural archive.

Keywords: alterity, kitsch, camp, memory, forgetfulness.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 09 |
| 2 | UMA INTRODUÇÃO AO KITSCH | 16 |
| 2.1 | Camp: por uma poética da artificialização | 28 |
| 2.2 | Warhol, Almodóvar e Puig | 35 |
| 3 | DO INTERIOR DA ARGENTINA PARA O MUNDO | 39 |
| 3.1 | A novela ambígua de Manuel Puig | 45 |
| 3.2 | A trama | 48 |
| 3.3 | Hong Kong e a história - | 53 |
| 3.4 | O affair de Wong Kar Wai | 56 |
| 3.5 | O abajour kitsch | 64 |
| 3.6 | A perspectiva comparativa entre Manuel Puig e Wong Kar-Wai | 71 |
| 4 | UMA INTRODUÇÃO AO TEMA DA MEMÓRIA | 77 |
| 4.1 | Proust e a memória do tempo perdido | 88 |
| 4.2 | As cidades mnemônicas | 96 |
| 4.3 | Memórias do inconsciente Bergsoniano | 98 |
| 5 | CONCLUSÕES | 105 |
| 6 | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 107 |
| 7 | ANEXOS | 111 |

1. INTRODUÇÃO

O texto que segue nasce de uma tentativa de repensar as concepções do cinema e da literatura sob uma modalidade diferente, assim como também idéias tão comumente veiculadas, como “adaptação”, “pastiche” e “homenagem”, termos utilizados para denominar as mediações metonímicas que se pode observar entre os dois suportes. Tal proposta se apresenta como um objeto de estudo inovador, instigante e que desafia os estudos correntes sobre as relações entre literatura e cinema.

O norteador deste trabalho é a procura obsessiva por tentar definir em que consiste a estética kitsch e como ela costuma ser associada à literatura de Manuel Puig. A análise partirá da leitura do romance *The Buenos Aires Affair* em uma perspectiva comparatista ao filme do diretor chinês Wong Kar-Wai, “Happy Together”.

O kitsch carrega em si uma relação de alteridade desde os primórdios de sua denominação. Essa relação se estabeleceu, sobretudo, pelo fato de o kitsch representar a venda de algo (e esse algo deve, primordialmente, ter um caráter imitativo) a um preço baixo. Trata-se, portanto, de uma relação de consumo. O consumidor compra um produto, consciente de ter adquirido uma cópia de segundo escalão, mas que o satisfaz e que é capaz de recuperar, de alguma maneira, a jovialidade das coisas, a sua alegria de ser e viver.

Historicamente, esse termo surge com o enriquecimento da sociedade, o fortalecimento dos centros de consumo institucionalizados, a demanda de uma população ávida e consumidora e a necessidade de uma produção em série voltada para as massas.

Configura-se, dessa forma, um mercado de circulação de bens de consumo, considerando-se que se trata de uma sociedade de classes organizada em torno de um regime de produção e consumo. Assim, é plausível pensar um fenômeno social como o kitsch como a ocorrência do consumo de produtos de segunda mão advindos da ausência de recursos para consumo do modelo original. Dessa maneira, o mercado paralelo deste tipo de produto cresce e ganha espaço, enquanto prática das massas que vendem e consomem produtos falsificados – enfim, uma ético-estética da sociedade do consumo.

O objetivo deste texto é o alcance da percepção de alteridade que não envolva julgamentos estéticos e que vise uma postura mais libertária nas considerações entre as relações das noções de cinema e literatura (imagem transposta entre códigos), kitsch e camp, memória e esquecimento. A literatura de Manuel Puig insere-se exatamente no ato kitsch por excelência de agradar o consumidor – ou futuro leitor de seus textos. Mas, algo como um seduzir para depois trair, como Rita Hayworth em “Gilda”, com seu olhar de desdém e superioridade para seu amante Tyrone Power. Ou Marlene Dietrich em “Veludo Azul”, no qual seduz o professor e depois ri com escárnio de suas fraquezas sentimentais. Uma literatura que se denomina pop, ou até mesmo destina-se às camadas populares, que deseja de seus leitores um discernimento e uma decodificação mais complexa de seus signos literários, que almeja a experimentação. Ou seja, não adianta querer ler Puig e pensar que todos seus códigos correspondem, no caso específico, ao gênero policial, ao qual é filiado o romance *The Buenos Aires Affair*.

Instigar o leitor a uma incessante busca para decifrar pistas narrativas propostas pelo autor e o que se pode desvendar nas entrelinhas, no não dito, no que poderia ser e não foi. Isso é a eterna descoberta na literatura. É se permitir descobrir novas significações,

perceber o ser e o não ser, a realidade e a ficcionalidade. A escolha é de quem está engajado no processo da leitura e nas possibilidades que a narrativa nos permite uma indefinição. Não é interesse mostrar o que é ou não, mas sim as possibilidades que podem ser construídas no processo da leitura, tal como o pacto ficcional é proposto ao nos depararmos, seja com uma narrativa filmica ou em suporte livro/letra. A descoberta não é de um crime ocorrido no terreno baldio, mas do desvelar das emoções e paixões humanas. A condição traumática imposta em uma sociedade em que sempre existirá o dilema das dualidades dicotômicas entre o subjugador e subjugado, o sádico e o masoquista, o forte e o fraco¹.

A alteridade é o marco posicional daquilo que se denomina diferente e que se desloca em uma direção contrária, antagônica. A alteridade foi relegada na metafísica antiga e seu pensamento apenas ganhou força e estruturou-se com centralidade e relevância ontológica na filosofia moderna (hegelianismo) e, especialmente, na contemporânea (com o pós-estruturalismo).

Um pensamento de aceitação da condição de diferença do outro somente recebeu estudos com destaque há pouco tempo, sendo um objeto de pesquisa contemporâneo. Esse é o marco da pesquisa realizada nestas páginas – um escritor argentino que escreveu *The Buenos Aires Affair*, em 1973, e um diretor chinês oriundo de Hong Kong que realizou um filme justamente no ano de reversão política do território da ilha que da administração inglesa passou à chinesa. Pelo próprio objeto de estudo que tenho em mãos, seria impossível teoricamente realizar essa pesquisa sem uma postura de ecletismo frente a tal heterogeneidade de pensamentos teóricos e escritores de nacionalidades e culturas distintas.

¹ Tal como ocorre nas narrativas de Puig e Wong Kar Wai com os casais Leo e Gladys e Yiu Fai e Po. Wing.

O ecletismo² toma como referência uma diretriz teórica originada na Antigüidade Grega retomada ocasionalmente na história do pensamento, que se caracteriza pela justaposição de teses e argumentos oriundos de doutrinas filosóficas diversas, formando uma visão de mundo pluralista e multifacetada. O aparato teórico e crítico utilizado nesta pesquisa é, portanto, eclético.

Posicionando-me dentro deste contexto múltiplo de idéias e pensamentos alheios em relação aos conceitos de kitsch e camp, da memória bergsoniana (do filósofo francês Henri Bergson, que se ampara em uma filosofia espiritualista da constituição da memória), à crítica consagrada de professores e críticos da obra de Manuel Puig (Graciela Speranza, Alan Pauls, Alberto Giordano, José Amícola). Esta última tendência (notadamente a apresentada por Alberto Giordano) visa a destacar a micropolítica literária de Puig, realizando uma reivindicação do pensamento proposta em toda sua obra, muitas vezes relegada às margens do cânone literário (do qual Puig nunca manifestou interesse em participar). Também foram utilizados alguns textos críticos sobre Wong Kar-Wai e o cinema oriental atual. Para explicar o fenômeno de percepção do camp e do kitsch foram muito úteis os textos de Susan Sontag e outros como os de Abraham Moles, Gillo Dorfles, Thomas Kulka e Lídia Santos.

Puig foi um dos primeiros escritores latino-americanos a compreender a queda das utopias vanguardistas e as oposições entre consumo e experimentação.³ A ambigüidade em seus textos se produz a partir de um jogo de estratégias que, produzidas do encontro entre a arte “alta” e a “baixa” (ou alta cultura e baixa cultura, sempre balizadas pela noção do estatuto de classe social que orienta uma dada noção de valor e de fazer artístico), deixa seu leitor seduzido em relação ao romance policial que será lido. Mas, o que ocorre, é a sedução para o

² HOUAISS, 2004: 1097.

³ AMICOLA, 2000: 138.

abandono, confundindo-o, exigindo-lhe sempre mais e dando sempre menos do que se pode esperar.⁴ Neste sentido, a leitura produz efeito de decepção e frustração, já que o leitor encontra algo diferente, que não esperava, pela disposição mental do contrato ao se ler “Romance Policial”. No romance policial, tradicionalmente ocorre o crime, as evidências, a prisão dos suspeitos e a narrativa direciona-se ao desvendar dele. No romance de Puig não se sabe exatamente se ocorreu o delito contra o rapaz afeminado no terreno baldio e se a culpa pode ou não ser creditada à personagem Leopoldo Duscrovich. Fica para o leitor decidir se Leo foi ou não o verdadeiro agente do crime.

Com o duplo nasce a diferença. Com a diferença uma relação de alteridade, de ser um outro, de criar algo novo e com significação própria. Qualquer aspecto de uma obra literária pode ser o mote para a criação de um novo processo em que vigora a imagem-movimento. Tome-se o caso do filme do diretor Michelangelo Antonioni, o genial “Blow Up”, em que se criou uma instigante história a partir de um pequeno conto – *Las Babas del diablo* –, de Júlio Cortazar.

Seguramente afirmo que a atitude de Kar-Wai de tomar como fundação de seu filme um elemento da literatura de Puig, o feminino (apesar da total ausência de mulheres) e sentimental do affair, é realmente interessante e cheio de novos signos a serem decifrados, o que o torna algo além de ser uma mera transposição tradicional de uma obra literária para o cinema. O filme em estudo neste trabalho, “Happy Together”, não é uma adaptação de *The Buenos Aires Affair*. Ao lermos a declaração abaixo do cineasta Wong Kar-Wai sobre o contexto no qual o filme foi produzido, muito se pode inferir a respeito da suposta presença de um elemento chave para se compreender o ponto crucial que chamou a atenção do

⁴ AMICOLA, 2000: 138.

cineasta, que o levou à produção do filme a partir da leitura de *The Buenos Aires Affair*, do escritor argentino Manuel Puig.

Na literatura chinesa a coisa mais importante é o tema, sobre o que se fala a história. Mas como se conta a história, eu aprendi de Puig e Márquez, porque às vezes a forma é muito mais relacionada ao tema, e o tema pode às vezes ser a forma e a forma pode às vezes ser o tema.⁵

Parece bastante pertinente na leitura do livro um significado inicialmente enigmático contido na declaração acima. O que se prioriza em *The Buenos Aires Affair* são as formas como se contam as histórias entrelaçadas visando compor o que o próprio Puig intitulou como romance policial. Já no caso do filme, o tema da história consiste na ampla seleção de imagens de uma Buenos Aires noturna, ora triste, ora solitária contando as andanças de dois personagens chineses, ora perambulantes (como dois *flanêurs*), ora isolados em um mísero quarto de pensão na periferia da cidade. Se o que se conta no romance de Puig pôde ser considerado secundário para críticos que rejeitaram o novo nas décadas de 60 e 70, talvez porque tiveram dificuldades em considerar o uso de materiais empobrecidos, embora de referências clássicas. Kar Wai, pelo contrário, manifesta que foi exatamente isso que o fascinou e inspirou: uma forma de trabalhar com os materiais marginais. Tal fato merece relevância se considerarmos que Puig é um escritor que buscava novos métodos de se contar uma história, de modo a fugir do tradicionalismo, da narração secularmente consagrada.

Surge, então, um filme que se transforma em um outro do romance, e mantém com ele uma relação de alteridade. Considerando a forma como se conta uma história, Wong Kar-Wai cria uma nova história, que se passa na maior parte do tempo em Buenos Aires e, como o romance, está estruturado com elementos que apontam ao kitsch e ao camp. Entender o fenômeno kitsch significa um ir além das dicotomias entre a distinção do belo e do feio.

⁵ Disponível em <www.eye.net/eye/issue/issue_12.04.97/film/coverwong.html>, acesso em 01/07/05. Além de Puig, Kar Wai refere-se ao escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Compreender como ele está presente na obra de Manuel Puig e Wong Kar-Wai será a tarefa de um pensamento crítico e teórico que não quer o óbvio, mas tudo aquilo que se pode ler nas entrelinhas. Esta pesquisa envolve o conhecimento de algo inédito e ainda não pesquisado na obra do escritor e também na do cineasta. Considero o assunto propício para iluminar a recepção do caráter contemporâneo e atual da nova safra de diretores asiáticos que estão colocando o cinema oriental a um patamar de vanguarda a nível mundial.

2. UMA INTRODUÇÃO AO KITSCH

O kitsch consiste no movimento permanente no interior da arte em relação ao original (clássico) e ao vulgar. Parece ser essa afirmativa de Abraham Moles⁶ a mais interessante ao se começar a pensar sobre um movimento, às vezes difícil de definir, que surge nas relações de consumo e que aponta para certa simplicidade artística que parece atender para um movimento tendente a deter o tempo histórico e eternizar a vida. Os primeiros apontamentos teóricos sobre o kitsch inauguram-se pelos clássicos *Kitsch e arte de tendência*, de Hermann Broch e *Kitsch: a arte da felicidade*, de Abraham Moles. A crítica tende a destacar o kitsch como uma recriação do clássico como produto de segundo escalão, dirigido às classes populares; destaca o acentuado mau gosto nos objetos, e dá atenção à reprodução irônica de materiais melodramáticos. Um processo que envolve a mistura de estilos antigos e novos com técnicas e materiais empobrecidos que visam a beleza, a jovialidade e a alegria de viver e criam uma agradável ilusão de prestígio e obsessão exibicionista.

O kitsch também pode ser uma experiência de segunda mão, que viria substituir uma prévia, trazendo a sensação de falso e facilmente corrompido pelo desejo de lucro e consumo rápidos. Sugere, ainda, heterogeneidade de estilos, deterioração do gosto tradicional, e facilidade de cópia da mercadoria produzida em série. O souvenir, a réplica e os cartões postais são os objetos mais destacados ao se mencionar a reprodução seriada de cópias de santos ou peças decorativas.

Em relação à reprodução artística pode-se voltar às origens, à emergência da burguesia nas sociedades de massa formadas por sujeitos ávidos pelo lucro fácil e imediato. É

⁶ MOLES, 1990: 29.

importante mencionar que existe uma relação de exterioridade em relação ao objeto, ou seja, é ao nosso redor, exteriormente, que ocorre a identificação e o consumo do kitsch e os conseqüentes lucros rápidos em função disso. Também é um fenômeno subjetivo, intuitivo e sutil, um tipo de pseudoarte ou antiarte, um produto mau feito em função da rapidez, da instantaneidade e da conformação de materiais híbridos ou não genuínos. Caracteriza-se pelo excesso de ornamentação, a exageração nas cores, o prestígio concedido ao banal, além da pretensão em alcançar o bom gosto.

Foi somente nas primeiras décadas do século XX que a denominação kitsch passou a ser utilizada para além dos limites da Alemanha. Não ocorrem distinções entre os termos kitsch com letra maiúscula ou minúscula e é empregado amplamente e sem distinções por críticos literários e estetas. De etimologia um tanto quanto incerta, o *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Strasburgo, de 1883, relaciona sua origem com a palavra “sketch” (esboço), precariamente pronunciado por artistas de Munich, na Alemanha, que utilizavam a palavra para referir-se às imagens baratas em forma de souvenir compradas pelos americanos. A origem destas práticas se encontra na moderna busca de uma experiência estética que seja fácil, leve, que não tenha engajamento estético elevado, ou grande comprometimento com a arte culta, acadêmica ou pela cultura clássica. Ocorre, dessa forma, uma ausência de comprometimento estético por parte dos que consomem estes objetos. Quando alguém compra um souvenir em um local muito visitado, existe uma tentativa de perenização das lembranças vividas no local. Poderíamos pensar, então, que tais objetos também (por que não?) são objetos de arte?

Sendo uma tendência ética-estética orientada em função da noção de classes – noção grega de referência em termos de propriedade ou posse de bens de valor – e tendo suas

raízes na modernidade, durante o período de ascensão da burguesia em contraste à aristocracia – pode-se pensar o kitsch como uma tentativa de “já que não posso ser e viver como um aristocrata, me fingirei de pequeno-burguês”. E assim, configura-se uma forma de subjetivação, que emerge na persona fruidora do kitsch: o bom vivant, o malandro, o desviante, o sedutor, o periférico, entre outras possibilidades de dar-se contornos àqueles que vivem e se movimentam nas margens.

O objeto kitsch funciona como a “outra voz”, que ressoa como uma afirmativa para o prazer do consumo compulsivo de produtos dos quais se desfruta a posse sem a pretensão de manter um status requintado, elegante. O prazer deriva do horrendo, um qualificativo além do feio e do horroroso, ou a arte do horrível. E, superando as definições do horrível, o kitsch consegue elevar ao altar da arte tudo aquilo que dói à primeira vista, se esse primeiro olhar está (in)formado pela “alta cultura”

A utilização do modo intuitivo é uma maneira adequada de se perceber a expressão estética kitsch, que engloba também questões éticas. A ética entra na medida em que o foco se concentra na mentira em-si (ou seria para-si?) no falso que, na verdade, questiona um suposto original ornado de autenticidade canônica. A partir da perspectiva cristã, o modelo mais alto para o homem é o de criador por excelência, e o produto, por sua vez, jamais poderia ser kitsch, já que ele (pertencente à estética kitsch), com seu falseamento do real, estaria ao lado do demônio, do “pai da mentira” – portanto, apareceria como compactuando com uma concepção de verdade associada ao inverossímil, algo como a concepção de que “verdade é aquilo que é aceito como tal”.

A perspectiva dualista, capaz de distinguir entre a verdade e a mentira, está também envolvida com a questão ética do kitsch, pois cabe a ele não dizer a verdade, mas falsear as referências originais que se tem de algo. O modo intuitivo diz respeito a uma capacidade do sujeito de perceber as coisas realmente como elas se apresentam a nós. Por isso, o consumidor que compra um objeto kitsch sente-se em uma posição de superioridade em relação a ele, percepção que é captada pela intuição de que, apesar de seu “desejo de posse” não ser genuíno ele é capaz de trazer a satisfação e a alegria no ato em si do consumo. “Por fim, amamos o próprio desejo, e não o desejado”, como diria Nietzsche.⁷

O kitsch possui um vínculo indissolúvel com o comércio. O produto é obtido em função do consumidor. Ele é planejado e apresenta-se como uma tentativa de agradar o cliente de qualquer maneira. É preciso cativar e prender a atenção do comprador. O artista não está interessado em produzir algo que envolva liberdade na criação e uma possível realização artística imprescindível ao processo, que venha a desestruturar modos de recepção cristalizados, conhecidos e provados. O objetivo é, sim, vender-se ao mercado, conseguir lucros rápidos, aumentar as vendas, enfim, estabelecer uma relação de produção de consumo massivo. Assim, o produto manuseado ampara-se na mentira, no falso relacionamento que se estabelece entre pessoas e objetos. Seja o artista plástico, o diretor de cinema, escritor ou músico, o objetivo é agradar primordialmente ao público criando uma relação falsa, aparente, não genuína. Mas, como veremos, o kitsch permite uma outra reflexão que muda de caráter essa sua condição de falso negativo.

Para se conseguir realizar um discernimento entre o que é ou não kitsch, faz-se necessária uma perspectiva estética e histórica crítica, e, também, distanciada, estranhada, pois é evidente que existe uma tendência a considerar expressões artísticas de épocas

⁷ NIETZSCHE, 2001: 83.

imediatamente presentes sob um viés negativo. Tais expressões apenas serão revistas nas gerações futuras, como no caso do Gótico e do Barroco. Por longo tempo, costumou-se relacioná-los a uma tendência depreciativa e negativista, como estilos que corporificaram o mau gosto e a decadência. A assertiva também cabe para o Maneirismo, o Gongorismo e o “Art Nouveau”.

A cafonice das igrejas e as músicas que aí se veiculam, revelam paradoxalmente o caráter kitsch, e nos colocam, como críticos, uma questão ética. Em verdade, nas relações sociais, o kitsch revela-se especialmente como uma das possibilidades de se “manter as aparências”. Exemplo de representação extrema do kitsch seria a cirurgia plástica. Como uma relação de consumo que deseja primordialmente “agradar ao cliente”, a cirurgia plástica é kitsch na medida em que traz a idéia de um falseamento do real, uma manipulação artificiosa que se ampara na tentativa se (re)estabelecer a plasticidade, a juventude e a eternidade.

Antônio Bispo⁸ denomina “kitsch doce” tudo aquilo que traz o lado sentimental, lacrimoso e tocante das relações entre o homem e os objetos. Em muitas de nossas igrejas é possível encontrar manifestações sentimentais estampadas nas feições de santos e anjos. As lojas de artigos religiosos, com suas imagens de santos em gesso e os centros de romaria são lugares onde se pode encontrar todo um conjunto de objetos que nos remetem ao sentimentalismo exacerbado pela religião.

Uma das premissas desta tendência é a combinação de objetos decorativos das procedências mais diversas. Frequentemente, é possível encontrar o tema religioso refletido em estampas, santos, calendários trinitários, cristos combinados. Estas são algumas das peças

⁸ BISPO, Antônio. Disponível em <<http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-38.htm>>, acesso em 10/03/2006.

mais comuns do kitsch religioso, comum não somente em lares, mas também em cemitérios e igrejas. Outros elementos comuns a esses locais seriam a presença de flores artificiais, fotos em porcelana, grades brancas e/ou retorcidas.

Além dos objetos e tendências mencionados, podem-se acrescentar a estes o gosto pelos elementos retrós, tanto desenhos animados quanto séries de televisão dos anos 70, como ícones (como o coelhinho da revista playboy) da cultura pop e do cinema, tapeçarias de imitação de pele de leopardo. O minimalismo e a simplicidade das formas são características opostas a este estilo.

Quem é o verdadeiro culpado da aparição do kitsch? A globalização, as fortunas feitas de maneira rápida, a síndrome do consumidor compulsivo. Muitas são as possíveis causas, mas, seja qual seja for o motivo (ou função) de seu nascimento, o kitsch chegou em nossas vidas para trazer-nos um toque de exageração e fantasia.

