

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JUAN FERREIRA FIORINI

CONTAR FILMES:

o cinema imaginário em *O beijo da mulher aranha*, de
Manuel Puig

UBERLÂNDIA
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JUAN FERREIRA FIORINI

CONTAR FILMES:
o cinema imaginário em *O beijo da mulher aranha*, de
Manuel Puig.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

UBERLÂNDIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

-
- F521c Fiorini, Juan Ferreira, 1981-
2017 Contar filmes : o cinema imaginário em "O beijo da mulher aranha".
de Manuel Puig / Juan Ferreira Fiorini. - 2017.
178 f. : il.
- Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.
1. Literatura - Teses. 2. Puig, Manuel, 1932-. O beijo da mulher aranha - Crítica e interpretação - Teses. 3. Literatura argentina - História e crítica - Teses. I. Soares, Leonardo Francisco. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

JUAN FERREIRA FIORINI

CONTAR FILMES: O CINEMA IMAGINÁRIO EM *O BEIJO DA MULHER ARANHA*, DE MANUEL PUIG

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de Pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Uberlândia, 25 de Agosto de 2017.

Banca Examinadora:

Leonardo Francisco Soares

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares/ UFU (Presidente)

Fábio Figueiredo Camargo

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU

Maurício de Bragança

Prof. Dr. Maurício de Bragança / UFF

Para Lilla.

AGRADECIMENTOS

Esta lista – como todas as listas – seria longa, quase interminável, e ao mesmo tempo injusta: muitos seriam os nomes que estariam aqui e que, por descuido ou esquecimento meu, não estão. Fica, então, um agradecimento a todos que, indiretamente ou não, apoiaram-me desde o começo e, em especial, àqueles de quem me lembrei:

- À Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia – em especial à Maysa e ao Guilherme – pela boa acolhida e por estar sempre presente quando dela necessitava.
- Ao meu orientador, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, pelo amor ao cinema e ao ensinar.
- Aos professores-amigos Maria Ivonete Santos Silva, Fábio Figueiredo Camargo, Eliane Silveira, Carlos Augusto, Paulo Andrade, João Carlos Biella, Camila Alavarce, Ivan Ribeiro, Marisa Gama-Khalil e Cíntia Camargo, pelas boas discussões, por compartilharem, a todo o momento, seus conhecimentos, e pela amizade no período em que atuei como professor na Universidade Federal de Uberlândia.
- Aos colegas dos grupos de pesquisa CRITICUM, GPEA e GPMLA, pelos debates enriquecedores.
- Aos colegas – que logo se tornaram queridos amigos – Rosa Silva, Alina Dario, Lilliân Borges e Edson Maria (o meu Clube dos Cinco), pelas boas conversas, nas quais compartilhamos desejos, frustrações, experiências, carinhos e medos.
- Aos professores que tive no curso de Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, que me mostraram o quanto o idioma que escolhi seria peça fundamental para toda a minha vida.
- *Gracias por todo: Hernán Guastalegnanne, Marcos Bruzoni, José Amicola y Jorgelina Corbatta.*
- Aos meus pais, Roberto e Maria José, Aparecida e Vanderlei, aos meus muitos irmãos e aos meus sobrinhos que, mesmo distantes, estão presentes.
- Por último, a Corina, Rodrigo, Dona Yolanda, e, em especial, a Lilla, cujo amor, paciência, incentivo e lições nunca me faltaram.

O filme durou três horas. Chorei mais que Sara García, a veterana atriz do cinema mexicano. Eu nunca havia gostado tanto de um filme. Depois soube que, além de ser tão longo, tinha sido o filme mais caro da história. E que havia ganhado onze prêmios Oscar. E além de tudo, Charlton Heston era um dos atores de quem eu mais gostava.

Cheguei em casa com os olhos vermelhos. Todos me esperavam com grande expectativa. Tomei em silêncio a xícara de chá, me pus na frente deles, e sem que meus joelhos tremessem nem nada, comecei a minha narração.

Foi então que alguma coisa se apoderou de mim. Enquanto contava o filme – gesticulando – dando braçadas, mudando a voz – ia como que me desdobrando, transformando, convertendo-me em cada um dos personagens. Naquela tarde fui Ben-Hur, o menino. Fui Messala, o malvado do filme. Fui as duas mulheres leprosas que Jesus curou.

Fui o mesmíssimo Jesus.

Eu não estava contando o filme, eu estava atuando o filme. Mais ainda: eu estava vivendo o filme.

Hernán Rivera Letelier, *A contadora de filmes*.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo explorar as potencialidades cinematográficas presentes nas narrativas tecidas pelo personagem Molina em *O beijo da mulher aranha*, do escritor argentino Manuel Puig (1932-1990). Ao longo do romance, cuja maior parte se concentra em uma cela e em seus dois ocupantes, Molina e Valentín, o primeiro conta uma sequência de seis filmes que, partindo de uma memória cinéfila e de uma imaginação cinematográfica, exercem um gesto de contar e recriar os filmes que supostamente viu algum dia em alguma sala de cinema. Pensar a potencialidade cinematográfica presente nos filmes contados sugere um conjunto de estratégias narrativas cuja manipulação da palavra, no ato de contar, reforce a carga imagética instituída pela linguagem cinematográfica. Logo, as narrativas de Molina se encaixariam nas categorias que aqui denomino como “cinema de palavras” e “cinema imaginário”, um cinema mental cujas bases narrativas presentes na imaginação do personagem ganham poder, espaço e palavra por meio do ato de contar, entendido aqui como um ato criativo. Nesse cinema imaginário, ecoa um conjunto de bases hipotextuais que remetem às formas de cultura popular que formam um universo mítico de Molina (e, por extensão, de Manuel Puig) e que atuam como articulações narrativas: as configurações éticas e estéticas dos cinemas clássico hollywoodiano e de horror B, do cinema *cabaretero* mexicano, dos melodramas, das letras de bolero e do *kitsch* e *camp*. Para tanto, foi necessário que esta dissertação se estruturasse em três momentos distintos. No primeiro, o propósito foi apresentar brevemente um pouco da vida do escritor argentino, empolada por mitos pessoais que, fundidos a mitos coletivos de aspecto popular, conformam uma série de problematizações da própria vida reelaboradas e discutidas em seus romances, tais como o questionamento ao machismo que imperou em sua infância e sua introdução nos meios cinematográfico e literário. No segundo, reforçar a relevância dos estudos da intertextualidade, centrados em desconstruir uma concepção de texto puro e em enfatizar a abertura que todo texto permite a outros textos. Essa abertura pressupõe também os contatos, deslocamentos e trânsitos entre textos de diversas materialidades previstos pelas teorias da adaptação que, ao considerar os fluxos entre a variedade de superfícies textuais, desestabiliza conceitos de originalidade e de fidelidade/traição como elementos medidores qualitativos da relação que certos textos compartilhariam entre si. No terceiro e último momento, as abordagens giram em torno dos conceitos de imagem, dos modos como a imagem se realiza em suportes literários e visuais, das artimanhas narrativas de Molina no ato criador de seu cinema imaginário e, por último, dos filmes contados, nos quais se encontram uma sequência de estratégias narrativas da linguagem cinematográfica e os elos metafóricos que ligam os filmes às vidas dos personagens e suas implicações políticas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura latino-americana; Intermidialidade; Manuel Puig; *O beijo da mulher aranha*; Teoria da adaptação.

RESUMEN

Este trabajo tiene el objetivo de explorar las potencialidades cinematográficas que se encuentran en las narrativas que teje el personaje Molina en *El beso de la mujer araña*, del escritor argentino Manuel Puig (1932-1990). A lo largo de la novela, cuya gran parte se concentra en una celda y en sus dos ocupantes, Molina y Valentín, el primero cuenta una secuencia de seis films que, teniendo como punto de partida la memoria cinéfila y la imaginación cinematográfica, ejerce un gesto de contar y recrear las películas que presuntamente ha visto algún día en alguna sala de cine. Pensar la potencialidad cinematográfica presente en los films contados sugiere un conjunto de estrategias narrativas en la cual la manipulación de la palabra, en el acto de contar, refuerce la carga imagética que se instituye por el lenguaje cinematográfico. Luego, las narrativas de Molina se encasillarían en las categorías que aquí las nombro como “cine de palabras” y “cine imaginario”, un cine mental cuyas bases narrativas presentes en la imaginación del personaje ganan poder, espacio y palabra a través de la acción de contar, que aquí se entiende como un acto creativo. En ese cine imaginario, resuena un conjunto de bases hipotextuales que remiten a las formas de cultura popular que componen un universo mítico de Molina (por extensión, de Manuel Puig) y que juegan como articulaciones narrativas: las configuraciones éticas y estéticas de los cines clásico hollywoodense y de horror B, del cine *cabaretero* mexicano, de los melodramas, de las letras de bolero y del *kitsch* y *camp*. Para ello, se volvió necesario que esta disertación se basara en tres momentos distintos. En primero, el propósito fue el de presentar brevemente algo de la vida del escritor argentino, ampulosa de mitos personales que, mezclados a los mitos colectivos de aspecto popular, conforma una serie de problemas de la vida misma reelaborados y discutidos en sus novelas, como el cuestionamiento al machismo que reinó en su infancia y su introducción a los medios cinematográfico y literario. En segundo, hacer hincapié en la relevancia de los estudios de la intertextualidad, centrados en deconstruir una concepción de texto puro y en confirmar la apertura que todo texto permite a otros textos. Esa apertura presupone también los contactos, desplazamientos y tránsitos entre textos de distintas materialidades previstos por las teorías de la adaptación que, al tener en cuenta los flujos entre la variedad de superficies textuales, inestabiliza conceptos de originalidad y de fidelidad/traición como elementos medidores cualitativos de la relación que ciertos textos se comparten. En el tercer y último momento, los abordajes girarán alrededor de los conceptos de imagen, de los modos como la imagen se realiza en soportes literarios y visuales, de las tretas narrativas de Molina en el acto creador de su cine imaginario y, por último, de las películas contadas, en las cuales se encuentran una secuencia de estrategias narrativas del lenguaje cinematográfico y los eslabones metafóricos que atan las películas a las vidas de los personajes y sus implicaciones políticas.

PALABRAS CLAVE: Literatura latinoamericana; Intermedialidad; Manuel Puig; *El beso de la mujer araña*; Teoría de la adaptación.

LISTA DE FIGURAS

- | | | |
|----------|------------------------------------------------------------------------|--------|
| FIGURA 1 | Planos de profundidade intertextual em <i>O beijo da mulher aranha</i> | p. 55 |
| FIGURA 2 | <i>Frame</i> inicial de <i>Sangue de Pantera</i> | p. 96 |
| FIGURA 3 | <i>Frames</i> de <i>Sangue de Pantera</i> | p. 107 |
| FIGURA 4 | <i>Illustrierter Film-Kurier</i> de <i>O grande amor</i> | p. 122 |

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 11
CAPÍTULO 1 – FOTOBIOGRAFEMAS DE UM ESCRITOR EM MOVIMENTO.....	p. 19
1.1 Um escritor das imagens, e umas imagens do escritor.....	p. 21
1.2 Escritor de obsessões: mitos pessoais e coletivos.....	p. 31
1.3 As implosões de um regime literário: a recepção crítica de Manuel Puig.....	p. 40
CAPÍTULO 2 – DE PALAVRAS E DE IMAGENS.....	p. 47
2.1 “A impossibilidade de viver fora do texto infinito”.....	p. 51
2.2 Releituras, retextos, recriações.....	p. 62
CAPÍTULO 3 – QUANDO A PALAVRA BRILHA NA RETINA.....	p. 75
3.1 Cinema mental, cinema imaginário.....	p. 84
3.2 Molina: cineasta.....	p. 87
3.2.1 <i>A mulher pantera</i>	p. 93
3.2.2 <i>Destino</i>	p. 110
3.2.3 <i>O seu milagre de amor</i>	p. 124
3.2.4 <i>O jovem revolucionário</i>	p. 132
3.2.5 <i>A mulher zumbi</i>	p. 137
3.2.6 <i>Musical mexicano</i>	p. 146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 160
REFERÊNCIAS.....	p. 165

INTRODUÇÃO

O meu primeiro contato com a literatura de Manuel Puig foi em 2009, em minha primeira viagem a Buenos Aires. Em uma livraria da Avenida Corrientes – talvez um lugar por onde terá andado, algum dia, o escritor, já que nessa avenida há um grande número de cinemas e teatros –, encontrei, por um preço muito baixo, um exemplar de bolso de *El beso de la mujer araña*. A princípio, comprei-o porque já tinha ouvido falar algo sobre ele, porque vi (e revi muitas vezes, depois que me lancei a estudá-lo), em algum momento da minha vida, a adaptação filmica dirigida por Héctor Babenco, bastante comentada e analisada em uma série de estudos, e porque estava começando a montar uma biblioteca de literatura em língua espanhola. De todo modo, comprei o livro porque queria uma literatura “descompromissada”, distração barata para ler no aeroporto e durante o voo de volta ao Brasil.

