


MANUEL PUIG, O TRIUNFO DO KITSCH

Juan Ferreira Fiorini*

 <https://orcid.org/0000-0001-5697-4857>

Como citar este artigo: FIORINI, J. F. Manuel Puig, o triunfo do kitsch. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 1-16, set./dez. 2022. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15731

Submissão: novembro de 2022. **Aceite:** novembro de 2022.

Resumo: Este artigo traz à tona algumas leituras sobre as articulações do kitsch presentes em cinco romances do escritor argentino Manuel Puig: *A traição de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires affair*, *O beijo da mulher aranha* e *Púbis angelical*. Interpretado como sinônimo da degradação estética, o kitsch será entendido, neste trabalho, como um sistema estético ligado à emergência da classe média, como uma fusão da experiência estética à experiência cotidiana e como fenômeno facilitador do acesso a objetos estéticos nos quais imperam ainda a comoção e a sentimentalidade, mas com perfil menos acusatório. Em vez de um levantamento do kitsch em Manuel Puig que teria cada romance como um limite estático, optou-se, neste artigo, por uma leitura de perspectiva transversal, na qual a repetição de atos, personagens, temas, objetos, situações e atitudes kitsch atravessa a obra com determinada recorrência e provoca uma aproximação entre os romances.

Palavras-chave: Kitsch. Manuel Puig. Literatura argentina. Estudos literários. Estética.

* Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. E-mail: fiorini.juan@gmail.com



■ **E**ntre os nomes da literatura hispano-americana produzida nos anos 1960 e 1970, o nome de Manuel Puig é, talvez, um daqueles que mais tenha sido submetido a variadas interpretações. Ao longo dos últimos 50 anos, após a publicação de *A traição de Rita Hayworth* (1968), a crítica tem procurado resolver uma tensão entre as forças estranhas de uma literatura que brota como desigual entre os seus contemporâneos e as forças igualadoras que tentam confirmar (com maior ou menor êxito) que, naquela literatura surgente, há algo de familiar que lhe permita ser identificada como próxima aos seus iguais. Essa equação estranha, a de uma “literatura fora da literatura”, é assim apontada por Alberto Giordano:

Nem os estudos críticos que acompanharam seu desenvolvimento, multiplicando-se durante mais de duas décadas a um ritmo cada vez maior, nem os que se multiplicaram com ainda mais intensidade nos últimos anos, depois da morte de Puig, em 1990, puderam deslocar essa obra do lugar excêntrico que – inventando-o – veio a ocupar. Cada perspectiva crítica construiu, segundo seus próprios interesses, uma imagem reconhecível da literatura de Puig (“pop”, “camp”, “moderna”, “pós-moderna”, “polifônica”, “desmistificadora”, “romântica”), mas todas essas imagens, que são os meios pelos quais nos familiarizamos com ela, vão acompanhadas do reconhecimento da estranheza dessa literatura com relação a qualquer outra (GIORDANO, 2002, p. 463, tradução nossa).¹

Ao instaurar essa brecha no universo das produções literárias latino-americanas, a literatura de Manuel Puig parece também abrir outras brechas na comunidade da crítica e em um sistema literário latino-americano, e parece provocar alguns lugares-comuns da gênese do escritor de literatura. A partir do momento em que confessa, em uma entrevista concedida a Saül Sosnowski, não ter vindo de nenhuma tradição literária, mas do cinema, de ouvir rádios, de ver folhetins e melodramas da MGM (SOSNOWSKI, 1973, p. 73, tradução nossa)², nota-se que a fissura consiste numa aparente ausência de referenciais literários que vão alimentar as fontes primárias dessa literatura, como se “de todos os narradores recentes desta área cultural, Puig [fosse], sem dúvida, o que menos parece dever, não já à tradição literária imediata, mas sim pura e simplesmente a qualquer tipo de tradição literária” (GARCÍA-RAMOS, 1991, p. 19, tradução nossa)³.

Essa suposta “dívida zero” – por mais que os estudos de fontes e influências já se encontrem obsoletos no panorama da literatura comparada⁴ e das tendências

1 No original: “Ni los críticos que acompañaron su desarrollo, multiplicándose durante más de dos décadas a un ritmo cada vez mayor, ni los que se multiplican todavía con mayor intensidad en los últimos años, después de la muerte de Puig, en 1990, pudieron desplazar a esa obra del lugar excéntrico que – inventándolo – vino a ocupar. Cada perspectiva crítica construyó, según sus propios intereses, una imagen reconocible de la literatura de Puig (“pop”, “camp”, “moderna”, “posmoderna”, “polifónica”, “desmitificadora”, “romántica”), pero todas esas imágenes, que son los medios a través de los cuales nos familiarizamos con ella, van acompañadas del reconocimiento de la extrañeza de esa literatura respecto de cualquier otra”.

2 No original: “Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine; de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro”.

3 No original: “De todos los narradores recientes de esta área cultural, Puig es sin duda el que menos parece deber, no ya a la tradición literaria inmediata, sino pura y simplemente a cualquier clase de tradición literaria”.

4 Ao tratar, aqui, de literatura comparada, refiro-me a Wellek e seu conhecido texto, “A crise da literatura comparada” (WELLEK, 2011). Em seu texto, Wellek questiona os predecessores e seus conceitos da literatura comparada enquanto estudo mecânico das “fontes e as influências, as relações de fato, a fortuna, a reputação ou a acolhida reservada a um escritor ou a uma obra e as causas e consequências deterministas das produções literárias, sem nunca ter se preocupado em desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, a não ser mostrar o fato de que um escritor leu ou conheceu o autor” (NITRINI, 2010, p. 34). Desse modo, Wellek amplia o escopo dos estudos da literatura comparada: “Obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura” (WELLEK, 2011, p. 123).

críticas contemporâneas – de Puig em relação aos seus correlatos e precursores literários pode bem ter sua justificativa partindo da declaração concedida por Puig a Sosnowski, há anos trazida à tona por todos aqueles que se dedicam a estudar a gênese da escrita puiguiana e mesmo nas inúmeras outras entrevistas por ele concedidas. Porém, instaura um problema, ao tratarmos as declarações de Puig como um estatuto da verdade de sua gênese literária que nos impediria de expandir as possibilidades de leitura de sua obra, como se a literatura de Puig fosse um advento literário surgido puramente do não literário. É sabido que essa atribuição – a de que a obra de Puig aponta uma preocupação exclusiva pela deglutição e pela reestetização do extraliterário, e de que não se alimentaria pelo que é da ordem da literatura – já se encontra defasada. Na verdade, pode-se dizer que esse é um mito puiguiano derrubado logo em seu princípio: não por casualidade, sua entrada em um sistema literário latino-americano parte da submissão de *A traição de Rita Hayworth* a um concurso internacional de literatura⁵.