Gillo Dorfles⁹ aponta para a conexão religiosa e o caráter de eternidade da arte na Antigüidade, uma função completamente distinta se comparada à que se pode observar nos dias atuais. Dorfles explica que o conceito tradicional de *kitsch* vem mudando e, a partir da publicação dos ensaios de Herman Broch e de Ludwig Giesz sobre o conceito de kitschmensch¹⁰, o kitsch se espalhou e, com ele, um estudo da recepção do homem kitsch possuidor de uma postura de mau gosto frente aos objetos artísticos. Uma das principais causas para o aparecimento do kitsch é creditada à industrialização da cultura que, segundo Dorfles¹¹ somente merece atenção quando há um apelo à criatividade, à imaginação e à

⁹ GILLO, 1973: 10.

¹⁰ Ibid., p. 15.

¹¹ Ibid., p. 30.

fantasia, pois, caso contrário, acabaria por tornar-se uma manifestação artística como qualquer outra.

O kitsch estaria em aquilo que se considera carente de originalidade, o emotivo em sua pior forma sentimentalista, açucarado, ostentoso e de mau gosto. Tal característica é própria dos objetos, mas, primordialmente, também do ser humano. Existe kitsch no campo da arquitetura, na ornamentação, na decoração, no cinema e no teatro; na pintura e na escultura, nos gestos da vida cotidiana e nas expressões lingüísticas cotidianas, em contos breves, aforismos ou romances longos. Na moda, nos costumes, nos ritos, enfim, em todas as experiências sociais, é possível observar a existência de formas kitsch.

A preocupação desta forma de arte é com a produção de algo carregado de significados com orientações claras, pois estamos diante, evidentemente, de uma arte dos efeitos (ou seria dos afetos?). O objetivo é provocar uma determinada impressão em seu fruidor. O hedonismo trivial também é próprio do espectador kitsch, já que ele alcança o prazer que o objeto explicitamente convoca. O gosto pelo sentimental, o lacrimoso, o heróico está contemplado nas receitas apreciadas pelo público, que evitam grandes mudanças e a experimentação.

Um procedimento comum à experiência kitsch consiste em tomar emprestados elementos estéticos da vanguarda artística, valendo-se de suas expressões mais inovadoras para realizar uma adaptação a um nível acessível às grandes massas. O que ocorre, na verdade, é um movimento de simplificação e superficialização visando à ampliação das audiências. Para evitar o risco da rejeição, tais procedimentos só passam a serem empregados

quando ocorre uma aceitação do público dessas determinadas experiências de vanguarda, ou seja, quando se perde o caráter inovador.

Apelando aos lugares comuns, às expressões clichês com palavras de reconhecida afetividade, o kitsch propõe uma arte facilmente compreensível, mesmo que com isso tenha de se apelar para a redundância. A musicalização das telenovelas e as atuações sobrecarregadas que as caracterizam são exemplos desses procedimentos. Frases e palavras que impulsionam para a banalidade do cotidiano, para o sentimentalismo repetitivo e barato. Imitações. Versões vulgarizadas. A velha expressão “trocar gato por lebre” é muito pertinente para pensar o caráter de alteridade que se impõe nas relações de consumo kitsch. Um outro. Algo que poderia ser, mas não é.

Trata-se do abandono explícito da originalidade. E o consumidor aceita esse “outro” sem grandes restrições, o que se deseja é um consumo fácil que traga alegria, prazer e satisfação. É por isso que o kitsch só pode ser visto como falso desde uma perspectiva de alta cultura, informada pelo cânone histórico. Do ponto de vista do receptor, sendo o abandono da originalidade explícito, não há lugar a engano: o receptor recebe um produto propositalmente “replicado”, simplificado e reduzido.

Em lojas populares como “Tudo por dois reais”, em apartamentos alugados já mobiliados, em lojas de recordação de lugares turísticos, em hotéis, pode-se encontrar toda essa multidão de objetos “horrendos”, mas somente alguns poucos terão a honra de serem considerados kitsch. Segundo Moles¹², os surrealistas foram os primeiros que, em seus trabalhos sobre a transformação do objeto, como no caso de Duchamp, Tzara ou Breton, que

¹² MOLES, 1990: 26

colocaram em evidência a noção de funcionalidade e antifuncionalidade¹³, evidenciando o que viria a se considerar o caráter kitsch.

A “Fonte” de Duchamp é um objeto deslocado de sua funcionalidade original (ser parte de um banheiro) para inserir-se dentro do universo artístico e interferir nas relações de significação de seu receptor a respeito do que é arte e seus modos e lugares de exibição (museus, galerias). Aqui, há um corte. Pela incorporação de características niilistas, é possível brincar com a jovialidade e alegria tão próprias do kitsch e com a livre associação de funcionalidade que se pode conferir a um objeto. Instala-se, assim, na arte contemporânea, a possibilidade de atribuir sentidos positivos ao que seria uma arte do falso ou vulgar.

Para Moles¹⁴ existem cinco princípios essenciais do kitsch: a inadequação, a acumulação, a percepção sinestésica, a mediocridade e o conforto. O princípio da inadequação relaciona-se a uma tendência explícita do objeto a um desvio de sua função original. O objeto sempre leva uma tendência a ser mal ou bem executado, ou seja, ocorre uma inadequação do mesmo levando-se em consideração seu propósito original. O exemplo citado por Moles é de um breve trecho de propaganda de um serviço que consistia na venda de réplicas de gêmeos de prata da IBM, miniatura em forma de cartão perfurado.¹⁵

O princípio da acumulação diz respeito a um sempre mais da cultura burguesa, o frenesi. A meu ver, os filmes épicos são ideais para entender o princípio de acumulação de vários elementos como religiosidade, heroísmo e exotismo. Quando tais características se reúnem em um produto artístico desbordam as águas de nossa sensibilidade que nos leva a

¹³ A funcionalidade – ou o seu contrário – está relacionado com a funcionalidade do objeto em si.

¹⁴ Ibid., p.71.

¹⁵ MOLES, 1990: 72.

uma imersão na qual é possível obter uma visão global do sistema.¹⁶ Sendo assim, o princípio da acumulação consiste assim em uma sobreposição de elementos, gerando exagero nas funcionalidades de cada um. A intenção é justamente uma tensão entre fusão e hipérbole no acúmulo percebido em produtos culturais.

O princípio de percepção sinestésica também é muito próximo ao da acumulação, já que se fala de uma recepção que toma por assalto a maior quantidade possível de canais sensoriais, simultaneamente ou de maneira justaposta. Um bom exemplo segundo Moles¹⁷ seriam as garrafas de licor musical adornadas com lantejoulas douradas.

O princípio da mediocridade é próprio da relação do consumidor com o objeto, que, antes de comprar o produto já adquire em relação a ele um ar de superioridade, de escárnio, pela mediocridade com que vê e consome um objeto desprezado pela cultura oficial. Desde o momento em que o julga, já se considera superior a ele.

O princípio do conforto está relacionado com todo o conjunto de sensações e sentimentos que produzem a idéia de comodidade e fácil aceitação. Permanecendo como uma arte de massas, o kitsch não satisfaz inteiramente as expectativas quando o tema é a novidade, o ser novo, o ineditismo, já que, normalmente, ocorre a produção de algo a partir de fontes conhecidas. Ou seja, o kitsch sempre tende a carregar consigo o ar de ordinário, medíocre, comum.

Os objetos e símbolos são elementos importantes para a composição da análise fílmica e literária. O fenômeno é resultado da cultura capitalista e seriada que, organizada em

¹⁶ Ibid., p.73.

¹⁷ Ibid., p.75.

função do e para o consumo de massa, produz efeitos fetichistas que se cristalizam nos objetos. Ou seja, é no momento em que a cultura burguesa atinge um patamar de ascensão que se dissolve o caráter de modelo único do objeto artístico em direção ao consumo em massa (através da cópia e a reprodução *ad nauseam*), afirmando-se como procedimento universal.

Atrás das dificuldades econômicas de décadas passadas, os anos 90 supuseram um renascimento na empresa do celulóide. Atualmente, é curioso observar como nossa memória coletiva cinematográfica refez-se sob o signo da cultura mass-midiática, da qual se encontra uma grande quantidade de produções em série que, por sua condição, anulam as referências originárias (prática assídua da indústria americana). É muito comum que apareçam filmes em que a referência primária é desconhecida, como “Armageddon”, de Michael Bay, ou mesmo filmes remakes como “Cidade dos Anjos”, de Brad Silverling – uma nova versão de “Asas do desejo”, de Wim Wenders – ou ainda “Psicho”, de Gus Vant Sant – repensando a idéia de Hitchcock em seu novo “Psicose”. Os filmes produzidos neste período apresentam abertamente a qualidade de simulacro. Dentro do contexto da cultura pop e do pós-modernismo, a palavra kitsch tem sido freqüentemente reduzida a objetivos dispersos, segundo Eduardo Subirats:

Sobre a perspectiva esteticista da montagem semiótica, do hibridismo lingüístico ou do pastiche simbólico e, sob o complementar princípio populista segundo o qual tudo o que se consome de forma massiva é popular e, portanto, democrático. (...) O kitsch é a autêntica expressão estética da cultura democrática na era de sua desconstrução performática como evento eletrônico e como espetáculo acomodado.¹⁸

No cinema, o kitsch é o que se faz de mentiroso, o que oferece somente a parte pelo todo, aquele que possui a capacidade de confundir nossa dimensão sentimental e convertê-la em sentimentalismos. Uma perfeita réplica, o souvenir como o símbolo da

¹⁸ SUBIRATS, Eduardo. *O ultimo artista* <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq056/arq056_00.asp> - Acesso em 25/09/2005.

estética. Ao adquirir uma pequena Torre Eiffel feita de plástico, estamos conscientes de que não obtivemos a original, mas nossa capacidade empática torna-se satisfeita. As emoções relacionadas com a matriz se orientam em direção à cópia.

Associamos alguns sentimentos ao agradável objeto que nos lembra o protótipo, compramos a recordação sobre algo que nos empresta a ilusão de tangível, de real. Um pequeno objeto econômico que reporta uma emoção proveniente do modelo, mesmo que falseada. Porém, o cinema não pode ser simplesmente esta venda de uma coisa no lugar de outra. Ele é espaço para reflexão e crítica, e os filmes que contam histórias convertendo-a em um simples passatempo (uma ilusão ou mentira), se encontram no cenário meramente para nos lembrar que existem relações de consumo imediatas, mas, na verdade, o que é “verdadeiramente falso” é a ilusão de que o consumidor está escolhendo.

De acordo com Moles:

(...)o termo beleza está fora de questão. O que estudamos não é o belo platônico, nem o feio, e sim o imediato, o aspecto dominante da vida estética cotidiana. O estudo do kitsch é o estudo dos reflexos mais visíveis da sociedade contemporânea em sua alienação em relação ao objeto, mas uma investigação, atenta e indireta, que constrói seu tema antes de destruí-lo, que glorifica o kitsch antes de desvalorizá-lo, que delimita a alienação antes de falar em desalienação.¹⁹

O termo no alemão está composto por conotações depreciativas, pois somente depois da ascensão do pop-art é que o kitsch deslocou-se de seu caráter alienante e permitiu que os artistas pudessem retomar o pensamento estético. De acordo com Lídia Santos,²⁰ a própria definição de arte pós-moderna produz-se pela interpenetração entre o kitsch, a cultura de massas e a cultura erudita. A autora ainda adiciona uma informação interessante da origem da palavra “brega” em português que

¹⁹ MOLES, 1990: 31

²⁰ SANTOS, 2001: 100

(...) tem origem na cidade de Salvador, Bahia, onde havia, em uma zona de prostituição, uma rua chamada Nóbrega. A oxidação da placa que indicava o nome se havia apagado e com o tempo a palavra transformou-se em brega.²¹

Daí surgiu o uso da frase “ir no Brega”, o que deve relacionar-se com a aparência das prostitutas locais. Já a palavra “cafona” deriva do italiano *cafone* e significa um indivíduo torpe, vil, estúpido. Devido às origens, essas palavras remetem sempre à tendência depreciativa que, nas línguas ibéricas, conferem ao termo “cursi” a propriedade de metaforizar o sentimento de marginalidade relacionada ao ocidente, próprio de culturas como a latino-americana.²²

2.1. Camp: por uma poética da artificialização

O *camp* relaciona-se a uma poética do artifício que se define pela exageração estética em certos objetos artísticos. José Amícola define o *camp* como uma forma representativa sobrecarregada de gestualização que recupera o kitsch, utilizando-o de maneira intencional como parte dos elementos degradados da cultura de massas. Contrastando com outras posturas, a estética *camp* equivale à estética *gay*. Copi e Perlongher²³ são os escritores argentinos que o autor entroniza como “campeões *camp*”. Mas é Manuel Puig o autor mais estudado.

Existem linhas da narrativa latino-americana que se caracterizam como imbuídas de um gesto *camp* e que buscaram apropriar-se do kitsch básico ou manufaturado. Celeste Olalquiaga, que prepara a editorial Pantheon de Nova York – um estudo exaustivo sobre o

²¹SANTOS, 2001: 100

²² Ibid., p.100

²³ Nestor Perlongher e Copi são escritores argentinos representantes da “contracultura” dos anos 60 e 70. Perlongher foi partidário da FHL (Frente de Liberação Homossexual) e ambos escritores convergem para o campo das discussões políticas identitárias.

tema – considera a existência de “três graus” do kitsch, de acordo com “seus meios de produção e sua função cultural”. No primeiro grau, “somente importa o que é percebido como real” – ou kitsch inconsciente. Em um segundo grau, ou neo-kitsch, “a representação é o único referente possível” – ou kitsch consciente, que se constitui na “popularização da sensibilidade camp”, e, o terceiro grau, que comporta a “legitimização de seus significados e atributos visuais por parte das instituições de artistas”.

Igualmente interessa destacar a divisão entre o kitsch próprio do imaginário popular – kitsch básico – em contraposição com o kitsch proveniente dos produtos elaborados nos centros para o consumo massivo – kitsch manufaturado. A linha entre o kitsch e o camp reflete parcialmente a divisão da audiência entre (seguindo a terminologia camp) *ignorati* e *cognoscenti*, da alienação, distância e incongruência pela qual um valor inesperado pode ser localizado em algum objeto escuro ou estridente.

A perspectiva adotada por Manuel Puig para adentrar-se no contexto kitsch/camp é a de fruidor de tal estética e não de crítico dela. Pelo sentimentalismo, a frivolidade das relações humanas se insere no contexto do mau gosto, produto de bricolagem, uma junção entre referências cultas e populares, tal como a personagem Gladys, em *The Buenos Aires Affair*, que se realiza como artista plástica recolhendo materiais rejeitados pela maré. A atitude de Gladys é análoga à de Manuel Puig. Em seu trabalho com gêneros considerados inferiores na literatura, em especial aqui o gênero policial²⁴, foi possível que Puig inserisse uma marca pessoal na experimentação autoral com modelos populares (o cinema narrativo melodramático e os gêneros literários populares).

²⁴ Puig frequentou um curso sobre novela policial dado em 1953 por Jorge Luís Borges. LEVINNE, p.80

A exageração é o que permite desenhar o percurso do olhar kitsch/camp e discutir ambos os conceitos e suas possíveis implicações na obra fílmica, já que o estudo proposto aqui é o de uma aproximação entre dois produtos culturais distintos. O aspecto camp mais marcante nos filmes das décadas de 30 e 40 de Hollywood é representado por Marlene Dietrich e Tyrone Power, atores que coincidentemente eram os preferidos de Puig. Ela, com um toque masculino agudo e Tyrone, oscilando frequentemente entre o homem forte e o delicado/feminino, simultaneamente. A androginia é uma característica do camp que Sternberg soube aproveitar com qualidade em personagens masculinizados, como o de Marlene em Marrocos.²⁵

Ninguém, apesar de tudo, criou personagem mais masculinizada que Greta Garbo, angulosa e desajeitada, mesmo que a Metro forçasse uma suposta elegância. Filmes como “Rainha Cristina”, “Madame Valeska” e mesmo passagens de “Ninotchka” comprovam o masculino e a falta de classe de Garbo. Portanto, é possível observar o kitsch se manifestar nas estrelas de Hollywood através do mau gosto e do elemento andrógino na criação dos personagens. “Ninotchka” foi realizado em 1939 e Garbo interpreta uma agente russa em Paris que busca recuperar algumas jóias confiscadas durante a Revolução Russa em 1917. O filme possui marcas camp na medida em que combina teatralidade e exageração luxuosa dos ambientes, sendo capaz de produzir um contexto e uma ambientação ímpar de estilização. O espaço, o figurino, a trama e a atuação dos atores tanto quanto a direção do filme permitem falar, hoje, de uma estética camp a ele aplicado.

Para Susan Sontag, o camp é certo modo de esteticismo, algo como ver o mundo como fenômeno estético. O camp não se dá em termos de beleza, senão como grau de

²⁵ Os filmes mais representativos de Marlene são os que trazem o elemento da androginia como Marrocos (1930), Dishonored (1931) e O Expresso de Shanghai (1932). Tyrone Power atuou em Sangue e Areia (1941), A marca do Zorro (1940) e Johnny Apolo (1940).

artifício ou estilização. Não existe somente uma visão camp, mas uma maneira camp de olhar as coisas, a existência, o mundo. O camp é qualidade que se pode descobrir tanto nos objetos quanto no comportamento das pessoas. Existem filmes, roupas, móveis, canções populares, novelas, pessoas, edifícios que são “campy”. Esta distinção é importante. É certo que o olhar camp pode transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como camp, já que nem tudo está disponível aos olhos do espectador como imagem a ser desvendada.

O camp é visão do mundo em termos de estilo, mas restringe-se a certa classe particular de formas. É o amor pelo exagerado, pelo “off”, pelas coisas “que são como são”. O melhor exemplo é o art nouveau, o mais típico e mais plenamente desenvolvido. Os objetos art-nouveau convertem, tipicamente, determinada coisa em outra: as lâmpadas em formas de plantas florescidas, o salão – que em realidade é uma gruta –, entre outras possibilidades. Um exemplo destacável: as entradas ao metrô de Paris, desenhadas por Hector Guimard aos finais da década de 1890, em formas de talos de orquídea, feitas em ferro de fundição.

O camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, e sim uma “lâmpada”, não uma mulher, e sim uma “mulher”. Perceber o camp nos objetos e nas pessoas é entender o ser como representação de um papel específico, ou seja, ele é somente perceptível sob o recorte da estilização. Representação esta que realiza uma inversão de papéis hierarquizantes tradicionais, formando novas possibilidades de significações que desafiam o contexto masculino dominante. A sensibilidade e a metáfora da vida como teatro é a extensão mais ampla à estética. A marca do camp é seu espírito de extravagância. Camp é uma mulher que porta um vestido feito de três milhões de plumas, assim como as pinturas de Carlo Crivelli, com suas jóias, insetos e as rachaduras nos rebocos dos muros.

Camp é o esteticismo escandaloso dos seis filmes americanos de Steinberg com Marlene Dietrich, porém, especialmente o último, “The Devil as a woman”. No camp existe freqüentemente algo desmesurado na qualidade da ambição e não somente no estilo da obra. Os maravilhosos (e muitas vezes terrificantes) edifícios de Gaudí em Barcelona são camp, não somente por seu estilo, senão por que revelam, de maneira mais notável, a Catedral da Sagrada Família e a ambição por parte de um homem de fazer algo cuja satisfação requer toda uma geração, toda uma cultura.

O camp é arte que se propõe a si mesmo como séria, mas que exige, para sua recepção, uma atitude de valorização de seu artifício e exagero. “Tito Andrônico” e “Estranho Interlúdio”²⁶ são quase camp, ou poderiam ser recepcionados como camp. A retórica e os modos públicos de “De Gaule” são freqüentemente puro camp. É, evidentemente, uma proeza estimulada pela ameaça do tédio. Não se deve subestimar a relação entre o tédio e o gosto camp. O gosto camp, por sua própria natureza, é possível somente em sociedades ricas ou círculos capazes de experimentar a psicopatologia da riqueza. O camp está restrito aos ambientes luxuosos e engloba a possibilidade de estar inserido em contextos ordinários e frívolos.

Um determinado uso camp do kitsch manifesta-se de alguma maneira em *The Buenos Aires Affair*. Não como um julgamento estético, mas como uma incorporação nostálgica e intelectual do mau gosto²⁷. Pela apreciação estética proporcionada a partir das referências culturais prévias do autor produziu-se uma composição artística de elementos que nos permite visualizar o tema da memória, a cultura de massa e uma postura kitsch frente aos objetos sobrecarregados mediante um discurso sentimental.

²⁶ Tito Andrônico é um filme de Julie Taymor (1999) adaptado de uma das peças mais violentas de William Shakespeare. Estranho Interlúdio é um filme de Eugene O’Neil que confunde os planos da ficção e da realidade e mergulha nos mecanismos psicológicos de seus personagens. A influência da psicanálise na obra de O’Neill se revela pela primeira vez nessa produção (1928) que investiga a natureza da mulher, como filha, esposa e amante.

²⁷ PAEZ, Roxana. Del Pop a la extrañeza. p.13

As influências das referências do universo kitsch/camp estão presentes nas narrativas de suspense policial de Joseph Von Sternberg e Alfred Hitchcock. O gênero policial é um dentre tantos outros inseridos na classificação dos filmes em gêneros. Essa tradição veio do cinema hollywoodiano, que teve sua origem em 1907 com o deslocamento dos produtores de Nova York para Hollywood. O objetivo era escapar dos “royalties” exigidos pela Companhia Thomas Edison que também estavam atraídos pelas facilidades locais. O clima ensolarado durante o ano todo também era propício para a criação de inúmeros cenários.

De acordo com Ana Lúcia Andrade²⁸ esse esquema era denominado “studio system” que se caracterizava, sobretudo pelo sistema-estúdio – ou o estúdio montado exclusivamente para um determinado projeto –, e também o “star system” – que consistia em produzir astros e estrelas de Hollywood e difundir imagem e fama mundialmente. Mas o importante a se refletir é como a recepção dos países latino-americanos modificava as preferências culturais de cada nação, e estamos pensando especificamente na Argentina, um país cuja população está em permanente processo de transformação pelo aluvião imigratório. É nesses anos em que começa o estabelecimento do cinema como uma arte que está predominantemente voltada para as massas.