Logo nas páginas iniciais, tive o primeiro susto: não seria uma leitura tão fácil, ainda mais para alguém que naquele ano recém começara os estudos de língua espanhola na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Não havia um narrador. Não havia as marcas de um sujeito neutro e ao mesmo tempo controlador do tempo da narrativa, que usava verbos *dicendi* (“E então Molina conta...”, “Valentín responde...”). Sem quaisquer apresentações ou descrições (dos personagens, do espaço, do tempo), o romance começa aparentemente desprevensioso, com a fala de um personagem; em seguida vem a pergunta do outro protagonista, e logo o personagem que inicia o romance responde ao companheiro e assim o diálogo se estende por quase todo o livro. O estranhamento, pouco a pouco, foi se ampliando: Molina conta filmes e Valentín o desafia a encarar a realidade sem saber que a realidade, para Molina, está formada pelo cinema, pelas atrizes belas, bem maquiadas e elegantemente vestidas, pelos atores viris e bem barbeados, pelos cenários e locações suntuosos e exóticos, pela plástica da imagem em preto e branco reproduzida no *écran*. O espaço do diálogo entre os dois protagonistas, que poderia ser uma praça, um escritório, a porta de um cinema, um café, aos poucos se revela (do mesmo modo que, em alguns filmes, os cenários e os personagens surgem após o *fade-out* que sucede a vinheta de abertura): é uma cela, em uma penitenciária de Buenos Aires, o ano é 1975. Dentro da cela estão Molina, acusado por corrupção de menores, e Valentín, por distúrbios com ativistas contra o terrorismo de Estado. O espaço em que se encontram os personagens, escuro e frio como uma sala de cinema, é o lugar em que Molina projeta um cinema de palavras, de filmes escritos, roteirizados, gravados, dirigidos, interpretados dentro da memória, aquilo que aqui chamaremos de um *cinema imaginário*. Embora pareça uma redundância relacionar *cinema* e *imaginário (imagem)* em um mesmo termo, creio que há um certo sentido em usá-los: a magia da imagem em movimento reproduzida nas telas alimenta o imaginário de Molina e,

em seus filmes contados, a linguagem cinematográfica extrapola a condição de articulação narrativa, tornando-se condição de sobrevivência – do cinema e de si mesmo. Daí, pensar em um cinema imaginário de Molina é pensar em uma imaginação cinematográfica que atua no seu ato de contar aquilo que um dia viu em uma sala tão escura quanto a cela em que está.

Outros estranhamentos ainda estavam por vir: simulações de documentos policiais e de relatórios de investigação, transcrição de diálogos entre o diretor da penitenciária e Molina e notas de rodapé com informes publicitários de filmes e com teorias “científicas” se apresentam ao longo do romance, tornando-o fragmentado, heterogêneo, multifacetado em sua estrutura. Para entender por que um homossexual e um guerrilheiro marxista (com visões e representações de mundo tão diferentes) compartilham a mesma cela, porque Molina – em uma alusão à Sheherazade, aquela que conta histórias para não morrer – conta histórias todas as noites para seu colega, e quais eram, naqueles momentos, os maiores desejos e aflições, temores e prazeres de cada um dos protagonistas, era necessário ler o romance como se monta um quebra-cabeças, cujas peças, de formas desiguais, comporiam algo coeso. Um romance de estranhamentos: *O beijo da mulher aranha*.

Mais adiante, quando fazia uma disciplina de literatura argentina na Universidade Federal de Minas Gerais, coube a mim ler *Pubis angelical*, uma trama que envolve política peronista, feminismo e ficção científica, emoldurados pelos devaneios tropicais de uma protagonista doente em estado terminal, e o nome Manuel Puig tornou-se, para mim, a representação de um escritor de estranhamentos. Ao que parece, desde 1968, com a publicação de *A traição de Rita Hayworth*, Puig é um romancista da diferença: diferença com as formalidades românticas, diferença em recriar as vozes do passado e dos ex-cêntricos (como ele era), diferença em assumir como base para sua literatura o *pop*, o *kitsch*, o *camp* e os elementos da indústria cultural e dos *mass media*, diferença em transgredir o folhetim e o melodrama, o bolero e o estatuto mítico hollywoodiano, diferença em fazer uma literatura popular e ao mesmo tempo exaustivamente estudada na academia, diferença em ser e não ser reconhecido pela crítica como um romancista.

Anos depois, já em 2014, quando trabalhava como professor substituto na Universidade Federal de Uberlândia, tive o privilégio de ser amigo do Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares. Entre as nossas inúmeras conversas – que geralmente giram em torno de futebol, literatura e, em especial, cinema –, surgiu o nome de Manuel Puig. E o que foi, a princípio, um debate descompromissado sobre o escritor argentino e sua literatura, logo ganhou contornos amplos: e se fizéssemos um projeto de Mestrado pensado em *O beijo da*

mulher aranha? E então o ato de releitura da obra se constituiu no projeto que gerou o trabalho que aqui desenvolvo.

Este trabalho está centrado em três momentos, ou capítulos. No capítulo 1, “Fotobiografemas de um escritor em movimento”, julguei relevante desenvolver um traçado da vida e da obra do escritor argentino. A ambiguidade do título (“escritor em movimento”, mas também “Fotobiografemas em movimento”) sugere duas interpretações que justificam a escolha de um biografismo de outra ordem, centrado no conceito barthesiano de biografema (BARTHES, 2004a), em vez de recorrer a uma biografia exaustiva e centrada em pormenores. Por um lado, “escritor em movimento” remete a um Manuel Puig precocemente sem lugar fixo, cujos rumos tomados ao longo da vida se refletem em seu fazer literário. Por outro lado, “Fotobiografemas em movimento” alude ao cinema, aos fotogramas reproduzidos em uma sequência de quadros por segundo que, ao longo do século XX, transformarão uma curiosidade científica em um advento artístico sem precedentes e que funda uma linguagem peculiar da e na modernidade. Ao mesmo tempo, o caráter biográfico surge aqui aliado à sedução e à comoção proporcionadas pela ilusão cinematográfica que, extrínseca à dimensão narrativa de *O beijo da mulher aranha*, revela-nos um Manuel Puig que, nos estatutos da *mise-en-scène* e da *re-representação*, apresenta-nos sua vida como um conjunto de máscaras de si mesmo (comprovadas, sobretudo, pelas várias entrevistas concedidas por ele a diversos pesquisadores ao longo dos anos 1970 e 1980): a fábula filmica do menino que, inconformado com a paisagem geográfica e social em que nasceu, aspira a conhecer o mundo e, adulto, lança-se em uma empreitada sem retorno ao lar, com destinos imprevisíveis – Roma, Estocolmo, Paris, Nova York, Rio de Janeiro, Cidade do México. Ou, ainda, o conto dramático do homossexual que se vê como uma mulher que sofre muito e que está condenada a amores impuros (ELOY MARTÍNEZ, 1997) e que anseia viver um amor estilizado com um homem viril, forte e belo como um galã de cinema.

Assim, as fotobiografemas de Manuel Puig que aqui se apresentam partem de três imagens que servem para entender melhor a relação entre cinema e literatura na vida de Manuel Puig: a) a infância vivida na cidade de Coronel Vallejos, que se transformará no duplo literário General Villegas, espaço privilegiado em seus dois primeiros romances, *A traição de Rita Hayworth* (1967) e *Boquitas pintadas* (1969), e cronótopo da revisão de sua infância; b) a sua decisão de trabalhar na indústria cinematográfica, que o leva a estudar na Cinecittà, em Roma, e que se revela como uma grande frustração, devido ao projeto estético e político da academia italiana de cinema e à desconformidade de Puig com um cinema baseado nos pressupostos do neorrealismo italiano, àquela época em voga (seu desejo era

produzir um cinema nos padrões hollywoodianos, interpretados pelo programa político e estético do neorealismo italiano como frívolo e vendido); e c) sua entrada no universo literário, que constitui um advento à parte na história da literatura produzida na América Latina. Essas três *fotobiografemas* convergem em uma reflexão para os outros dois pontos apresentados no primeiro capítulo. O primeiro, a adoção, na literatura puiguiana, de um conjunto de articulações narrativas advindas da cultura de massas, das estéticas *kitsch*, *camp* e da retórica do melodrama, que conformam um conjunto de mitos coletivos e que servem também para explicar como seus mitos pessoais (povoados, também, por esses mitos coletivos) são transpostos em sua produção como modo de revisionismo da própria vida e de transformação literária de seus problemas (CORBATTÀ, 2009). O segundo, o modo como essa adoção de bases conscientes e inconscientes gerará uma produção, dentro de um sistema literário complexo, vista pela crítica, no início, com desconfiança e estranhamento – e até mesmo desprezo –, e logo aceita como exemplo do romance contemporâneo, de tal maneira que sua literatura passe a ser comparada com a de outras referências das letras hispano-americanas, alcançando destaque no universo da literatura latino-americana.

O segundo capítulo, “De palavras e de imagens”, tem caráter mais teórico e analítico, e visa a rever, em um primeiro momento, as teorias de intertextualidade tecidas por Julia Kristeva (1979) e Gerard Genette (2010). A partir das constatações de Mikhail Bakhtin (2002), de que o texto é uma construção formada por um dialogismo de vozes e por uma relação polifônica cuja equação consiste entre uma “voz criadora” e o discurso social e histórico, Julia Kristeva cunha o termo “intertextualidade”, definindo o texto como um “mosaico de citações”, como um entrecruzamento inevitável entre outros textos que, ao mesmo tempo em que desestabiliza os conceitos de fontes e influências, confere ao texto sua literariedade específica e permite uma ampliação dos conceitos bakhtinianos. Logo, torna-se, pois, imprescindível pensar que dentro de um texto sempre haverá o eco, a remissão, a referência (assumidos ou não) a outros textos anteriores, constituindo uma relação abismal e que se estenderia ao infinito. Esse conjunto de textos (hipotextos) que serão evocados por outros produtos textuais (hipertextos) pode ter bases diversas, como o relato oral ou escrito, e pode se converter em produtos de materialidades outras, permitindo-nos pensar na possibilidade de que as relações intertextuais entre mídias distintas sejam também exercícios de adaptação. Em um segundo momento, o foco recai sobre as teorias da adaptação, a partir dos estudos de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006; 2008). A escolha desses dois teóricos parte de três princípios. O primeiro seria a recepção, a aceitação e a difusão satisfatórias que ambos têm no âmbito dos estudos sobre tradução ou transposição

intersemiótica produzidos no Brasil. O segundo princípio seria de ordem teórica: tanto Stam quanto Hutcheon teorizam o processo de adaptação partindo das concepções de polifonia de Bakhtin e da intertextualidade de Kristeva e de Genette. O terceiro se resume ao modo como ambos tratam a adaptação: enquanto Stam propõe uma reavaliação dos conceitos de fidelidade e de traição, que tradicionalmente atuam como medidores da qualidade do texto adaptado e de sua “dívida” com o texto de origem, Hutcheon amplia o conceito ao sugerir que a adaptação se realiza tanto em seu produto como também no próprio processo, caracterizando-a como um novo objeto, como um ato criativo e ao mesmo tempo como um objeto autônomo. Se os textos estão sempre ligados, de certo modo, a outros textos, e tornam-se textos justamente porque essa relação abismal de ecos assim lhes confere essa marca, poderemos perceber que no trânsito entre mídias constitui-se uma operação de releitura, de retextualização, de criação e recriação, transvocalização e assim, pois, de institucionalização de um novo produto. Assim, *O beijo da mulher aranha* será analisado a partir da evocação a outros textos, que fazem do romance de Puig um exercício literário com diferentes níveis de profundidade intertextual dentro da narrativa, dada a hibridez da narrativa. Em um desses planos de profundidade intertextual, encontram-se os filmes contados por Molina, reflexos reelaborados e reestilizados de sua memória cinematográfica que, ao invadirem a dimensão da cela e do romance, transformam-se em novas narrativas cinematográficas “de papel” – leve-se em consideração que *contar* implica operações como *incluir*, *numerar*, *medir* ou *descrever*, ações que tornam o novo, aquilo que é contado, diferente daquilo visto/ouvido/lido antes, um produto de outra ordem, o que confirma o gesto de adaptação como criação, ou mesmo re-criação, re-representação, como desdobramento único daquilo já contado, mencionado, lido, interpretado.

O terceiro capítulo, “Quando a palavra brilha na retina”, tem por finalidade fazer uma leitura das narrativas de Molina, que consistem nos enredos e interpretações de filmes que o personagem teria visto. Dentro desses filmes contados estabelecem-se uma série de diálogos com aquilo que Beatriz Sarlo (2007) definiu como o “museu imaginário dos gostos” de Manuel Puig, notoriamente presente no personagem de *O beijo da mulher aranha*.

