

# EM ESTADO DE TRADUÇÃO

Manuel Puig e Lars von Trier

Graciela Ravetti  
UFMG

## RESUMO

Leitura de dois textos (*La traición de Rita Hayworth*, romance de Manuel Puig e *Dancer in the dark*, filme de Lars von Trier) nos quais é possível capturar de que maneira certas formas como a dos musicais melodramáticos — muito difundidas e já clássicas do fazer cinematográfico hollywoodiano — foram recepcionadas por pessoas que viviam em sociedades periféricas, estigmatizadas por carências econômicas e culturais, entre outras. Trabalha-se também com a possibilidade de reconstruir hipoteticamente o modo como essas formas e suas significações, habitualmente rotuladas de alienantes, foram transformadas em instrumentos, se não de liberação, pelo menos de consolo e de alimento nas horas de resistência à dor e ao sofrimento humanos.

## PALAVRAS-CHAVE

cinema, literatura, América Latina, pós-colonialismo

Acredito na possibilidade de se fazer uma leitura de textos diversos pela qual se pode capturar de que maneira certas formas, como a dos musicais melodramáticos — muito difundida e já clássica do fazer cinematográfico hollywoodiano — foram recepcionadas por pessoas que viviam — estigmatizadas por carências econômicas e culturais, entre outras — em sociedades de localização periférica em relação aos centros de poder global. Pode-se, também, reconstruir hipoteticamente o modo como essas formas e suas significações, habitualmente rotuladas de alienantes, foram transformadas em instrumentos, se não de liberação, pelo menos de consolo e de alimento nas horas de resistência à dor e ao sofrimento humanos. Essa espécie de desterritorialização dos artefatos culturais pode ser vista como um avanço do que viria a ser a globalização atual, já que se trata da popularização e internalização de comportamentos e sensibilidades transmitidos e popularizados pelo cinema norte-americano — especialmente no tocante à estética dos musicais dos anos 40 e 50 e seus reflexos nas sensibilidades dos cidadãos do vasto mundo que se estende fora das fronteiras da alta modernização. Carlos Monsiváis<sup>1</sup> reflete sobre os símbolos produzidos por este cinema, que proporciona imagens com as quais o público se identificou. Ele se questiona se essas imagens democratizaram os costumes e o comportamento tanto no que se refere à socialização como no tocante à intimidade e se, sobretudo, o cinema se colocou

---

<sup>1</sup> MONSIVÁIS. South of the border, down Mexico's way. El cine latinoamericano y Hollywood, p.53.

como uma ordem paralela à política na medida em que foi uma usina de modelos de vida e de sensualidade adotados como próprios.

São personagens paradigmáticos desse tipo de estrutura: a operária cega de *Dançando no escuro* — *Dancer in the dark* (2000) — e alguns dos personagens argentinos de Manuel Puig em *A traição de Rita Hayworth* — *La traición de Rita Hayworth*, seu primeiro romance (1968). Trata-se de dois níveis de apropriação: em primeiro lugar, a dos autores (neste caso, de Von Trier e Puig) que recodificam e complexificam a gramática estabelecida pelo cinema hollywoodiano e, em segundo lugar, a que se representa na obras destes autores como parte da performance identitária que indivíduos específicos realizam com o passar do tempo, a fim de encontrar um tipo de instrumental com o qual perceber o mundo é dar-lhe sentido.