Outro aspecto corrobora a obsolescência da tese de que Manuel Puig não dialogaria com o literário em sua composição. Partindo do fato de que uma das características da literatura puiguiana é seu caráter híbrido, sabe-se que sua potência de dialogar com as formas textuais populares é uma marca notável e que instaura sua diferença em relação aos seus contemporâneos e com toda uma geração literária anterior à sua. Ricardo Piglia assim resume esse diferencial de Puig:

Puig soube encontrar técnicas narrativas em zonas tradicionalmente alheias à literatura: as revistas de moda, a confissão religiosa, as notas necrológicas se convertem em modos de narrar que permitem renovar as formas do romance. Ao mesmo tempo, manejou sempre os procedimentos mais intensos do relato (o suspense, o escamoteio das identidades, as revelações surpreendentes, as omissões e as implicâncias oblíquas, o desenlace surpreendente e brutal); e fez ver que o interesse narrativo não é contraditório às técnicas experimentais. A colagem, a mescla, a combinação de vozes e de registros que rompem com os estereótipos do romance tradicional se convertem também em um elemento-chave do suspense narrativo (PIGLIA, 1993, p. 114-115, tradução nossa).⁶

Como a própria leitura de Piglia sugere, seus jogos com o não literário contribuem, no final das contas, para a construção de um diálogo com a literatura. Conforme aponta Julia Romero (2006, p. 17), “Manuel Puig começa com essa imagem de ‘excentricidade’, de fora da literatura constrói para si uma formação que não deixa de ser literária: se Puig lê sobre cinema e coleciona filmes, é para fazer literatura”. A operação presente na literatura de Manuel Puig poderá ser entendida como uma micropolítica cultural que coloca os textos entre “o literário

5 Em 1965, Manuel Puig submete *A traição de Rita Hayworth*, ainda inédito, ao prêmio Biblioteca Breve, um concurso literário promovido pela editora barcelonesa Seix Barral, e termina em segundo lugar (o ganhador daquele ano foi *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé). Porém, a escolha pelo livro de Marsé foi marcada por um conflito interno da editora. Por um lado, Luis Goytisolo, membro do júri, vota pelo romance de Puig. Por outro lado, Vargas Llosa, outro membro da comissão julgadora, se opõe ao livro do escritor argentino por considerar que a obra era pouco literária (SOTELO, 2005, p. 399). Ao final, a opinião do escritor peruano prevalece, e o juízo dado por Carlos Barral, proprietário da editora, é de que o texto de Puig não era “um romance como devia ser” (GOYTISOLO, 1991, p. 45).

6 No original: “Puig ha sabido encontrar técnicas narrativas en zonas tradicionalmente ajenas a la literatura: las revistas de moda, la confesión religiosa, las necrológicas se convierten en modos de narrar que permiten renovar las formas de la novela. Al mismo tiempo manejó siempre los procedimientos más intensos del relato (el suspense, el escamoteo de las identidades, las revelaciones sorpresivas, las omisiones y las implicancias oblicuas, el desenlace sorpresivo y brutal) e hizo ver que el interés narrativo no es contradictorio con las técnicas experimentales. El collage, la mezcla, la combinación de voces y de registros que rompen con los estereotipos de la novela tradicional se convierten también en un elemento clave del suspense narrativo”.

e o não literário, sem identificar-se com nenhum desses domínios” (GIORDANO, 2001, n.p.), ou a de um “encontro” que coloca em suspensão o letrado e o popular (GIORDANO, 2002, p. 468), ou a de um efeito de desterritorialização, na perspectiva de Gilles Deleuze, na qual a literatura e os produtos populares são territórios semifechados, uma vez que “o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele” (DELEUZE; PARNET, 1994, n.p.). Assim, temos um processo de desterritorialização no qual a literatura e as mídias saem de seus espaços simbólicos, ocupam um espaço intermediário, habitam (sem repouso) uma zona fronteira e instável de intersecção entre o literário e outros sistemas de significação.

Tal qual uma literatura menor, não feita em uma língua menor, mas por uma minoria em uma língua maior (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35), a literatura de Puig parece escrita em uma língua menor circunscrita à tradição literária argentina justamente porque é nessa língua que se encontra uma literatura que tinge o popular, mas também o popular feito literatura. Nesse regime de interseções cuja heterogeneidade é formal, discursiva, estética e política, os produtos culturais inseridos na obra de Manuel Puig constituem um sistema dinâmico (dinâmicos são também os produtos) no qual não estão separados pela divisão física e temporal que envolve os romances.

Se a literatura de Puig pode ser entendida como um projeto literário híbrido, graças aos seus jogos de desterritorialização daquilo que é pertinente ao literário e ao não literário, outra marca lhe outorga esse caráter heterogêneo: a de atender simultaneamente aos pressupostos éticos, estéticos, culturais e políticos de dois marcos históricos de pensamento, o moderno e o pós-moderno, sem torná-los excludentes ou anuladores um do outro e sem fazer nem de um e nem de outro uma e a mesma coisa. O fato de que os romances de Puig se articulam dentro dessas premissas não implica que seja uma literatura indecisa e cujo reflexo evidencie um conflito de caráter⁷. Ao contrário: parece-se mais uma literatura consciente de sua experimentação e de sua conexão com a tradição literária, e ao mesmo tempo mais próxima da flexibilidade e de servir como espaço para as já nem tão recentes transformações sucedidas na esfera da arte. Assim, uma primeira mirada nos possibilita relacionar a constituição da literatura de Manuel Puig como forjada nos pressupostos pós-modernos: hibridez por meio do atrito entre narrativas diversas mediante o manuseio e a legitimação do fragmento em jogos intertextuais; multiplicidade dos pontos de vista narrativos; e os jogos de reciclagem das formas e códigos dos textos populares (subvertendo, profanando, deformando os estatutos de uma “literatura séria”, mas também os dos textos de consumo popular). Por outro lado, Manuel Puig põe em funcionamento um mecanismo de operadores da modernidade literária: a paródia, o pastiche, a colagem, a carnavalização, a montagem, a polifonia, a assimilação das técnicas de vanguarda, a tradição da ruptura⁸. Nesse movimento pendular encontra-se o kitsch, e sua definição também oscila ao sabor desse movimento. Um argumento que põe o kitsch em uma triangulação harmônica com a cultura de massas e