Inicialmente, é apresentada uma série de definições que partem de algumas teorias da imagem – esse primeiro recurso da linguagem – tecidas por Eduardo Neiva Júnior (1994) e Lúcia Santaella (1992-1993). Inevitavelmente ligada, em primeira instância, à imaginação, a lógica da imagem implicaria não somente a criação daquilo que se considera por imagem como também a compreensão mediante organização e associação desta com uma sequência de outras imagens que, em um ato criativo (contar um filme, como é o caso de Molina),

transforma o então imaginado em produtos estéticos das mais variadas materialidades. A construção das imagens, aqui, é ressaltada a partir de dois eixos estéticos: a literatura e o cinema. Por um lado, a imagem na literatura se baseia em uma sintaxe linear e gradativa, em contraposição à simultaneidade possível na representação filmica. Além disso, estratégias formuladas na e pela memória do personagem narrador, como o efeito de real (BARTHES, 2012) ou a écfrase (COSTA, 2006; HANSEN, 2006), têm o poder de estipular as imagens que o leitor “vê” quando lê. Por outro lado, e aqui entramos no primeiro subtópico do capítulo – “Cinema mental, cinema imaginário” –, a imagem no cinema é interpretada como a artificialização da concepção puramente mental. O cinema, pois, seria a manifestação estética que mais se aproximaria das imagens que formam a memória e, confirmando uma constatação bastante óbvia, a partir das tantas reflexões já elaboradas a respeito das relações entre imagem e cinema, temos, pois uma via de mão dupla: se a imagem mental é a etapa primeira da concepção cinematográfica, a institucionalização da linguagem cinematográfica e sua massificação como recurso diegético eficiente permite-nos também notar o quanto o cinema influencia as formas, cores e vultos que povoam a nossa imaginação. A influência do cinema no modo como criamos as imagens é exemplificada, nesta dissertação, a partir das definições de “cinema mental” e de “dicionário infinito de imagens”, como sugerem Italo Calvino (1995) e Pier Paolo Pasolini (1970), respectivamente.

O segundo subtópico, “Molina: cineasta”, está dividido em dois momentos. No primeiro, será explorado o conjunto de escolhas éticas, estéticas e diegéticas adotado por Molina a partir de uma analogia às ações de um diretor de cinema, segundo os pressupostos elaborados por Martin Scorsese e Michael Henry Wilson, citados por Gabriela Speranza (2002), e que consistem em quatro atos simbólicos realizados pelo diretor: como narrador, como ilusionista, como contrabandista e como iconoclasta. Contar o que um dia viu, agregar ao que será contado uma ilusão cinematográfica, trazer à superfície do filme as políticas (ideológicas, sexuais, policiais) em uma crítica implícita (mas ao mesmo tempo legível) e subverter, transgredir, alterar, reler, por meio do ato de contar (reprodução sem replicação) o que um dia viu refletido em uma tela branca faz de Molina o agente de um cinema imaginário que se reflete todas as noites nas pupilas fatigadas de Valentín, espectador privilegiado.

No segundo momento, decerto o mais exaustivo, apresento uma leitura dos seis filmes contados por Molina em *O beijo da mulher aranha: A mulher pantera, Destino, O seu milagre de amor, O jovem revolucionário, A mulher zumbi e Musical mexicano*. Nessas leituras, aponto uma série de interpretações e análises de algumas passagens que partem dos dispositivos da estética cinematográfica ativados como estratégias narrativas de Molina; os

elos metafóricos presentes entre os filmes e a série de acontecimentos que envolvem a vida dos personagens; e, em algumas circunstâncias, um conjunto de relações intertextuais (sobretudo as que se pautam no cinema como referencial) que atuam como articulações narrativas e que operam um exercício de proximidades e afastamentos com suas referências hipotextuais. No entanto, essa leitura não tem o propósito de avaliar ou medir níveis de fidelidade (fator já questionado pelas teorias da adaptação, bem como nesta dissertação); pretende, antes, que sejam notadas as nuances inevitáveis de deslocamentos presentes em qualquer adaptação, assim como ressaltar os limites nos quais as próprias fabulações de Molina se impõem dentro do romance.

Por fim, nas “Considerações finais”, o que se propõe é destacar que, embora esta dissertação tenha tido o propósito inicial de responder a várias perguntas – surgidas ao longo de todas as etapas da pesquisa (e de fato tenha conseguido responder a algumas delas) –, ao final não encerra nem o assunto e nem as possibilidades de leituras, estudos e análises em torno de *O beijo da mulher aranha*. A condição *sui generis* – de estranhamento, para retomar o começo desta introdução – do romance de Manuel Puig, abre margens para novos questionamentos ou prolongamentos de leituras mais apurados das várias linhas de força que conformam o espírito puiguiano: política de gêneros, educação sentimental, revisionismo histórico, bolero, estéticas *kitsch* e *camp*, cinema de horror, filmes melodramáticos, musicais lacrimosos com *cabatereras* e rumbeiras mexicanas, relações entre palavra e imagem, transposição intersemiótica, teorias da adaptação, convenções literárias das mais variadas (circunstâncias temporais e espaciais, teorias dos personagens, narratividade). *O beijo da mulher aranha* parece tão inesgotável de leituras quanto o público que ainda se comove diante dos primeiríssimos planos de Greta Garbo, de Marlene Dietrich, de Hedy Lamarr ou de Sara García; quanto as tramas de amores impossíveis (como o de Molina por Gabriel e, mais adiante, por Valentín) que escapam da realidade, ocupam a representação na tela branca cheia de luz e são reinterpretados pelos amantes que saem da sala escura; quanto os sustos proporcionados pela Mulher-Pantera, pela Mulher-Zumbi e pelos tantos outros transmorfos que invadiram a tranquilidade do público; quanto as vezes nas quais discos de Agustín Lara foram reproduzidos nas penumbras dos quartos; quanto os dias passados na cela que Valentín e Molina ocuparam; quanto os outros possíveis filmes que seriam contados por Molina, se ele não se entregasse a uma morte tão cinematográfica...

Capítulo 1

FOTOBIOGRAFEMAS DE UM ESCRITOR EM MOVIMENTO

[...] contrariamente a lo que han querido ver algunos críticos, mi relato no es un ataque contra la alienación del cine, sino todo aquello que me hizo refugiar en él, es decir, ese medio machista y prepotente en que un fuerte explota a un débil con el aplauso de todos. Buscando las razones de mi fracaso, había encontrado la actividad que se avenía a mi carácter: escribir.

Manuel Puig

Embora Manuel Puig seja um autor cujo nome não soe tão desconhecido no meio acadêmico e cultural brasileiro, com constantes remissões a *O beijo da mulher aranha* (e mais precisamente à sua adaptação cinematográfica, dirigida por Héctor Babenco em 1985), e em especial ao período em que viveu no Rio de Janeiro, a produção acadêmica que gira ao redor de sua produção ficcional no Brasil ainda é pequena, porém relevante¹. Isso me faz julgar, portanto, necessário pensar na importância de apresentar alguns excertos biográficos, fragmentados, breves, como as partes menores da vida do autor que nos fizessem imaginar, ao final, um todo, baseado nos *biografemas*. Na introdução de *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes (2005) apresenta o conceito de *biografema*, sintetizado por Eneida Maria de Souza (2002, p. 106-107) como o “conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”. Nas palavras do próprio Barthes:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista o “lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de outro significado [...] (BARTHES, 2005, p. XVII).

Desse modo, os *biografemas* puigianos que aqui ilusto estarão centrados em três imagens que, se por um lado são aqui recriadas sem o propósito de estabelecer aproximações biográficas com um conjunto de fatos “realmente” vividos por Manuel Puig, por outro lado abrem-nos a possibilidade de vislumbrar as bases sobre as quais se sustentará o projeto estético desse escritor argentino.

¹ A maior parte do que já se publicou sobre Puig se resume, no caso do Brasil, às inúmeras entrevistas pelo autor concedidas e publicadas em vários jornais e revistas entre o meio da década de 1970 e ao longo da década de 1980 – principalmente entre 1980 e 1989, período em que o autor viveu no Rio de Janeiro e em que *O beijo da mulher aranha* é levado às telas do cinema. Sem pretender ser exaustivo, destaco ainda como produções acadêmicas realizadas no país, originadas a partir de estudos da novelística de Manuel Puig, os livros de Bragança (2010) e Alós (2013); as dissertações de Santos Filho (2007), Mazzoni (1986), Mattos (1993), Menezes (2006), Gama (2007), Zwarg (2008) e Alves (2011); a tese de Bragança (2007); e o ensaio de Silviano Santiago (2006), “Manuel Puig: a atualidade do precursor”, publicado no livro *Ora (direis) puxar conversa!*.

1.1 Um escritor da imagem, e umas imagens do escritor

Imagen 1. O desolamento do pampa argentino em General Villegas, uma cidade de aspecto árido, no noroeste da província de Buenos Aires, onde “outros pontos de referência estavam muito longe; quatorze horas de trem até chegar a Buenos Aires, um dia inteiro de viagem até o mar, quase dois dias de viagem até as montanhas de Córdoba ou Mendoza” (PUIG, 1985, p. 9). O cinema era a única distração de Juan Manuel Puig Delledone, um menino que não se identificava com a realidade do lugar em que vivia. Ao longo de várias entrevistas ou escritos seus, Puig sustentará que, para aquele menino, viver em General Villegas era um erro, e o machismo como regime social impositivo na cidade não era compatível com o mundo do cinema que ele tanto admirava e almejava, um mundo que lhe serviria como uma “espécie de escola principal que tinha [lhe] ensinado, desde criança, a compreender os problemas dos adultos, a ter uma visão de mundo, a conhecer a linguagem dos grandes”² (PUIG *apud* CORBATTÀ, 2009, p. 41)³:

Eu fui ao cinema e lá encontrei uma realidade da qual gostei. Houve um momento, não sei como aconteceu, em que eu decidi que a realidade era essa ficção – os filmes de Hollywood – e que a realidade da cidadezinha era um filme “tipo B” que tive que ver por engano. (PUIG *apud* CORBATTÀ, 2009, p. 40-41)⁴.

Imagen 2. Na capital argentina, Manuel Puig, aos quinze anos, vê em um cinema da metrópole *Quais des Orfèvres (Crime em Paris)*, de Henri-Georges Clouzot. Esse jovem, cujo imaginário é sustentado pelo cinema desde a mais tenra idade, e comovido pelo reflexo da luz que ilumina a tela naquele momento, decide seu destino. Para alcançar tal objetivo, traça um plano meticoloso: primeiro, estudar francês, inglês e italiano, as línguas dos países que dominavam as produções cinematográficas que chegavam à Argentina nos fins da década de 1940. Logo, aos 24 anos, ele ganhará uma bolsa para estudar cinema no Centro Experimental de Cinematografia, em Roma. Lá, ele conhece alguns diretores do

² Todas as citações que constam nas notas de rodapé e que estão redigidas em seus idiomas originais foram traduzidas por mim ao longo desta dissertação. A fim de melhor identificá-las, todas começarão com a expressão “No original”.

³ No original: “El cine había sido para mí una especie de escuela principal que me había enseñado, desde muy chico, a comprender los problemas de los adultos, a tener una visión de mundo, a conocer el lenguaje de los grandes”.

⁴ No original: “Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción – las películas de Hollywood – y que la realidad del pueblo era una película de ‘clase B’ que yo me había metido a ver por equivocación”.

neorrealismo italiano e trabalha com cineastas como Roberto Rossellini, Cesare Zavattini e Vittorio de Sica.

Imagem 3. Em 1965, Puig, desgostoso com a escola de cinema de Roma, decide participar de um concurso literário promovido pela editora barcelonesa Seix Barral, enviando o texto inicial de seu primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth*. O romance termina como finalista, mas o vencedor é Juan Marsé, com *Últimas tardes con Teresa*. Os motivos para que Puig não ganhasse o prêmio Biblioteca Breves se reduzem a um julgamento emitido por Carlos Barral, poeta, dono da editora e membro do júri: é um “romance como não devia ser” (GOYTISOLO, 1991, p. 45). No entanto, em 1968, o romance é publicado, com uma tiragem e vendas expressivas. Morre o cineasta que não chegou a sê-lo, e nasce o escritor que alguns anos depois atinge seu ápice com a publicação de *O beijo da mulher aranha*, livro que, sob seu olhar atento, se transforma também em peça teatral, produção cinematográfica e espetáculo musical.