Antes disso, a primeira vocação do cinema como um fenômeno que arrastaria as massas foi observado no ano de 1891, anos antes dos irmãos Lumière lançarem ao mundo a evolução fotográfica que gerou a imagem em movimento. Thomas Edson lança um aparelho

²⁸Disponível

<<http://barbela.grude.ufmg.br/gerus/noticias.nsf/0/f4f207bda39639de83256d51005676cd?OpenDocument>>, acesso em 12/12/05

individual chamado kinetoscópio. Porém, em junho de 1896, de acordo com Román Gubern²⁹, os irmãos Lumière lançam o sistema francês de exibição pública de filmes através do cinematógrafo, um aparelho mais elaborado que o anterior que permitia a apresentação de um filme para um público numeroso.

É também no contexto da história do cinema que Puig se insere, na preferência por diretores especialmente da década de 30 como Joseph Von Sternberg, Alfred Hitchcock, George Cukor, Edmund Golding, e os cineastas estrangeiros que fizeram sucesso na América, como Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Fred Zinnemann e Fritz Lang.³⁰

2.2. Warhol, Almodóvar e Puig

Warhol era “o” artista incompreendido. Desde sua infância, era contra regras estabelecidas ao desenhar. Trabalhou na revista *Glamour*, primeiramente desenhando sapatos, mas os primeiros desenhos apresentados tiveram de ser refeitos devido às suas claras

²⁹ GUBERN, 1969: 41.

³⁰ Ernst Lubitsch produziu *Ninotchka* (1939), *O diabo disse não* (1943) e *Ser ou não ser* (1942), entre outros. Billy Wilder é um fenômeno do cinema americano e dirigiu *O pecado mora ao lado* (1955), *Testemunha de acusação* (1957) e *Crepúsculo dos deuses* (1950). Fred Zinnemann é autor de *Matar ou Morrer* (1952), *Um Homem para a Eternidade* (1966), *Julia* (1976) e *À Beira do Abismo* (1982). Fritz Lang é um diretor do movimento expressionista alemão e seus principais filmes são *Metropolis* (1926), *M* (1931) e *Dr. Mabuse* (1922).

sugestões sexuais³¹. Passou a desenhar anúncios comuns na publicidade de moda nos EUA – para revistas como a *Vogue* e a *Harper's Bazaar*, assim como capas de livros e cartões de agradecimento. Em 1961, começa seu trabalho de repetição de imagens em série como as latas de sopa Campbell's, seguindo com as garrafas de Coca Cola e notas de Dólar, reproduzindo continuamente as suas obras, com diferenças entre as várias séries, tornando a sua arte industrial, usando métodos da reprodução seriada. Usou seguidamente personalidades conhecidas como Che Guevara, Marilyn Monroe, Mao Tse Tung e Elvis Presley. Ao transferir por meio de serigrafia os personagens à tela, Warhol costumava sobrepô-las com fundos, lábios, sobrancelhas e cabelos berrantes.

A publicidade inquisitiva, as telenovelas e os filmes de ação são elementos culturais transformadores, assim como objetos de inspiração para a literatura. Um cineasta que evidencia o sentimentalismo kitsch em seus personagens é Pedro Almodóvar. Cores berrantes, figurinos extravagantes, personagens caricatos, situações delirantes e exageradas: essas são as principais características do universo retratado pelo espanhol Pedro Almodóvar em seus filmes.³² Porém, ao se pensar em Almodóvar, pode-se chegar à conclusão de que não existe um ponto dominante.³³ Uma das influências do diretor espanhol é a arte pop de Warhol, especialmente sua obra *Factory*. As histórias de Almodóvar costumam desenvolver-se na cidade de Madrid, assim como o mote de inspiração de Warhol era Nova York.

Entender a obra de Almodóvar é levar em consideração, sobretudo, o tema do sujeito dissipado. Como um re-escritor nato de seu próprio material, é possível a construção de várias histórias dentro de um original. O tema da mulher desmazelada em sua condição

³¹ Disponível em <<http://www.arqnet.pt/portal/biografias/warhol.html>> - Acesso em 02/03/2006.

³² Disponível em <http://www.toquevirtual.com.br/institucional/galeria_pedroalmodovar.asp> - Acesso em 02/03/2006.

³³ Disponível em <<http://www.mood.com.br/2610/almodovar.htm>> - Acesso em 02/03/2006.

como ser frágil está presente em seus filmes, demonstrando a complexidade das relações femininas, além do eterno toque kitsch, seja em seus cenários, no figurino, no tema melodramático ou simplesmente por ser mais um filme do diretor, já que as “cores” utilizadas por Almodóvar são consideradas e identificadas como fortes e vivas.

De que maneira a sensibilidade camp pode submeter a estética kitsch e pop? À margem das diferenças pessoais e artísticas que existem entre Warhol, Almodóvar e Puig, é possível rastrear uma profunda conexão em relação às sensibilidades artísticas às quais se referem. Segundo Mark Booth, ser camp é se auto-representar como devoto da influência marginal conferindo-lhe uma devoção muito maior que a que o próprio camp merece. E, ao se ater às definições camp, observa-se que artistas como Warhol, Almodóvar e Puig estão nivelados quanto às caracterizações mencionadas, pois os referidos artistas acabam por se tornar quase epítomes, uma síntese encarnada em personagens do que se denominou camp.

Atraídos pelas manifestações kitsch por excelência, como revistas para mulheres, canções sentimentais, subgêneros cinematográficos e literários e, em geral, tudo o que envolve o frívolo e o artificial, escapando de tudo que fosse supostamente autêntico e original, pode-se considerar que os três artistas se valem de fontes semelhantes em suas obras, se utilizando, para tanto, do princípio da bricolagem como matéria prima básica de suas produções – princípio de aglutinação de materiais heterogêneos e populares – para criar (ou seria transcriar?) universos que moldaram, durante todo o século XX, a percepção cultural massificante: o viés das trivialidades, a sobreposição de distintos signos, sejam eles cinematográficos, publicitários ou literários.

Essa apaixonada defesa das manifestações kitsch e um extraordinário conhecimento do universo feminino são as características do discurso de Warhol, Almodóvar e Puig. Este discurso promove uma pose irônica e uma crítica implícita a uma atitude de seriedade perante o fenômeno estético exibida por um setor majoritariamente intelectualizado.

Pela leitura de Abraham Moles, "*O kitsch, a arte da felicidade*", pode-se dizer que a estética kitsch reveste-se de toda uma atmosfera sutil, em que a conotação discursiva é o elemento que multiplica e interfere na significação do termo. As mesas de centro cheias de figuras sem nenhuma relação umas com as outras, violetas sobre fundos dourados, um amálgama de formas e cores dificilmente combináveis e nada aconselhadas pelo bom gosto, são exemplos eternos do funcional e absolutamente auto-complacente, o kitsch se apresenta como um estilo democrático e mais industrial que artesanal e folclórico.

As linhas cheias e curvas de objetos cumprem um dos grandes princípios do kitsch, que é a ornamentação sem limites. O colorido prefere as cores vivas e contraditórias, pois ele não entende da simplicidade ou das cores negras e brancas. Vermelho, rosa, lilás e violeta são as tonalidades predominantes. Os materiais empregados com mais assiduidade para a decoração de estâncias podem ser imitações de outros mais caros, como a cerâmica e o plástico (que simulam mármore) e o zinco (que pretende ser bronze). Tampouco está na natureza do kitsch manter o tamanho natural do representado, pelo contrário, existe uma permanente tendência à distorção dos objetos em função da decoração, seja uma pintura na mesma medida que o muro, um telefone em forma de maçã ou um edifício em forma de telefone.

O verdadeiro kitsch não é realmente intencional já que seu efeito modifica com o passar do tempo. O fato de que esta corrente colocou-se tanto em moda provocou uma

obsessão de alguns fãs do kitsch por conseguir criar ambientes que sigam suas diretrizes. O problema é que não se busca o amontoamento de objetos, pois é o passar dos anos que faz com que essas lembranças tenham de ser armazenadas em algum canto da casa. E é justamente esse o encanto desta tendência. Os objetos não carecem de atrativos individuais, mas o conjunto sempre parece ir contra as leis de continuidade e de bom gosto.

3. DO INTERIOR DA ARGENTINA PARA O MUNDO

Criativo, franco, experimental, ousado, iconoclasta, minimalista, mitômano. As palavras acima fazem parte do repertório imprescindível para se começar a pensar um pouco

sobre o escritor Manuel Puig. Nascido na Argentina, em uma pequena cidade chamada General Villegas, em 1932, suas origens remontam a uma região que, em sua narrativa, aparece como seca, árida, um pequeno povoado tradicional do interior no qual desenvolveu a fascinação pelo cinema desde a infância. O menino costumava ir com sua mãe às matinês para assistir os filmes da época de ouro de Hollywood, especialmente os filmes produzidos nos anos 30.

O momento de inserção no escuro do cinema era o local propício ao jovem garoto para exorcizar os males da sociedade hipócrita e machista em que estava inserido; nessas horas era-lhe permitido desfrutar dos efeitos dos sonhos, fantasias, produtos da imaginação, tudo funcionando como fuga de seu cotidiano cinzento. Era também nesses momentos que Puig conseguia produzir um território paralelo ao ambiente árido, machista e moralista em que vivia. Em 1951 iniciou seus estudos na Faculdade de Filosofia e Letras, porém, acaba por abandonar os estudos para, em 1956, aproveitar uma bolsa de cinema para trabalhar no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma, para onde partiu com toda determinação.

Era a chance de poder desvendar o mundo que habitava seus sonhos: a sétima arte. Porém, chegando à Itália, Puig descobre que sua grande obsessão o levava a um ambiente de pessoas que julgou invejosas, ególatras e ambiciosas, um mundo do qual ele não quis fazer parte. Descobriu o prazer do trabalho autônomo, individual, sem grandes preocupações com o coletivo (diferente do trabalho do cinema, uma criação coletiva, um trabalho essencialmente de equipe). No entanto, para produzir uma escrita que pudesse sentir de cunho pessoal, ele não precisava abandonar seu sonho.

Queria continuar vivendo na fantasia proporcionada pelos filmes de sua infância, queria poder fazer ressoar aquela voz misturada às vozes de suas tias. Trazendo para a literatura o micro contexto de moralidade em que estava inserido, Puig consegue reviver as vozes perdidas das mulheres de sua infância através da voz narrativa de um garoto, Toto, personagem principal de seu primeiro romance (*A traição de Rita Hayworth*), apaixonado por cinema e que se descobre homossexual em um local que valorizava enormemente a figura paterna masculina, figura esta sempre muito ausente em sua vida.

Durante muito tempo Manuel Puig se debateu na luta pela língua, seja por seu incômodo em relação à sua língua materna (o espanhol tirânico da Real Academia Espanhola como modelo a seguir para conseguir uma “boa escrita”), seja pela impossibilidade de seus personagens se inserirem em tal contexto. Assim, seu material inicial será uma tentativa de fuga a modelos consagrados. As cartas, as agendas, diários, recortes de jornais, o tango, as radionovelas, aparecem como fragmentos retirados do discurso social inseridos na narrativa. Existe um impulso de rejeição a escrever segundo modelos, como se a própria língua fosse, de alguma forma, a representação do veículo de opressão e alienação que sofrera em sua infância, ao passo que o inglês – língua dos filmes que assistira – trazia a vivência de uma outra percepção.

Obviamente, Puig não é o primeiro e nem o último dos escritores a reagirem contra a norma do espanhol culto ao se escrever um livro. Desde os primórdios da literatura escrita em espanhol, existem linhas tradicionais do uso coloquial da língua: o *Lazarillo de Tormes*, *El Quijote*, *Martín Fierro* e toda a manifestação popular recuperada ou refuncionalizada em textos literários são provas disso. Também não é Puig o primeiro a

misturar linguagens, a utilizar o que os antigos gregos chamavam de *ecfrase*³⁴, a trabalhar com a frase musical ou a imagem pictórica ou cinematográfica. Puig dialoga com o cinema e, inclusive, declara em entrevistas que o referencial mais claro de sua obra provém dele, especialmente dos trabalhos de Joseph Von Sternberg, Alfred Hitchcock e Max Opuls³⁵.

De acordo com Graciela Speranza³⁶, a troca da biblioteca do escritor pela cinemateca e a videoteca produz uma mistura inédita e pessoal de cinema e literatura que atravessa sua obra narrativa. A videoteca de Puig compõe-se de cerca de dois mil títulos, e sua preferência por um determinado tipo de cinema tem origem, como já mencionado, nos filmes de sua infância, mas, sobretudo, pela presença de determinadas atrizes, como Rita Hayworth, Hedy Lamarr, Greta Garbo, Alice Faye, Norma Shearer, Dolores del Rio, e as mulheres cuja marca de distinção era o exagero, o ambíguo e o excessivo – Bárbara Stanwyck, Katherine Hepburn, Joan Crawford, Bette Davis, Rosalind Russel –, além da inclassificável Marlene Dietrich, que, como mencionamos antes, podem ser consideradas verdadeiras “divas camp”.³⁷

Entre o diálogo com o cinema (também o nacional) e a procura de uma dicção pessoal para produzir seus textos, foi-lhe necessário apropriar-se da estrutura lingüística adequada, o “idioma” dos argentinos³⁸, para dar voz direta a seus personagens. É pelo recurso cinematográfico que seus personagens são apresentados, seguindo as estruturas das narrativas fílmicas norte-americanas.

³⁴ **Écfrase**, deriva do grego ‘**ekphrasis**’, que significa descrição do que está fora da frase, se poderia dizer que é uma tensão entre a escrita e o pictórico ou, neste caso, a imagem veiculada pelo cinema.

³⁵ Especialmente as obras *Marnie*, *Psicose*, *O homem que sabia demais* (Hitchcock) *Carta a uma desconhecida*, *Boulevard do Crime* (Opuls), *O anjo Azul* e *Marrocos* (Sternberg).

³⁶ SPERANZA, 1999. p.122.

³⁷ *Ibid.*, p.131.

³⁸ Em 1928, Jorge Luis Borges publica em Buenos Aires o livro “*El idioma de los argentinos*” em que reflete sobre uma possível identidade verbal dos argentinos.

Entre 1961 e 1962 trabalhou como assistente de direção de vários filmes em Buenos Aires e Roma. Em 1963 se muda para Nova York e começa a escrever sua primeira novela, que terminou em 1965. Neste mesmo ano, a novela foi finalista no Premio Biblioteca Breve, da Editorial Seix Barral e, em 1969, foi premiada pelo jornal *Le Monde* como a melhor do período de 1968-1969. Houve muitas dificuldades de publicação de seu primeiro livro, porém, o sucesso foi estrondoso. A fixação nas imagens produzidas pela sétima arte que o encantara durante toda a vida acabou por traí-lo, por isso o nome *A traição de Rita Hayworth*.

No período em que viveu em Nova York tratou de escrever uma série de impressões permeadas pelo sexual sobre a cidade em uma revista de moda, *Bazaar*. Publica a seguir o romance *The Buenos Aires Affair* (1973) e, depois, *O Beijo da mulher Aranha* (1976). Puig acaba por exilar-se pouco depois de alcançar certo prestígio na literatura latino-americana, em 1973.³⁹ Assim, o período entre 1970 e 1976 é o da consolidação profissional. Entre os anos de 1970 e 1973 a edição de *The Buenos Aires Affair* é seqüestrada por razões de censura, e o livro passa, também, a figurar na lista negra do peronismo. Após o sucedido, Puig acaba por exilar-se em Nova York. Em 1972, o número 1 da *Revista Hispanoamericana* havia publicado uma entrevista que realiza Alicia Borinsky, na qual nosso autor explicita a gênese da produção de seu primeiro romance: a escuta e transcrição da voz de uma mulher (uma tia) cuja extensão acabou por transformar-se no romance, sendo esta a matriz oral da narrativa.

Vários foram os elementos matrizes que viriam a fazer parte inconfundível do estilo de Puig a partir de *A Traição de Rita Hayworth*. A fragmentação, a montagem, a ausência de narrador⁴⁰ – ordenador e hierarquizador do sistema narrativo –, a alteração do

³⁹ Loisaga, Patricio. Disponível em <<http://www.clarin.com/diario/2005/07/24/sociedad/s-05101.htm>> - Acesso em 03/05/2006.

⁴⁰ FORASTELLI, Fabrício p. 475

ordenamento de materiais segundo dicotomias culturais que oscilavam do alto ao baixo, do sério ao trivial, do legítimo ao popular, do literário ao cinematográfico/midiático.

A oposição entre estrutura e colagem foi um dos recursos formais que fundou sua escritura: a paixão pelos objetos degradados, a abolição da autonomia do privado, a sublimação da cópia e o simulacro. Estas formas de “luta contra a opressão” nunca se deslocam para a obra de Puig como reivindicação, mas nem por isso deixam de compor o espaço da escritura como referência aos limites históricos que esses discursos alcançam. Certamente, o pacto amoroso entre o homossexual e o militante em *O Beijo da Mulher Aranha* pode ser lido como uma síntese integradora das lutas sexuais e políticas contra a opressão. Mas o certo também é que tal integração é imaginária: o gênero aparece como instância imaginária para solucionar conflitos não resolvidos da esfera pública e como uma forma de localizar-se em meio às condições desfavoráveis a uma posição de emancipação e reivindicação das minorias.

Na escrita de Puig pode-se falar de um lugar de interseção e encruzilhada em que podem se observar os eixos de confrontação que organizam os lemas da luta revolucionária na cultura, e cujo objeto é a revisão da tese do populismo (peronismo de esquerda) do primeiro governo peronista. Para o populismo, o peronismo havia criado uma “indústria cultural nacional” que consistia não apenas em um circuito recente de distribuição e produção da cultura popular (desde o gibi ao cinema, a canção popular, o auge cinematográfico, o rádio teatro, as formas de folclorização como matriz das regras de produção). Era também enxergado como um emissor de formas artísticas e culturais, revolucionárias, pioneiras, que anunciavam uma nova época e que funcionariam como correlato da emergência das massas no campo político. A uma nova sociedade correspondia uma nova cultura e uma nova arte.

O conflito em que se inscrevia a literatura de Puig estava relacionado com a ideologia como forma, na medida em que o peronismo introduzia uma instabilidade nova à indústria cultural: por um lado, na tradução, refundição, recuperação e incorporação de elementos da cultura popular, urbana e rural. Por outro, no fato de que a seleção pudesse resultar perigosa, na medida em que poderia ser utilizada para neutralizar e controlar “componentes subversivos”, sobretudo os que promoviam a identidade política e ideológica de classe da massa subordinada. O que preocupava era, então, a produção de mensagens que fossem heterogêneas, tanto por sua estruturação interna como pelos diversos sistemas de onde se originavam, na medida em que circulavam com igual legitimidade em um espaço em que se percebia vigiado pela crise.

Tanto *Boquinhos Pintadas* quanto *A Traição de Rita Hayworth* são obras que desafiam a autoridade⁴¹ na medida em que a noção de autoria dissolve-se e confunde a recepção. Não existe mais um narrador tradicional em terceira pessoa e a escrita revela-se como um gesto de expressão libertária. E, a partir de uma postura rebelde e contestadora, a matéria narrativa não poderia deixar de ser uma crítica e recusa ao universo machista, dominador e massacrante do local onde nascera e conflitante em suas relações tradicionais paternalistas.

3.1. A novela ambígua de Manuel Puig

⁴¹ Disponível em <<http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1989/SpanishHart-html/Gimenez-FF.htm>> - Acesso em 03/05/2006.

Considerado como um romance experimental e atormentado *The Buenos Aires Affair* propõe uma nova forma de escrita, na qual a reivindicação da força da imaginação criativa é o aspecto mais marcante. A análise dos comportamentos psicológicos dos personagens, a variedade de técnicas literárias, a utilização do elemento documental (as notícias dos jornais reproduzidas no romance), a presença do cinema e do tango como matrizes narrativas, o uso de gêneros considerados como menores utilizados como procedimentos escriturais (tais como a reprodução com espaços em branco da conversa de telefone e as entrevistas) põem em evidência uma obra multivalente e polissêmica, que engloba uma visão pluridimensional da Argentina e da complexidade do ser humano.

A literatura de Puig propõe uma tensão enigmática entre o erudito e o popular, a cultura alta e baixa, masculina e feminina, canônica e periférica. A singularidade de sua obra reside nos encontros e desencontros entre o cinema (e outras formas de cultura de massa, como o rádio e as revistas de fofocas) e a literatura. A literatura que *plagia* o cinema e encontra nele o modelo de seu imaginário, ao mesmo tempo em que, segundo a hipótese aqui apresentada, provê modelos para o mesmo. Alguns aspectos essenciais para compreender a narrativa serão enumerados e decifrados pelos seguintes códigos:

- a) Código do Romance Policial invertido;
- b) Código psicanalítico;
- c) Código Político;
- d) Código das relações masoquistas;
- e) Código kitsch/camp no cenário das artes plásticas;
- f) Código da experimentação narrativa;
- g) Código da bricolagem;

h) Código da memória.

The Buenos Aires Affair é um romance policial invertido na medida em que busca subverter as fórmulas tradicionais contidas na história (subtitulada pelo autor como romance policial), que, ao longo da narrativa, entrega ao leitor as chaves de codificação de um crime. Mais do que um romance policial lê-se um texto que quer ser uma novela policial. Assim, igual ao folhetim e a paródia, ao invés de confirmar o gênero como enquadramento, confirma-se a ausência desse pelo fracasso. Um seduzir para depois trair. Alberto Giordano,⁴² quando analisa o romance *The Buenos Aires Affair*, propõe a idéia de uma *signature littéraire* que dá forma pop ao romance, já que o subtítulo de “romance policial” dado a *The Buenos Aires Affair* capta o espírito dos autores relativos a esse gênero.

Para Graciela Speranza, os subtítulos utilizados por Puig põem em questão os limites do uso apropriado de “transgressões formais dos códigos rígidos do gênero popular”.⁴³ A autora utiliza o termo “folletín desviado” sem deixar de levar em conta a associação das técnicas de vanguarda presentes em seu aspecto experimental na literatura de Puig. Uma importante reflexão de Giordano relaciona-se ao questionamento sobre se *The Buenos Aires Affair* trai, ou não, o gênero ao qual afirma pertencer, sendo que o romance de Puig rompe com a maior parte da fórmula genérica específica do romance policial enquanto gênero literário.