Tomo, então, para esta reflexão, estes dois autores: Manuel Puig, escritor argentino, autor de uma obra narrativa que se conduz entre os vestígios deixados pela máquina cinematográfica norte-americana, sobretudo neste romance, *A traição de Rita Hayworth*; e Lars Von Trier, dinamarquês, e seu filme *Dançando no escuro*. Os fios condutores de tal leitura são as significações transláticas de tópicos como *a cegueira*, *as identidades diaspóricas*, *o melodrama* como estrutura da sensibilidade em processo de desconstrução entre a ironia e a homenagem, e, finalmente, *a memória* em permanente processo de metamorfose. Todos estes eixos entrecruzam-se sobre o mapa cognitivo desenhado por imagens visuais carregadas de precisão semântica, organizado em dobras que se apoiam sobre outras dobras de tal maneira que, se conseguíssemos lê-lo, chegaríamos a um tipo de conhecimento obtido com a participação dos sentidos e das emoções — neste caso, com maior ênfase na visão-cegueira e na audição-surdez, em detrimento conseqüente da participação dos outros sentidos como faróis da experiência ou, pelo menos, da educação forçada desses sentidos na busca de momentos vivenciais pré-moldados.

Em *A traição de Rita Hayworth*, modos de narrar próprios da literatura são modificados pela intromissão das técnicas de um tipo particular de cinema, cuja montagem e temática dão à narrativa escrita um ritmo e desenvolvimento que a determina mas, ao mesmo tempo, estabelece um hiato de indecisão entre o que se diz explicitamente e o que se pode ler nas entrelinhas. Em von Trier vemos um tipo de filmagem que leva à tela o que Puig fez com os musicais na literatura.

No filme em questão, a moça que paulatinamente, ainda que de forma irreversível, vai perdendo sua visão (como Jane Wyman em *Magnificent obsession*) é interpretada por uma atriz e cantora que se notabiliza no meio artístico ocidental por sua origem islandesa (o que implica de antemão um estranhamento no *show business*). Ela interpreta o papel de uma tchecoslovaca vivendo nos Estados Unidos, cujo imaginário está construído na interface dos musicais de Hollywood dos anos 40 com as produções locais (do seu lugar de origem): seu herói é um sapateador e bailarino tchecoslovaco, somente conhecido no seu país, conforme se comenta, e que, além disso, ainda está vivo e radicado nos Estados Unidos, sendo que era célebre por seus números musicais construídos à moda hollywoodiana. Trata-se, então, de símbolos, pessoas/personagens, línguas e culturas em trânsito. Os fluxos migratórios da humanidade produzem entidades diaspóricas e híbridas que levam e trazem mensagens procedentes de seus territórios de partida a línguas e culturas em permanente estado

de tradução, sendo que se vêem sujeitos (sujeitados) às gramáticas dos sentimentos traduzíveis, com histórias que devem ser escritas a partir do zero, mas com códigos reformulados e que aportam suas estruturas originais aos referidos intercâmbios. É um tipo de tradução/imitação na qual se produzem versões localizadas dos modelos a imitar. É nessa(s) gramática(s) de territórios simbólicos mesclados, a música globalizada dos musicais cinematográficos de Hollywood é uma referência vazia do ponto de vista das significações, mas, ao mesmo tempo, clara e recortada sob a perspectiva do significante: ou seja, pode ser útil para dizer outras coisas em lugares outros e para outras pessoas. Em um determinado momento, uma experiência de alto conteúdo emocional pode irromper a partir de uma canção que todos conhecem ou que podem aprender rapidamente, com uma coreografia que todos sentem prazer em interpretar — muito mais um pastiche do que uma paródia; resumindo, mais uma homenagem e menos uma desconstrução valorativa, isto é, um afastamento dos procedimentos ideológicos pautados nos binários opressor/oprimido, nacional/estrangeiro, próprio/alheio.

### LÁGRIMAS DE CROCODILO

O melodrama, em musicologia, refere-se a um texto integrado com música. (Encarta Online 2000) Sua forma, cuja origem pode ser encontrada até no teatro grego, torna-se popular no século XVIII com a consolidação definitiva da Ópera. Outros músicos da época incorporam o melodrama nas suas peças, como Ludwig van Beethoven, Giuseppe Verdi, Richard Wagner e Arnold Schoenberg. Por extensão, o termo melodrama é aplicado a qualquer peça com trama romântica na qual o autor manipula os eventos com o único objetivo de produzir emoções no público sem preocupações psicológicas, lógicas ou de outra ordem: comumente um indivíduo virtuoso (geralmente uma mulher) ou um casal (amantes na maioria dos casos) sucumbe como vítima de repressivas e injustas circunstâncias sociais.