Esses pequenos quadros, apresentados então a modo de “fotobiografemas” (dada a importância da imagem para o romancista argentino), servirão, portanto, para refletir sobre uma obsessão que acompanhará Manuel Puig por parte de sua vida, e também como um ponto zero a partir do qual deslizaremos. Este deslizamento não se pretende, no entanto, como puro biografismo, e sim como uma sequência imagética de movimentos, a partir de dois eixos igualmente caros tanto à carreira de Puig quanto a este trabalho: a literatura e o cinema.

Do mesmo modo que a arte cinematográfica consiste na reprodução de uma sequência de fotografias que geram a ilusão de movimento da imagem, Manuel Puig constrói para si uma mitologia própria para apresentar sua gênese literária. Um primeiro movimento da *persona* Puig é o de adentrar o mundo da escrita sem pretensões de tornar-se escritor e sem o pressuposto ingênuo de que os escritores devem, antes de tudo, ter a literatura como *leitmotiv* para seu fazer intelectual⁵. Seu universo referencial, assim o escritor argentino sustentará ao

⁵ No entanto, seria errôneo concluir que Puig seria, em certa medida, um “escritor que não lê”. Seria, sim, um escritor marcado por um nível de leitura literária que lhe permitiria pensar criticamente na possibilidade de um fazer literário consistente e em seu próprio ato de leitor enquanto escritor: “Los primeros deslumbramientos, así de lector, fueron allá por los catorce o quince años. Muy seguidas una de otra, leí dos cosas absolutamente opuestas: Gide, que era la medida, la economía, y dije: ¡Ay, este, este es el que me gusta! Enseguida Faulkner, *Las palmeras salvajes*, la desmesura, la extravagancia, esta es la verdad. Entre esas dos... ahí, entre uno y otro estaban mis gustos durante todos esos años. Diría que me apabulló Tolstoi más que nadie porque me parecía que, después de él, en tercera persona, no se podía hacer nada mejor, igualarlo también era bastante ambicioso; entonces, ¿para qué? Fue uno de los porqués de mi búsqueda por otros lados. [...] Ahora, actualmente, y desde hace muchos años, por desgracia, sufro de deformación profesional. Después de empezar a escribir, lo cual sucedió a los veintinueve años a fuerza de releer mis manuscritos y revisarlos, leo todo como si fuera un manuscrito mío. Leo a Proust con un lápiz en la mano y lo corrojo. Digo: ‘Esto está muy largo...’. Entonces, yo

longo de toda a sua vida, vem da cultura de massas e dos *mass media*, e é neles que se concentram suas obsessões e seus mitos: “Eu não venho de nenhuma tradição literária. Venho do cinema: de ouvir rádio, de ver folhetins, melodramas da Metro” (PUIG apud GIORDANO, 2002, p. 467)⁶. Em outro momento, ele afirmaria:

Não tenho modelos literários evidentes, porque não houve, creio, influências muito grandes na minha vida. Esse espaço está ocupado pelas influências cinematográficas. Eu acho que, se alguém fizer um esforço, vai encontrar influências de Lubitsch em certas estruturas minhas, de von Sternberg nesse afã por certas atmosferas, muito Hitchcock, mas no mais... não sei. Dos autores modernos, eu gosto muito, muito, de Kafka e Faulkner. Mas, de todo modo não se trata de tê-los lido nem exaustiva, nem apaixonadamente (PUIG apud CORBATTÀ, 2009, p. 241).⁷

Em várias entrevistas, Puig retoma, com certas variações, sua gênese da escrita literária ressaltando que seus primeiros intentos de escrita tinham como finalidade recriar filmes que tinha visto e que lhe agradavam – um ato que nos remete ao do personagem Toto, em *A traição de Rita Hayworth*, que recorta fotos de revistas e reconstitui cenas que via no cinema e que lhe eram memoráveis. Em entrevista⁸ concedida a María Esther Gillio, ele se expõe e perpetua a imagem de sua condição embrionária de escritor:

- Quando descobriu que queria escrever?
- Depois de que tinha começado o primeiro romance.
- Isso é muito estranho. E como começou?

no gozo más con la lectura de ficción. Perdí ese placer. Es el precio de haber querido escribir. En cambio, leo con un entusiasmo brutal historia, biografías de directores de cine, sobre todo de productores, es lo que más me divierte, donde no entran dos elementos: estilo e imaginación, porque ahí, donde entra la imaginación, entra la desconfianza” (PUIG apud GARCÍA-RAMOS, 1991, p. 39-40).

⁶ No original: “Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine: de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro”.

⁷ No original: “No tengo modelos literarios evidentes, porque no ha habido, creo, influencias literarias muy grandes en mi vida. Ese espacio está ocupado por las influencias cinematográficas. Yo creo que, si alguien se tomara el trabajo, va a encontrar influencias de Lubitsch en ciertas estructuras mías, de von Sternberg en ese afán por ciertas atmósferas, Hitchcock mucho, pero lo demás... no sé. A mí, de los autores modernos me gustan mucho, mucho, Kafka y Faulkner. Pero, de todos modos, no es que los haya leído exhaustiva ni apasionadamente”.

⁸ Não deixa de ser interessante mencionar que praticamente todas as citações de declarações de Puig que se seguirão neste trabalho sejam extraídas de entrevistas. Manuel Puig foi, ao longo de sua trajetória literária, entrevistado um grande número de vezes, para os mais variados veículos de imprensa, de vários países e com as mais diversas finalidades. Tal profusão de entrevistas dadas por Puig confirma alguns pontos relevantes: a) a posição que Puig ocupa, por um certo período, como escritor popular, bem como sua importância em um panorama da literatura hispano-americana de final de século XX; b) a noção do quanto o autor nos convida a transitar entre a verdade e a verossimilhança, entre a invenção e a representação, entre as suas máscaras pessoais e literárias, que podemos encontrar tanto em boa parte de sua obra quanto nas várias entrevistas respondidas; c) o reconhecimento da importância que Puig dá aos gêneros textuais criados pelos *mass media*, que marcam sua trajetória literária; e d) da relevância da entrevista enquanto gênero discursivo adequado aos tempos mais recentes, no qual se configuraram, “em sua própria organização interna, a possibilidade de vencer o limite da objetividade e o tom sentencioso das asserções declarativas” (VOGEL, 2009, p. 245).

- Eu queria fazer cinema. Fazia roteiros com temas muito escapistas em geral que, além disso, copiavam filmes de Hollywood, e que, além disso, ninguém gostava.
- Exceto o senhor.
- Não, eu muito menos. Menos que qualquer um.
- E por que os fazia?
- Não sei. Enquanto eu os fazia, eu gostava. Mas quando os terminava percebia que havia algo que não funcionava.
- Isso acontecia sempre? Por que insistia?
- Porque eu escrevia recordando filmes que tinham me dado muito prazer.
(PUIG apud GILLIO, 2000, s.p)⁹

Em outra entrevista, desta vez concedida a Jorgelina Corbatta, Manuel Puig declara outra finalidade para escrever que não estaria voltada apenas para uma mera reprodução diegética e visual do cinema hollywoodiano, definida pela própria pesquisadora como uma “liberação de demônios interiores” (2009, p. 19), um modo de entender seu mundo e de se entender com o/no mundo:

Escrevo romances porque há algo que não comprehendo, um problema muito especial e então o atribuo a um personagem, a um terceiro, e desse modo, através desse personagem trato de esclarecer. A gênese de toda minha obra foi esta: não me atrevo a enfrentar o problema diretamente porque sei que existem defesas inconscientes, freios que não me deixam chegar a certos confrontamentos dolorosos. Por outro lado, através de um personagem é muito mais fácil, tudo pode ser visto com maior facilidade, e como todos os meus problemas são bastante complicados, tornou-se necessário todo um romance para desenvolver o problema, nunca um conto nem um filme. [...] Então, a escolha de um romance não é deliberada, e sim uma forma que se presta ao desenvolvimento de uma atividade minha, quase de terapia pessoal. Não existe liberdade nessa escolha, não é que eu escolha isto e não o outro, é algo que se impõe. Tem que ser um romance e não outra coisa porque necessito muito espaço; minha atitude é analítica, nunca sintética (PUIG apud CORBATTÀ, 2009, p. 252).¹⁰

⁹ No original: “– [...] ¿Cuándo descubrió que quería escribir?”

–Después de que tenía empezada la primera novela.

–Eso es muy extraño. ¿Y cómo empezó?

–Yo quería hacer cine. Hacía guiones con temas muy escapistas en general que además, copiaban películas de Hollywood, y que, además, no gustaban a nadie.

–Salvo a usted.

–No, a mí tampoco. Menos que a nadie.

–¿Y por qué los hacía?

–No sé. Mientras los hacía me gustaban. Pero cuando los terminaba me daba cuenta que había algo que no funcionaba.

–¿Eso le ocurría siempre? ¿Por qué insistía?

–Porque yo escribía rememorando películas que me habían dado mucho placer.”

¹⁰ No original: “Escribo novelas porque hay algo que no comprendo, un problema muy especial y entonces se lo achaco a un personaje, a un tercero, y de ese modo, a través de ese personaje trato de aclararlo. La génesis de toda mi obra ha sido ésta: no me atrevo a enfrentar el problema directamente porque sé que hay defensas inconscientes, hay frenos que no me dejan llegar a ciertos enfrentamientos dolorosos. En cambio, a través de un personaje es mucho más fácil, todo se puede ver con mayor facilidad, y como todos mis problemas son bastantes complicados, siempre se me ha hecho necesaria toda una novela para desarrollar un problema, nunca un cuento

Desse modo, ao aliar a apropriação de um padrão narrativo cinematográfico pautado no melodrama, referências da cultura de massas e da psicanálise a um texto marcado pela hibridez, pela heterogeneidade genérica e pela descontinuidade da forma convencional do romance, Puig inicia, nos anos finais da década de 1960, uma trajetória que o firmará no roteiro das letras argentinas e da literatura latino-americana, e que mais adiante se tornará objeto de leitura e discussão para os demais exercícios de sensibilidade pós-estruturalista, como os *gay* e *queer studies*¹¹, os estudos das identidades¹² e aqueles sobre intermidialidade e teoria da adaptação. Embora sua produção literária seja extensa¹³, e não seja o objetivo deste estudo tratar de toda ela, é inevitável falar de suas quatro primeiras novelas: *A traição de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires affair* (1973) e *O beijo da mulher aranha* (1976), sendo esta o objeto principal de nosso estudo. Em primeiro lugar, porque são os romances que causaram mais repercussão midiática, seja positiva ou negativa, nos períodos em que foram lançados. Em segundo lugar, porque resgatam discussões a respeito das fronteiras do texto literário (em destaque, o romance), tanto em termos de forma quanto de um universo ficcional. Em terceiro lugar, porque nelas se concentram todas as bases de um “museu imaginário de seus gostos” (SARLO, 2007, p. 324)¹⁴ e uma eterna dívida de Puig com seus ícones culturais.

Em 1968, conforme já salientado, Puig publica *A traição de Rita Hayworth*, livro que o catapultou ao mercado das letras e a uma problematização de sua posição no mundo literário tanto da Argentina como da América Latina. A gênese de sua trajetória ficcional também é

ni una película. [...] Entonces, la elección de la novela no es deliberada, sino que es una forma que se presta al desarrollo de una actividad mía, casi de terapia personal. No hay libertad en esa elección, no es que elijo esto y no lo otro, sino que se impone. Tiene que ser una novela y no otra cosa porque necesito mucho espacio; mi actitud es analítica, nunca sintética.”

¹¹ A respeito da relação entre a novelística de Manuel Puig e os estudos de gênero, ver Alós (2013), Perlongher (2002), Pérez Vivancos (2006) e Echavarren (1998).

¹² Para uma análise sobre identidades nos romances de Manuel Puig, ver Masiello (2002).

¹³ Anselmo Peres Alós (2013, p. 90) faz um levantamento de toda a produção de Manuel Puig, apontando um conjunto de sete romances: *A traição de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires affair* (1973), *O beijo da mulher aranha* (1975), *Púbis angelical* (1979), *Maldición eterna a quem leia estas páginas* (1980), *Sangue de amor correspondido* (1982) e *Cai a noite tropical* (1988); sete peças teatrais: a adaptação de *O beijo da mulher aranha* (1982), *Sob um manto de estrelas* (1983), *O mistério do ramo de rosas* (1983), *Gardel: uma lembrança* (1987), *Amor del bueno* (1974), *Muy señor mío* (1975) e *Triste golondrina macho* (1988) – estas três últimas reunidas postumamente em um volume em 1998; dois roteiros cinematográficos: *La tajada* (1960) e *La cara del villano / Recuerdos de Tijuana* (1985); e as publicações póstumas de contos e crônicas *Los ojos de Greta Garbo* (1993) e *Estertores de una década: New York '78* (1993), compiladas por José Amicola. Puig deixa também, inconcluso, o romance *Humedad relativa 95%*, ainda inédito, cujo início redacional se dá antes da publicação de sua primeira novela.