7 Os termos modernidade e pós-modernidade, e seus derivados (pós) modernismo/moderno/modernista, sim, tendem à incerteza e à indefinição temporal de seus prováveis inícios e fins; ao mesmo tempo, essa vacilação não se constitui como um problema, mas como a realização da dissonância das vozes que se incorporam na vontade da pesquisa e no desejo de entendimento presente na leitura, uma vez que “as classificações e as categorias começam na desarmonia” (TAVARES, 2010, p. 13).

8 Paz (2013).

com o programa pós-moderno está nas afirmações tecidas por Lídia Santos e por Celeste Olalquiaga:

A cultura de massas e o kitsch foram temas obrigados no estabelecimento do conceito de pós-modernismo. A cultura de massas porque foi incorporada nas obras eruditas durante o advento da pós-modernidade, provocando uma reavaliação do próprio conceito de erudição. O kitsch porque, frequentemente citado ou parodiado nas produções artísticas a partir dos anos 1960, obrigou a uma relativização de sua condenação como produto espúrio. Como resultado, grande parte da definição da arte pós-moderna é feita a partir da interpenetração entre os conceitos de cultura erudita, cultura de massas e kitsch (SANTOS, 2001, p. 93, tradução nossa).⁹

[...] o kitsch, em geral compreendido como mau gosto ou uma imitação pobre da arte, e portanto sempre banido para as margens da prática artística, faz exatamente o que essa prática tanto teme: reúne seus temas aleatória e ecleticamente, fragmentando a coesão e a continuidade tão queridas pela arte elevada, e depois ousa reapresentá-los das maneiras mais obtusas, figurativas e sentimentais, para grande deleite de seus consumidores “sem instrução” e para grande pesar dos críticos. O kitsch e o pós-moderno compartilham uma reciclagem irreverente, um gosto pela iconografia e pelo artificial, um prazer na cor, no brilho, no melodrama e na super-determinação, e isso me leva a crer que ou o pós-modernismo é kitsch, ou o kitsch é pós-moderno avant la lettre, ou ambas as coisas (OLALQUIAGA, 1998, p. 11-12).

No entanto, o kitsch não se resume a ocupar essa terça parte do programa estético pós-moderno, muito menos surge enquanto conceito nascido no seio da pós-modernidade, ainda que a pós-modernidade seja um panorama histórico, artístico, econômico, social, antropológico, ético e estético fértil para a consolidação do kitsch como fenômeno que se pretende global. Na verdade, o termo kitsch, enquanto verbete já consagrado no terreno da história da arte, surge ainda no século XIX. Segundo Abraham Moles (1975, p. 10), a palavra *Kitsch* tem seu registro inicial no vocabulário da arte ao redor de 1860, em Munique, e parte de duas raízes bávaras: *Kitschen*, que quer dizer “atransar e, em particular, fazer móveis novos com velhos”; e *Verkitschen*, que quer dizer “trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado”. Matei Calinescu (1991, p. 229-230) reelabora a origem definida por Moles para remeter o vocábulo *kitsch* a uma gíria que pintores e *marchands* mantiveriam para referir-se a material artístico barato, mas também apresenta uma perspectiva diversa – presente ainda nos estudos de Ludwig Giesz (1973, p. 23) – quanto à gênese do termo, na qual parte da palavra inglesa *sketch* (“esboço”), supostamente mal pronunciada pelos artistas e referente às pinturas baratas e imitações de outros quadros de presumido bom gosto, compradas como *souvenirs* por turistas anglo-saxões. Há, ainda, a teoria, citada por Calinescu e por Giesz, de que *kitsch* seja traduzível como “recolher lixo da rua”, “amontoar lodo da rua”.

9 No original: “La cultura de masas y lo kitsch fueron temas obligados en el establecimiento del concepto de postmodernismo. La cultura de masas porque fue incorporada en las obras eruditas durante el advenimiento de la postmodernidad, provocando una reevaluación del concepto mismo de erudición. Lo kitsch porque, frecuentemente citado o parodiado en las producciones artísticas a partir de los años sesenta, obligó a una relativización de su condena como producto espurio. Como resultado, gran parte de la definición del arte postmoderno se hace a partir de la interpenetración entre los conceptos de cultura erudita, cultura de masas y kitsch”.

Paralelo ao dilema etimológico, encontra-se um segundo, que reside no conjunto de imagens às quais o kitsch está associado: “mau gosto” (MOLES, 1975, p. 28); “degradação estética” e “arte postiça” (ROSENFELD, 2000, p. 292); “promessa de falsa catarse” e “inadequação estética” (CALINESCU, 1991, p. 224); “epítome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo” (GREENBERG, 2013, p. 34); “mal ético” (BROCH, 1970, p. 11); “uma espécie de mentira artística” (ECO, 1979, p. 73); “pseudo-arte e imperfeição técnica” (GIESZ, 1973, p. 27). Flutuando entre o terminológico e o ontológico, o kitsch tem sido identificado, pelo menos desde o começo do século XX, com o supérfluo, o degradado, a falsificação, o mau gosto, a comoção barata, o engodo artístico, a imitação da arte, a troca do ideal anacrônico de transcendência e de unicidade da arte por uma nova sensibilidade, pensada, para tomarmos o pensamento de Walter Benjamin (1987), pela perda da aura de autenticidade e pelos efeitos da reprodução massiva e da proliferação urbana. Nota-se, também, como a ontologia do kitsch se estreita às considerações de Adorno e Horkheimer quanto à cultura de massas: ambas as categorizações surgem de estudos localizados em uma mesma época, e também são submetidas à elaboração de um outro paradigma a partir dos anos 1960 e 1970, período de proliferação de um pensamento marcado por uma série de fenômenos culturais que vão inscrever o kitsch e a cultura de massas em outras perspectivas – período também em que surge a literatura de Manuel Puig, e não por coincidência.