Em outra posição, Graciela Speranza crê que o subtítulo serve de “pacto com o leitor como fazia o cinema com as películas de gênero, obrigando a uma disposição mental do contrato”.⁴⁴ Segundo Giordano, analisando os metatextos de Puig, existe uma forte relação

⁴² AMÍCOLA, 2000, p. 132

⁴³ Ibid., p. 133.

⁴⁴ AMÍCOLA, 2000, p. 133.

com a situação intelectual da Argentina dos anos setenta no campo artístico. Giordano⁴⁵ considera a literatura de Puig como narração de vozes triviais em conversação. Ele refere-se à diferença de sua literatura no sentido derridiano da autodiferença ou no deleuziano da diferença em si, das micropolíticas culturais presentes nessa literatura. Com isso, Puig teria conseguido realizar facilmente o trânsito oscilante entre cultura alta e cultura popular, entre o literário e o não literário, sem identificação direta com quaisquer desses domínios. No caso de *The Buenos Aires Affair*, houve uma atividade exaustiva na procura por técnicas narrativas não usuais.

O concreto é que o romance se nos apresenta como uma inversão do gênero policial clássico. O leitor começa o livro pensando que terá diante de si a história misteriosa de um crime e sua possível resolução com as pistas deixadas ao longo da narrativa. Mas é nesse ponto em que entra a traição, pois o autor não satisfaz essa expectativa – pelo contrário, ele traz ao leitor novas configurações de leitura em que o gênero policial é apenas uma fachada para velar o que realmente virá.

3.2. A trama

No capítulo inicial, sabemos, por intermédio de sua mãe Clara Evelia, que a filha, Gladys, está desaparecida. Ela fora à casa de campo para reestruturar-se após uma crise

⁴⁵ GIORDANO, 2001, p.15

nervosa. Mas onde está Gladys? Por que ela desapareceu da casa de campo em *Playa Blanca*? O mistério é apresentado de maneira experimentalmente difusa, e o leitor depara-se, no segundo capítulo, com uma descrição no mínimo estranha e morbidamente bizarra de que há um corpo em um quarto e que esse corpo é o de Gladys, corpo ao qual lhe falta o globo ocular. A descrição do espaço cênico, do local onde aconteceram os fatos, é realizada pelo “detetive-investigador” que descreve os objetos que vê no local com o ímpeto de um verdadeiro observador (ou imaginador). Ela dorme sob os efeitos de clorofórmio, amordaçada com um pano de seda. O apartamento está repleto de objetos de arte e um homem semi nu a observa (Leopoldo Duscrovich).

Para tentar resolver, nos próximos capítulos, o enigma deixado ao leitor, o romance vai narrando os principais acontecimentos biográficos de dois personagens, Gladys Hebe D'onofrio e Leopoldo Duscrovich. Guiando a escrita com a perspectiva de reconstrução de um “caso” psicanalítico, Gladys passa a ser descrita desde o nascimento: a história familiar, as experiências sexuais, a formação que a levou ao campo das artes plásticas, as fantasias durante a masturbação. Da mesma maneira o leitor passa também a conhecer o “caso” de Leo: sua infância, a formação profissional, a relação incestuosa mantida com sua irmã Olga, a ausência da figura paterna, suas atividades políticas. Um evento sucedido obscuramente em um terreno baldio potencializa o thriller misterioso. Assim, o desenvolvimento do romance se desdobra em um desvelar psicanalítico dos dois personagens.

Paralelo às descrições biográficas à maneira psicanalítica, é possível reconstruir também um retrato da situação política argentina. Existe a referência à derrocada, em 15 de setembro de 1955, do regime de Perón, e às vantagens que Gladys comemora, pois com a queda de Perón e do governo nacionalista não haveria mais uma proibição de entrada no país para filmes e revistas estrangeiras. Assim, a abertura para o estrangeiro estaria garantida, e,

além disso, o governo que termina é visto como movimento totalitário, comparável, para Gladys, ao nazismo da Alemanha e ao fascismo italiano, às atrocidades que Hitler e Mussolini foram capazes de realizar em seus governos ditatoriais.

Entrando em contato com membros do partido comunista, Leo une-se à organização em meio a estranhezas e suspeitas que seu exagerado desenvolvimento físico – exagerado para os membros do partido – despertava em seus novos companheiros políticos, que duvidavam de sua fidelidade à causa e pensavam que poderia se tratar de um espião. Leo é preso e torturado por policiais civis que descobriram relação entre ele e a distribuição de panfletos anti-governamentais.

As experiências sexuais de ambos os personagens são descritas de modo a conformar uma visão ambígua e, muitas vezes, perturbada, dos desejos de cada um. O encontro do casal é descrito como sadomasoquista: a sádica Gladys, que em sua estadia nos Estados Unidos havia sido vítima de um estupro e perdera seu globo ocular direito e o masoquista Leo, dono de um pênis de tamanho descomunal, e dotado de ímpetos de violência e enxaquecas provocadas por suas masturbações. Leo conhece Gladys e vê nela a possibilidade de dar vazão a seu ímpeto de agressão e morte. É o encontro do sádico e da masoquista, do agressor e da vítima.

O conjunto da narrativa pode ser lida, então, como estudo de dois casos psicanalíticos. No caso Leo remete-nos à posição de um sujeito não castrado (passagem do complexo de Édipo). O pai ausente até os sete anos e depois seu falecimento, além da mãe morta, um menino criado exclusivamente com as duas irmãs, uma relação incestuosa com uma delas (Olga), a rejeição da mesma com os assédios do menino Leo (então com 7

anos). Na adolescência, deixa de se confessar, pois tinha muita vergonha de falar de suas freqüentes masturbações. Era um dos mais fortes de sua classe, e sua presença em si já impunha respeito ao resto da classe. Além disso, devido ao tamanho exagerado de seu pênis, ele era convocado a exhibir-se aos novatos. Uma vez seu pai perguntou o que queria ser quando crescesse e ele responde que ser aviador e casar-se com Olga, sua irmã, atitude que gerou muita repreensão por parte do pai.

O episódio com uma companheira de classe, Suzana, revela como Leo se masturbou imaginando que a avó dela abrisse a porta e se assustara com o tamanho de seu pênis enorme, olhando aterrorizada como se o seu sexo fosse uma arma do diabo, obtendo assim um prazer único. Esta cena repete a situação edipiana da figura materna, a avó representando a mãe. Leo nos é apresentado como um sujeito com figura materna e paterna ausentes na infância. As suas constantes masturbações, sua fixação no ato, inaugura-se na situação infantil, aquela em que o sujeito não tem ainda o encontro sexual com o outro. A referência é a figura do pré-adolescente onanista que pratica o ato e adquire uma certa obsessão na repetição do mesmo. Existe um narcisismo marcante em Leo e uma recorrente alusão às dimensões avantajadas de seu falo.

Sendo todo narcisista também um psicótico, ele se compraz ao ver uma garota no vestiário observando, assustada, o tamanho de seu falo. Outro episódio importante a ser mencionado é o encontro, em um ponto de ônibus, de Leo com um sujeito afeminado que o segue até um terreno vazio e lhe pede para realizar sexo oral, mas, logo após perceber a dimensão do órgão, o sujeito se assusta, mas Leo o força à prática do sexo anal. O garoto morde sua mão e Leo lhe atira um tijolo na cabeça, terminando o ato com o rapaz quase

desfalecido espumando de dor. As pulsões masoquistas demonstram um sintoma patológico grave no “caso” de Leo, pois ele somente se compraz ao ver no outro o sofrimento e a dor.

O episódio do terreno baldio é um mote para trazer mais um dado ao thriller, porém, em nenhum momento do texto evidencia-se se houve de fato a morte daquele homem do encontro. Tal evento torna-se um trauma para Leo que, em suas futuras sessões psicoterápicas, conta o fato para ao terapeuta. Ele decidira freqüentar as sessões após um casamento de curta duração em que sua constante impotência sexual acabou em uma discussão com desfecho violento no qual ele desferira golpes violentos à esposa. Violência que cessa, repentinamente, quando ela o acusa de impotente. O evento acontece após um período de seis anos que Leo passa na Europa, ambiente que lhe propiciou estudar arte em profundidade. Ele volta a Buenos Aires, monta uma galeria de arte, que não se sustenta e fecha em pouco tempo, e vai trabalhar numa agência de publicidade como crítico de arte.

O fato do crime – real ou suposto - terá dimensões traumáticas para Leo, que recorda incessantemente o evento, tanto para uma amiga, Maria Esther Villa, quanto para seu médico, confessando o arrependimento. O episódio será repetido em vários capítulos, a começar pelo quinto, em que ocorre uma transcrição telefônica, da qual o leitor só tem a fala de um interlocutor, sendo o outro indicado somente pela palavra “voz”, e com a referência de que o delito sobre o qual se fala, havia sido cometido vários anos antes.

Existem referências claras da influência do discurso da psicanálise na obra do escritor, sobretudo após descobrir Freud com o filme “Spellbound” (*Quando fala o coração*, 1945), de Hitchcock, que o levou à leitura de *A Interpretação dos Sonhos* e *Lições introdutórias à psicanálise*. Em várias produções de Alfred Hitchcock como *Marnie*,

confissões de uma ladra (1964), *Um corpo que cai* (1958) e *Psicose* (1960), ele introduz o trauma e a cura psicológica como matéria prima do espetáculo. Foi a introdução do método da cura pela fala⁴⁶ que certamente influenciou a produção de *The Buenos Aires Affair*, e o livro, como o desdobramento do autor em dois personagens, para melhor compreender seus problemas e angústias. O episódio da ida de Leo a uma prostituta pela primeira vez e sua rejeição, tal como descrito no romance realmente aconteceu na vida de Puig, segundo afirma Levine⁴⁷. Enfim, através destas duas personagens foi possível a Puig compreender certos matizes de sua personalidade e tentar resolvê-los no âmbito da literatura.

Existem muitas evidências da presença do kitsch e do camp na narrativa. Ela ocorre, sobretudo no tipo de filme classe B que Gladys assistira na televisão em sua estadia nos EUA e na frivolidade de uma entrevista imaginária concedida por Gladys a uma revista feminina. A entrevista comprova o caráter mitômano (que elevam atrizes ao patamar de “mito”) e a adoração da entrevistadora por personagens pitorescos e excêntricos do mundo das artes plásticas, como Gladys. Ela copia a frivolidade das revistas de fofocas que exploram atrizes mitos do cinema dos anos 30. Kitsch também pode ser considerado o processo de bricolagem realizado por Gladys na praia, ao recolher objetos despejados pela maré. Com estes cacos de coisas inúteis, Gladys consegue produzir seus objetos de arte e assim superar a rivalidade com sua mãe, já que ambas era ávidas por reconhecimento e fama. No caso da mãe, existia uma barreira para o sucesso já que era recitadora e o entrave era o idioma, ao passo que Gladys, como artista plástica, não sofrera o limite do lingüístico. Puig certa vez afirmara que compartilha com Gladys completamente seu método e matéria produtiva – especialmente se remetermos ao hábito de Coco (personagem do romance *A traição de Rita Hayworth*) de desenhar as estrelas de Hollywood.

⁴⁶ JILL-LEVINE, Suzanne P.67

⁴⁷ JILL-LEVINE, Suzanne P.66

No romance, o aspecto camp encontra-se presente justamente na exageração do órgão sexual de Leo e no desejo homossexual reprimido, seja no episódio do terreno baldio, seja quando ele é ministro das relações exteriores e despede um funcionário que lhe fitava constantemente. Enfim, o camp, sendo o amor ao não natural, como afirmava Susan Sontag,⁴⁸ está presente sempre que ocorre uma tendência ao artifício, àquilo que não é natural em si. A entrevista concedida por Gladys é camp na medida em que converte o sério em frívolo. Não existe nada mais decisivo que o gosto, pois ele governa a resposta humana livre, tornando-se uma decisão, uma escolha. Dessa maneira, os objetos culturais analisados nesse trabalho são atitudes de escolha de sensibilidades da alteridade que privilegiam o arbitrário das escolhas, sejam elas morais, religiosas ou culturais. O camp e o kitsch apresentam-se como sensibilidades fugidias somente perceptíveis por observações parciais e nunca completas em si.

3.3. Hong kong e a história

Na ilha de Hong Kong, é um costume local a pessoa adquirir um imóvel como um prédio inteiro, derrubá-lo para sua utilização e usufruto no local por apenas alguns anos. Depois o edifício é todo demolido para que outro seja construído em seu lugar. Tal afirmação comprova o caráter extremamente transitório em que os meios materiais são substituídos constantemente por outros mais modernos e com arquitetura mais desenvolvida. É o caráter pós-moderno em que o “hiper” é a palavra que predomina nas relações, que também pode ser uma palavra para definir Hong Kong.

⁴⁸ SONTAG, 1964, p.303.

A área situa-se no delta do Rio das Pérolas e é conhecida pela coleta de pérolas e processamento de madeiras aromáticas. Denominada no Ocidente como a “Pérola do Oriente”, o significado da palavra é “baía cheirosa”. Hong Kong esteve sob o poderio inglês durante 156 anos e o evento de volta à soberania chinesa é conhecido como um dos mais importantes do final do século XX. A história da ilha demonstra a sordidez das ações inglesas na expansão dos domínios de seu território, toda uma história de opressão e pilhagem do neocolonialismo ainda vigente ao longo do século XX.

Durante o século XVIII, Inglaterra buscava estender o controle para além das fronteiras em busca de matéria prima. Em 1793 a Companhia das Índias Orientais recebe exclusividade de venda do ópio e em 1793 a de fabricação do mesmo. O comércio do produto era proibido no interior da Inglaterra, mas a venda estava liberada para os cidadãos de fora. Foi dessa maneira que houve uma intensificação do fornecimento de Ópio à China. Os prejuízos morais e econômicos logo foram surgindo de maneira evidente no país. Com o crescimento desmesurado do consumo da droga, a única alternativa do governo chinês foi a proibição do narcotráfico. O governo Inglês não aceitou a proibição e os chineses reiteraram. Começava assim a chamada Guerra do Ópio, que levou os ingleses à guerra para manter o narcotráfico. No início do século XIX os ingleses contrabandeavam mais de 4.000 caixas de ópio por ano, número que subiu para mais de 40.000 caixas entre 1821 e 1851.

Eles se utilizavam, para isso, das ótimas condições da baía de Hong Kong para o escoamento da mercadoria proibida. Em 1839 o governo chinês manda queimar o ópio que encontrassem nos portos de Hong Kong e a Inglaterra inicia como represália a primeira guerra do ópio da história. Em 1842 a Dinastia Oing assinou forçado o Tratado de Nanquim, fazendo com que a Inglaterra se apoderasse da ilha. O “primeiro tratado desigual” é conhecido

na história da China e atingiu prontamente o sentimento nacional gerando ódio e ressentimento no povo chinês.

Em 1856, com o objetivo de ampliar a área invadida da China, uma força anglo-francesa se une organizando a segunda guerra do Ópio. Após uma invasão em Pequim os ingleses obrigam o povo chinês a assinar o “segundo tratado desigual”, conferindo-lhes uma área de 9,71 km quadrados defronte de Hong Kong.

Em 1898 veio o “terceiro tratado desigual”, pelo qual se “arrendava”, por 99 anos, uma área do sul do rio Shenzhen, perto de Hong Kong e mais 235 ilhotas, em um total de 961,5 quilômetros quadrados, que foi chamado de “Novos Territórios”. Além da venda de ópio, a Inglaterra também ganhava dinheiro com o tráfico de escravos e trabalhadores chineses.

O governo chinês nunca conferiu legitimidade a nenhum dos três tratados e nunca deixou de mencionar o desejo exacerbado de reconquista da posse dos territórios perdidos. A integridade chinesa abalou-se profundamente e instaurou-se no país um caráter permanentemente ressentido com as guerras inglesas investidas. Os escritos chineses sobre Hong Kong estão cheios de ressentimento e de denúncia da infâmia de que a China foi vítima.

Mudaram muito, entretanto, as formas chinesas de resistência. Houve uma grande transformação no século XX com o golpe ao colonialismo e novas formas de luta foram surgindo a partir de um novo campo social, o socialismo. Depois das prolongadas guerras civis e de libertação combinadas, surge a Nova China e se instaura o socialismo desvinculado da União Soviética com as formas socialistas não autárquicas. Com a perda dos domínios

ingleses sobre o povo chinês, termina por se organizar uma República Popular e caminhando, entre altos e baixos, rumo para o socialismo.

3.4. O affair de Wong Kar-Wai

Exílio, deslocamento, ausência, nostalgia. Algo a ser contado sobre Hong Kong, ou sobre possivelmente, Buenos Aires. Maio de 1997. Meses antes de a ilha passar pelo processo histórico de transferência de colônia britânica ao poderio chinês. Esse é o momento de produção da película de Wong Kar-Wai, “Felizes Juntos”. O filme é um marco para o cinema de Hong Kong e também para o cinema oriental. É a primeira vez que um diretor local recebe um prêmio no Festival de Cannes no mesmo ano.

O título *Happy Together*” (tradução oficial em inglês) refere-se a uma música da banda pop *The Turtles*. O título chinês (Chunguang Zhaxie) é completamente distinto ao inglês e embaraçosamente traduzido. O título em chinês quer dizer “Algo sexy” a ser mostrado, uma frase incomum, que pode ser usada para advertir mulheres que mostram um excesso ao cruzarem as pernas. Nesse sentido, a escolha do diretor para um segundo título “The Buenos Aires Affair”, é realmente significativa, pois no filme ocorre um caso amoroso na cidade argentina de Buenos Aires. Paradoxalmente, o ressoar feminino que o título chinês aponta está completamente ausente no filme. Pelo contrário, direciona-se a uma narrativa exclusivamente masculina, com ausência de personagens femininos.

Observa-se a tentativa de se recriar Hong Kong em Buenos Aires realizando o filme fora do limite geográfico referencial do diretor. Como um road-movie semelhante aos norte-americanos (*Easy Rider*), a atmosfera captada pelas imagens conduz a um sentimento de

exílio, de diáspora, de lar perdido, de nomadismo pós-moderno. Pessoas que se deslocam do local de origem em função de acontecimentos políticos e sociais conturbados, redefinindo parâmetros, entrando em outros sistemas sógnicos que os deixam confusos. Algo como um começar de novo. O encontro com o desconhecido em um país completamente distinto, como a Argentina, uma atmosfera fria, típica dos países europeus, o exato oposto geográfico e temporal de Hong Kong.

É com toda a miscelânea acima que o diretor resolve produzir e filmar sem saber exatamente o que seria narrado, sem ter a trama pronta. Ressoando como algo caótico, as seis semanas em Buenos Aires consistiriam em uma filmagem sobre tempo, espaço, identidade e isolamento. E é disso que o filme trata. Sobre tempos e espaços que podem coexistir simultaneamente. Sobre identidades móveis, flutuantes, o mundo globalizado, instantâneo, caótico. Um relacionamento amoroso que é frustrado pelas circunstâncias nas quais a dependência psicológica concorre com o medo ao isolamento, à dor e à solidão.

O filme aborda a homossexualidade a partir de um locus de enunciação heterossexual. A proposta não é ser panfletária à causa, mas demonstrar que a dor de um relacionamento amoroso contém um traço universal, independente da orientação sexual de quem o experimenta. Não existe a crença em identidades únicas e essenciais. Os protagonistas são sujeitos desterritorializados, imersos no contexto em que o único possível é o encontro, a experiência humana, a sobrevivência caótica. O sentido diaspórico ocorre na narrativa fílmica, especialmente ao atestar a referência histórica televisiva à morte do líder chinês Deng Xiaoping. Ou seja, pode-se inferir o registro do momento histórico conturbado, a passagem de poder de uma nação para outra, o desejo de escapar, de conhecer algo novo, embora sem participação direta nos acontecimentos, sem tratar-se de uma militância política. Vai se

perfilando, nestes comentários iniciais, atmosferas semelhantes no texto de Puig e no filme. Os chineses em Buenos Aires – como os argentinos Gladys e Leo – vivem a experiência do deslocamento territorial como etapas de construção identitária a partir e situados na alteridade.

Na primeira cena do filme de Kar Wai o espectador depara-se com os passaportes dos chineses (Yiu-Fai e Wo Po-Wing) que, ao abandonarem o lugar de origem, encontram-se imersos na solidão melancólica e soturna de Buenos Aires. A mescla de cores fortes filtradas na película acompanha a atmosfera da história, marcada pela separação e união cíclicas. No início do filme, quando os amantes buscam encontrar as tão desejadas Cataratas do Iguazu, Yiu-Fai diz que Po-Wing pedira-lhe para recomeçar de novo, e que aquilo para ele possuía múltiplos significados.

Dessa maneira, pode-se considerar que o recurso fotográfico de alternância de cores, as imagens aceleradas e o movimento da câmera na mão são escolhas que nos permitem realizar uma leitura norteada pelo elemento político de união e separação entre países cuja estrutura antiga vai desmoronando no mundo globalizado. E o filme demonstra a maneira como este fenômeno de separação e união políticas pode ser deslocado e colocado para a reflexão na simples história do relacionamento de dois sujeitos.

Duas pessoas que, face à impossibilidade de lograr felicidade pela união, acabam por simplesmente circular nos bordes de uma metrópole latino-americana e receber dela elementos culturais que se juntam e misturam a seus sistemas sógnicos e podem ser experimentados como próprios. De Puig, Kar-Wai toma emprestada a atmosfera urbana, a ambientação kitsch e os signos do camp. O kistch está nas cores baratas do quarto de Yiu-Fai, no sentimentalismo reprimido dos dois amantes e na representação das Cataratas do Iguazu

em um abajour. Nas cores dos azulejos do banheiro de Yiu Fai, na plasticidade e na intenção do diretor em explorar determinados matizes, texturas e bricolagens em algumas passagens como o Bar Tango Sur e as cores filtradas na película. O camp, no filme, relaciona-se à relação homossexual vivida pelo casal, que, mesmo que não seja destaque na história a relação da homossexualidade e os movimentos engajados de libertação sexual, ela está presente para enfatizar que certos tipos de relacionamentos e angústias podem ser vivenciados por sexos iguais (ou não).