Uma das características mais marcantes do melodrama, sobretudo o teatral, cinematográfico ou televisivo, é a cenografia profusa, artificial e visualmente estilizada, totalmente afastada de qualquer conotação realista. Além disso, várias técnicas usadas pelo melodrama tendem a fazer o espectador lembrar-se de que se encontra diante de imagens irreais e forjadas: a luz artificial, os ângulos de tomada, as tramas, etc. O melodrama chupa da realidade os retalhos mais fortes e violentos e logo os reúne em pacotes que são lançados como golpes de energia: as traições de todo tipo, os sofrimentos mais insuportáveis, os sentimentos em suas formas de expressão mais bruta e descarnada. Esses “golpes na alma” representados na ficção podem ser vistos ora como a manifestação degradada de uma estética que se escapa por vias superiores, onde o melodrama seria a única linguagem que “a massa” poderia entender e desfrutar, ora como um construto estético que se esquia por vias inferiores, onde o melodrama seria a única linguagem que o “povão” poderia produzir. Para a elite, o melodrama seria uma fonte inesgotável de elementos paródicos, inspiração lírica e campo permanente de elementos ideais para dissociar, segmentar, enfim, purificar.

O que podemos ver de forma clara é que o termo melodrama permite identificar um tipo de filmes de Hollywood, muitos deles considerados arquetípicos. Em estudos recentes sobre o tema, é fácil notar que a avaliação pejorativa do gênero mudou nos anos 70: se nos anos 50 os filmes melodramáticos eram tachados com termos como

“trivial”, “campy”, “tearjerkers” ou “female weepies”, nos anos 70 sua função foi reexaminada e, em alguns casos, considerada como um foco de reação subversiva frente à ideologia dominante. Partindo do ponto de vista dos estudos de gênero ou dos estudos feministas, podemos levantar questões importantes derivadas das formas de representação do gênero e da família como elementos nucleares do sistema de vida imposto pelas ideologias dominantes. José Amícola propõe a tese de que não se pode separar a presença de subgêneros triviais (e cinematográficos), reciclados pela alta cultura, da aparição do conceito desconstrutor de *gender* e, poderíamos acrescentar aqui, também não podemos separar o cinema melodramático dos anos 40 e 50 das novas perspectivas teóricas que apontam para as identidades entendidas como performáticas (sempre *in progress*), fragmentárias, supranacionais, instáveis e, sobretudo, *gendradas*.<sup>2</sup> Paradoxalmente, há que se atentar, apesar do caráter convencional e conservador de grande parte dos papéis designados às mulheres, para o fato de o melodrama ter facilitado atuações protagonizadas por mulheres atrizes. Precisamente esses roles cinematográficos serviram de modelo para as mulheres dos anos 40 e 50 — modelos implícitos ou explícitos que podiam ser expostos publicamente ou que permaneciam como formatos internos. A mulher “pecadora”, a prostituta, aquela que decidia viver sua sexualidade sem barreiras morais, e ainda era capaz de tomar para si comportamentos masculinos, era condenada nos “ finais felizes” nos quais ninguém acreditava, embora fossem obrigatórios ao gênero, mas que, de toda forma, ficavam registrados na memória emocional. A mulher forte e sofrida, capaz de enfrentar qualquer obstáculo para preservar seus entes queridos, era um modelo mais fácil de ser apresentado.

Em *Dançando no escuro*, a personagem que sustenta o melodrama é a jovem cega, virtuosa, amada por todos, cujo objetivo na vida é interromper a cadeia de fatalidades familiares e que, para isso, deve conseguir o dinheiro para a operação que salvará seu filho. Todas as circunstâncias se voltam contra ela, que perecerá no seu intento, mas alcançará seu objetivo. Seu único descanso acontece quando consegue evadir-se em sonhos e ilusões, imaginando-se estrela de musicais.