Mas, afinal, o que explicaria o desprezo que carregam esses estudos pioneiros sobre o kitsch em relação a um fenômeno estético que mais parece ter sobrevivido, ao longo dos tempos, no campo da arte, e estabelecido um giro conceitual subversivo, a ponto de Moles (1975, p. 10) afirmar, por exemplo, que “há uma gota de kitsch em toda arte”? Uma justificativa, presente, repousa no plano social. A partir do momento em que uma burguesia (*nouveaux riches*) emerge como detentora do capital e passa a estar dotada de um poder (econômico, a princípio) que lhe permita não somente acessar aquela experiência estética¹⁰ antes usufruída apenas por uma aristocracia ou por uma elite cultural como também simular essa experiência, adaptando-a aos produtos que mais lhes causam comoção (ou pelo menos os seus efeitos, para então desfrutá-los), instaura-se um fenômeno contraditório por ser aclamado, pela elite acadêmico-cultural, como a degradação do conceito kantiano do belo, mas também por trazer em si a diluição do conceito, uma fusão da experiência estética à experiência cotidiana e uma aparente democratização do acesso.

Uma segunda justificativa para o rechaço nos estudos iniciais sobre o kitsch¹¹ encontra seu correspondente no plano acadêmico, na perspectiva do conceito de belas-artes e em seu correspondente literário, as belas-letas. Consolidado entre os séculos XVII e XVIII para designar o texto escrito cuja prioridade se concentra no conceito retórico do ornato (SOUZA, 2006), no belo como predicado apreen-

10 Interpreto, aqui, “experiência estética” como um modo de relação mediado pela percepção sensível de um objeto estético (associado à arte ou não). Embora o conceito ainda esteja associado à visão hegeliana da estética enquanto estudo da manifestação do reino do belo (HEGEL, 1989, 2001), é notável quanto o vocábulo passa a sofrer uma dilatação de sentidos por meio de seus diversos usos: não por casualidade, o kitsch passa a ser interpretado como uma estética ou um sistema estético. Outra evidência da dilatação do termo reside no texto de Walter Benjamin (1987), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que trata de como a invenção de novos meios técnicos modificará a percepção e a experiência estética e afetará a própria manifestação da obra de arte, desmontando a aura que garantiria seu lugar único e sua autenticidade.

11 Note-se, porém, que estes ainda se constituem como fundamentos caros a todo pesquisador que se dedique às sensibilidades culturais contemporâneas, seja para defendê-las, seja para refutá-las.

sível pela sensibilidade, o beletismo está atrelado a questões de subjetividade do julgamento, mas também é responsável pelo estabelecimento do cânone, da conversão do texto literário em clássico (COMPAGNON, 2001) e da atribuição de valores literários como o estranhamento, ou a complexidade, ou a obscuridade, ou a pureza. Restrito à arte literária retraída em uma retórica da beleza e da sensibilidade, o vocábulo evidencia seu rigor conceitual, se comparado a seu termo correlato, “literatura”, que, por sua vez, apresenta uma fluidez: “diluição”, “enfraquecimento”, provavelmente termos utilizados por diletantes beletistas; “flexibilidade”, “dinamismo”, “expansividade”, termos decerto postos em prática pelos menos ortodoxos. Ainda, não por casualidade, o vocábulo “literatura” alcançará outras áreas do conhecimento com o sentido de “fortuna crítica”. Isso talvez explique por que nos estudos kitsch, em meio a uma arquitetura kitsch, a uma música kitsch, objetos kitsch, pintura kitsch, escultura kitsch, haja também uma literatura kitsch: pela abrangência do termo, e pelas potencialidades que cabem na literatura a partir do momento em que o termo se torna uma categoria ampla e complexa de produção e recepção textuais.

O fato é que o kitsch poderá ser interpretado então como “fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura” (MOLES, 1975, p. 11). Entendamo-lo como universal, a princípio, por constituir uma confirmação da universalidade das relações dos homens com os objetos em si em uma dupla perspectiva, de instrumento e de signo. Em outro parâmetro, o kitsch poderá ser interpretado, ainda, como um “sistema estético ligado à emergência da classe média” (MOLES, 1975, p. 29), e a classe média, berço da civilização de massa, é um fenômeno universal, seja como categoria econômica, social, antropológica, cultural ou discursiva.

Como o kitsch se torna um conceito, uma sensibilidade, uma ampla categoria estética, uma hermenêutica do objeto e um modo de entender as distintas relações entre o homem, seus desejos de consumo e de experiência estética e seus modos de produzir/consumir os objetos, podemos dizer que o kitsch, embora esteja restrito à esfera da arte ocidental, é um fenômeno no qual as contradições sobre o gosto e as expressões do gosto se tocam e às vezes fundem os mundos da arte e do cotidiano. Assim, quaisquer textos passam a ser alvos de atravessamentos que nos permitem confirmar a abertura ao kitsch e às suas diversas modalidades: kitsch cinematográfico, kitsch musical, kitsch religioso, objetos kitsch, poesia kitsch, kitsch literário.

Acredito que seja necessário trazer algumas considerações acerca do kitsch literário. As primeiras considerações partem de Abraham Moles, que, ao tratar o kitsch literário como uma “literatura de evasão” (MOLES, 1975, p. 118), considera que

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

Assim, essa literatura poderia ser medida segundo o grau das banalidades que estejam impressas no texto, e nos remete a uma literatura feita de modo barato, com destaques à frivolidade, aos clichês e aos lugares-comuns misturados à desproporção, à falta de medida, à afetação e à recepção confortável por parte

de uma classe social que almejaria um entretenimento fácil. Anatol Rosenfeld, por sua vez, cita como características do kitsch literário

[...] o uso de clichês gastos, tanto do nível linguístico como nos das situações e personagens, o estilo sem caráter, epigonal; a facilidade esquemática das soluções formais, que não se impõem pela superação de tensões e dissonâncias; a inadequação entre a língua e o mundo imaginário constituído por ela. [...] o abuso de adjetivos ornamentais e preciosos que servem menos para constituir o mundo imaginário do que para enleiar o leitor numa vaga atmosfera de melosos transportes “poéticos” (ROSENFELD, 2000, p. 294-295).