No filme, descrevem-se as experiências de dois jovens chineses: Ho Po-Wing (Leslie Cheung) e Lai Yiu-Fai (Tony Leung). Como já foi dito, inicia-se a imagem de um passaporte chinês, com a entrada dos dois em direção às Cataratas do Iguaçu. Perdidos entre mapas rodoviários, nenhum dos dois consegue encontrar o caminho. Discutindo excessivamente, Ho abandona Lai, e o último passa a trabalhar no mesmo bar em que Po-Wing costumava ir com seus “casos”, já que era garoto de programa. Lai o aceita após ter sido espancado em uma briga, possivelmente em função dos programas sexuais que costumava realizar.

Escondendo o passaporte do amante, Lai trava mais uma disputa com Po-Wing, na ocasião em que Po passa a revirar o quarto na busca, sem sucesso, do passaporte. Evidentemente, o passaporte é mais um objeto que é colocado em evidência por suas múltiplas significações, e que deixa à mostra as contradições entre os discursos da globalização e as práticas concretas dos indivíduos: sem passaporte, as fronteiras são prisões.

A experimentação filmica, como já explicamos, tem a ver com os termos plásticos, já que o diretor faz inovações com cores filtradas na película. Alguns críticos ressaltam o aspecto de “film de chambre”, devido à quantidade de filmagens no quarto de Yiu-Fai o que confere ao filme um caráter intimista. Muitas das cenas acontecem dentro do quarto, no bairro *La Boca*, que era onde vivia Yiu-Fai. As cenas gravadas em Buenos Aires e não utilizadas no filme foram aproveitadas em um filme chamado “*Buenos Aires Zero Degrees*”, que é o “making off” de “*Happy Together*”.

Yiu Fai começa a trabalhar em um restaurante chinês, local onde conhece um garoto tailandês Chang (Chang Chen) que viajava pelo mundo. Existe uma passagem interessante em que Chang, em conversa com Yiu-Fai discorre sobre a importância dada à voz em suas escolhas femininas. Ouvir é colocado como algo mais importante que ver, o oral em detrimento do visual. Parece ser esse um dado cultural distinto em culturas em que o visual é o mais importante dos sentidos. Para ele era possível conhecer uma cozinha, por exemplo, através dos ruídos que ela produzisse.

Foi por essa atenção especial à audição que Chang pede a seu amigo o registro de algumas palavras em seu gravador para que ele pudesse ouvir quando chegasse à *Tierra del Fuego*. Chegando lá, ao ligar o gravador, Chang ouve o choro nostálgico de Yiu-Fai, fundando a memória de sua melancolia, resultado da solidão e ausência do ser amado, em terra estrangeira. Por fim, Lai decide voltar a Hong Kong e, enquanto se prepara para partir, começa a trabalhar em um abatedouro, à noite, coincidindo assim o horário de sua vida ativa com o horário da ilha, Hong Kong. Fusos horários opostos e geografias contrastadas fazem com que Yiu-Fai se aproxime não somente do horário de Honk Kong, mas também do início

de seu regresso. Ele deseja reencontrar seu pai e reestabelecer relações que se encontravam perdidas. Prepara-se, então, a volta ao lar, a recuperação da família “no nome do pai”.

Uma das cenas mais interessantes é o momento em que Lai passa a imaginar Hong Kong (pois passara a viver no mesmo fuso horário) de cabeça para baixo, já que ele se encontra em Buenos Aires, o seu exato oposto. A partir destas descrições mnemônicas visuais sobre as cidades pode-se evidentemente lembrar de Hong Kong e Argentina no cenário do filme “Happy Together”. As duas cidades representadas como as duas caras da mesma moeda. O dia em Buenos Aires é equivalente à noite em Hong Kong. Cidades justapostas e desiguais para aqueles que convivem com a tradição e a modernidade típicas do local. Uma ilha que justamente no ano de 1997 transformou-se em símbolo da fugacidade das fronteiras e do caráter de renovação constante dos regimes políticos e sociais contemporâneos.

O filme nos pede uma resposta nesse momento: é possível dois opostos viverem felizes juntos? Existe uma dimensão sexual (a relação dos dois) e política (o ano conturbado de transferência de poderes, a morte do líder chinês) no filme, mas ambas apontam para uma direção, tanto a nível macro quanto micro: é possível conviver com a alteridade? Em que implica a aceitação do outro? Ela pode ser sem limitações? Aceitar o outro como ele é não é aceitar-se a si mesmo?

Nas tomadas externas, as imagens do obelisco da Avenida 9 de julho, no centro de Buenos Aires, as cenas/visões/movimentos acelerados da câmera se mesclam com as relações pessoais e a solidão, componente essencial dos filmes de Kar-Wai. O anonimato, o trânsito intenso, a profusão de informações, as pessoas nas ruas, a contemporaneidade representada pelo relógio, que dissolve as horas na fugacidade da vida cotidiana. Os minutos que marcham

rapidamente, o esvair-se do tempo, o excesso de informação, a perda, a melancolia, a nostalgia, o tempo perdido. São todos elementos que se amalgamam a partir de uma perspectiva poética e original.

Tecnicamente, experimenta-se o recurso fotográfico onde o brilho é amplificado pelo uso da película em alto contraste, o processo de filtração das imagens em 16 mm, as seqüências coloridas que se alternam com o preto e branco, os subtítulos detidos nas imagens. O objetivo dos dois amantes era claramente o encontro e a viagem às Cataratas. Como uma negação de suas possibilidades, surge a utilização, por parte do diretor, de um objeto insistentemente mostrado pela câmara (onze vezes), o abajour. Se o considerarmos um típico objeto kitsch, tiramos daí algumas significações.

Os elementos culturais argentinos, como o tango e a melancolia são dois aspectos essenciais para se entender o processo de tomar emprestado da literatura um tema de criação e realizar uma relação intersemiótica de transposição dos signos do cinema e da literatura. Sem ater-se com tanta ênfase ao aspecto da sexualidade, o filme não aborda a homossexualidade de maneira explícita nem tampouco panfletária. A história é entre dois seres humanos que, felizes-juntos, infelizes-separados, infelizes-juntos e felizes-separados, não conseguem retornar ao lugar de origem.

Yiu-Fai afirma que, para seu amante, recomeçar de novo trazia um significado muito variado. Mas sabe-se que é impossível começar de novo, todo o presente nos é arrebatado com as marcas que se carrega do passado. Ou seja, toda tentativa de renascimento traz um passado de variações, experiências múltiplas que a memória carrega. Pode-se ver, então, o filme a partir de dois prismas distintos: o âmbito político – o ano é 1997 – ou o

âmbito pessoal – um casal, que, independente de sua orientação sexual, briga incessantemente, mas não consegue se separar no pensamento, na imaginação nem no desejo.

Wong Kar-Wai surpreende o espectador ao levar às telas a questão identitária de Hong Kong em 1997. Numa via de mão dupla – cinema/literatura ou literatura/cinema – Kar-Wai toma emprestado de Manuel Puig o cenário argentino, o tango e a focalização das ações no homem gay tentando sair de uma relação destrutiva. Do mais singelo e cotidiano irrompe a grande metáfora do viver separado e junto. A cifra das relações pessoais traça um itinerário até os grandes pontos divergentes e convergentes entre China, Taiwan e Hong Kong. O planejado para dois meses estendeu-se a cinco, e os chineses estendem suas perambulações pela capital argentina.

O discurso do outro se solidifica, então, através das imagens contemporâneas, instantâneas, rápidas, urbanas, noturnas, melancólicas e instigantes que o filme produz. A focalização no outro e sua relação com o mundo, a impossibilidade de comunicação fora de seu país de origem, a condição de ser em exílio. Características que compõem as identidades como “alter”, seja pelas ações sexuais, afetivas, ou pela condição extremamente física a que o ambiente os condiciona.

Não se pode considerar o filme essencialmente triste ou deprimente, especialmente se pensamos em sua imagem final, que se compõe pela esperança e a possibilidade do renascer de novos tempos. Tudo isso usando a simbologia da estação, o momento em que Yiu-Fai chega a Hong Kong. A estação como um local de chegada e partida, de sujeitos que se transformam em seus próprios itinerários, enfim, a última cena traz a esperança de maneira brilhante e positiva. Bosqueja no rosto de Yiu-Fai a possibilidade de

novas vivências e percepções, que, apesar de suas mazelas traumáticas e de sua impossibilidade de sucesso em sua relação anterior o permite construir algo novo através da experiência. O sorriso de renascimento e redenção no último plano do trem na estação se imobiliza na pausa da imagem e traz também a possibilidade de novas chegadas/ partidas, novas uniões. A metáfora da união entre Hong Kong e Inglaterra que, justamente no ano de reversão do território à soberania chinesa, nos permite novas leituras/reflexões políticas pela história pessoal desses personagens.

3.5. O abajour kitsch

No filme, o abajour tem a função de preencher o espaço vazio, compor a subalternidade, a impossibilidade de conseguir obter o objeto de desejo (a chegada às Cataratas do Iguaçu) e parece significar a instalação da resignação como forma de paliar o sofrimento pelo insucesso na consecução do almejado com paixão. Ele é também uma lembrança da fronteira, assim como o passaporte. A recordação de algo que não aconteceu, de um vazio deixado pela falta da viagem às Cataratas, da qual só restou a imagem. No começo, o casal se encontra na fronteira entre o Paraguai, o Brasil e a Argentina, buscando as Cataratas do Iguaçu. Perdidos entre mapas rodoviários e com o carro quebrado, os chineses desistem da viagem pela impossibilidade de compreensão da língua da terra estrangeira. Não conseguiam sequer interpretar o mapa que tinham em mãos, não sabiam exatamente em que estrada se encontravam e se a direção estava correta. Verdadeiras vítimas do “império dos signos”, para usar a terminologia de Barthes, que se encontram no meio de um sistema simbólico totalmente desconhecido.

O abajour-souvenir das Cataratas do Iguaçu é considerado aqui o elemento central de reconhecimento do objeto kitsch. Assim como os objetos que Gladys recolhia na praia, o abajour permite-nos uma leitura dos destroços fragmentários da memória que compõem tanto a receita de composição da artista plástica quanto a impossibilidade de ser “Happy Together”, representada pelo abajour, que nos remete à viagem sem sucesso.

Nas descrições imagéticas de algumas passagens do livro de Puig pode-se captar um espírito camp, semelhantemente ao quarto de Hotel onde Po-Wing se instalara. Muitas cores, uma tendência à exageração de texturas e formas. Susan Sontag, em seu artigo “Notas sobre lo camp”⁴⁹, aponta para a definição do camp relacionada a uma postura de exageração e exploração estética de certos elementos visuais como vestidos, mobiliários, o que parece ir de encontro à descrição de Leo como um homem mais que dotado. A exageração das características sexuais é também um elemento importante que Sontag aponta em suas notas de definições sobre o camp⁵⁰.

Uma representação imagética que acumula em si um efeito condensador das relações de alteridades e memórias que traçam percursos comuns. O objeto oscila para um espaço de encenação e emerge em um ponto de condensação kitsch/camp-memória, significativamente representados o local de origem dos amantes, os sofrimentos mais latentes, a impossibilidade de êxito no relacionamento pessoal. Sob a forma de uma memória involuntária, característica do inconsciente, uma nova modalidade relaciona-se ao consumo do objeto em massa e a serialização do produto, que, ao impor-se no mercado, separa-se totalmente do modelo original e transforma-se em um produto guiado pelas demandas globais.

⁴⁹ SONTAG, 1996 p.303

⁵⁰ SONTAG, 1996 p.310

A lâmpada brega no quarto de Yiu-fai convoca elementos sentimentalistas que, além do fracasso, lembra o abismo depressivo no qual caem os personagens quando não conseguem ser felizes juntos. O souvenir como a representação máxima do kitsch na forma de um objeto, o abajour. A idéia de subalternidade está presente porque o kitsch é algo que se vende pensando ser uma coisa que na realidade não é. O souvenir é isso, o abajour das Cataratas também. É a representação do local que não alcançaram, uma aceitação do alter, ou o outro, uma cópia, algo ilusoriamente fidedigno ao modelo original. O kitsch está também presente no universo de Kar-Wai na decoração com cores amarelas, fortes, no hotel onde se hospeda Po-Wing antes de morar com seu amante, mas, especificamente, o abajour é um representante da lembrança da fronteira, encerrando subjetividades não nomeadas.

A intransigência lingüística os fez relegar para mais tarde os planos de conhecerem as Cataratas. Após o insucesso, o espectador se depara com a imagem das águas reforçada pela trilha sonora da canção tradicional hispano-americana *Cucurrucucú Paloma*, cantada por Caetano Veloso. Para compensarem a angústia de não ter chegado ao destino, o casal adquire um objeto um tanto enigmático: a miniatura de um abajour com a imagem das Cataratas, em que a luz refletida reproduz o movimento das águas. O objeto é incessantemente focalizado durante toda a película, e é ele o foco e o ponto kitsch/camp de condensação da memória do que não foi, de um acontecimento que não existiu, de um plano que não deu certo, da imaginação que povoa a memória com imagens alheias. O insucesso na viagem pode se transformar em uma possibilidade de sucesso na relação pessoal?

Souvenir, algo para lembrar, coleção: o afã colecionista – o colecionismo parece impresso nos genes do homem. Já o ano de 1466 parece ser uma data na qual se registra a

produção massiva de souvenirs na história. Um monastério suíço dedicado à Virgem Maria vendeu 130.000 recordações do mesmo objeto em somente uma semana. O grande boom dos souvenirs aconteceu em 1876 na Filadélfia e em 1893 em Chicago com as exposições universais promovidas.

Souvenir e viagem se encontram intrinsecamente unidos. Contraditoriamente às regras clichês do souvenir como uma representação do local visitado, em “Happy Together” ele é consequência de uma viagem que parou pela metade, que não aconteceu, algo como uma conformidade dos fatos. A viagem é sempre um período único e especial na vida e muitas vezes as pessoas tendem a retornar do local onde estiveram, mediante a recordação favorecida por objetos típicos que lhes lembrem os acontecimentos vividos. É a estética da lembrança. Os souvenirs são símbolos de um determinado status, apesar de serem um dos símbolos mais reconhecidos como cafonas do mundo. Serão bregas, verdadeiramente? São objetos de mau gosto? O souvenir é o símbolo da estética kitsch? Parece ser precisamente neste elevado grau de mau gosto onde reside toda a força e toda a ternura do souvenir, que, apesar da massacrante globalização, consegue sobreviver e ter vigência em um mundo onde réplicas estão sempre em segundo plano, descartadas por mentes exigentes que desejam a coisa em si, uma espécie de essência que ofereça algum tipo de garantia de originalidade.

Existem exceções históricas ou tremendamente locais, lugares saqueados, como destroços do Muro de Berlim, após sua queda, ou pedaços dos Sinos da Liberdade que, quando deixaram de soar, em 1846, foram despedaçados pelos pais da pátria, na Filadélfia, para oferecimento aos ilustres visitantes. A realidade do souvenir atual, nas palavras de Duccio Canestrini, um antropólogo italiano autor do livro *Trofei di Viaggio* (Ed. Bollati Boringhieri), pode ser que seja esta: “Um senegalês, em Florença, que vende aos turistas

alemães souvenirs etruscos fabricados em Hong Kong”. Ou seja, com a globalização, o souvenir acaba por transformar-se no produto não mais típico de uma cultura dada, mas sim pertencente a todas as culturas, sem uma origem específica, constituindo-se como o objeto desterritorializado por excelência.

Resta-nos, então, somente tentar compreender sob que ótica funcionam certos objetos que o cinema mistificou e os cinéfilos elevaram aos altares do fetichismo. Como o falcão maltês, que uma empresa de *Los Angeles* reproduz para colecionistas, ou como a frase que escreveu Shakespeare para que Bogart pronunciasse: “Esta é a matéria de que são feitos os sonhos”.

Outra imagem do souvenir imortal é a bola de neve deslizando-se pela mão desmaiada de Charles Foster Kane, enquanto seus lábios murmuravam a palavra “Rosebud”. A bola de neve é um clássico na história dos souvenirs. A idéia nasceu no ano 700 e, em um princípio eram imagens religiosas, virgens ou santos, que se colocavam em sinos de cristal para preservá-las do pó. Hoje é quase objeto de culto e, como tal, mantém certa liderança de vendas em lojas especializadas. Quanto à sua classificação, os souvenirs podem enquadrar-se em: puramente estéticos (taça de porcelana branca, lembrança de Guadalajara), religiosos (Cristo de Medinaceli em plástico dourado) e estético-funcionais (A Catedral de Florença, imitando mármore com pasta, que serve também para sustentar uma caneta).

Ao compreender as fronteiras entre o especificamente literário e o cinematográfico na película de Wong Kar-Wai e no livro de Puig, é interessante relacionar tais especificidades com os conceitos de kitsch/camp, especialmente ao considerá-lo(s) como a representação de um objeto que suscita, na alta classe cultural, a não proveitosa discussão

entre bom gosto e mau gosto, e que pode significar inferioridade pelo fato de ser uma mera reprodução. E, além disso, do desenvolvimento constante do olhar imitativo dos próprios efeitos de uma prévia imitação encenada, não se pode deixar de mencionar a atitude de jovialidade e alegria perante a vida como marca própria do souvenir.

Quando se fala do kitsch, está implícito um nível supostamente inferior da cultura. Apesar disso, o kitsch não é produto da cultura popular, no sentido de “feita pelo povo”, e sim de uma indústria que se propõe o lucro a partir de objetos descartáveis, símbolos de uma cultura signada pelo efêmero e transitório. Sua temporalidade é precisamente uma de suas qualidades prediletas. Por mais contraditório que pareça, é esta condição de efêmero o que lhe confere, na atualidade, uma espécie de transcendência, pois o tempo em que vivemos é percebido como efêmero e, por isso, o que tem valor passageiro se vê como representante genuíno da época. E o que é mais instável que a vida? E o que é mais seguro que a morte? A sociedade tornou-se temerosa em relação à morte. Porque um subtexto irracional da modernidade ocidental é, precisamente, que a morte não deve, necessariamente, existir. Com a possibilidade de negá-la por meio de avanços tecnológicos, o kitsch alcança, dessa maneira, a direção de toda a negação. A cirurgia plástica, como afirmamos antes, com seu objetivo de ocultar o passar do tempo no corpo, é um dos atos kitsch por excelência. Transitória, ajuda na procura de fugir da morte e, embora tenha sido vista sob uma perspectiva de mau gosto, no presente parece ter se tornado aceitável e até de bom gosto.

Tanto se aceitou a cirurgia plástica como uma manifestação extremamente kitsch que uma artista francesa está se ocupando na tarefa de fazer arte através dela. Seu trabalho artístico consiste em um processo de transformação corporal por meio deste ato, até encontrar o modelo de uma mulher ideal. O artista toma lições por meio de grandes imagens da história

da arte, como a Vênus de Boticelli, e instrui o cirurgião no modelo a ser copiado. Neste início de século, em que vivemos tão repletos de extremos e hipérboles, não se deve surpreender que uma pessoa chegue a tal ponto. O corpo é o campo de debate do momento, mesmo que se pense que as idéias sobre o espírito estejam em jogo.

Pode-se perguntar também se os que agora andam com tatuagens e piercings (perfurações corporais) também “jogam” com a idéia do kitsch. Pois a natureza do kitsch é tal que as respostas teriam que ser individuais. Cada um define os termos de sua entrega e, assim, efetivamente, existem muitos que trabalham seu corpo como um todo irreversível e com medo da morte. Outros realizam o mesmo ato precisamente como uma forma de aceitar a morte, mas talvez possa unir os dois campos o fato de que estes vão decididamente contra o que se estabeleceu como bom gosto. Esse menosprezo é, para muitos, a razão central da chamada "auto-mutilação." O reconhecer que o corpo é o último campo de todas as batalhas, e que a cultura de alguns “não é válida” (segundo os que articulam os liames do poder), o ato de deformar, ou melhor dito, “transformar” o corpo em paradigma que vai contra a norma, é um ato rebelde e reivindicador. Assim ocorre uma tomada de posse da única coisa que pode ser assegurada como pertencente a alguém, o próprio corpo. A idéia de colocar argolas nos narizes, nos órgãos sexuais (homens e mulheres), etc., pode desconcertar assim como a transfiguração do corpo com objetivos vaidosos.

A questão corporal aparece com muita força no tema dos olhos de Gladys. O episódio da perda do globo ocular esquerdo, como explica o narrador, aconteceu em uma noite de insônia nos Estados Unidos, quando ela sai a caminhar durante a madrugada e se depara com um homem de pênis ereto que encosta em seu corpo. Gladys grita e o homem destrói seu olho esquerdo. O olho fora do corpo, a marca da falta no corpo passa a ser uma

espécie de objeto kitsch corporal e insígnia de identificação da personagem em outras descrições de atos de violência que ela sofre ao longo do romance.

Já a auto-mutilação dos dois chineses está presente nos atos físicos agressivos que realizam entre si e com seus próprios corpos: eles bebem exageradamente, fumam sem parar, vomitam pelo excesso de bebida, procuram outros corpos na zona de prostituição e encontros gay em Buenos Aires. Ou seja, várias são as circunstâncias em que a destruição do corpo aparece e também o desejo fugaz de pertencer ao corpo de outrem, mesmo que momentaneamente.

3.6. A perspectiva comparativa entre Manuel Puig e Wong Kar-Wai

Os paradigmas do tempo, do espaço, da identidade, do isolamento percorrem uma história de estranhamento total do lugar de origem, do amante indesejado, de si mesmo. Uma reivindicação dos espaços subalternos, de afirmações identitárias, do outro que sempre nos impele para mais adiante.

A vida no exílio, no estrangeiro, é um ponto comum nas duas obras, já que os dois textos tratam de narrativas de sujeitos em trânsito, nômades. Em *The Buenos Aires Affair*, um dos protagonistas, Gladys, sai de Buenos Aires em direção à Nova York para estudar Belas Artes. Grande parte da obra trata das experiências sexuais vivenciadas por ela depois que chega aos Estados Unidos. Há uma representação da memória de suas vivências que, sobrevividas como mazelas traumáticas, vão trazer novas configurações aos processos de incorporação do local de “origem”.