Em *A traição de Rita Hayworth*, o melodrama aparece construído à moda borgiana, com histórias produzidas pelo cinema e (re)contadas por espectadores que acrescentam aos enredos detalhes referentes à atuação, cenografia e também ao figurino. O principal contador é Toto, o garoto que, de alguma forma, seria um alter-ego de Puig,<sup>3</sup> uma espécie de arquivista de imagens-em-movimento que leva sempre consigo e que têm, para ele, uma função heurística. O garoto percebe que a sua percepção é a que o melodrama pede: ele chora nos filmes, mas percebe também que, para os outros espectadores, essa recepção é muito variada.

---

<sup>2</sup> Amícola utiliza a categoria de *gender* como uma forma primária de relações significantes de poder que implica as esferas da política, da economia e do Estado e, dessa maneira, instala a dúvida sobre as dicotomias que estão na base do pensamento tradicional: cultura/natureza, público/privado.

<sup>3</sup> Veja a crônica de Francines MASIELLO que relata um passeio turístico de literatos pesquisadores pela cidade natal de Puig, “Coco” para os amigos. “Passamos pelo cinema aonde Coco ia com a mãe todas as tardes para ver filmes. (...) Na fila 16 sentava-se Manuel com sua mamãe.” Em AMICOLA, SPERANZA. *Encuentro Internacional Manuel Puig*, p.375-9.

A partir dessas diferenças é que se estabelecem os grupos identitários e se constituem os cânones. É na mãe que Toto vê uma possibilidade de intercâmbio. De como se produz a percepção do melodrama é que Toto vai tirando conclusões morais sobre as pessoas: maus e bons têm a ver com o sentimentalismo. O garoto vê, também, que é mais fácil para ele chorar quando está assistindo aos filmes na sala de cinema do que na vida real e isso vai criando uma série de questões existenciais para ele. A mãe faz cartões com desenhos de algumas cenas do filme para o filho e este brinca com isso nas horas vagas, quando não está no cinema. Estas imagens representativas do filme servem de apoio conceitual para o pensamento do garoto: ele pensa e explica para si mesmo o mundo com as imagens desses filmes. Sua memória vai se impregnando de memórias alheias no que diz respeito a sua origem, mas que se imbricam nas experiências até o ponto de ser indistinto o fato de serem próprias ou alheias — tudo faz parte de um *continuum* de vida. Trata-se de uma experiência imagética que vai se casando com as imagens produzidas no mundo pela sociedade em todas suas vertentes. O desenho é uma forma de provar a realidade das coisas que se desejam; por isso, as tulipas: pode ser que só existam muito longe e que seja impossível consegui-las, mas fazer desenhos e, ainda, flores de papel, assim como perfumá-las e usá-las como flores de verdade, é uma realidade concreta. A exposição ao idêntico das imagens as converte em um rito exorcista.

Essa função de arquivista que se percebe nas narrações de Puig, ao mesmo tempo, transforma-se em um gesto testemunhal e performático de expressão do biográfico pessoal, pois revela uma maneira própria de processamento dessas imagens, um olhar de etnólogo que não somente reflete sobre o impacto dessas imagens, mas também que se deixa levar pelos caminhos que são construídos pelas imagens, deixando às claras as possibilidades de vivenciá-las e a importância que elas tiveram na formação das identidades. O trabalho do arquivista de imagens é obrigatório para encontrar maneiras de se inscrever num tempo e num espaço. A memória — impulsionada por esses estímulos — metamorfoseia-se de coletiva em pessoal e, em contrapartida, o pessoal projeta-se no grupal. Mãe e filho, explica Cristina Fangmann, são os personagens que introduzem no romance de Puig o imaginário cinematográfico. Tanto em *Dançando no escuro* como em *A traição de Rita Hayworth*, o vínculo familiar forte é o de mãe e filho, e a família, como tal, é seccionada através de olhares que, sem pudor e com rancor, inspecionam as diferentes situações.