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

Se levarmos em consideração o caráter da literatura de Manuel Puig, poderíamos pensar que, a partir das definições do kitsch literário apontadas por Moles e por Rosenfeld, a literatura puiguiana não seria kitsch *stricto sensu*. Como encaixar na categoria de literatura de evasão os jogos textuais nos quais Puig parece provocar uma multiplicação dos pontos de vista narrativos? Como os romances de Manuel Puig são elaborados a partir de clichês gastos e estereótipos formais quando, na verdade, suas estratégias diegéticas consistem na implosão e na combinação entre os lugares-comuns do pensamento classe média interiorana traduzidos à literariedade (e lançados ao leitor não como modelos didáticos, mas sim como antimodelos) e à articulação carnalizada dos textos? Como classificar a literatura de Manuel Puig como marcada por repetição e desgaste de convenções quando, na verdade, o projeto estético-literário do autor parece justamente valer-se das convenções formais e narrativas como renovação e dimensão crítica? Como caracterizar a obra puiguiana como frívola ou emoldurada pelos clichês facilitadores da narrativa quando, na verdade, sua estrutura é mais complexa e põe em funcionamento jogos de desterritorialização, pastiche, paródia, diversas operações de fragmentariedade dos discursos e dos gêneros e técnicas de *mise en abîme*?

No entanto, há pelo menos 50 anos o kitsch parece ser um fantasma que ronda a literatura de Puig, e isso se deve em parte à crítica, que tão bem soube reconhecer os atritos que o escritor propõe entre a linguagem literária e a linguagem dos outros produtos da cultura de massas como um fenômeno de linhas políticas entrecruzadas (as políticas sociais, ideológicas, sexuais, textuais) que se abrem ao leitor, contidas nas vozes das personagens e nas relações que firmam com os signos da sentimentalidade, nas dimensões narrativas e camadas sígnicas presentes nas tramas e nos conflitos que estabelece no sistema literário latino-americano. Ao mesmo tempo, parte dessa crítica soube interpretar mal o curto-circuito gerado nesses atritos, como se Puig fosse um advento descartável – cabe-nos a sorte de poder lê-la hoje e entendê-la como defasada, como espírito de um tempo da crítica que servirá mais para medirmos quanto avançamos (ou pelo menos, quanto nos tornamos mais maleáveis) em termos de aceitação do que será pertinente ao jogo literário e em termos de entendimento de que a literatura é mais um ponto em um amplo polissistema cultural a conviver, pacifica-

mente ou em crise, nos contatos e nos atritos com outros sistemas de significação em um alívio das hierarquias. Outro aspecto fantasmal do kitsch que ronda a literatura de Manuel Puig se deve a sua consciência autoral explícita, quando elabora para si uma imagem pública de escritor que guarda uma relação com o kitsch, na qual a complacência e a soltura de quem exhibe um gosto e não uma posição moral no campo estético (SARLO, 2007, p. 324) se combinam a um desejo de lançar na dimensão do vivido pelos personagens uma crítica à alienação daqueles que incorporam a frivolidade facilmente associada ao kitsch como representação da própria vida, ou que pelo menos do kitsch não conseguem ou não desejam escapar. Se pudéssemos escolher outra imagem para resumir a presença do kitsch, usaríamos a de um mecanismo, com engrenagens que giram entre si e colocam em funcionamento sobreposições ou justaposições dos signos kitsch na materialidade da literatura (uma perspectiva de *fora para dentro*, nas estratégias escolhidas por Puig na construção de sua literatura e de sua imagem como escritor vinculado ao kitsch) e na dimensão das vozes das personagens (isto é, uma perspectiva de *dentro para fora*, na qual os microcosmos dos personagens se orientam sob signos do kitsch, estabelecem entre si relações permeadas pelo kitsch e explicitam, em nossa vontade de leitura, as relações com os mecanismos que atuam de fora para dentro): os mecanismos kitsch em Manuel Puig atuam de modo que toda uma base crítica sobre o kitsch seja resgatada para que possamos entender cada giro da engrenagem e, tão relevante quanto, que força e atrito são gerados entre uma e outra engrenagem durante esse giro.

Se a literatura de Puig se insere em um universo kitsch, o que há nela de kitsch, afinal? Se é certo falar de um kitsch na obra de Puig, estamos falando da matéria espúria, degradada, cópia malfeita e empobrecida da arte atribuída por aquela primeira geração de críticos? Ou podemos tratá-lo por uma perspectiva “integrada”¹²? Que relações Manuel Puig guarda com um kitsch, com um sentimentalismo atribuído como barato, alimentado pelo descartável da indústria cultural, e como esse detrito é reelaborado enquanto efeitos de sentimentalidade e de técnica da imitação nessa conversão ao signo literário?

Entender o kitsch na literatura de Manuel Puig exige-nos pensá-lo como uma poética que estará em sintonia com as revisões de paradigma sobre o kitsch, sobretudo quando passa a ser reinterpretado como um sistema estético mais versátil e menos condenável, que envolve elípticamente arte e cotidiano, e nos também intrincados mecanismos de produção, recepção e consumo. É importante ainda pensar em *poética* enquanto termo que escapa às suas designações anteriores, como as de um tratado ou de uma teoria de criação pertinente à poesia; afastando-nos do entendimento sobre a criação, passamos a nos debruçar sobre o já criado e sobre as recriações do já criado contidas na literatura de Manuel Puig, e passamos a entender aqui *poética* pela perspectiva de uma compreensão de articulações estéticas que são características da literatura puiguiana. A poética do kitsch em Manuel Puig tem mais a ver com a combinação de elementos kitsch na produção de um paradigma que não seria em si mesmo kitsch, muito menos kitsch *stricto sensu*. Puig articula sua literatura não para ser kitsch, mas para provocar um kitsch de seus personagens ou para promover truques da enunciação que poderão ser interpretados como um kitsch criativo.