A sensação recorrente é de amálgama das paixões contidas e a necessidade de

De acordo com Jorgelina Corbatta⁵¹, é a sexualidade o ponto chave que permeia as três principais histórias em que ocorrem relações sádico-masoquistas: o encontro com um homossexual no terreno baldio que culmina em um suposto assassinato. Como já analisado neste trabalho, a sexualidade pode ser observada tanto na exageração dos dotes físicos de Leo quanto na primeira cena do filme com os personagens realizando o ato sexual em que a violência física vaza nas imagens e o corpo é o objeto dominante e fonte de prazer. Leo também recorria constantemente à prática da masturbação, porém a atividade vivenciada com culpa lhe proporcionara muitas enxaquecas. Assim, pode-se pensar em uma sexualidade no romance dentro de uma linha perturbadora, certa mistura de prazer e culpa cristãs, que se confundem em uma mente atordoada por pulsões confusas.

Jeremy Tambling⁵², ao citar Frederic Jameson na análise do filme *Happy Together*, aponta para uma discussão do caráter alegórico da literatura produzida na América Latina na medida em que as histórias dos destinos individuais e privados são sempre alegorias da situação dos habitantes dos países de terceiro mundo em toda sua dimensão cultural e social. Isso poderia ser uma chave de leitura/interpretação para *Happy Together*: o contar a história de dois indivíduos em suas mazelas pessoais e amorosas. E por que não dizer que tal acontecimento não é, também, a essência de *The Buenos Aires Affair*? Em minha opinião, ambos os textos utilizam-se de vivências pessoais atordoadas entre as dificuldades de sucesso

⁵¹ CORBATTA, p.51, 1998.

⁵² TAMBLING, 2003: 9.

nos relacionamentos pessoais como estratégias narrativas, sejam eles de Gladys e Leo ou Yiu-Fai e Po-Wing, para falar não só de casos individuais, e sim para sentar bases possíveis de leitura alegórica.

Mas qual pode ser a aproximação real entre a literatura de Puig em *The Buenos Aires Affair* e a película *Happy Together*? Em uma declaração já mencionada neste trabalho, Kar-Wai discorre sobre a diferença cultural entre temas e modos de se contar uma história ao comparar a literatura hispano-americana com a chinesa. Na literatura chinesa a importância é dada ao tema, por isso, no teatro chinês tradicional, as pessoas vão assistir a uma história somente para ver repetidas vezes o tema e a forma como é contada a história, mesmo que ela já seja conhecida por todos. Kar-Wai considera o aprendizado de como se conta a história (e até mesmo a junção do tema e da forma de se expressar) através da literatura de Manuel Puig e Gabriel García Márquez. No caso de Puig e Kar-Wai a aproximação realmente se concentra na indiferenciação que Kar-Wai apreende na literatura de Puig entre forma e tema e na experimentação com os mais diversos materiais.

A referência ao cinema é uma característica que está presente tanto em *The Buenos Aires Affair* quanto no filme chinês, já que, em suas imagens iniciais evidencia-se uma tentativa frustrada de uma história “road movie”, uma ida às Cataratas do Iguazu sem sucesso. Um filme que discute o próprio fazer cinematográfico, uma metalinguagem das imagens. A tomada das Cataratas o espectador somente pôde desfrutar após a tentativa frustrada de se chegar ao ponto de encontro entre as fronteiras do Brasil, Paraguai e Argentina. Já no livro de Puig, as referências cinematográficas aparecem nos filmes que Gladys assistira em seu período vivendo nos Estados Unidos, os antigos melodramas hollywoodianos que costumavam passar na televisão para preencher longos períodos.

A apreciação filmica é um pré-requisito extremamente importante, porém, ao tratar da encenação kitsch nos ambientes cafonas do livro e do filme, é importante considerar a construção de paradigmas que a riqueza das descrições minimalistas proporcionam na narrativa puigiana e que também permitem decifrar pistas no filme de Kar-Wai. Trata-se de uma teatralização da vida cotidiana, de uma hipérbole de cenários fora de moda ou de uma ênfase aguda no sentimentalismo extravasado em imagens. A exageração nas cores e luzes, as descrições de imagens (cap.II) de Gladys amordaçada ou a profusão de cores extravagantes no hotel em que Po-Wing se instalara antes de mudar-se para o cortiço de Yiu-Fai são alguns detalhes que nos permitem inserir estas obras em um universo múltiplo do kitsch-camp e apontá-los como espaços de alteridades e da memória. Estes são elementos importantes para a análise do olhar kitsch/camp que o sujeito pode perceber em objetos culturais, seja ele uma pintura, um filme ou um romance.

Estamos tratando de textos que, sob múltiplas perspectivas, permitem elaborar um entrecruzar da vida de quatro pessoas (Gladys e Leopoldo, Yiu-Fai e Po-Wing) que vivem intensamente as pulsões sexuais, a fuga da solidão (os remédios para dormir de Gladys e Leo, a bebida abusiva de Yiu-Fai que lhe causava vômitos) e que, imersos na esquizofrenia da vida (pós)moderna, constroem itinerários em direção a uma memória comum, universal. Memória esta que se elabora a partir das crises existenciais, traumas e obsessões da vida cotidiana.

Como sobreviver em um mundo onde não se é possível ser feliz consigo mesmo? Como ser feliz com o outro ou simplesmente conseguir ser “Feliz Junto” se a felicidade individual é constantemente sacrificada pela não aceitação de si mesmo? Como aceitar o outro com suas diferenças e peculiaridades? Como ser feliz junto a alguém vivendo uma condição

humana exilada, triste e desejando veementemente a volta à terra natal? Imersas no contínuo movimento de luzes e pessoas, como é possível ser feliz na ultra-dinâmica megalópole Buenos Aires, na respiração constante da atmosfera melancólica do tango?

Não é intenção deste trabalho traçar um tratado de intenções de Manuel Puig e Wong Kar-Wai, especialmente pela distinção que se deve estabelecer entre a intenção autoral e o objeto artístico em si, já que nem sempre o conteúdo referido se manifesta a nível consciente. O objetivo é, portanto, aproximar os dois objetos artísticos focalizando a maneira como ambos são narrados, buscando captar o “lado sexy” já mencionado, o affair e todas suas implicações no relacionamento humano. Perceber de que maneira o kitsch e o camp de Puig são estéticas que nos remetem às cores filmicas de Kar-Wai, às experimentações livres do diretor com a imagem. O caráter flutuante nos acontecimentos de ambas as narrativas também é importante salientar. Os acontecimentos em si são flutuantes em ambos os objetos artísticos. Ou seja, a prioridade dos autores está na forma como será contada cada história e não nos acontecimentos em si.

É contraditório e provocante, evidentemente, o desejo de captar um título de alma feminina (*The Buenos Aires Affair*) através de dois personagens homossexuais sofrendo incessantemente a angústia da convivência com o terror do afastamento. O feminino sentimental, o sofrimento intrínseco da relação afetiva está evidente na atmosfera captada pelo filme, assim como a entrada do primeiro capítulo do romance de Puig, no qual realiza uma transcrição literal de “A Dama das Camélias”. Ele se refere a um trecho do filme de George Cukor em que Marlene Dietrich dialoga com seu par amoroso. A história é sentimental em excesso e pouco apresenta além da difusão do clichê reprodutor do lugar comum, duas horas de sofrimento incessante causado pelos desencontros de um casal. Nesse sentido, a temática

de “A Dama das Camélias” e “Felizes Juntos” é praticamente a mesma: o melodrama em sua essência mais ordinária. Porém, é imprescindível mencionar a riqueza narrativa do filme de Cukor. A apreensão fixa do espectador demonstra uma empatia com o narrado, uma identificação universal que se estabelece com histórias de sofrimentos amorosos. As vicissitudes que carregam consigo a dualidade do sentimento amoroso, a repulsa e a dor da perda.

4. UMA INTRODUÇÃO AO TEMA DA MEMÓRIA

Entre algumas das imagens portadoras de formas de subjetivação mais importantes do filme *Felizes Juntos*, como já comentamos neste trabalho, está o abajur brega com a imagem das Cataratas de Foz do Iguaçu no quarto de Yiu-Fai. Esse objeto incita à reflexão sobre a metáfora do *kitsch*.

A memória, seja através da representação narrativa ou fílmica, compõe o processo integrativo autor-público justamente a partir da impossibilidade de sua atualização e concretização totalizadora pela via da narrativa. São os vazios deixados pelos autores/diretores que o leitor (ou o espectador) têm como função preencher a partir de suas próprias memórias fragmentadas visando completar-se e criando um texto de leitura pessoal que acaba fazendo o percurso de encontro com uma reserva da memória “alheia”. As lembranças de Yiu-Fai sobre Hong-Kong, a tentativa da volta para (re)estabelecer seus conflitos pendentes – uma memória que também não lhe permite ser feliz. O imaginário das Cataratas do Iguaçu – exorcizados pelo objeto *kitsch* – repetidamente focalizado pela câmera – espaço-tempo de uma viagem compartilhada pelos dois amantes que constantemente estão preocupados em (re)começar de novo. Como se o objeto, próprio do cenário *kitsch*, ponto de condensação mnemônica, se transformasse em uma tela de cinema-memória, pessoal e compartilhada, individual e coletiva, de alguma forma construtora e depositária das estruturas identitárias dos sujeitos.=

A imagem sensório-motora, segundo Deleuze, ocorre a partir de uma identificação dos espectadores com os personagens de um filme. Hitchcock teria sido o primeiro cineasta a romper com a identificação ao introduzir a personagem como uma espécie de espectador. Para Deleuze, o que constitui a nova imagem é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas.⁵³ Em “Happy Together” podemos observar tanto situações de deambulação, como também as situações óticas e sonoras. O caminhar dos chineses por Buenos Aires, o passeio noturno, a volta de ônibus na madrugada em direção à periferia. Ao pensar sobre os esquemas sensório-motores, Deleuze afirma que não nos faltam esses esquemas para reconhecermos as diversas situações em que nos encontramos, sempre levando em consideração nossas capacidades e nossos gostos.⁵⁴ Ele afirma, ainda, que um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Segundo Bergson:

(...) nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas.⁵⁵

A imagem somente será perceptível se nossa identificação e crenças permitirem. Ou seja, ninguém observa ou se depara com algum detalhe se o mesmo não fizer parte de algum repertório que já esteja relacionado com suas vivências anteriores. Deleuze propõe em *A Imagem-tempo* a busca de uma outra situação ótica (como exemplo o neo-realismo italiano) que viria com o vínculo sensório-motor enfraquecido culminando na ênfase da imagem-clichê (que para ele seria a verdadeira imagem). O fim da situação sensório-motora será anunciado através daquilo que não se percebe ou não se observa, as situações óticas e sonoras, eliminando a identificação direta do espectador com o que ele vê.

⁵³ DELEUZE, 1985, p.10.

⁵⁴ Ibid., p. 10.

⁵⁵ Ibid., p. 31.

Não mais um prolongamento motor ou uma continuidade da imagem com o som, mas um ponto de condensação onírica pela liberdade dos órgãos de sentidos. Em “Felizes juntos”, essa convergência será representada na imagem que tomarei como um enigma que se desdobra em objeto kitsch no estudo da dissertação – no caso as Cataratas. Assim, os acontecimentos-clichês flutuam nas ações e transbordam nos gestos dos protagonistas. E a situação puramente ótica e sonora deleuziana somente pode emergir em espaços vazios e desconectados do restante das outras imagens.

Os signos da memória, que Pasolini⁵⁶ denomina insignos, não formam parte meramente de uma memória individual, mas se constituem em aspectos coletivos, como a época, o lugar, os costumes, os acontecimentos, as formas de linguagem utilizadas. Existem imagens que não fazem parte do repertório de alguém, mas que podem ser reenviadas à realidade ou ao imaginário (pessoal ou coletivo). Yiu-Fai, um dos protagonistas de “Felizes Juntos”, parece viver da memória de seu lugar de origem, Hong-Kong. Seu desejo é voltar e reencontrar seu pai, reconstruindo relações com conflitos pendentes de resolução. Da mesma maneira a memória está presente em *The Buenos Aires Affair* através das aventuras sexuais de Gladys e Leo, da recuperação dos sucessos policiais da época, da encenação repetida dos costumes, do momento político e artístico, do discurso crítico. Um percurso que se dirige do arquivo ao performático, da história à ficcionalização das lembranças. A análise da questão da memória na narrativa literária e fílmica garante visibilidade ao processo formador da categoria *kitsch* dos personagens de ambas as obras.

Para Bergson⁵⁷, o corpo ocupa o espaço central de inserção e reconhecimento das imagens que se transformam em memória no cérebro. O passado, ou as imagens passadas,

⁵⁶ PASOLINI, 1985, p. 26.

⁵⁷ BERGSON, 1990, p. 84.

sobrevivem de duas maneiras distintas: pelo reconhecimento de nossos próprios mecanismos motores e por lembranças independentes que se imprimem na memória. A lembrança imprime-se na memória através do movimento sucessivo da repetição (de uma lição, por exemplo).

Cristina Oliveira⁵⁸ explica as teses de Bergson a partir de uma perspectiva dualista. Da interioridade da consciência passa-se a considerar uma exterioridade (a matéria) e a relação desta com o espírito. A matéria é a imagem que se forma pela visão e que sucessivamente forma atualidade e potência. Entre todas as imagens, a do corpo é a que ocupa lugar central e é a partir dela que nos orientamos. A lembrança é então o resultado de um contínuo processo que o cérebro realiza ao lembrar e perceber. O presente se constrói com as reminiscências que se imprimem em nossa memória. Com o objetivo de preencher as incompletudes da experiência momentânea, a memória bergsoniana consiste na preservação das imagens do passado e nas suas reconfigurações no momento presente.

Assim, o olhar dos chineses na película é uma mirada formada por memórias prévias, criadas nos seus locais de origem, que vão sendo (re)elaboradas continuamente, construindo novas lembranças que atuam como estratégias de sobrevivência em um mundo que se percebe caótico construído sob o eixo da multiplicidade e do cosmopolitismo. Tendo o corpo como a imagem central e sua própria referência de mundo, esses personagens deambulam percorrendo seus próprios mapas e itinerários, tensionados pelos traços mnemônicos e as lembranças involuntárias que exigem dos sujeitos um algo que os excede: parar para refletir, elaborar a memória voluntária que permite abrir um caminho entre o pessoal e o social, entre o indivíduo e a cultura, entre o artista e o mundo.=

⁵⁸ Disponível em <www.filosofiavirtual.pro.br/bergson.htm>, acesso em 13/04/05.

Sabe-se que, para Bergson, a memória tem a capacidade de registrar o passado como um todo, que passa a ser mantido intacto e preservado, sem mediação explícita da consciência do indivíduo. Essa memória pode voltar na forma de imagens-lembrança, assombrando o presente e modificando as percepções, constituindo assim um dispositivo de associações variável, individual, processual, único. Dessa maneira as impressões sexuais de Gladys e Leo em *The Buenos Aires Affair* e as memórias de Yiu-Fai em “Felizes Juntos” se constroem a partir dos estilhaços de memórias, constituídos por suas experiências vividas, compondo uma complexa rede de imagens-lembranças que dão vida às duas narrativas.

Deleuze, ancorado em Bergson, elabora o conceito de memória voluntária, que se movimenta do presente ao presente “do passado”, com o qual ele afirma que a memória elabora os presentes, recompondo-os. Presentes sucessivos, reelaborados pela memória, estabelecendo uma rede de associações que coloca em questão o que é real ou fictício, presente ou passado, indivíduo ou história. Esse movimento oscilatório entre o todo preservado e a imagem que volta, será crucial para nosso entendimento dos processos que se verificam nos dois objetos de estudo.

No século XX, assiste-se a um aumento considerável dos estudos e reflexões do fenômeno da memória. Alguns dos autores que mais se destacam neste tema são Henri Bergson, Marcel Proust, Walter Benjamin e Maurice Halbwachs. Mas por que tanto interesse ao redor do tema? Por que é tão importante a idéia de preservar um acontecimento, um momento vivido, uma história a ser contada? Depois de um século marcado pela matança indiscriminada, por várias guerras e mudanças como foi o século XX, é quase urgente pensar, sim, na memória. Pensar em como preservar o conhecimento do século XX, o conjunto da

informação multiplicada a infinitas dimensões que o mundo web midiático legou ao processo de armazenamento de informações por seus meios.

A modificação dos meios de informação na atualidade trouxe a diferenciação nos suportes em que se preserva e guarda a memória. Em meio a um mundo tão diverso na qualidade de suas manifestações é urgente utilizar todas as vontades para preservar a memória, seja ela individual ou coletiva. Assumindo necessariamente um novo caráter, é necessário guardar a informação de todo o século XX, e também é mais que emergencial trazer o valor intelectual de pensadores sobre o caráter imprescindível da memória nos séculos XX e XXI.

Após todos os grandes acontecimentos históricos do século passado, as forças de pensamento que mobilizam a transformação da sociedade tornaram-se exíguas e também as utopias salvacionistas de transformação do mundo. A visão humana se abala inteiramente ao conhecer a compatibilidade exacerbada entre a alta cultura e a barbárie. A crença na ciência como algo incontestável também foi posta em questão e o ser humano se depara com uma ausência total de fé em crenças absolutas, um quase niilismo que impera no pensamento e que faz acreditar que nada de significativo e verdadeiro exista. Diante desse caos, é tarefa do intelectual saber preservar sua memória.

Também constitui tarefa do intelectual refletir sobre o mundo, a existência, e quem sabe, até mesmo, ser salvo pela literatura. Isto é algo que também faz parte de nossa discussão, um escritor único em si na contemporaneidade, Marcel Proust, que se dedicou a escrever sete volumes sobre o tema infindável da memória e suas múltiplas significações. Uma (pseudo)biografia que busca ouvir o eu interior, recuperar o tempo de toda uma vida que

já está prestes a acabar. Nessa tentativa de resgate de um conhecimento surge a cultura da memória focalizada na preservação das manifestações culturais locais. A identidade do outro é posta em valor, a significação do mundo só pode advir com a memória que restou dos acontecimentos passados. Assim, o que ocorre é um tipo de “musealização” da cultura com novas apropriações do espaço público.

A obra de Proust é uma construção paradoxal dos acontecimentos do século XX em direção à memória e ao esquecimento. O passado não pode mais ser analisado sob o tradicional viés da reprodução positivista e historicista dos fatos ocorridos. O conceito de historiografia passa a ser questionado justamente pelo contexto demasiado relativista em que se encontrara o pensamento. Ele agora é construção de identidade, reconhecimento do outro, seja fora ou dentro de si mesmo. O passado proustiano deve ser compreendido pela vivência subjetiva que, transformado em sensações do presente é capaz de transportá-lo ao vivido, levando-o às mais essenciais questões filosóficas e existenciais, a um arrebatamento do ser. Ao discorrer sobre o tema infundável da memória pode-se observar como o mais lembrado, às vezes, é o que resta de mais doloroso. Tem-se como exemplo vivo disso a quantidade de livros e filmes que tratam do Holocausto.

A literatura tem um papel verdadeiramente primordial na discussão sobre a memória cultural. A cultura, enquanto memória, passa a ser considerada cada vez mais como uma memória do coletivo que deve ser preservada, e quanto mais local for o conhecimento mais garantias existem do êxito da preservação e perpetuação através dela. *Em Busca do Tempo Perdido* é naturalmente um objeto que remete à manutenção da memória e da história. É justamente por isso que a literatura leva vantagem, já que a escrita é um dispositivo de duração.

Grande número de pessoas busca compreender alguns aspectos em relação aos processos de aquisição ou perda de memória, porém muitas vezes o assunto não vai além de meras divagações com poucas comprovações científicas. O termo está no dicionário Houaiss⁵⁹ com o significado principal da faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos. Dentro da obra literária, ocorre o exemplo da falha de memória, como a mãe de Gladys se queixa sobre os constantes brancos ao recitar. Existe uma referência clara nessa passagem à inquietação quanto ao tema da memória e aos processos de fixação de uma determinada lição no cérebro.

O enfoque da mãe no primeiro capítulo de *The Buenos Aires Affair* nos remete ao exercício mnemônico da recitação de poemas, trabalho exaustivo da memória, resultado de todo um exercício da repetição. A memória também está relacionada ao ato de narrar, na medida em que pode significar exposição escrita ou oral de acontecimentos e de uma série de relatos da experiência ou uma narração, como a voz em off de Yiu-Fai que, ao iniciar o filme narra um fato, um sucedido, os acontecimentos de uma vida, os insucessos ou as agruras humanas. No caso de *Happy Together*, a memória da situação vivida pelo casal desde o momento em que se auto-impuseram como exilados estaria concentrada no objeto que se repete insistentemente no filme que é o abajour – algo que depositaria as angústias e insucessos de pessoas que não se aceitam inteiramente.

Na Antigüidade, a retórica reservou um espaço específico e especial para a memória: era a arte de recitar textos e palavras, como os poemas de Clara Evelia recitados e perdidos da memória no início de *The Buenos Aires Affair*. Toda a arte do orador consistia exatamente na capacidade de guardar e preservar o discurso. Desenvolveu-se a chamada

⁵⁹ HOUAISS, 2004: 1890.

mnemotécnica para que os poetas e recitadores pudessem armazenar os textos de maneira eficiente. E mesmo hoje, desde o Renascimento, a pintura, a arquitetura, enfim a cultura ocidental também é, em certa medida, resultado do pensamento do período, além de ser um poderoso dispositivo de inserção da memória, pensamentos, mitos e lendas de cada povo. E papel especial neste contexto cumpre a literatura, seu caráter religioso e ritualístico, a salvação ao final da vida de Proust, a possibilidade de criar algo único pela experiência humana e transformá-lo em memória. Que é a literatura senão o aglomerado mnemônico da experiência da humanidade?

Aristóteles consegue distinguir dois momentos diferentes da memória: o armazenamento (memorizar) e o lançar mão das recordações⁶⁰ (recordar-se). O recordar-se, por mais paradoxal que seja, somente pode existir se houver uma complementaridade com o esquecer. Para que haja recordar deve haver o passar novamente, rever a lição, rememorar, reaprender. E isso somente pode ser possível através do esquecimento. Ou seja, existe uma complementaridade mútua entre os dois termos (memória e esquecimento).