¹⁴ No original: “Si se quiere buscar a Puig en sus novelas, se encontrará el museo imaginario de sus gustos, que se adivinan no en las citas explícitas (éos son los gustos de sus personajes), sino en un cierto ideal de arte que colme los deseos de artificiosidad, placer y reconocimiento: Erté, el *art nouveau*, la pintura mala, Minelli, las revistas de moda, la decoración, los vestuaristas y los coreógrafos del cine”.

defendida pelo autor a partir de uma via dupla de desilusão: o desencanto com o Centro Esperimental di Cinematografia e a decepção de ter que voltar a General Villegas sem ter tido a oportunidade de uma carreira bem-sucedida no cinema, o que se confirma na citação a seguir:

Seduzia-me no primeiro momento a possibilidade de recriar inconscientemente momentos da infância, protegido na escuridão da sala de cinema, mas o despertar não era prazeroso; o sonho era, o despertar não. Finalmente me dei conta que podia ser mais interessante explorar as possibilidades anedóticas de minha própria realidade e pus-me a escrever um roteiro que inevitavelmente se tornou romance. Por que inevitavelmente? Eu não decidi passar do cinema ao romance. Estava planejando uma cena do roteiro em que a voz de uma tia minha, em *off*, introduzia a ação no tanque de lavar roupa de uma casa de cidade pequena. Essa voz não podia se estender por mais de três linhas, mas continuou sem parar por umas trinta páginas. Não houve jeito de fazê-la calar. Ela só tinha banalidades para contar; mas pareceu-me que a acumulação das banalidades dava um significado especial à exposição. (PUIG, 1985, p. 12)

Em *A traição de Rita Hayworth*, Puig instituiu um cronotopo: a cidade fictícia de Coronel Vallejos¹⁵, duplo literário de sua cidade natal, General Villegas, ambientada entre as décadas de 1930 e 1940, com seus moradores idealizados a partir da memória infantil de Puig e transformados em personagens que passam a ser a releitura (nada ingênua, em um exercício de revisionismo da própria vida) de um *Zeitgeist* com certo grau de deformação e caricaturização. Nessa cidade-duplo vive Toto, que reflete distorcidamente o imaginário da infância e da adolescência do próprio escritor, permeado por sua afeição pelo cinema e pelos *movie stars* hollywoodianos de tal forma que se institua uma novela com traços autobiográficos.¹⁶ Assim, o enredo gira ao redor de Toto sem que este seja, contudo,

¹⁵ Jorgelina Corbatta (2009) sugere uma classificação topográfica do universo narrativo de Manuel Puig em três espaços ou ciclos: o ciclo de Coronel Vallejos, *locus* de representação do imaginário infantil do autor, e que compreende *A traição de Rita Hayworth* e *Boquitas pintadas*; o ciclo de Buenos Aires, marcadamente espaço da problematização do poder e do exercício da autoridade, representado por *The Buenos Aires affair* e *O beijo da mulher aranha*; e o ciclo americano, metáfora do exílio a que Puig se submete e do qual nunca regressa à Argentina, índice dos lugares em que Puig segue em confronto com questões de sexualidade e poder, representado pelas novelas *Púbis Angelical* (México), *Maldição eterna a quem leia estas páginas* (Nova Iorque), *Sangue de amor correspondido* e *Cai a noite tropical* (Rio de Janeiro).

¹⁶ O caráter autobiográfico e a necessidade de distorção na representação dos personagens que povoaram sua infância são explicitados pelo próprio autor: “El noventa por ciento de la novela es real. Algunas veces por el bien de la economía dos personajes de las películas se convertían en uno; pero se trataba de mí, de personas cercanas a mí. Los personajes eran la familia que no tuvo tiempo para mí cuando niño, así como las personas que habían compartido algo conmigo en esa época, familiares, vecinos, gente que tenía tiempo para escucharme. Quería que ellos regalaran sus secretos, su intimidad. Al dejarlos hablar o escribir una carta, ellos me revelarían cosas” (PUIG *apud* LEVINE, 2011, p. 54). Outro dado que reforça o aspecto autobiográfico é o apelido do personagem, que soa muito próximo à maneira pela qual Puig era chamado na infância: Coco. Puig adota este apelido por toda a vida, usado sobretudo nas correspondências que tem com a mãe, compiladas em Puig (2005; 2006).

majoritariamente, o narrador: o desaparecimento desse narrador como ordenador e hierarquizador do sistema narrativo leva a uma pluralidade de vozes que não somente se apresentam como também apresenta os acontecimentos, multiplicando os pontos de vista (JOZEF, 1986, p. 181) e oferecendo-nos a oportunidade de visualizar, desde fora e ao mesmo tempo desde dentro, um jogo que nos escapa ao controle, formado por peças que transitam entre o diálogo puro e as redações escolares, passando por cartas (enviadas ou não), trechos de diário, anotações em agenda e monólogo. Nesse caso, Puig introduz o leitor à didática de um voyeurismo peculiar, no qual todos se expõem, são observados, admirados ou repugnados, e que conformará um estilo puiguiano de *storytelling*, aplicado em seus romances posteriores e aperfeiçoado, mais adiante, em *O beijo da mulher aranha*.

O êxito de *A traição de Rita Hayworth* abre para Manuel Puig a possibilidade de firmar-se como escritor de *best-seller*, ao mesmo tempo em que se torna objeto de pesquisa no universo acadêmico, e de publicar *Boquitas pintadas* (1969), que tem o subtítulo “Folhetim”. Aqui, além de continuar seu jogo de peças soltas, Puig propõe a transgressão paródica do folhetim (SARDUY, 2002, p. 646) que, “além de renovar de maneira mais direta e objetiva a linguagem e estética literárias, foi importante também para estabelecer outros referenciais na relação da obra com seu público, convertido, então, em uma ‘massa de espectadores’” (BRAGANÇA, 2010, p. 50). O elemento paródico consiste, no caso de *Boquitas pintadas*, na subversão dos elementos prototípicos do folhetim *stricto sensu*, tanto no aspecto formal como no conteúdo.¹⁷ Por desconstruções formais entendemos a compilação de todos os “fascículos” ou *entregas*, em oposição à publicação esporádica com certo lapso de tempo dentro de um suporte jornalístico; a pluralidade de gêneros textuais¹⁸, que conforma

¹⁷ O folhetim (enquanto suporte de publicação) e a literatura folhetinesca (texto com um conjunto de estratégias narrativas centradas em tramas intrincadas e na geração de expectativas ao fim de cada capítulo) são dois adventos que caracterizam um primeiro fenômeno de popularização da literatura e o surgimento de uma literatura consonante com o consumo massivo. Segundo Meyer (1996), o folhetim vem do termo *feuilleton*, que era um espaço vazio nos jornais franceses publicados no século XIX. Nesse espaço, localizado ao rodapé da página (*réz-de-chaussée*), eram impressos todos os tipos de textos com finalidade de entretenimento, como receitas gastronômicas, crítica literária e teatral e textos humorísticos. Em 1836, o jornal *Le Siècle* começa a publicar histórias em série, como uma possibilidade de aumentar o contingente de leitores e as vendas dos diários, e lança em capítulos o romance espanhol *Lazarillo de Tormes*. Diante do êxito dessa primeira publicação nesse suporte popular, os jornais passaram a publicar romances adaptados ou escritos segundo os cortes e o padrão de suspense que deveriam gerar, e o primeiro sucesso de um romance essencialmente folhetinesco (o *feuilleton tout cort*) é *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue. O sucesso e o alcance que o romance seriado proporcionavam aos jornais tornam-se um divisor de águas na produção e na recepção do texto literário e muitos são os autores que se lançam no mercado literário através do folhetim, como, por exemplo, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac e Victor Hugo, na Europa, ou Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, José de Alencar e Aluísio Azevedo, no Brasil (MEYER, 1996, p. 55-84).

¹⁸ A pluralidade textual que compõe *Boquitas pintadas* inclui cartas, narrações em off das ações das personagens após escreverem as cartas, notas de falecimento, confissões religiosas, descrições neutras de recapitulação das ações de capítulos anteriores, relatórios policiais, curtos diálogos telefônicos, uma recriação transcrita de uma

o surgimento de várias vozes que compõem a estrutura narrativa e que reafirmam a ocultação do narrador em terceira pessoa; e as epígrafes que acompanham cada fascículo, compostas por letras de canções de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, caracterizando, mais que uma atmosfera carregada de uma estética do sentimentalismo, uma estética melodramática propriamente argentina marcada pelo tango. Por outro lado, no nível diegético, encontramos uma ausência do típico final feliz e de uma ordem moral, bem como da recompensa aos personagens virtuosos e do castigo aos personagens viciosos; a presença de uma crônica de desenganos e frustrações; a caracterização “desglamourizada” dos papéis sexuais de uma determinada época, centrada na hiperbolização do duo antagônico “macho opressor / mulher submissa”; uma galeria de personagens que se conduzem a uma espiral negativa sem qualquer possibilidade de redenção, e a inversão da figura romântico-heroica do personagem masculino, “que impõe seu domínio mediante truques que ocultam seu caráter, seu verdadeiro eu, em um jogo de mascaramentos sucessivos, em uma projeção constante de versões falsas de si próprio” (CORBATTA, 2009, p. 52).¹⁹

Outra vez, para confirmar o ambiente provinciano de seus personagens, Puig retorna à sua terra natal, General Villegas, e literariamente à fictícia Coronel Vallejos, espaço da mitologia pequeno-burguesa puiguiana (JOZEF, 1986, p. 183), que se estende e contamina seus personagens, ora pelo conformismo e pieguice (representados pelos personagens femininos Nenê, Mabel e a viúva Di Carlo), ora pelo mau-caratismo e pelo machismo, representados, sobretudo, por Juan Carlos Etchepare. Nesse sentido, nem mesmo a decisão de não regressar definitivamente à Argentina permitirá a Puig escapar das limitações éticas, morais, estéticas e religiosas impostas pela pequena cidade, conforme declara em uma entrevista cedida a Suzanne Jill Levine, biógrafa que se debruçou sobre a persona Puig:

Eu me vi envolvido por um angustiante desencanto por aqueles cujas vidas se encaixavam no sistema social do período e que nunca tinham tentado se rebelar. Tinham aceitado todo esse mundo de repressão sexual, tinham aceitado as regras, a hipocrisia do mito da virgindade feminina e, é impossível não mencionar, tinham aceitado a autoridade. Pareciam-me desencantados, agora que estavam envelhecendo... Não é que não estavam conscientes de que estavam defraudados, mas sim que emanavam um ar de frustração e infelicidade... Essas pessoas tinham acreditado na retórica do

consulta a uma cigana vidente e uma série de descrições entremeadas ora por monólogos, anúncios publicitários e programas radiofônicos.

¹⁹ No original: “que impone su dominio mediante trucos que ocultan su carácter, su verdadero yo, en un juego de enmascaramientos sucesivos, en una proyección constante de versiones falsas de sí mismo”.

amor irresistível, da paixão irresistível, mas suas vidas não refletiam isto de maneira alguma. (PUIG apud LEVINE, 2011, p. 55)²⁰

O resultado será uma expansão, no campo da representação, da geografia social de General Villegas e de seu duplo literário, como se confirma nas palavras do autor transcritas abaixo:

Depois de *A traição de Rita Hayworth* restavam ainda no tinteiro toda uma quantidade de personagens dessa cidade. Os que tinham aceitado as regras do jogo, os que estavam no “establishment”, as “misses primavera”, os profissionais... Com *Rita Hayworth* terminada, voltei à Argentina, no ano de 67, e encontrei depois de muitos anos aqueles protagonistas, integrados à sociedade que tanto tinha me impressionado. Estavam no fim de suas trajetórias. Essa trajetória me permitiu reconstruir outros episódios, dos finais dos anos trinta e princípios dos quarenta, a época em que tinham vivido na cidade. Ao ver a que ponto tinha chegado essa gente, toda muito frustrada, eu me animei a tentar escrever um romance, uma interpretação dos fatos que tinham me deixado maravilhado... dessa gente que acreditava nos cânones de uma época, que tinham aceitado as regras do jogo e que tinham se dado, na maioria, muito mal. (PUIG apud CORBATTA, 2009, p. 51-52)²¹

Puig, em 1973, publica *The Buenos Aires Affair*, romance censurado por pornografia²² e que rende ao escritor seu exílio definitivo da Argentina²³. Em seu intento de problematizar os erros políticos e sexuais argentinos (CORBATTA, 2009, p. 238), o autor propõe uma reelaboração de outro gênero de escrita – desta vez, flerta com o romance policial –,

²⁰ No original: “Me vi sobrecojido por un abrumador desencanto por esos cuyas vidas encajaban en el sistema social del período y que nunca habían hecho algún intento por rebelarse. Habían aceptado todo ese mundo de represión sexual, habían aceptado sus reglas, la hipocresía del mito de la virginidad femenina y, no hace falta decirlo, habían aceptado la autoridad. Me parecieron desencantados, ahora que estaban haciéndose viejos... no era que estuvieran conscientes de que estaban defraudados, solo que emanaban un aire de frustración e infelicidad... estas personas habían creído en la retórica del amor irresistible, la pasión irresistible, pero sus vidas no habían reflejado esto de manera alguna”.