12 Eco (1979).

Assim, uma poética do kitsch em Manuel Puig é também um método para o entendimento dos desdobramentos do kitsch, de suas articulações, de suas modalidades de presença e de seus ecos em seus cinco primeiros romances. A poética do kitsch se baseia em dois princípios, cujas marcas são perceptíveis em maior ou menor grau em um ou outro romance de Puig e se dão em uma relação de interdependência, e ambos estão compostos pelo kitsch presente, analisável, legível e sensível nas dimensões da enunciação e do enunciado.

O primeiro princípio parte de um efeito de nostalgia. Puig se reconhece como vivente na época-alvo de sua literatura e, ao mesmo tempo, assume para si que as vozes do outro são as que o localizam nessa época em que viveu, mas que não pôde apreender ou vivenciar plenamente: a memória da literatura de Puig nasce da voz do outro, uma voz inconsciente de uma tia, dos anos 1930, que dizia banalidades (PUIG, 1985). Assim, a nostalgia traz o passado para o presente, e o modo como Puig o faz é por meio da linguagem. Isso não quer dizer que sua literatura esteja escrita em uma língua do passado: o passado é recuperado pelas potências previstas da língua e da criação literária dentro do que há de moderno e concernente aos projetos estético-literários de sua época, e nessa potência estão os personagens, que operam a nostalgia traduzida à linguagem. As décadas entre 1930 e 1950, tempo que parece ser de predileção de Manuel Puig, são um passado moldado e plenamente assumido pelo autor, mas trasladado à vida de suas personagens, envolvidas por uma atmosfera da classe média, com seus preceitos, seus códigos, seus ritos, sua moralidade cristã e prosaica, seus objetos que apontam para seu conforto ou como totem do *status* social. A nostalgia, então, será um evento constante a ser signado pelo kitsch, seja pela relação que os personagens têm com os objetos, seja nas relações que estabelecem entre si, seja na sensação de pertencimento a uma glória do passado, seja no desejo de performance do não vivido. Ou, ainda, os produtos da cultura de massas, quando tocam a tessitura da literatura de Puig, e quando resgatados pelos personagens na expressão da mitologia pequeno-burguesa, são submetidos a uma *kitschização* por meio da nostalgia: os personagens puiguanos levam a sério os produtos que conformam um passado de sua educação sentimental e incorporam ao presente as verdades e as experiências de seu passado “contaminado” pelo consumo, estabelecendo uma ponte entre a decadência de um hoje da narrativa e a sensação de que a intensidade dos sentimentos do passado só podem ser alcançadas pela memória melancólica. Assim são, por exemplo, as crônicas sociais dos bailes realizados no Club Social e no Prado Gallego, ou as cartas escritas por Nené, ou as reminiscências da juventude perdida enquanto Nené e Mabel escutam radionovelas, em *Boquitas pintadas* (PUIG, 1982). Assim são também as confluências entre a sentimentalidade performatizada de Molina e seus filmes contados a Valentín, em *O beijo da mulher aranha* (PUIG, 1981a). Toto, o protagonista de *A traição de Rita Hayworth* (PUIG, 1993), ao escrever a redação escolar sobre seu filme preferido, e Gladys, em *The Buenos Aires affair* (PUIG, 1984), e Ana, em *Púbis angelical* (PUIG, 1981b), compartilham o desejo pelo passado do cinema, da arte e da música, respectivamente.

O segundo princípio da poética kitsch de Manuel Puig se assenta na marca da hibridez, e isso se deve a uma conjunção de fatores. Em primeiro lugar, o kitsch *per se* é um fenômeno embebido pela reprodução, pela imitação distorcida como resposta ingênua ou consciente a um ideal de arte, pela combinação de diferentes efeitos de experiência estética e pela proliferação de estilos. Esse ideal

de impureza, reiterado e reforçado pelos primeiros pensadores do kitsch, neste caso ultrapassa o sentido de negativo da arte e deve ser entendido aqui como condição *sine qua non* do kitsch: a impureza requer o convívio das máculas, e onde as camadas do impuro, sobrepostas ou justapostas, se localizam, ali estão as heterogeneidades presentes no híbrido.

A hibridez também se traduz em termos semióticos, por envolver diferentes combinações de produtos dentro do literário, estimulando jogos de trânsito intersemiótico nos quais, mais importante que identificar os pontos de partida e chegada e os sentidos do trânsito entre os pontos, é reconhecê-los como postos isonomicamente localizados dentro do kitsch de Puig. Ou, pelo menos, reconhecer a heterogeneidade das texturas e os mecanismos dos textos outros a serviço do literário, manipulados por e para a materialidade do texto literário. Os filmes contados por Molina, em *O beijo da mulher aranha* (PUIG, 1981a), por exemplo, além da carga kitsch “natural” do melodrama que lhe são pertinentes, estão dotados de uma impureza que, à maneira de um decalque, se torna outra interferência kitsch: a do filme sem imagem “materialmente cinematográfica”, substituída pela imaginação cinéfila de Molina que, por sua vez, reelabora (entre o que viu e aquilo de que se lembra) o filme visto sob um efeito de oralidade que só será reconhecível pelas estratégias narrativas elaboradas por Puig.

A hibridez como poética do kitsch em Manuel Puig também se manifesta sob os termos de uma política textual. Em um nível mais superficial desses termos se encontra a necessidade de estabelecer uma igualdade, de valor e de relevância dos textos que conformam a hibridez da obra puiguiana. No momento em que são postos em sistema, há um apagamento de hierarquizações quanto aos critérios de prestígio social, cultural e histórico. Os textos kitsch absorvidos por Manuel Puig e reelaborados em seus romances – e seus romances atravessados pelo signo kitsch de tal forma que também se instauram como outra literatura kitsch – colocam em rotação os produtos da cultura de massas interpretados como kitsch, mas também os objetos kitsch (ontologicamente ou mediante a interpretação que damos a eles), os atos e situações motivados pela sensibilidade dos personagens.