A literatura do século XX pode ser vista também como uma manifestação cultural e “memorial” de um período extremamente conturbado da história, com escritores como Franz Kafka produzindo a composição de um inteligente retrato da alienação humana no mundo contemporâneo. A história do sujeito que acorda e de repente se vê transformado em um inseto. Assim como *Em Busca do Tempo Perdido* trata do tema da memória mediante a escrita, o cinema também tem um exemplo claro da memória involuntária de Proust no filme “Morangos Silvestres”, de Ingmar Bergman. Neste filme, um velho se encontra com as memórias da infância e se depara ao longo de uma viagem com imagens de sua morte. O que

⁶⁰ Disponível em <<http://www.kirjasto.sci.fi/proust.html>>, acesso em 04.02.2006

ele rememora são morangos silvestres colhidos em sua casa na infância, uma atmosfera bucólica, pastoril, a natureza como pano de fundo para a vida dos personagens. As pessoas que fizeram parte de sua história emergem na lembrança de um professor na viagem à universidade para receber o título de professor emérito.

O filme lida diretamente com o confronto entre a incapacidade do homem no final de sua vida frente às vicissitudes impostas pelos acontecimentos, as imperfeições que cada um adquire ao longo da trajetória e que sempre os conduzem ao destino cada vez mais atroz e indesejado da espécie humana: à solidão, ao abandono, à impossibilidade de comunicação, à morte. Com trama surrealista, é uma das poucas películas na história do cinema que abordou a temática da reprodução de sonhos. Somente algumas tentativas de dois amigos na realização de um curta e um média-metragem, Salvador Dalí e Luís Buñuel (“O Cão Andaluz” e “Idade de Ouro”) permitiram elaborar uma das imagens mais aterrorizantes e sedutoras da história - a imagem de um olho sendo cortado paralelo a uma nuvem que passa sobre a lua.

Com o *Manifesto Surrealista*, André Breton expõe suas fórmulas de concentração e ambientação de atmosferas que propiciassem a criação de arte pela livre associação de elementos do sonho e do inconsciente humano. Nele, Breton ensina o ritual de criar atmosfera adequada para criar arte no livre fluir de idéias registradas de maneira instantânea que lembra a criação dadaísta. Pode-se invocar uma (re)significação do mundo dos sonhos, a atmosfera da livre associação que eles aportam. A confusão de ambientes, classificações e denominações do mundo real escapam à mente surrealista que trabalha pela livre tentativa de expressão das manifestações do inconsciente humano. Trazer as significações dos sonhos à realidade é tarefa do sonhador que busca encontrar e desvendar o sentido de sua própria condição de ser em direção certa à morte.

Esse é, em certa forma, o contexto dos acontecimentos na viagem que o personagem Carl (de “Morangos Silvestres”) realiza até o local onde receberia um título de doutor Honoris Causa, afirmando a contribuição que exercera para a ciência pela invenção de novos remédios. Porém, a viagem o transforma pelos acontecimentos que se desenrolam por meio de sonhos e que o farão entender melhor sua condição existencial como um ser finito que caminha em direção à solidão e à morte. Ingmar Bergman seguramente é um grande mestre em revelar as mazelas mais essenciais e humanas da vida, a condição do ser como só e herdeiro dos acontecimentos do passado.

O narrador de *Em busca do tempo perdido* busca atingir a essência através da memória involuntária que lhe permitia fundir sensações como o prazer da experiência do passado com o momento presente ao ato rememorativo que se inscreve na literatura. É a associação de duas sensações pela memória voluntária que ocorre, sobretudo, pelo ato da reminiscência, como também seus sentimentos que são capazes de realizarem um trânsito entre as duas instâncias temporais fundindo-as em uma sensação experimental única, a salvação pela arte, no caso a escrita, a literatura. Como no momento em que o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* pisa em duas lousas:

"Mas no momento em que, recuperando-me, coloquei o pé em uma das lousas, um pouco mais baixa que a anterior, todo o meu desalento, desapareceu diante da mesma felicidade que, em diversas épocas de minha vida senti [...]"⁶¹.

Essa sensação de felicidade é análoga àquela provocada pelo sabor do bolinho de Madeleine que Marcel comeu, revivendo-lhe uma emoção intensa de sua infância, como o professor Carl de “Morangos Silvestres” que se encontra novamente com todos os seres

⁶¹ PROUST, 1980, p. 212

queridos no passado através do sonho. Quando Marcel recorda eventos de sua vida, como jatos de lembranças, a sensação experimentada era a de um ser além da temporalidade. Não existia mais preocupação com o passado e o futuro. Recuperar o tempo perdido significa precisamente a dimensão do tempo como avassalador e a perda que ele sentira já que não conseguiu dedicar sua vida à literatura, e somente é capaz de fazê-lo ao final de seus dias. A experiência de retornar ao passado pode propiciar a quem a desfruta talvez uma sensação que não pertença a nenhuma das duas instâncias (passado e presente), e sim a uma situação extra-temporal.

4.1. Proust e a memória do tempo perdido

Proust escreve uma ficção em que retoma acontecimentos de sua vida e os recria. Invenção que, por meio de jatos de consciência livre lhe permite recoletar dados da infância, observações do estilo social em que morara, a fofoca, os costumes locais, as cidades imaginárias de Balbec ou Combray – que representavam ilusoriamente a França de Proust. Um das cenas chave do livro é a tentativa de descrição passada de reminiscências através do ato de fundação de uma narrativa pelo exercício da memória. Verdadeiramente a busca por um tempo que já se perdeu. O prazer aguçado conseqüente do comer e sentir o sabor de infância que o bolo Madeleine proporcionara. Uma lembrança do paladar que o remete a locais nunca antes conhecidos, sensações de infância quase perdidas. É como se, nesse momento, não houvesse nenhuma distinção no ato de experimentar inteiramente o passado como uma parte simultânea da existência presente. E de repente toda a memória se revela, todos os acontecimentos escondidos em algum vazio retornam novamente vindo à tona uma relocação da identidade de si e de um outro no mundo.

O que está em jogo durante toda a leitura é o poder do tempo, a destruição que se faz presente de forma épica em nossas vidas. *Em Busca do Tempo Perdido* não possui um enredo fixo e não segue um desenrolar linear na ordem e distribuição dos acontecimentos. O narrador é Marcel. Ele não é Proust, mas o é de variadas maneiras. Ele é inicialmente inocente e somente aos poucos começa a entender a essência de uma realidade escondida, a escrita que se volta para uma vivência subjetiva, um total voltar-se para si. No final ele está se preparando para escrever uma novela que é justamente a que foi e está sendo apresentada ao leitor. É precisamente no momento em que ele mergulha o bolinho de Madeleine no chá que todas as lembranças ressurgem. O narrador começa o livro afirmando que por muito tempo ele tem acordado cedo. O início de sua obra inaugura uma escrita do desejo de recuperação da memória, a evocação de lugares, a descrição minuciosa de eventos. Pelo romance de Proust a expressão “descrição proustiana de ambientes” torna-se conhecida no meio literário como um ato de descrever minuciosamente os lugares das vivências, em caracterizações minimalistas e detalhes.

Ocorre a sensação de desprendimento do narrado na medida em que novos acontecimentos são transformados em palavras. Ele define a perda do tempo como uma época sempre acabada de sua vida primitiva. Na passagem abaixo se evidencia a influência do pensamento de Bergson quanto ao reconhecimento do corpo como o espaço central de nossa referência e ponto de reconhecimento do ser, na escrita de Proust:

O que acontece é que quando eu me despertava assim, com o espírito em comoção, para averiguar, sem chegar a conseguir, de onde eu estava tudo girava ao redor de mim, na escuridão: as coisas, os países, os anos. Meu corpo, demasiado vil para se mover, buscava, segundo fosse a forma de seu cansaço, determinar a posição de seus membros para daí induzir a direção da parede e o lugar de cada móvel, para reconstruir e dar nome à morada que lhe abrigava. Sua memória das costas, dos joelhos, dos ombros, lhe oferecia sucessivamente as imagens das várias alcovas em que dormira, enquanto

que, a seu redor, as paredes, invisíveis, trocando de lugar, segundo a forma do quarto imaginada, giravam na escuridão.⁶²

Bergson⁶³ afirma que existem duas memórias principais no ser humano: a primeira atuaria de modo a imprimir imagens-lembranças, registrando todos os acontecimentos da vida sem perder os mínimos detalhes, quase um arquivo em que todos os eventos formassem uma atividade natural e necessária deste tipo de memória. Ele ainda afirma que⁶⁴ para conseguir evocar um passado através de imagem é preciso ter a capacidade de se abstrair da situação presente, sendo necessário o valor ao inútil e a vazão para o sonho. Para evocar memórias é preciso sonhar. E parece ser justamente o sonho o guia da narrativa do *Em Busca do tempo perdido*.

Da mesma forma o abajour em *Happy Together* é o cristalizador da memória do road-movie sem sucesso, ele é repetido insistentemente ao espectador para significar um algo mais. Ele é o condensador da memória de dois sujeitos que oscilam entre a felicidade e a união, entre o sadismo e o masoquismo, entre a solidão e os atos sexuais (também solitários) que desejam aplacá-la. Através dele é possível construir um arquivo de memórias do exílio, da diáspora, ou as memórias perdidas em alguma esquina do cérebro de Clara Evelia em suas tentativas de recuperar poemas perdidos que costumava recitar. Pode-se afirmar, também, que os “casos” psicanalíticos de Gladys e Leopoldo Duscrovich em *The Buenos Aires Affair* produzem um tipo particular de memória na medida em que é o registro para que o autor possa compreender (e, claro, também o leitor) zonas obscuras do desejo e das pulsões humanas. Bergson aponta para vários tipos de lembrança e destaca o valor especial da lembrança aprendida, já que ela possui mais valor na sociedade.

⁶² PROUST, p.4

⁶³ BERGSON, 1990, p. 88.

⁶⁴ Ibid., p. 90.

Para Luz Aurora Pimentel⁶⁵ o universo ficcional de *Em Busca do Tempo Perdido* está ambientado em lugares imaginários como Balbec e Combray. Foram realizadas investigações para verificar a equivalência dos lugares que Proust descreveu como o espaço narrativo em íntima relação com os outros componentes da narrativa. Ocorre uma distinção para entender quais são os limites entre o que é ficcional na descrição imaginária e o que se pode depreender de real ao dispor lado a lado algumas cidades francesas e observar as diferenças em relação ao narrado no *Em Busca do Tempo Perdido*. O que se observa é uma cidade como Combray que, ao mesmo tempo em que é imaginária, consegue se estabelecer em um mesmo nível de realidade que as grandes cidades referências do mundo, como Paris ou Veneza.

Voltando ao tema da memória, Bergson⁶⁶ pressupõe dois tipos: uma que imagina e a outra que repete. O êxito nas descrições de cidades como Combray no *Em Busca do Tempo Perdido* é devido a uma memória que, ao entrar em contato com o mundo dos sonhos tem a capacidade de imaginar. Imagina cidades que realmente existem, mas que estão lançadas junto às cidades oníricas, ao campo da linguagem que permanentemente imagina e repete. O reconhecimento ocorre justamente na recordação de uma imagem passada, guardada em algum lugar do cérebro, com algo imediato no presente.

As duas imagens devem se juntar para que a memória seja evocada. As imagens evocadas no cérebro de Marcel ao comer o bolinho de Madeleine é um intercruzamento entre o reconhecimento do passado com algo que lhe fazia recordar imediatamente um tempo longínquo, um fato já ocorrido. O passado ressurgindo no real através de um cotidiano que lhe

⁶⁵ Pimentel p.1 http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/invitados/pimentel_2.htm, acesso em 31.12.2005

⁶⁶ BERGSON, 1990, p. 89.

arrebatada imediatamente e reconhece um acontecimento e todas as sensações, prazerosas ou não, que podem advir com ele.

A influência de Bergson na escrita de *Em Busca do Tempo Perdido* é significativa, embora Proust tenha negado essa relação intertextual. Apesar disso, é evidente a observação de pontos em comum, ambos ocupados exhaustivamente com o tema da memória, a ênfase na duração – o tempo vivido cotidianamente em detrimento ao tempo do relógio, socialmente marcado.

Bergson distingue, também, dois tipos de memória, aquela formada pelo hábito da repetição e uma outra “pura” memória incapaz de ser apagada da consciência. A primeira é formada no cérebro (matéria) e se transforma continuamente em memória pelo trabalho do aprendizado, da rememoração dos fatos passados. A segunda seria a memória em sua forma mais pura e jamais seria apagada do cérebro por qualquer motivo. Ele acredita em uma eternização das lembranças no cérebro, e a memória habitual é a que permanece com mais forma por sua aceitação social e valorativa.

A prática da repetição contínua de uma atividade como conduzir é o que garante que uma pessoa entre em um carro e instintivamente comece a dirigir. O conhecimento se torna uma entidade autônoma e independente pela prática excessiva. Um terceiro tipo de memória é a involuntária. Deslocada da percepção e ação imediata, a memória involuntária não foi posteriormente desenvolvida por Bergson, porém, ela é referência para o cinema, especialmente em filmes como os de Tarkovski, (*Solaris*, *Espelho* e *Nostalgia*), e é, ainda, uma referência chave na discussão de Deleuze sobre a imagem-tempo.

A imagem-tempo seria a imagem não habitual, ou memória pura, e estaria mais presente no cinema europeu, já que as formas falhas de reconhecimentos mnemônicos como a amnésia, a hipnose, as alucinações e as loucuras foram abordadas em filmes europeus desde o início. Em contraposição a isso, o cinema americano tendeu para uma perspectiva de ação e imagem em contraste à visão européia fragmentária originada de tendências artísticas que envolviam o inconsciente e a livre criação humana como o dadaísmo, o surrealismo e a psicanálise.

O mundo narrado na obra *Em Busca do Tempo Perdido* é uma vivência subjetiva que se instaura a partir do que vai sendo contado ao leitor. O foco narrativo é de uma visão por trás, acima de todos os acontecimentos, algo como um narrador onisciente intruso que percebe e vê tudo acima de si. Ao emprestar episódios biográficos dos outros ou de si mesmo, Proust realiza uma revolução no fazer ficcional na medida em que seu exercício memorialista o permite confrontá-lo com o outro, mas um outro dentro de si mesmo, um alterego que, insistentemente, ganha voz nos acontecimentos, sejam reais ou imaginários, sejam vividos por ele ou por pessoas ao redor.

O recurso do flashback é um aspecto que perpassa a narrativa: seja na primeira visita de Odette, a orquídea em seus seios, o crisântemo nas primeiras despedidas, o jantar com os Verdurin. Um tempo que se prende ao já vivido, mas que também é experimentado no presente, um tempo não apenas retrospectivo, mas, sobretudo prospectivo. A memória involuntária é representação máxima do tempo, um tempo perdido que se esvai e que volta sucessivamente através de um suscitado de lembranças que o permite rememorar tempos passados, situações vividas, sensações e sentimentos. A memória involuntária consiste no aflorar de uma consciência a partir de uma situação semelhante à que vivera anteriormente. O exemplo clássico já mencionado é o comer Madeleines com chá e as sensações e memórias

que ressurgem pela associação com tempos passados. Outro exemplo é o momento em que Swann, ao ouvir a sonata de Vinteuil, quando Odette já o despreza, sente voltar o tempo em que era amado por ela.

No romance de Proust, a duração está relacionada com a sintaxe, o tempo toma forma através de uma escrita pautada em vôos estilísticos, em digressões que retardam o fluxo narrativo e proporciona ao leitor um caráter de permanência em um determinado tempo que oscila em um constante fluir temporal. Assim, a obra literária cria e recria o tempo à sua maneira, já que ocorre uma dissolução da ação em privilégio do fazer narrativo, o tempo vivido coincidindo justamente com o tempo narrado.

De acordo com Robert Stam⁶⁷ a narrativa envolve uma temporalidade tríplice: o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo de produção do discurso. O tempo da história tem uma abrangência de toda uma vida, os acontecimentos rememorados sob a perspectiva de um sujeito que deseja expressar sua voz interior junto às experiências que estão no passado longínquo. O tempo do discurso é aquele necessário para a leitura do romance, é o momento em que o leitor se insere. O tempo de produção do discurso é a maneira como a história contada se insere no tempo e o intervalo que compreende a produção textual.

Sobre as relações de Bérson com Proust, Maria Arminda afirma que⁶⁸ somente mais tarde, e mesmo assim superficialmente, Proust veio a conhecer a filosofia de Bergson, tendo sempre negado a existência de uma relação direta entre a sua obra e as teorias do filósofo, conforme entrevista concedida ao periódico *Les Temps*, de 13 de novembro de 1943.

⁶⁷ Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=289>>, Acesso em 03.03.2006

⁶⁸ Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=289>>, Acesso em 03.03.2006

É conhecido da obra de Proust que o último capítulo do último volume foi escrito imediatamente após o primeiro capítulo do primeiro volume, o que demonstra que o romance não foi concebido de maneira linear, pois a matéria central do livro foi sendo escrita depois. Pode-se considerar toda a obra como uma voz às questões existenciais de Proust, que foi tecida indiferente à cronologia e à organização lógica. A busca de Proust não é somente pelo seu passado, mas a busca por uma voz da alteridade, um sussurro que ressoa em sua mente e o faz buscar sua matéria narrativa, o outro que se quer desvelar nos acontecimentos, sejam eles reais, parcialmente reais ou imaginários.

Diferentemente do romance realista que quer primordialmente descrever uma realidade observável, o romance de Proust é acima de tudo uma vivência subjetiva no fazer literário. Assim, não é o narrador voltado para o mundo que registra os acontecimentos, mas sim a existência das coisas a partir das vivências do narrador, do exercício de enxergar a si mesmo e transformar suas memórias e as alheias em uma busca por um tempo que não existe mais – e que somente poderá vir a existir no exercício literário.

A narrativa de Proust parece dissolver a ação, a leitura proporciona um quase dissolver dos acontecimentos. Ao criar e recriar o tempo com extrema maestria, o leitor se depara com uma sucessão extremamente lenta, quase uma ausência de tempo, ação e acontecimentos. A duração ocorre na sintaxe, nas estruturas digressivas e nos vãos estilísticos que parecem fazer o tempo flutuar.

4.2. As cidades mnemônicas

O tema da cidade também está presente em “Happy Together”, pois inúmeras são as passagens visuais pela cidade de Buenos Aires, imagens gravadas em velocidades superiores às tradicionais que ressoam ao signo da velocidade, da cidade que não pára, o mundo contemporâneo, o ambiente caótico, enfim, é também uma forma de registro da memória. A memória de Proust imagina cidades, a de Kar-Wai as repete, porém, as duas são claramente produção de memória.

Por que a escolha de Hong Kong e Buenos Aires como as cidades que comporiam o filme pela história dos dois amantes? Grande parte do filme foi filmado em Buenos Aires, porém a língua falada predominantemente foi o cantonês e as gírias de Hong Kong. As imagens de cabeça para baixo de Hong Kong não estão preocupadas em enfatizar uma cidade pós-moderna, com celulares e pagers, e sim algo que está do outro lado do mundo, seu exato oposto. A idéia de conciliação com o “oposto”, o “outro” é um signo no filme que aponta para a idéia de conciliação das diferenças. Buenos Aires em imagens rápidas típicas de uma megalópole e também, solitária, triste, um elemento externo que não ajuda a compactuar com o happy nem ao menos com o together. O filme é um dispor lado a lado duas cidades pela pergunta que também remete ao título: é possível os dois lugares serem felizes juntos? Como conciliar a aceitação da condição de alteridade imposta pelos personagens a eles mesmos e às cidades referências?

Buenos Aires, capital da Argentina desde 1880 foi fundada por colonizadores espanhóis em 1580. Taiwan, a cidade onde o filme termina foi colonizada por portugueses em 1590. Buenos Aires, também como Macau é parte de uma ex-colônia que se tornou independente dos espanhóis em 1816, tornou-se república federal em 1852. Mesmo após a independência, o país seguiu com a ajuda de capital britânico, responsável pela construção

dos grandes escoamentos ferroviários no país destinados à exportação. A Argentina é o segundo maior país da América Latina e importante exportador de carne bovina. O filme inclusive faz referência ao comércio quando destaca os lugares em que Yiu-Fai trabalha. Dessa maneira, é possível apreender relações mnemônicas das cidades do filme e do livro, e também aquelas do romance de Proust. Elas são parte de seus protagonistas e encerram a fundação do arquivo do tempo presente, a própria representação de suas aspirações mais íntimas.

Em *The Buenos Aires Affair*, tanto mãe quanto filha são mulheres urbanas que vivem em Buenos Aires e estão constantemente imersas nos temas e eventos artísticos da cidade. Não existe descrição, no livro, da cidade de Buenos Aires nem de Nova York, mas elas estão presentes na narrativa como uma maneira de preservar a cultura local argentina e a dependência cultural dos países latino-americanos frente à monopolização cinematográfica industrial americana.

Nos dois textos (o romance e o filme), o ambiente é predominantemente urbano, onde os eixos identitários estão perturbados pela mistura de signos própria ao momento histórico da globalização e pelos deslocamentos – mais ou menos voluntários – das personagens. Dispersos, perdidos nos signos desconhecidos, a cidade aparece como o local da exacerbação dos conflitos e como “o outro lado” de outras paisagens como as Cataratas (em ambos textos)⁶⁹ e a cidade menor em que acontecem alguns fatos importantes (no livro).

4.3. Memórias do inconsciente bergsoniano

⁶⁹ O romance faz referência às Cataratas do Iguaçu na descrição no capítulo XI da noite do dia 19 para 20 de maio de 1969, trata-se de uma ação imaginária de Leo durante o sono, p.195.

Em *The Buenos Aires Affair*, a composição narrativa recebe imbricamentos da memória pura, em que as imagens da lembrança produzem a máquina narrativa. Observam-se os principais acontecimentos na vida de Gladys e Leo e uma tentativa de descrição dos fatos que aconteceram a cada um até o derradeiro momento do encontro das duas almas, quase gêmeas, do dominador e da dominada, do sádico e da masoquista. Essa memória pura ocorrerá também em *Happy Together* de distintas maneiras, seja através dos cheiros, sons e imagens, ou pela reminiscência do local de origem, ou até mesmo através de memórias em que os cinco sentidos, em especial a audição, servem de receptáculo para as experiências vividas, sejam pessoais ou não. Como o amigo de Yiu-Fai que trabalhava no mesmo restaurante que ele, e afirmava que ouvir é mais importante que ver. Em um mundo perpetuado incansavelmente por imagens a estratégia de novas formas de percepção dos sentidos é verdadeiramente significativa.