²¹ No original: “Después de *La traición de Rita Hayworth* quedaban todavía en el tintero toda una cantidad de personajes de ese pueblo. Los que habían aceptado las reglas del juego, los que estaban en el “establishment”, las “miss primavera”, los profesionales... Terminada *Rita Hayworth* volví a Argentina, en el año 67, y encontré después de muchos años a aquellos protagonistas, a esos integrados a la sociedad que me habían impresionado tanto. Estaban al término de su trayectoria. Esa trayectoria me permitió reconstruir otros episodios, de finales del treinta y principios del cuarenta, la época en que había vivido ellos en el pueblo. Al ver el punto de llegada de esta gente, toda muy frustrada, me animé a intentar escribir una novela, una interpretación de los hechos que me habían llenado de maravilla... de esa gente que había creído en los cánones de una época, que habían aceptado las reglas del juego y les había ido, por general, muy mal”.

²² Para mais menções à censura de *The Buenos Aires Affair* por pornografia, e possivelmente por críticas ao governo peronista, ver Sueldo (2007) e Martinetto (1998).

²³ Em 1974, após a censura do romance, Puig recebe ameaças por telefone da *Alianza Anticomunista Argentina*, também conhecida como *Triple A*, uma organização parapolicial de extrema direita que implantou uma política de terrorismo de Estado na Argentina entre 1973 e 1976, ano que culmina tanto no enfraquecimento da organização quanto em uma ditadura militar que perdura até 1983. Para mais informações quanto ao surgimento e atuação da *Triple A*, ver Rostica (2011). Manuel Puig, ao optar pelo exílio, vive na Cidade do México, em Nova York, no Rio de Janeiro e retorna, ao final da década de 1980, ao México, onde falece, na cidade de Cuernavaca, em 1991.

desmontando-o a partir dos clichês narrativos característicos desse gênero: em vez de iniciar com o crime, que vai sendo desvendado gradualmente, conduzindo o leitor a uma série de expectativas, o escritor argentino introduz-nos na simulação de um crime para encobrir outro, explicitamente descrito mais adiante. Nessa espiral fragmentada, vemos dois personagens, Leopoldo Druscovich, crítico de artes visuais, e Gladys Hebe D’Onofrio, artista plástica, em uma relação conflituosa, marcada por toques de sadismo do primeiro e de uma hiperbólica e assumida submissão da última. Mais além de uma duvidosa biografia dos personagens, outros eixos configuram a complexidade, tanto narrativa quanto formal, do romance: o panorama político da época, marcado pelas ascensões e quedas nos três mandatos de Juan Domingo Perón à frente da Argentina; uma alusão às teorias da psicanálise, refletidas em uma crônica das frustrações sexuais do duo de protagonistas; a presença de notas de rodapé que interrompem o primeiro plano narrativo e que descrevem, em um segundo plano, as masturbações de Gladys; os primeiros esboços de uma escrita de teor cinematográfico, como se a narrativa fosse uma câmera que passa detalhadamente mostrando todas as minúcias de um cenário; e as epígrafes, transcrições de trechos de diálogos de filmes das décadas de 1930 e 1940, geralmente estrelados por atrizes míticas do cinema hollywoodiano, como Rita Hayworth e Joan Crawford, que nos propõem a interpretação de que “há em todas as personagens uma constante: o desejo de ingressar no universo das grandes paixões, das sensações intensas, sugeridas pelos filmes” (JOZEF, 1986, p. 185).

Em seu exílio no México, Puig inicia a redação de *O beijo da mulher aranha*, publicado em 1976 primeiramente na Espanha²⁴, e que logo ganhou tradução em vários idiomas, constituindo-se como a sua primeira obra de alcance mundial e considerada por muitos críticos como o ápice da maturidade literária do autor. O cerne do romance, conforme já adiantado na introdução desta dissertação, é a relação entre dois personagens: Luis Molina, homossexual preso por corrupção de menores, e Valentín Arregui, seu jovem companheiro de cela que está preso por provocar distúrbios políticos e por suas tendências marxistas. Para estabelecer uma proximidade com o preso político – e como um modo insular de escapar da realidade e do horror carcerário –, Molina narra (ou reconta, ou recria, a partir de sua memória de cinéfilo), todas as noites, histórias advindas ou inspiradas em filmes

²⁴ Devido à classificação de *The Buenos Aires Affair*, em 1974, como obra pornográfica, e à censura de toda a literatura de Manuel Puig, bem como a possíveis outros problemas de ordem editorial, o público argentino terá, tardivamente, uma edição argentina de *O beijo da mulher aranha*: esta surge apenas em 1993, três anos após a morte do escritor e dez anos após o fim do regime militar argentino comandado pelo General Rafael Videla.

supostamente vistos por ele, envolvendo-o em um jogo de sedução narrativa²⁵ que, em certos momentos, alude à Sheherazade de *As mil e uma noites* (AMICOLA, 2000; MOSCA, 2013). No entanto, sua motivação é outra: em determinado momento do romance, o leitor descobre que, em troca de sua liberdade, Molina é colocado na mesma cela de Valentín (envenenado gradativamente pela polícia através da comida que lhe servem) na condição de informante, para que descubra dados da organização política à qual Valentín pertence, quais são seus cúmplices e os lugares e formas em que atuam. Porém, a lógica se inverte, e Molina não só “seduz” Valentín, como se insere na luta de seu companheiro de cela.

Em *O beijo da mulher aranha*, temos a consolidação de um projeto estético peculiar do fazer literário de Manuel Puig, que será melhor explorado nos próximos capítulos desta dissertação. Assim, reencontram-se com seus leitores a narrativa fragmentada, em termos de gêneros da escrita, e a confirmação de Puig como um escritor de romances *sui generis*, cujo estranhamento dá-se no próprio início do texto: “Nota-se que ela tem algo estranho [...]” (PUIG, 1981, p. 7); os elementos da indústria cultural, que constituem uma base cara a praticamente toda a sua produção e que contribuem para uma assumida teia intertextual e intermediática; e a problematização das relações de micropoder – os papéis do homem e da mulher dentro da família e as funções macho-fêmea em uma sociedade falocêntrica cuja sexualidade determina uma equação opressores *versus* oprimidos –, iniciada já em seu primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth*, e retomada em seus outros romances, e de macropoder²⁶ (controle do Estado, já problematizado em *The Buenos Aires Affair* e, posteriormente, revisitado em *Púbis angelical*). Temos, aqui, a confirmação de uma identidade literária assentada em uma relação entre mitos pessoais e mitos coletivos, que atuam entre si na construção dessa identidade.

1.2 Escritor de obsessões: mitos pessoais e coletivos

²⁵ Não deixa de ser relevante, neste caso, o texto “Promessas, encantos e amavios”, escrito por Leyla Perrone-Moisés e publicado no livro *Flores na escrivaninha* (1990). Nele, a autora se dedica a explicitar como o verbo “seduzir” (do latim *seducere*, “levar para o lado”, “desviar do caminho”) nos permite pensar na linguagem não somente como meio de sedução, mas também como “o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13). Junto a isso, a noção de jogo literário apresentada por Wolfgang Iser (2002, p. 107), que permite “que a inter-relação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final”, dá-nos margem também para pensar que a sedução, enquanto estratégia de condução do leitor ao longo do texto, seria também um elemento desse próprio jogo.

²⁶ Para “micropoder” e “macropoder”, ver Foucault (1999; 2007; 2015).

Jorgelina Corbatta (2009), em uma análise da narrativa de Manuel Puig, e partindo do método psicocrítico de Charles Mauron e do pensamento estético de Umberto Eco e Gille Dorfles, apresenta a teoria de que o escritor argentino funda seu fazer literário a partir de um conjunto de “mitos pessoais” e “mitos coletivos”. Corbatta (2009, p. 19) define mitos pessoais como “as obsessões profundas e específicas pessoais do autor, que se reiteram, sob formas diversas, ao longo de toda a sua obra”²⁷, enquanto os mitos coletivos seriam “os elementos do mundo contemporâneo dos quais [Manuel Puig] se vale para traçar a psicologia dos personagens, tecer a intriga, fazer com que a ação avance – em suma – para configurar seu próprio mundo narrativo”²⁸. Assim, temos, na literatura puigiana, uma dinâmica formada por um “eu criador” (mitos pessoais) e um “eu social” (mitos coletivos), calcados nas experiências e predileções do autor.

Os mitos pessoais, que também podem ser denominados como matrizes imaginativas ou estruturas subjacentes (CORBATTA, 2009, p. 22), e que possuem como característica a instabilidade (ou seja, não permanecem estáticos, evoluem com o tempo e experimentam constantemente um processo em que se inscrevem o autor, sua criação e seu meio (CORBATTA, 2009, p. 22)), seriam um diálogo entre complexos fatores externos – provenientes de um meio sociocultural – e internos – vinculados com a personalidade do autor. Tanto os principais romances de Puig como também as várias entrevistas por ele já concedidas nos permitirão listar um conjunto de obsessões pessoais, como a identificação parcial entre autor e protagonista, refletida na edípica predileção pela mãe – figura que introduz o escritor em questão ao mundo cinematográfico –, ou as reflexões sobre a homossexualidade, que é sensível no personagem infantil de *A traição de Rita Hayworth*, ameaçadora para uma suposta naturalidade da masculinidade de Leopoldo Druscovich em *The Buenos Aires Affair*, e abertamente identitária para Molina em *O beijo da mulher aranha*, por exemplo. Há, ainda, a parodização, a desconstrução/reconstrução e a distorção literária do microcosmo da classe média argentina das décadas de 1930 a 1960, com seus gestos e condutas construídos sob os auspícios de uma sociedade patriarcal, que determina os clichês da feminilidade dentro de uma artificialização dos papéis homem-mulher no seio familiar – situação representada nas relações familiares e no triângulo amoroso presentes em *Boquitas pintadas* e também no quadro social que gira ao redor de Toto em *A traição de Rita*

²⁷ No original: “[...] las obsesiones profundas y específicamente personales del autor, que se reiteran, bajo formas diversas, a lo largo de toda su obra”.

²⁸ No original: “[...] los elementos del mundo contemporáneo de los que se vale para trazar la psicología de los personajes, tejer la intriga, hacer avanzar la acción – en suma -, para configurar su propio mundo narrativo”.

Hayworth. Ou mesmo os regimes políticos totalitários, especificamente o peronismo²⁹, e em especial o último governo peronista presidido por Héctor Cámpora, que dá início à criação da Aliança Anticomunista Argentina, e logo sucedido por María Estela Martínez de Perón, viúva de Juan Domingo Perón, logo derrubada pelo golpe de Estado argentino de 1976, retratado com certa desconfiança, visível tanto no breve período de atuação comunista de Druscovich em *The Buenos Aires Affair* quanto na construção do personagem Valentín, guerrilheiro marxista sul-americano protótipo em *O beijo da mulher aranha*.

Paralelos aos mitos pessoais, marcados por um exercício de autopsicanálise e por um revisionismo performático da própria vida, pairam ainda os mitos coletivos, configurados em um sistema imaginário que reflete diretamente na linguagem e na realidade. Como mitos coletivos provenientes da cultura de massas presentes no universo narrativo de Manuel Puig, podemos destacar o drama radiofônico, com suas histórias românticas e de tensão afetiva entre personagens, e o folhetim e sua “retórica do excesso” (BRAGANÇA, 2010, p. 33) em *Boquitas pintadas*, que são retextualizados e subvertidos, e atuam como indicadores que apontam “para o vazio da existência (social) dos personagens” (JOZEF, 1986, p. 184)³⁰; as letras de tango e de bolero, sustentáculos da “ideologia da grande paixão” (CORBATTÀ, 2009, p. 265) e que, nas palavras de Molina, “dizem verdades aos montes” (PUIG, 1981, p. 118)³¹; e, sobretudo – sua obsessão mais profunda, aquela que está mais intrinsecamente ligada à sua formação intelectual –, o cinema – mais especificamente o cinema clássico

²⁹ O peronismo é um movimento político surgido na Argentina em meados dos anos 1940, com a ascensão do General Juan Domingo Perón à presidência daquele país. Essa tendência político-ideológica, que perdura até os tempos atuais, já atravessou períodos de estabilidade e de alternância com outras correntes políticas. Perón presidiu o país entre 1946 e 1955 (ao ser derrocado em um golpe de Estado que culminou em um bombardeio na Praça de Maio, que matou aproximadamente 300 pessoas), mas a influência direta de sua política – que alternou entre um projeto de governo populista e ao mesmo tempo opressor das oposições – durou até 1976, quando um golpe militar instaurou uma ditadura que permaneceu no país até 1983. Hoje em dia, o peronismo segue enquanto tendência política, ainda que com um leque amplo de variações, que vão desde o peronismo-socialista, passando pelo peronismo centralizador e até mesmo por uma ramificação ultradireitista. Para mais informações sobre o peronismo, ver Poderti (2010).