Em Puig e em Von Trier, o cinema norte-americano, além de descrever um mundo ideal, atua como prescritivo: a relação vida-cinema torna-se performativa porque a recepção está associada à ação e atua-se em consonância com os caminhos que propõe o gozo estético e sentimental, além do político-social, pois as formas de vida ao alcance da visão-audição que mostra a tela são formas concretas de utopia.

## SINTAXES TRAIADORAS

Temos no romance uma espécie de triângulo: 1. na narração de Puig, os musicais hollywoodianos em relação putativa com o melodrama burguês, sobretudo o dos anos 40, são vistos fanaticamente por um garoto e sua mãe em um país periférico — situação esta que os aproxima em um grau de intensa intimidade e que os separa do grupo social ao qual pertencem frente à impossibilidade de partilhar essas práticas;

2. as vivências simbólicas são penosamente traduzidas pelo garoto, Toto, e por outros personagens femininos, aos imaginários sociais vigentes na vida cotidiana e, deste modo, são transformadas em uma espécie de manual de instrução para ler a realidade e entender as pessoas, que são analisadas fazendo-se uso de códigos semióticos defasados. Isto acontece com personagens que freqüentemente são garotos com tendências homossexuais, adolescentes ou mulheres interioranas, de países periféricos, em permanentes deslocamentos territoriais, vítimas privilegiadas dos regimes coercitivos que organizam as sociedades em que vivem; 3. a estetização da vida diária produzida por esta tradução, refletida nos monólogos interiores dos personagens, nos sonhos e nas maneiras de estabelecer relações afetivas entre os personagens que leva consolo, certas formas de felicidade, euforia e recursos de subterfúgio para encarar as situações sócio-políticas e culturais asfixiantes. A apropriação torna-se, então, negadora da angústia e, ao mesmo tempo, um caminho para a devolução da auto-estima.

No filme, temos uma situação paralela: 1. a história de uma jovem imigrante nos Estados Unidos, vinda de um país periférico, cuja imaginação e utopia estão calcadas nos filmes musicais; 2. a vida diária é vista através de códigos contaminados pela estética dos musicais; 3. sua vida, intensamente dramática, somente encontra consolo nas performances musicais — tanto na performance concreta em um palco (a peça que se está ensaiando no vilarejo) como nas suas fantasias. A cantora pop Björk é Selma, uma proletária tchecoslovaca que emigra para os Estados Unidos em 1964 onde se emprega na fábrica *Pacific Northwest*. Com muita coragem, ela tenta esconder, sem sucesso, seu processo gradual e irreversível em direção à cegueira. Como mãe solteira, sua “*via crucis* materna” será a tentativa de economizar dinheiro para possibilitar a operação de seu filho Gene (Vladica Kostic), condenado como ela à mesma doença. Todo tipo de sofrimento vai ao encontro desta afligida, doente e carinhosa mãe durante todo o filme. Inclusive a vida desta mulher de bondade ilimitada se verá envolvida em problemas trágicos com a justiça. E é neste contexto sombrio, quando todos os fatos externos da vida conduzem ao mais fundo poço da depressão, que aparece a força dos fabulosos números musicais da época de ouro de Hollywood. A miserável imigrante dosa sua vida de cachorro sonhando acordada com sua vida cantada e coreografada como em um musical. Ainda que Selma trate de não atrair a atenção dos demais sobre sua vida, é justamente sua paixão pelos musicais que a leva a participar da preparação de uma encenação local de *The sound of the music*. No filme, Selma rejeita a ajuda de Jeff (Peter Sotrmare), apaixonado loucamente por ela. Essa rejeição é marcada por um romântico número musical. A vida de Selma continua e os fatos do futuro imediato serão extremamente trágicos. O trabalho de coreografia do filme tem a assinatura de Vincent Paterson (responsável pelas coreografias dos filmes *Evita* e *The Birdcage*) e a característica de espetacularidade dos números musicais é devida, em parte, ao uso de cem câmeras digitais para cada um dos sete números musicais.