Outro nível que traduz a hibridez como constitutiva de uma poética kitsch peculiar a Manuel Puig está nos jogos políticos que trava com os textos da cultura de massas então atravessados pelo kitsch. Ou melhor: nas operações de consumo provocadas pelos personagens dos romances e que vão reverberar as estratégias críticas possivelmente pensadas pelo autor. Paralelamente aos gestos políticos de deslocamento dos terrenos dos textos da cultura de massas e mesmo da convenção literária, outra manobra textual reside na relação ambígua entre os personagens e os produtos kitsch. Essa ambiguidade é traduzida por um gesto análogo ao que Ricardo Piglia teoriza como *mirada estrábica*, no momento de traçar contornos sociais e estéticos da tradição literária argentina em articulação com a cultura ocidental: um olho na inteligência europeia, e o outro nas entranhas da pátria (PIGLIA, 1991, p. 61). Transladando a mirada estrábica a outra imagem conceitual, a da antropofagia oswaldiana (ANDRADE, 1970), percebe-se na obra de Manuel Puig que os produtos da cultura de massas se revestem de uma camada kitsch na qual a irreverência, a assimilação e a absorção se associam (não mais como oposição, mas sim como um regime ambíguo, deslocado e formado pela contradição como princípio) à reverência, ao assumir a relevância da fonte, o culto à fonte.

Assim, duas operações são sensíveis na leitura do kitsch em Puig. Na primeira, são identificáveis a subversão e a transculturação dos objetos da cultura de massas. Os tons europeus (cronotopo das tramas e outros elementos dêiticos, como nomes das personagens e alguma remissão histórica, por exemplo) do melodrama folhetinesco, ou as convenções do melodrama cinematográfico hollywoodiano são assimilados, consumidos, aceitos pelos personagens, mas também copiados (em termos de conteúdo, de contexto, de discurso e de estrutura) e convertidos às suas vivências periféricas. A assimilação dos produtos pelos personagens ultrapassa o caráter de narrativa acessória, constitui-se como as vozes dos personagens (e nisso as vozes puiguanas parecem constituir um efeito de dublagem, instituindo uma camada do kitsch como fenômeno da imitação) e se instaura também como alimento da estereotipia de uma identidade latino-americana inserida no universo do consumo da cultura de massas – a imagem de uma sociedade urbana e ao mesmo tempo provinciana, periférica, mas desejosa por um cosmopolitismo, e que converte o desejo cosmopolita nas potências ou nas limitações de sua geografia social. Como se circunscrita a uma espécie de “tradução falsa, que desvia e disfarça e finge que há uma só língua” (PIGLIA, 1991, p. 62, tradução nossa)¹³, a cultura de massas sofre uma *kitschização* quando traduzida à *língua latino-americana*, quando se transforma em imagem e modelo (já bastante desgastados) do cidadão latino-americano e de suas tensões políticas, sociais e afetivas.

Por um lado, o kitsch em Manuel Puig se manifesta na deglutição das formas da cultura de massa e na reestilização das formas como desdobramento de uma estética da cópia e de uma tradução às configurações éticas, estéticas e políticas da sociedade periférica, configurando uma espécie de educação cultural que dialoga com uma estereotipia sentimental latino-americana, com um mercado cultural que alimenta essa estereotipia e com a formação de um mapa cultural amplo que nos permite notar as dobras de imitação entre as camadas sociais. Por outro lado, a outra direção para a qual aponta a *mirada estrábica* do kitsch em Manuel Puig nos conduz a outra operação que é complementar e que se dá simultaneamente.

Tal qual o modelo oswaldiano da antropofagia, a deglutição exige um assumir o que é deglutido. Transladado à tentativa de compreender a poética kitsch de Manuel Puig, devorar os objetos da cultura de massas reestilizados aos anseios periféricos exige também reconhecê-los em sua relevância tendo como critério o lugar de onde vêm. Nesse caso, tornam-se alvos do jogo devorador do kitsch os modelos europeus e norte-americanos de cultura, em um processo de legitimação no qual a procedência é medida por uma escala valorativa. O folhetim literário francês, o cinema europeu e hollywoodiano dos anos 1930 a 1950, o romance epistolar, a radionovela na qual os conflitos bélicos europeus do século XX são atravessados pela lógica folhetinesca do rocambolesco, a valsa, a música clássica, as modas de Paris são incorporados à vivência e à “voz menor” dos personagens na tradução kitsch; no entanto, são assumidos como valores altos da cultura, ainda que em uma “redução” valorativa dos produtos estrangeiros ao gosto mediano do personagem.

A declaração de Oswald de Andrade (1970, p. 13) – “só me interessa o que não é meu” – parece antecipar a *mirada estrábica* de Piglia e também parece

13 No original: “[...] una traducción falsa, que desvía y disfrazaba y finge que hay una sola lengua”.

reconhecer o fantasma kitsch que rondava a esfera da arte sob a forma de leitura da fruição de caráter popular-urbano em tensão com as vanguardas dos inícios do século XX. Ao portador do kitsch só lhe interessa a cópia reestetizada, não para se assumir como sujeito à experiência do falseamento, mas como sujeito da reciclagem das formas culturais prevista na tradução de suas necessidades estéticas, ao mesmo tempo que seu olhar se volta em devoção às formas culturais hegemônicas ou a um período histórico interpretado como de maior valor artístico ou vinculado às imagens de uma tradição ou no qual a experiência estética era composta por uma suposta solidez das obras e das sensibilidades (e aqui nos remetemos à nostalgia kitsch já mencionada).