³⁰ “Reavaliando o folhetim, Puig pode transcendê-lo. Neste sentido, é indicial a função dos elementos míticos presentes na estrutura do discurso: estes apontam para o vazio da existência (social) das personagens, cuja consciência alienante é reificada pelos meios de comunicação de massa (cinema, revista, romance de estrutura folhetinesca, música popular). De modo paradoxal, as formas veiculadoras da ‘palavra mítica’ demonstrarão a impossibilidade de se viver autenticamente o mito, no presente, na medida em que aquelas personagens jamais vencerão a corrosão do tempo e o imobilismo cultural de que se ressentem uma sociedade dirigida por noções pré-fixadas sobre moral, religião e sexo”. (JOZEF, 1986, p. 184)

³¹ “[...] a mí me interesaba mucho tratar el problema de la clase media argentina, de la clase en que yo había nacido. Y esa gente tiene una total adhesión a la ideología de las canciones: repetían letras de tangos y boleros – que suelen ser muy populares en los pueblos. Y se creían que actuaban de acuerdo a esta ideología de la ‘gran pasión’, de sacrificarlo todo por el amor, pero, en realidad, la cosa era mucho más fría y calculada. Se daba así una escisión entre esa ‘ideología de la gran pasión’ (cancionero, radioteatro, novela rosa, cine) y el cálculo, la mezquindad en el plano real”. (PUIG apud CORBATTÀ, 2009, p. 265)

hollywoodiano típico das décadas de 1930 a 1950 –, que extrapola a função de base mimética ou de rasa remissão e conforma a dívida cultural mais cara contraída por Manuel Puig.

Através do mítico *star system* hollywoodiano³², definido por Morin como uma “máquina de fabricar, manter e promover as estrelas sobre as quais se fixaram e se divinizaram as virtualidades mágicas da imagem da tela” (apud BRAGANÇA, 2010, p. 64), na qual o conjunto corpo-ação das atrizes torna-se um lugar mítico, um espaço olimpiano em que figuram os *close-ups* sedutores, os figurinos luxuosos, a grafia suntuosa e rebuscada dos autógrafos, as tramas que giram ao redor de grandes paixões, a languidez e a sensualidade aparentemente natural dos gestos e das posturas. *Aparentemente*, porque artificiais, porque compõem um conjunto comum da *mise-en-scène*, agregada aos aspectos mecânicos e técnicos do cinema, porque, uma vez expostos aos olhos dos séquitos de espectadores, passam a possuir um efeito de naturalidade, à força de uma repetição também artificializada das imagens imortalizadoras da beleza das atrizes e atores, da plasticidade da fotografia que ressalta os aspectos mais marcantes dos corpos e dos rostos. Por esse viés, os protagonistas dos romances de Puig buscam suplantar a mediocridade da vida mediana e ingressar no universo das grandes paixões que a sociedade os impede de vivenciar. Os mitos coletivos de Puig estão formados, portanto, por elementos que nos remetem a uma sensibilidade e a uma estética da artificialização e da apropriação artística características das estéticas *kitsch* e *camp*, os quais estão impressos em sua literatura.

O termo *Kitsch*, segundo Moles (1975, p. 10), é oriundo de fins do século XIX, e tem como origem etimológica os termos alemães *Kitschen*, “que quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos”³³, e *Verkitschen*, “trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado”³⁴. No entanto, esse sentido pejorativo

³² Ver Morin (1989), Adamatti (2008) e Aumont *et al.* (2014).

³³ Esse sentido do termo *kitsch* enquanto “fazer algo novo com o velho” nos remete também a uma relação direta com a ideia da bricolagem, termo utilizado em um sentido antropológico por Lévi-Strauss (CORBATTA, 2009, p. 32), como o meio de falar não precisamente das coisas, e sim através delas: “[...] la poesía del ‘bricolage’ le viene también, y sobre todo, de que no se limita a realizar o ejecutar: ‘habla’ no solamente con las cosas [...] sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el bricoleur pone siempre algo de él mismo”. Neste caso, o *bricoleur* “no opera con materias primas sino con aquellas que ya han sido elaboradas, con fragmentos de obras, con conjuntos ya constituidos que debe rehacer” (CORBATTA, 2009, p. 32). Torna-se evidente, então, a operação de bricolagem que Manuel Puig faz em sua literatura, ao dar voz a seus personagens através das referências culturais que os constituem, ao passo que tais referências (ou produtos culturais) servem como máscaras que serviriam para ocultar (disfarçar, maquiar) não somente uma possível realidade dos personagens como os próprios mitos pessoais do escritor argentino, e ao mesmo tempo tenhamos, ainda, um objeto outro, transformado, recondicionado, retificado, recodificado, ressignificado.

³⁴ Umberto Eco (1984, p. 80-81) apresenta também outra definição para o termo, com toques anedóticos, apoiada em um conceito apresentado por Ludwig Giesz: “[...] la primera aparición de la palabra data de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas americanos que deseaban adquirir un cuadro barato, en

logo dá lugar a um negativo do autêntico e, ao longo da história da arte e da estética, passa a ser o nome dado a uma estética ou a uma miríade de objetos ressignificados artisticamente que se caracterizam pela superficialidade, pela artificialidade e pela pretensão artística daquilo que até então não conformaria um ideal estético de arte, cuja caracterização tem seu alicerce na ascensão da burguesia e na formação da sociedade de consumo. Outro intento de limitar a gênese do *kitsch* é apresentado por Daniel Link: “A origem do *kitsch* é muito anterior à cultura de massas e se estabiliza na relação com a esfera da arte. Mas, em relação com a cultura industrial, o *kitsch* coincide com a estetização da vida cotidiana. O *kitsch* é a antítese mais aguda da arte” (LINK, 2015, p. 20).

Outras definições que limitam e ao mesmo tempo oferecem um campo de reflexão a respeito do *kitsch* partem das concepções de Gillo Dorfles, que resume essa estética como algo que se “opõe à ideia de uma verdade estética definitiva e propicia uma concepção da arte baseada no devir e no consumo” (DORFLES apud CORBATTÀ, 2009, p. 34), no desgaste que esse consumo acarreta, sendo determinada por uma maior difusão e potência da comunicação. Ainda segundo Corbatta, o *kitsch* está intimamente ligado a uma retórica do sentimentalismo, do melodramático, da pieguice e da comoção, posto que seria uma “[...] espécie de complacência açucarada, diante dos elementos de falsa dramaticidade, diante dos motivos, sejam tristes ou macabros, ou simplesmente lacrimosos, aceitados por seu patetismo e não por uma efetiva urgência criativa” (CORBATTÀ, 2009, p. 35)³⁵. Desse modo, articulam-se ao *kitsch* conceitos que ampliam a sua legitimação a partir da não autenticidade ou da não veracidade, como ausência de distância estética, imanência do sentimento e uma falsificação intencional.

Agregando voz ao coro que ressalta a artificialidade e o efeito artístico ilusório que carregam tanto o produto quanto a estética *kitsch*, Umberto Eco os define como uma “mentira artística”, uma pseudoarte e um “engodo ideal para um público preguiçoso que deseja participar dos valores do belo, e convencer-se a si mesmo de que os disfruta, sem ver-se na necessidade de perder-se nos esforços desnecessários” (1984, p. 84)³⁶. No entanto, o próprio autor reconhece, corroborando a teoria de Abraham Moles de que “há uma gota de *kitsch* em toda arte” (MOLES, 1975, p. 10), a sua inevitabilidade, uma vez que essa tendência da

Mónaco, pedían un bosquejo (*sketch*). De ahí vendría el término alemán para designar la vulgar pacotilla artística, destinada a compradores deseosos de fáciles experiencias estéticas”.

³⁵ No original: “[...] especie de complacencia dulzona frente a elementos de falsa dramaticidad, frente a motivos ya sean tristes o macabros, o sencillamente lacrimosos, aceptados por su patetismo y no por una efectiva urgencia creativa”.

³⁶ No original: “cebo ideal para un público perezoso que desea participar en los valores de lo bello, y convencerse a sí mismo de que los disfruta, sin verse precisado a perderse en esfuerzos innecesarios”.

artificialização, agregada à ascensão da burguesia e ao surgimento de uma classe média – que se configurará, mais adiante, na sociedade do consumo –, contribuirá para uma funcionalidade prazerosa, afetiva, cômoda – diferentemente de uma atividade fruidora, analítica – dos produtos da cultura de massas, como os folhetins, os melodramas, as canções sentimentais e o cinema comercial:

E quando define o *kitsch* como filho natural da arte, deixa-nos a suspeita de que, para a dialética da vida artística e do destino da arte na sociedade, seja essencial a presença deste filho natural, que produz efeitos naqueles momentos em que seus consumidores desejariam, de fato, gozar dos efeitos e não se entregarem à mais difícil e reservada operação de uma fruição estética e responsável. (ECO, 1984, p. 84-85)³⁷

Seguindo um caminho paralelo ao *kitsch*, encontra-se o *camp*. Embora ambos compartilhem o fenômeno estético da artificialização, o *camp* hiperboliza o estatuto do artificial e se reforça em um conjunto de estereotipia muito mais visível e sensível. Originário do verbo francês *se camper*, que quer dizer “posar exageradamente para fotos”³⁸, a estética *camp* reporta a uma revalorização da artificialidade, emoldurada pelo exagero do ato performático. Em um texto seminal, “Notas sobre o camp”, Susan Sontag (1987) define o *camp* como algo que se afirma na sua quase impossibilidade de definição, restrito à ordem do visível e do sensível:

Não se trata de uma forma natural de sensibilidade, se é que isto existe. Na realidade, a essência do Camp é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. Camp é esotérico – uma espécie de código pessoal. [...] Não só existe uma visão Camp, uma maneira Camp de olhar as coisas. Camp é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios campy... [...] Camp é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado,

³⁷ No original: “Y cuando define el Kitsch como hijo natural del arte, nos deja la sospecha de que, para la dialéctica de la vida artística y del destino del arte en la sociedad, sea esencial la presencia de este hijo natural, que produce efectos en aquellos momentos en que sus consumidores desearían, de hecho, gozar de los efectos, y no entregarse a la más difícil y reservada operación de una fruición estética compleja y responsable”.

³⁸ Daniel Link (2015, p. 20) apresenta outras possibilidades de origem do termo *camp*: “A etimologia desse ‘nome culto’ é obscura. Bruce Rodgers, em *Gay Talk* (1979), argumenta que a origem do *camp* se reporta ao teatro inglês do século XVI, onde servia, como gíria, para designar um ator masculino vestido como mulher, e que tem, portanto, uma origem francesa, *campagne*, pois na *Campagne* era usual que os papéis femininos fossem desempenhados por homens. Embora simpática, a hipótese está viciada por sua coincidência etimológica com a palavra *drag* (“dress as girl”).”

por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são. (SONTAG, 1987, s.p.)

Outra forma de delimitar a estética *camp* seria aproximá-la das representações estéticas da estereotipia e da iconografia gay, do travestismo, do transformismo, da montagem, da paródia daquilo que é convencionado como universo feminino, da cultura *drag* e da androginia, caracterizados por uma atividade plástica e performatizada no seio da cultura pop, tanto em seus produtos quanto nos gestos. Essa estreita identificação com a cultura gay – aperfeiçoada e repensada, ao longo do tempo, e tendencialmente abrangente graças aos estudos da teoria *queer*³⁹ e à adoção agregadora da sigla LGBT – reforça, no entanto, não somente o caráter estético mas também o viés político do gesto *camp*. Denílson Lopes assim define a importância política, que supera um possível ideal artificial e estetizante gratuito, de modo que o *camp* atua também como a voz da *ex-centralidade* e da subversão, daqueles que estão à margem de uma sociedade heteronormativa e colocando em dúvida “a natureza artificial das categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento” (2000, p. 151). Ainda nas palavras do autor:

A valorização da afetação e da aparência não é a simples reedição de um dandismo esteticista e paródico na sociedade de massa, mas um aspecto da formação de uma sociedade sustentada por códigos específicos de uma ética da estética em contraponto a uma moral universal (LOPES, 2000, p. 151).

O que passamos a ter, portanto, através do gesto *camp*, é “uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade” (LOPES apud LINK, 2015, p. 20).