Os dois personagens que caminham pela cidade argentina são nômades que, pelas andanças, constroem signos mnemônicos formadores de lembranças. O objeto kitsch (abajour) representa de alguma maneira a reminiscência de um relacionamento em que o fado é o fracasso, duas pessoas que se amam e não podem estar juntas, seja pelo excesso das diferenças ou pela impossibilidade de comunicação entre elas. Assim, a discussão sobre as relações entre arte e consumo leva à contemplação de um objeto e somente uma representação: a cópia kitsch das Cataratas do Iguaçu, o passeio que falhou, a relação que também não foi bem sucedida. Na entrada da película o diretor utiliza-se da narração típica dos filmes da Nouvelle Vague francesa com a voz em off, Yiu-Fai e Po-Wing aparecem em uma das cenas iniciais dirigindo um carro na tentativa de se guiarem através de um mapa, em busca do caminho até as Cataratas do Iguaçu. A barreira da comunicação lingüística e a

dificuldade de localização no mapa o impediram de chegar ao destino quando perceberam que estavam perdidos.

O efeito de dispor a imagem e a música justapostas produz uma significação múltipla que certamente pode ser associada à atmosfera sentimental das narrativas puiguianas. Pode-se considerar esse procedimento também uma possibilidade de representação sígnica do abismo da relação entre os personagens. A impossibilidade de alcance de sucesso amoroso é enigmáticamente elaborada nessas imagens estáticas.

Após a canção de Caetano Veloso, o destaque é para o objeto no quarto (abajour) que produz traços de memórias. Muitas cenas do filme acontecem entre quatro paredes, dentro do quarto. Um quarto imundo, cheio de pulgas, com pouca entrada de luz solar, um ar abafado pelas tragadas dos cigarros. Uma atmosfera kitsch, especialmente decorada com o objeto de recordação que é destaque, as imagens das cataratas em forma de um abajour. Também no romance, cenas fundamentais acontecem em ambientes fechados, espaços que alcançam categoria de elementos essenciais na narrativa.

O quarto como o principal ambiente das filmagens e local onde o amor e o ódio se engendram na impossibilidade da felicidade pela união, a agressividade mútua dos personagens, a dificuldade de comunicação, as brigas por razões inúteis, o infortúnio da relação sem sucesso pela alternância entre as imagens em preto e branco. A percepção do diretor desenvolve uma seleção de imagens que se relacionam com um aspecto cosmopolita de Buenos Aires, mas que também possui um poder de evocar memórias na medida em que ali está a reprodução de um momento específico e signo de muitas histórias passadas.

Como Bergson afirma, o corpo⁷⁰ é um limite movente entre o futuro e o passado, como se esse passado necessariamente oscilasse continuamente em direção a um futuro. Ou seja, tanto as descrições e histórias de *The Buenos Aires Affair* quanto de “Happy Together” permitem uma mobilidade constante entre as noções de passado e futuro e a mescla de todas no inconsciente mnemônico. Seja quando Yiu-Fai decide trabalhar em um açougue para que pudesse estar no mesmo horário de Hong Kong, seja nas vivências do presente e o desejo de reencontrar o pai e suas origens.

Um passado com recordações que, de alguma maneira, relacionam-se intimamente com ambiências de um tempo futuro. Ao pensar nesse corpo como um limite movente entre futuro e passado, pode-se observar também de que maneira o romance realiza uma mistura de temporalidades na narrativa, todas elas relacionadas com a reflexão teórica sobre os imbricamentos entre o kitsch e a memória construídos no texto. Enlaçamentos que conectam a memória e os seus processos de vínculo a uma tendência (ou estilo artístico) que pode ser analisado sob múltiplos olhares, entre eles o pensamento binário que classifica o objeto como de bom gosto ou mau gosto. É de significativa importância não esquecer que Hollywood soube transformar eficientemente a indústria cinematográfica em modelo de pensamento e paradigma ético-estético (o “american way of life”) e gerou influência inconsciente nos consumidores da indústria cultural americana, transformando radicalmente a recepção nos países latino-americanos, no presente caso, a Argentina.

O foco da análise consiste também na escolha artística de Wong Kar-Wai, um diretor chinês, receptor cultural de outros lados do mundo, que conseguiu captar e cinematografar o imaginário da obra narrativa que permaneceu na leitura de *The Buenos Aires Affair* (e na escolha do mesmo como segundo título para o filme). Do título *The Buenos*

⁷⁰ BERGSON, 1990: 46.

Aires Affair tem-se uma ambientação do caso amoroso em Buenos Aires, que se relaciona com a cultura sentimental manifesta especialmente na entrevista imaginária que Gladys concede à revista *Harper's Bazaar*.

A entrevista concedida por Gladys é um signo para decifrar toda a tentativa deste trabalho de explicar a importância do kitsch na literatura de Puig. Para começar, a repórter sugere a Gladys que o nome da entrevista seja “Gladys Hebe D’Onofrio está no céu”⁷¹ Ela responde que lhe parece realista e acertado, mas que é importante dirigir-se a seus leitores em uma linguagem chique e internacional: “The Buenos Aires Affair”. Ela considera insuperável a história de amor vivida e a entrevista continua com perguntas frívolas, como um teste de mediocridade. A repórter lhe pergunta se quando ela compra algo que gosta é realmente por que gosta ou porque deveria ter. Ela responde que compraria o que gosta e a jornalista lhe informa que passou no teste, mas que o súper medíocre seria ela ter comprado algo já passado de moda, e o medíocre comprar algo considerado útil. Ou seja, elas encenam uma espécie de banalidade científicista.

Seguindo a entrevista (que é dispersa nos acontecimentos e extremamente bem humorada e paródica), Gladys começa a contar sobre uma noite em que vestiu o modelo “Pantera Aquática” comprado em Nova York e tudo o que sucedeu na noite:

Esta noite me senti mais sozinha que nunca, presa pela desesperação voltei ao chalé e tive, entre desvarios, a inspiração. Não pude dormir, às cinco o amanhecer me surpreendeu na praia, recolhendo pela primeira vez os restos que a maresia havia deixado na areia. A ressaca, atrevia-me somente a amar a ressaca, outra coisa era pretender muito. Voltei para a casa e comecei a falar – em voz muito baixa para não despertar mamãe – com um tênis esquecido, com uma gorra de banho feita de farrapos, com uma folha rasgada de diário, e comecei a tocá-las e a escutar as suas vozes. A obra era essa, reunir objetos desprezados para compartilhar com eles um momento da vida, a vida mesma. Essa era a obra. Entre meu último quadro e esta nova produção havia passado mais de dez anos. Agora sei por que não havia pintado ou esculpido em todo esse tempo: por que os óleos, as têmperas, as

⁷¹ PUIG, 1973:123.

aquarelas, os lápis de pastel, a argila, os bastidores, tudo aquilo era um material precioso, de luxo, que a mim não estava permitido gastar, desperdiçar, brincar com objetos valiosos. Por isso durante anos não fiz nada, até que descobri as pobres criaturas irmãs que a maré despreza cada manhã...⁷²

Compartilhando a mesma composição artística que Gladys, a proposta de Puig também é essa, uma inclinação para com objetos desprezados. Foi com tais objetos (no caso, as referências populares, os gêneros menores) que lhe foi possível consolidar-se como escritor, relegando à tradição literária (mesmo sem preocupar-se com essas questões) novas percepções no campo artístico e cinematográfico. E criar com isso também uma memória cultural dos objetos desprezados pela maioria das pessoas. Metaforicamente, foram eles os instrumentos que lhe permitiram encontrar-se como escritor.

Voltando ao exemplo de Clara Evelia (mãe de Gladys, recitadora de poemas) podemos comparar suas palavras com a afirmação de Bergson:

A lembrança de uma determinada leitura é representação, e não mais que uma representação; diz respeito a uma intuição do espírito que posso, a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez, como num quadro. Ao contrário, a lembrança da lição aprendida, mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem definido, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que somente na imaginação, todos os movimentos de articulação requeridos: portanto não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação.⁷³

No primeiro capítulo do romance, Clara Evelia narra o suposto desaparecimento de sua filha. Para ela, fama e apreciação de outras pessoas eram extremamente importantes. O texto contém mesclas entre a narração e as poesias que costumava declamar. De acordo com Bergson, a lição aprendida se torna lembrança no cérebro pela infinidade de vezes em que se

⁷² PUIG, 1973: 126.

⁷³ BERGSON, 1990: 48.

realizou o processo da repetição textual. O elemento da memória para a mãe de Gladys era de importância fundamental para ela já que a arte da recitação consiste na memória dos poemas.

No trecho abaixo, evidencia-se a memória que falhava muitas vezes em suas recitações:

(...) do último asilo, escuro e estreito, / abriu o piquete , / o nicho em um extremo, / ali a deitaram / taparam-lhe logo, / e com uma saudação, / se despediu / o devedor? (...)o povo? (...)o duelo? (...) se podiam ouvir também seus freqüentes suspiros, a modo de queixa pela sua má memória.⁷⁴

No caso da memória bergsoniana, o corpo seria na verdade uma imagem que atua entre diversas imagens, sempre tendo como marco referencial a própria noção do sujeito de seu corpo que é o guia central. O universo então seria o conjunto de todas essas imagens, sempre com interatividade de umas para com as outras e inter-relações de forma a compor um todo único. Dentro desse todo único, existe a imagem que se forma paulatinamente através da repetição e que se torna lembrança. A memória propriamente dita estaria na composição desse aglomerado de lembranças que sucessivamente se unem de modo a formar algo como um baú, depositário da estrutura identitária de sujeitos. Assim, a memória é espectadora na medida em que permite observar o mundo e captar imagens que lhe interessam filtrando as experiências traumáticas e transformando-as em aprendizado contínuo da peça de teatro que é a vida.

Assim, deste teatro, a vida, peça da qual não se está permitido previamente ensaiar, existe uma instância depositária de lembranças que são elaboradas por experiências múltiplas da vida cotidiana. Estamos pensando em um tipo de memória que permite formar lembranças e de um tipo específico de sujeito ou nação, de uma identidade individual ou coletiva que determina os processos de formação de estruturas de identidade e reconhecimento de sujeitos, elaboração de composições crítico-reflexivo de um mundo que necessita possuir memória. Sem o arquivo da memória presente, é impossível pensar em

⁷⁴ PUIG, 1973: 14.

construção da identidade de um grupo de sujeitos. É impossível pensar em sujeito, seja em sua noção de composição seja em sua estrutura. Elaborar a memória é tarefa infundável dos que podem pensar e refletir sobre os objetos culturais contemporâneos e contextualizá-lo com os arquivos mnemônicos do passado.

O importante é perceber que o assunto da memória é preocupação intensamente humana e é tão antiga como a própria vida. Para Bergson, o cérebro ⁷⁵ possui um papel semelhante a uma central telefônica que distribui através de canais as informações que lá são recebidas. A memória seria então o nome com que denominamos as estruturas de percepção e de lembranças que se adquirem ao longo das experiências.

5. CONCLUSÕES

Os jogos de representações das estratégias narrativas de Puig vão de encontro ao minoritário, que tem um sentido importante em ambas as obras. Puig, e estendendo o diretor Wong Kar-Wai (por buscar métodos de produção cultural dos escritores latino-americanos), afirmam valores do marginal e, conseqüentemente da alteridade. Para que a forma de narrar seja considerada valiosa, Puig subverte e transforma gêneros marginais. Da mesma maneira Wong Kar-Wai, depois da produção de “Anjos Caídos” (1996) foi questionado se iria contar uma história do momento político de reversão do poder inglês à China. Não queria fazer um

⁷⁵ BÉRGSON, 1990: 26.

filme tradicional como outros, no mesmo lugar. Queria recomeçar do zero. Como Po Wing sempre dizia a Yiu-Fai: “A gente podia recomeçar”.

A personagem de *The Buenos Aires Affair*, Gladys, coaduna-se com a atitude de Puig em relação à sua produção literária. Recolhendo destroços consegue criar algo novo e valioso. Mesmo como artista secundária, sem grandes materiais valiosos ao redor, despossuída de grandes recursos – é possível construir algo novo através da experiência e experimentação.

E foi o que ocorreu nos dois autores estudados, chegando-se a conclusão que, como mencionado na Introdução, a pesquisa consistiu em compreender como ocorre a relação metonímica entre eles. Houve, efetivamente, uma “passagem imaginativo-experimental”, em que Kar-Wai capta o desejo experimental de Puig em aproximar gêneros degradados e pertencentes à cultura popular criando uma marca única de estilização.

E por essa marca peculiar atravessam temas como a memória, seja ela cinematográfica (referência ao cinema clássico de Hollywood), seja ela recitativa (o gosto especial do autor ao freqüentar encontros de recitação de poesias). A novela *The Buenos Aires Affair* tem estilo próprio de ser, e seguramente foi o que despertou atenção para a realização de “Happy Together”, para a observação das formas de narrar.

Este trabalho abre para futuros desdobramentos, como a pesquisa de outros romances de Puig (*O Beijo da mulher aranha*, *Sangue de amor correspondido*, *A traição de Rita Hayworth*) sob a perspectiva de um fruidor da estética kitsch envolvido com os processos identitários e as novas estratégias narrativas assim como de outros autores que, desde a década

de 70 foram elaborando obras nas quais a mistura entre os antigos frentes da alta e da baixa cultura são questionados e problematizados.

No filme de Kar Wai a presença da globalização e a conseqüente dissolução de fronteiras deixam em aberto outras possibilidades de reflexão que permitem pensar conceitos tão popularizados e ao mesmo tempo tão mal entendidos como os de alteridade, de aceitação do outro, de afirmação de identidades no seio de um pensamento da diferença. Trazendo as imagens de um território quase completamente desconhecido pelo Ocidente, e estabelecendo relações formais e imagéticas com Buenos Aires, Kar Wai nos convoca a pensar nas tensões entre a tradição e a globalidade, o arcaico e o contemporâneo, a comunicação e a ausência, enfim, provoca a discussão sobre o sentido e/ou a falta dele no mundo em que vivemos. Exílios, diásporas, trânsitos voluntários ou obrigados e novas tecnologias parecem estar chamando por novos desenvolvimentos teóricos que possam dar conta do paradoxo contemporâneo, aquele que justapõe ao fenômeno de uma cultura global a afirmação das identidades locais.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. Referências bibliográficas de Manuel Puig

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

_____. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Sudamericana, 8ª ed., 1975.

_____. *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana 17ª ed., 1978.

_____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

_____. *Pubis Angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

_____. *Maldición eterna a quién lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

_____. *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

5.2. Referências sobre Manuel Puig

CORBATTA, Jorgelina. Mitos personales y mitos colectivos em las novelas de Manuel Puig. Madrid, Editorial Orígenes, 1998.

_____. Encuentros con Manuel Puig. Revista Iberoamericana 49, 1983.

FERNANDEZ DE MAZZONI, Liliana Marta. Trivial fino: una lectura producción de Manuel Puig. 1985. (Mestrado em Literatura Latino-americana) – Faculdade de Letras da UNICAMP, Campinas, 1985. (P.150-180).

ECHEVARREN, Roberto. La superficie de lectura en The Buenos Aires Affair. IN: Espiral Madrid, Fundamentos, n.3, 1977. (P.156 a 174).

FIERRO, Danúbio Torres. Fragmento da entrevista a Manuel Puig, publicado na revista ECO, Nº 173 (Bogotá / Marzo 1975).

FORASTELLI, Fabricio. *Manuel Puig ese villano*. Una teoría sobre la inestabilidad del valor. IN:El Beso de La Mujer Araña (Edición Crítica) Madrid: Colección Archivos, 2002.

GIORDANO, Alberto. Manuel Puig: la conversación infinita. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

GIORDANO, Alberto; SPERANZA, Graciela. (Comp.) Encuentro Internacional Manuel Puig. Rosario: Editora Beatriz Viterbo, 1997.

LAVERS, Norman. Pop Culture into art: The Novels of Manuel Puig. Columbia: University of Missouri Press, 1988.

LEVINNE, Suzanne Jill. Manuel Puig y la mujer araña (Biografía). Buenos Aires: Seix Barral, 2002. P.17 a 349.

5.3. Bibliografia teórica e geral

ADORNO, Teodor H. Indústria Cultural. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

AMÍCOLA, José. Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BENJAMIN, Walter. Discursos Interrompidos. Madrid: Tauros, 1973.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.

CALDAS, Waldenyr. Literatura da cultura de massa. São Paulo: Musa Editora, 2000.

- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo, Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.
- _____. *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987.
- DORFLES, Gillo. *El kitsch: antología del mal gusto*. Barcelona: Lúmen, 1973.
- _____. *Kitsch: The world of bad taste*. New York : Bell Pub. Co.,1969.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas. Bonjour cinéma*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema (org.)*. Rio de Janeiro: Graal, 2001. (P.21 - 30).
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Danae, 1969. (P.41 - 70).
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- KULKA, Tomas. *Kitsch and art*. The Pennsylvania State University Press. University Park, Pennsylvania, 1996.
- LORENZANO, Sandra (org.) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- MARTÍN, BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. In: MARTÍN, BARBERO, Jesús. *Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, México, 1995.
- MEYER, Moe (comp.). *The politics and poetics of Camp*. Londres: Routledge. 1994.
- MOLES, Abraham. *El kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990.
- MORAN, Júlio César. *Criterios sobre el kitsch como categoría y manifestación artísticas*. IN: XII Congresso Interamericano de Filosofía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación. Universidad Nacional de La Plata n.5., 1990.
- MORENO, Maria. *Puig's Affair*. *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, Suplemento Cultura, p.2, 19/06/1986
- MUÑOZ, Elias Miguel. *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; SOUZA, Paulo César de. Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: Ciclo Pasolini anos 60. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

PROUST, Marcel. Em Busca do tempo perdido - No caminho de Swan. 10ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

ROSS, Andrew. Uses of Camp. In: BERGMAN, David. (comp.) Camp Grounds. Style and Homosexuality, Amherst, University of Massachussets Press, 1993. (P. 30 a 45).

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Perspectiva, São Paulo, 1978.

SANTOS, Lúdia. Kitsch Tropical. Madrid: Ed. Iberoamericana, 2001.

SARLO, Beatriz. El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina. Catálogos, Buenos Aires, 1985.

SKLODOWSKA, Elzbieta. La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985). Amsterdam: Johns Benjamins Publishing Co, 1991.

SONTAG, Susan. Contra la interpretación. Buenos Aires: Alfagarrá, 1996.p.303 a 320.

SPERANZA, Graciela. Manuel Puig. Después del fin de la literatura. Buenos Aires: Editorial Norma , 1999.

TCHERKASKI, José. Habla Copi: homosexualidad y creación. Buenos Aires: Galerna, 1998.

5.4. Referências sobre Wong Kar-Wai

BARRY, Chris. “Happy Alone? Sad Men in East Asian Gay Cinema”. Journal of homosexuality (2000) p.187 a 200.

CHOW, Rey. “Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar Wai’s Happy Together Camera Obscura: A journal of Feminism, Culture, and Media Studies (Setembro 1999)p.31 a 48.

LEFORT, Gerard. Happy Together. Folha de São Paulo, São Paulo, 02/01/1998. Caderno Ilustrada, p.10.

STARLING, Carlos. A Face atual do cinema. Folha de São Paulo, São Paulo, 01/03/1998. Caderno Mais, p. 6.

TAMBLING, Jeremy. Wong Kar Wai's Happy Together. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

TEO, Stephen. *Wong Kar Wai*. Londres: British Film Institute, 2005.

5.5. Filmografia consultada sobre Wong Kar Wai:

Wai, Wong Kar-. Felizes Juntos/Chunguang Zhaxie/Happy Together. Hong Kong, 1997 Cor, P/b - 97 min.

5.6. Endereços e documentos eletrônicos consultados:

ALONSO, Maurício. Cartas de Manuel Puig. Acerca de Estertores de una década: Nueva York '78: Bye-Bye Babilonia, 1969-70 *Disponível em* <<http://www.iespana.es/tijeretazos/Literaria/Puig/Puig004.htm>>, acesso em 25/05/04.

ANDERSON, Jason. Happy Together. **Eye Weekly Review**. Disponível em <http://www.eyenet.net/eye/issue/issue_12.04.97/film/coverwong.html>. Acesso em 18/06/2005.

DELEUZE, Gilles. Propositiones sobre el cine (Bergson). Disponível em <<http://www.webdeleuze.com/TXT/ESP/180583.html>>, acesso em 18/05/2003.

GARDNIER, Ruy. Wong Kar-wai: Perfil. **Contracampo**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/contracampo/wongkarwai>>. Acesso em 27/03/06.

HEILMAN, Jeremy. Happy Together. **Movie Martyr**. Disponível em: <<http://www.moviemartyr.com/1997/happytogether.htm>>. Acesso em 18/06/2005.

SERVE, Philippe. Happy Together. **Ma Critique**. Disponível em: <http://pserve.club.fr/Happy_Together.html#HT_Critique>. Acesso 17/06/05.

NESBIT, John A. Romeo and Lady Macbeth **Outrate.net**. Disponível em: <<http://www.outrate.net/outratehappytogether.html>>. Acesso em 17/06/2005.

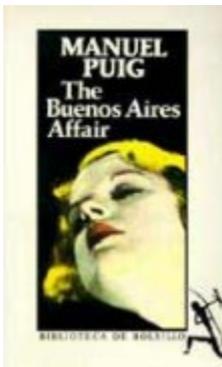
NESBIT, John. Unrequited Gay Love in Argentina. Disponível em <<http://www.toxicuniverse.com/review.php?rid=10000669>>. Acesso em 12/12/2005.

OLIVEIRA, Cristina G. Machado de. Bergson (verbete). In: **Filosofia Virtual**. Disponível em <www.filosofiavirtual.pro.br/bergson.htm>, acesso em 13/04/05.

6 - ANEXOS



1 –Objeto kitsch



2- Edição de The Buenos Aires Affair



3- Manuel Puig



4- Suzanne Jill Levine e sua Biografia Manuel Puig y la mujer araña



5- O objeto kitsch (abajour) do filme



6- Happy Together