A necessidade do culto aos discursos culturais hegemônicos é representada na obra de Manuel Puig em diversas facetas. A devoção a um ideal de alta cultura atravessa o gosto e afeta a psicologia do personagem de maneira que não somente o produto admirado é submetido ao revestimento kitsch como também o personagem se entrega à kitschização ao expressar seus gostos. Herminia, em *A traição de Rita Hayworth*, ao registrar em seu diário seus conflitos morais e religiosos com Toto, proporciona uma confissão que toca o seu posicionamento estético com relação à música clássica em oposição ao tango. Algo semelhante sucede com Ana, em *Púbis angelical*, e coincide com Herminia. Porém, enquanto Herminia se posiciona como a professora de piano interiorana, uma musicista isolada dos centros irradiadores da cultura erudita, uma voz solitária em meio a um pampa argentino que cada vez mais cede à massificação do tango, Ana se posiciona em uma imagem de privilégio: o de sentir-se involucrada pela efervescência erudita da qual provavelmente Herminia desejaria participar. Seja no provincianismo de Herminia, seja na modernidade urbana de Ana, o culto a um ideal de erudição calçado num passado e em fontes eurocêntricas da cultura ativa o kitsch dos objetos admirados graças à presunção, um gesto kitsch, de se reconhecerem participantes de uma “cultura maior” quando, na verdade, executam devoramentos dos produtos ao mesmo tempo que não conseguem se desvencilhar de seus posicionamentos à margem da cultura que desejam acessar. O jogo da *mirada estrábica* de Piglia, adaptado à leitura do kitsch pela dicotomia da *irreverência reverente*, confirma um mecanismo social no qual o kitsch é processo e produto traduzido como metalinguagem dos regimes sociais. Uma classe socioeconômica dita os preceitos do gosto; uma classe emergente busca copiar os comportamentos e os gostos da elite em uma velocidade baixa que não terá tempo de incorporar os então já novos códigos sociais e estéticos da elite, de tal modo que nos hábitos culturais emergentes residirá um acúmulo da cópia que não poderão superar; às classes abaixo da emergente caberá a negociação com os estatutos culturais em processos de adaptação dos produtos aos seus desejos de consumo e às suas limitações.

A modo de conclusão, nota-se como o kitsch encontra seu triunfo na obra de Manuel Puig ao tornar-se reconhecível sob a perspectiva de uma poética peculiar que, em seus movimentos, dialoga com uma tradição do pensamento sobre o kitsch articulada nos inícios do século XX, mas ao mesmo tempo levanta bandeiras para expressar sua sintonia com os paradigmas das práticas de intersecção entre arte e cultura de massas. Entre a transformação da nostalgia, a sensação de pertencimento a uma glória do passado recuperado a modo de imitação deslocada, e o jogo duplo da *irreverência reverente* (constituidora de uma lógica relacional entre o cidadão urbano latino-americano e os códigos hegemônicos da

cultura na qual a mimese não se resume à cópia ou à imitação, mas à expressão resultante de um estímulo à criatividade popular), o kitsch puiguiano é também dotado de um princípio que poderíamos considerar como outra vertente dessa poética: um ideal de transversalidade que faz o kitsch localizável, recorrente e recomposto por uma costura imaginária que atravessa e liga objetos e eventos, mas também sensibilidades, comportamentos e relações, todos permeados pelo kitsch em diversos graus.

MANUEL PUIG, THE TRIUMPH OF KITSCH

Abstract: This article brings to light some interpretations of the articulations of kitsch present in five novels by the Argentinean writer Manuel Puig, *Betrayed by Rita Hayworth*, *Heartbreak Tango*, *The Buenos Aires Affair*, *The Kiss of the Spider Woman* and *Pubis Angelical*. Interpreted as a synonym of aesthetic degradation, kitsch will be understood, in this work, as an aesthetic system linked to the emergence of the middle class, as a fusion of aesthetic experience with everyday experience, and as a phenomenon that facilitates access to aesthetic objects in which commotion and sentimentality still prevails, but with a less accusatory profile. Instead of a survey of kitsch in Manuel Puig that would have each novel as a static limit, this article opted for a transversal perspective reading, in which the repetition of acts, characters, themes, objects, situations, and kitsch attitudes runs through the work with a certain recurrence and brings the novels closer together.

Keywords: Kitsch. Manuel Puig. Argentinean literature. Literary studies. Aesthetic.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ANDRADE, O. de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, O. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 6 v. p. 11-19.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. 3. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- BROCH, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- CALINESCU, M. Kitsch. In: CALINESCU, M. *Las cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmoderno*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991. p. 221-255.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é uma literatura menor? In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 35-53.

- DELEUZE, G.; PARNET, C. *O abecedário de Gilles Deleuze*. 1994. Transcrição integral, para fins exclusivamente didáticos. 1988 (vídeo), 1994 (transcrição). Mimeografado. Disponível em: <https://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2021.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (org.). *Manuel Puig*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- GIESZ, L. *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- GIORDANO, A. *Manuel Puig: la conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- GIORDANO, A. Una literatura fuera de la literatura. In: PUIG, M. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 463-471.
- GOYTISOLO, L. El folletín contemporáneo: ambientes y personajes. In: GARCÍA-RAMOS, J. M. (org.). *Manuel Puig*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991. p. 45-60.
- GREENBERG, C. Vanguarda e kitsch. In: GREENBERG, C. *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 27-44.
- HEGEL, G. F. W. *Lecciones de estética I*. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- HEGEL, G. F. W. *Estética I*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.
- MOLES, A. *O kitsch*. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2010.
- OLALQUIAGA, C. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- PAZ, O. A tradição da ruptura. In: PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15-28.
- PIGLIA, R. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991. 1 v. p. 60-66.
- PIGLIA, R. Manuel Puig y la magia del retrato. In: PIGLIA, R. (org.). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. p. 114-122.
- PUIG, M. *O beijo da mulher aranha*. Tradução Gloria Rodriguez. São Paulo: Circulo do Livro, 1981a.
- PUIG, M. *Púbis angelical*. Tradução José Sanz. São Paulo: Circulo do Livro, 1981b.
- PUIG, M. *Boquitas pintadas*. Tradução Luiz Otávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PUIG, M. *The Buenos Aires Affair*. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- PUIG, M. *A cara do vilão*. Tradução Luiz Otávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- PUIG, M. *A traição de Rita Hayworth*. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo: Circulo do Livro, 1993.
- ROMERO, J. *Puig por Puig: imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2006.

- ROSENFELD, A. No reino da pseudo-arte. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 291-298.
- SANTOS, L. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2001.
- SARLO, B. El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia. In: SARLO, B. *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p. 323-324.
- SOSNOWSKI, S. Manuel Puig. *Hispanamérica*, College Park, ano 1, n. 3, p. 69-80, maio 1973. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20541156>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- SOTELO, A. M. Boquitas pintadas: la indiferencia ante el entorno. In: COLOQUIO DE LITERATURA MEXICANA E HISPANOAMERICANA, 19., 2005. *Actas [...]*. Sonora: Universidad de Sonora, 2005. p. 399-408.
- SOUZA, R. A. de. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- TAVARES, G. M. *Breves notas sobre ciência*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- WELLEK, R. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 120-132.