A partir da convergência de forças emotivas, os *insights* musicais aumentam com a necessidade de refúgio e proteção que a sociedade “real” está impossibilitada de dar à protagonista, que acaba sendo objeto de brutalidade individual e estatal. Os pólos de sensibilidade exacerbam-se até o extremo (o melodrama): a bondade radiante da jovem e a maldade inerente à crueldade do regime social. É também instrumento de atenuação ou negação da angústia. Os números musicais estão principalmente

apresentados como fantasias de Selma: no chão da fábrica, ativada pela cacofonia dissonante e assustadora das máquinas; em uma ponte com Jeff, durante uma viagem delirante de um trem de carga; em um quarto na casa de Bill, onde ela imagina a si própria dançando com o corpo ressuscitado do policial depois do assassinato; e até durante os ensaios da peça na qual ela toma parte. A coreografia parece vir como reforço da personalidade consolidada de Björk nos arquivos da mídia internacional: o figurino sem *glamour*, desajeitado, próprio de uma heroína trágica; os sussurros na cela da prisão, carregados de otimismo e apoloéticos de um sentimento utópico comum.

## ESTAMOS FICANDO CEGOS DE TANTO VER IMAGENS: TRANSPARÊNCIA

A cegueira e a transparência são duas imagens recorrentes nestes dois textos culturais que, de alguma maneira, metaforizam a distância crítica que os distingue do “autêntico melodrama”. Fangmann observa que em *A traição de Rita Hayworth* a transparência está vinculada com a imaginação, com a fantasia e a irrealidade. “Os personagens de Puig vêem a realidade na contraluz, como se vê o negativo de uma foto. A visão do mundo está filtrada pelo celulóide, por uma transparência que longe de mostrar a vida real tal como ela é, a deforma e a transforma em um mundo de fantasias e de ilusões.”<sup>4</sup> Em uma cultura como a ocidental, marcada a ferro e fogo pelos grandes e iluminados escritores cegos — Homero, Joyce, Borges — as pretensões de ver ou haver visto alguma vez apresentam-se, pelo menos, suspeitas. A cegueira impede ou, pelo menos, estorva, a ilusão de acreditar que a memória é um fio condutor suficiente para criar uma base de sustentação do eu (ego) com sua história, do presente com o passado. Em *A traição de Rita Hayworth*, Adela, a irmã de Mita, mãe de Toto, gasta a metade de seu salário com a compra de óculos que lhe servirão para ver filmes e ler romances na precária biblioteca do vilarejo.

No capítulo em que o discurso adota a roupagem de uma composição literária sobre “o filme de que eu mais gostei”, um garoto conta um filme. E no último parágrafo escreve:

Mas pouco a pouco a visão transparente de Carla com uma cor cujo nome não se sabe, se mostra tão próxima, mas tão próxima, que Johan de repente pensa que se ele perguntasse a ela como se chamava essa cor que não existe na face da terra, ela o escutaria e lhe responderia. (p.258)

A cegueira obriga (ou convida) a encenar e a dar formas próprias às memórias. A cegueira de Selma, como a de Borges, segundo a perspectiva de Arthur Nastrovski (2000), outorga uma dimensão de espetáculo às façanhas da memória. Escondida detrás da grossa transparência dos seus óculos de fundo de garrafa, como se estivesse nadando em um aquário, Selma se performa e performa o mundo de acordo com sua sensibilidade modulada pelos musicais. Seu canto do cisne se eleva, em espirais agudas e dissonantes, ferindo vivamente os sentimentos dos espectadores e dando sustento a sua única gloriosa ação de vida: a batalha épica contra e a favor do mundo, que lhe cobra a vida para poder assegurar a de seu filho pequeno — este sim, já poderá prescindir da transparência das lentes dos seus óculos.

---

<sup>4</sup> FANGAMANN, 1998, p.121.

A grande metáfora seria: o filme de um modo geral, ou seja, todos os filmes não são mais do que uma ilusão ótica produzida por uma fita transparente. Se a vida destes personagens está pautada por esta ilusão, a cor tão maravilhosa e tão buscada “que não existe na face da terra” é a da transparência do filme, que é, também, a transparência dos sonhos e dos desejos aos quais as pessoas podem entregar-se para cumprir seus planos de vida. Paul de Man<sup>5</sup> diz, comentando os escritos de Poulet, que a importância da memória — cujo valor negativo vai aparecendo gradativamente — se mede pelo fracasso e não pelo êxito. Além disso, acrescenta, ainda, que é uma ilusão pensar que a continuidade pode ser restaurada com um ato da memória. Apenas a mente poética teria condições de reunir os fragmentos dispersos do tempo em um só momento e conceder-lhes um poder gerador. Não seria exagerado afirmar que nos países periféricos — especialmente na América Latina — parte da história em permanente processo de construção, é contada e (re)contada de geração em geração, de grupo a grupo e de pessoa a pessoa, deixando-se contaminar pelo cinema hollywoodiano, que trouxe importantes “chaves no acidentado trânsito à modernidade”.<sup>6</sup> Estas chaves se adaptam, entrecruzando-se com as problemáticas locais e permitindo muitas vezes saltar das apertadas camisas de força impostas pela tradição por uma religiosidade que se manifestava na imposição de uma moral hipócrita, não obstante ferrenha.

Seguindo as reflexões de Humberto Maturana, podemos pensar que todo sistema racional tem um fundamento emocional, sendo que a palavra *emoções* conota “as disposições corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos. Quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação”,<sup>7</sup> de modo que podemos sugerir que as emoções suscitadas pela incorporação dos conteúdos vinculados pelo “celulóide” modificaram as coerências operacionais de determinados sistemas humanos, baseados no entrelaçamento do emocional com o racional, e que esses elementos trazidos pelo cinema a lugares tão distantes física e culturalmente produziram mudanças evolutivas culturais e emocionais, bem como propiciaram as bases de novas formas de vida; mudanças estas que são muito difíceis de quantificar externamente.



*Tradução de Flávio P. de Souza*

---

<sup>5</sup> DE MAN. *Visión y ceguera*, p.102.

<sup>6</sup> MONSIVÁIS. *South of the border, down Mexico's way. El cine latinoamericano y Hollywood*, p.78.

<sup>7</sup> MATURANA. *Emoções e linguagem na educação e na política*, p.15.

## ABSTRACT

This paper presents a reading of two texts, namely *La traición de Rita Hayworth*, Manuel Puig's novel, and *Dancer in dark*, a film by Lars von Trier. This analysis aims at an investigation of the reception of the already widespread classical style of Hollywood movies, like the musical melodrama, by those who live in peripheral societies, marginalized by economic and cultural lack, among others. It deals with the possibility of reconstructing hypothetically the way these forms and their significance, generally labelled as alienating, were transformed into instruments, if not of liberation, at least of solace and nurturing in moments of resistance to pain and human suffering.

## KEY-WORDS

movies, literature, Latin America, post-colonialism

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA, José; SPERANZA, Graciela. (comp.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia*. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- DE MAN, Paul. *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- JENKINS, Henry. A arte emergente. *Folha de S.Paulo*. Caderno Mais! São Paulo, 14 jan. 2001.
- MASSIELO, Francine. AMÍCOLA, José; SPERANZA, Graciela. (comp.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- MONSIVÁIS, Carlos. South of the border, down México's way. El cine latinoamericano y Hollywood. In: *Aires de familia*. Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama, 2000. p.51-78.
- NESTROVSKI, Arthur. Felicidade obrigatória. *Folha de S.Paulo*. Caderno Mais!, São Paulo, 14 dez. 2000.
- PUIG, M. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Imitation of Life*. Dir. Douglas Sirk. Universal, 1959.
- Magnificent Obsession*. Dir. Douglas Sirk. Universal, 1954.