Manuel Puig faz, portanto, das sensibilidades *kitsch* e *camp* uma dupla operação: estética e política. Em *O beijo da mulher aranha*, mais precisamente em alguns dos embates entre Valentín e Molina, o último se constrói discursivamente fora de uma suposta naturalidade – ou, ainda, segundo o próprio personagem, “Eu e minhas amigas somos mulher. [...] Nós somos mulheres normais que vamos para a cama com homens” (PUIG, 1981, p. 170) –, e o que vemos é um gesto *kitsch/camp*, desde um ponto de vista político. Molina “se monta” a partir de um simulacro do feminino convencionado pela heteronormatividade compulsória de uma determinada época: a representação da mulher submissa, maternal, dona

³⁹ Ver Butler (2002; 2010) e Camargo (2013).

de casa, à mercê de seu homem, cuja função será cuidá-lo e preservá-lo⁴⁰. Performatizar, encenar e reproduzir ao seu modo “uma identidade de gênero e de orientação sexual calcada no feminino” (ALÓS, 2013, p. 123) é sua forma de expressar sua homossexualidade, tal como poderemos observar tanto em seus posicionamentos – “[...] eu quero ser mulher!” (PUIG, 1981, p. 19), “uma senhora burguesa” (PUIG, 1981, p. 40) em um lar em que o marido “tem que mandar, para se sentir bem” (PUIG, 1981, p. 199) – quanto na posição antitética e complexa de Valentín: ao mesmo tempo em que seu posicionamento político lhe permite conceber um eco de igualdade social entre homens e mulheres (“o homem da casa e a mulher da casa devem estar no mesmo nível. Caso contrário, é uma exploração”), ele está também emoldurado por uma *Weltanschauung* heteronormativa e ilusoriamente natural, posto que um homem, para de fato sê-lo, “há de gostar de uma mulher” (PUIG, 1981, p. 40) – o que Molina não seria. Trata-se, pois, da adoção do *fake but true* e da performatização como *lifestyle* e como condição inextrincável à sobrevivência e à permanência:

- Molina, gostaria de te fazer uma pergunta.
- O que é?
- É complicada. Bem... é isto: você, fisicamente, é tão homem quanto eu...
- Hum...
- Sim, não tem nenhuma espécie de inferioridade. Por que não te ocorre ser... agir como homem? Não falo com mulheres, se não te atraem. Mas com outro homem.
- Não, não dá...
- Por quê?
- Porque não.
- É isso o que eu não entendo direito... nem todos os homossexuais são assim.
- Sim, tem de tudo. Mas eu não, eu... só gozo assim (PUIG, 1981, p. 199-200).

Enquanto ato sumariamente estético, o *kitsch/camp* em *O beijo da mulher aranha* se manifesta a partir do papel que Molina exerce como agente reprodutor daquilo que aqui nomeamos “cinema imaginário”. Longe da possível redundância que possa ser notada (haja vista que o cinema é um produto cultural, antes de tudo, formado a partir da potencialidade da imagem), entendamos o termo como a criação das linguagens e narrativas cinematográficas a partir da memória cinéfila do personagem. Desse modo, mais que um ato de adaptação dos filmes que viu, Molina é criador de um cinema cujas potencialidades imagéticas são presentes

⁴⁰ Em uma conversa entre Manuel Puig e Tomáz Eloy Martínez, Puig declara: “Soy una mujer que sufre mucho. [...] Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, condenada a los amores impuros” (PUIG apud ELOY MARTÍNEZ, 1997, s.p.).

em seu ato de contar esses mesmos filmes⁴¹. Dada a “impossibilidade de transgredir o código social” (JOZEF, 1986, p. 186), contar filmes é um ato *camp*, transgressor e subversor da arte cinematográfica, que Molina adota como o seu melhor modo de autorrepresentação: o personagem projeta nos astros e estrelas cinematográficos seus sonhos impossíveis e seus ideais, e as matrizes de seu universo narrativo se centram nos mitos coletivos prediletos do escritor argentino (refletidos, claramente, em Molina). Nessa prática cinéfila presente no romance puiguiano, o *kitsch* e o *camp*⁴² se configuram, tanto por meio de símbolos quanto esteticamente, em um conjunto de marcas cinematográficas que variam entre o clássico hollywoodiano, as produções de terror B das décadas de 1930 e 1940, o cinema europeu e o cinema *cabaretero* mexicano da década de 1950.

Retornando aos mitos pessoais e coletivos na narrativa puiguiana, podemos inferir, portanto, que esses não povoam esferas separadas, e sim se fundem, se coabitam, ou melhor, que os mitos coletivos são englobados pela esfera do pessoal, e são relidos, reinterpretados, (re)criados e (re)adaptados, (re)textualizados, configurando um fazer literário *ex-cêntrico*, formado por personagens e referenciais culturais *ex-cêntricos*, dentro da terminologia empregada por Linda Hutcheon (1991) para definir o romance marcado por uma sensibilidade pós-moderna.

Hutcheon tece a definição do *ex-cêntrico* como elemento-chave para compreender os sujeitos que se fazem discursivamente não somente no romance pós-moderno como também para a reescrita da história. Muitas podem ser as denominações do ex-cêntrico, e todas partem de um referencial pós-moderno que é também retomado muitas vezes pela professora canadense: a noção de paródia, que delineia as contradições pós-modernas e que é definida como a crítica e a subversão do modelo universalizador cultural dentro do próprio modelo, sem negar a existência deste modelo e assumindo-o como condição necessária à crítica. Segundo Hutcheon,

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas

⁴¹ As relações de adaptação presentes em *O beijo da mulher aranha* serão abordadas no segundo capítulo desta dissertação, enquanto a análise dos filmes adaptados/retextualizados/relidos/recriados e contados por Molina constitui o escopo do Capítulo 3.

⁴² Além do cinema, o *kitsch* e o *camp* são identificáveis, na novelística de Puig, também nas remissões constantes a outros produtos dos *mass media*, como os folhetins, as fotonovelas e as letras de tango e de bolero.

oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

Através dessa condição de *ex-centralidade*, e também dada a importância do conjunto de obsessões que atravessam seu fazer literário, Puig nos permite ver que seus mitos, servem tanto de elemento ou recurso nostálgico quanto como propósito para um distanciamento crítico da sociedade e da própria vida, e, ao mesmo tempo, atuam tanto como instrumento e base para seu fazer literário quanto para assumir um universo de predileções. A fusão entre essas duas esferas mitológicas pode ser bem exemplificada a partir do uso de um discurso marcado pela oralidade, no qual os personagens são as vozes preponderantes das narrativas, em detrimento de uma linguagem especificamente literária e estetizante⁴³, e nas já reconhecidas relações intertextuais assumidas com “gêneros menores”⁴⁴ – as quais mascaram as preocupações pessoais, éticas, estéticas e formais do romancista –, que são distorcidos, reinventados, relidos e transmutados por Puig. Negar o poder do machismo, da repressão política, da religião, da submissão econômica para dar voz a personagens que se situam ao lado da sensibilidade e da imaginação caracteriza-se, pois, como uma escolha decisiva do escritor argentino (cf. CORBATTÀ, 2009, p. 43-44).

1.3 As implosões de um regime literário: a recepção crítica de Manuel Puig

Segundo pesquisadores da literatura argentina (CORBATTÀ, 2012; GIORDANO, 2001, 2002; AMICOLA, 1996-1997, 2000), ser escritor argentino e pertencer ao círculo literário do país é ter, antes de tudo, uma dívida (consciente e inconsciente) com Jorge Luis Borges, fator em que se mede a narrativa argentina contemporânea. Seja para assumi-la diretamente como influência, como fez Adolfo Bioy Casares, ou para um breve aceno, ou para afirmar-se em negação à “dívida Borges”, como fizeram Roberto Arlt e Julio Cortázar, a sombra borgeana adquire contornos amplos que configuram um efeito de recepção, por parte da crítica literária argentina, e que terá como horizonte e remissão constante o autor de *O Aleph*. Segundo Alberto Giordano,

⁴³ Ver Goloboff (1998).

⁴⁴ “Los géneros menores están en las mismas condiciones que las mujeres en los países machistas, se goza con ellas, pero no se las respeta” (CORBATTÀ, 2009, p. 74).

Do plágio à extenuação dos signos borgeanos, passando pela paródia, pela ironia e outros modos menos reconhecíveis da apropriação intertextual, as formas de saldar essa dívida com o Mestre definiram alguns dos aspectos fundamentais (e em alguns casos o conjunto) das buscas narrativas dos escritores argentinos das últimas décadas. Negar a Borges [...] seria superá-lo, supondo que isso possa se chamar superação no campo da literatura (GIORDANO, 2002, p. 464-465).⁴⁵

Para ilustrar a importância de Borges como figura centralizadora da literatura argentina, José Amicola (1996-1997; 2000) monta um esquema visual que nos possibilita ver não somente um esboço primário do campo literário argentino do século XX como também o espelho invertido que representaria o advento literário chamado Manuel Puig:

Segundo meu esquema, esse campo pode ser percebido como um losango cuja ponta superior seria ocupada pelo nome de Borges (B), enquanto as retas laterais levariam os nomes de Arlt (A) e Cortázar (C). Na ponta inferior, a nova aparição – oposta à figura de Borges e mais próxima aos outros dois nomes – seria a de Manuel Puig (P). Desse modo, este autor viria para quebrar o ABC das letras argentinas [...]. Manuel Puig representaria neste esquema o momento de maior CÂMBIO, e virada do cânone baseado na ideia de sobriedade que teria sido instaurada pelo autor consagrado internacionalmente: Jorge Luis Borges, e por seu duplo e custódio, Adolfo Bioy Casares (AMICOLA, 1996-1997, p. 373).⁴⁶

Ainda segundo Giordano (2002), a literatura de Puig adquire visibilidade dentro de um sistema literário argentino de fim de século⁴⁷ graças às implosões que provoca dentro de

⁴⁵ No original: “Escribir, en Argentina, es pagar cierta deuda con Borges. Del plagio a la extenuación de los signos borgeanos, pasando por la parodia, la ironía y otros modos menos reconocibles de la apropiación intertextual, las formas de saldar esa deuda con el Maestro definieron algunos de los aspectos fundamentales (y en algunos casos el conjunto) de las búsquedas narrativas de los escritores argentinos de las últimas décadas. Negar a Borges [...] sería superarlo, suponiendo que existe algo que pueda llamarse superación en el campo de la literatura”.

⁴⁶ No original: “Según mi esquema, ese campo puede ser percibido como un rombo cuya punta superior sería ocupada por el nombre de Borges (B), mientras los cabos laterales llevarían el nombre de Arlt (A) y Cortázar (C). En la punta inferior, la nueva aparición – opuesta a la figura de Borges y más cercana a los otros dos nombres – sería la de Manuel Puig (P) [...]. Manuel Puig representaría en este esquema el momento del gran CAMBIO, del viraje del canon basado en la idea de sobriedad que habría sido instaurada por el autor consagrado internacionalmente: Jorge Luis Borges, y su doble y custodio, Adolfo Bioy Casares”.

⁴⁷ Em oposição ao conceito de cânone, geralmente centrado na determinação de uma escala de valores “literários” e “não-literários” determinados exclusivamente pelo discurso legitimador da crítica e das instituições literárias, opto aqui pelo termo “sistema literário” – a meu ver, um conceito mais amplo e menos ligado a marcos teóricos que se sustentam na conservação, na defesa, na mistificação, na fossilização estética, na desconfiança e na recusa daquilo que não é consonante com seus respectivos valores. O sistema literário parte da análise sociológica da literatura praticada por Antonio Cândido e consiste em um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que podem ser internos (como a língua, por exemplo) ou externos, como “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros” (CANDIDO, 2007, p. 25). Destarte, a literatura se converte em uma “comunicação inter-humana” e em “um sistema simbólico”. Outra consideração válida sobre

um fazer literário convencional e de um regime estético peculiar daquilo então aclamado pela crítica como o *boom* latino-americano. Essas fissuras consistem na exploração dos limites entre a cultura canonizada e a cultura popular e no “gesto metaliterário de revisão dos parâmetros que definem o exercício literário como prática prestigiosa e de inclusão do discurso popular e das formas industrializadas da cultura” (DÍAZ; IRIBARREN, 2016, p. 134)⁴⁸. Esta condição, também definida por Giordano (2002) como uma literatura fora da literatura⁴⁹, deve-se a dois fatores preponderantes para melhor entender o fazer literário de Manuel Puig.

O primeiro deles, para retomar o problema do fantasma borgeano e para confirmar sua posição de vértice oposto ao de Borges (leve-se em consideração o “desenho” proposto por Amicola) em uma relação vertical de inversão, é a própria ausência da influência de Borges em sua produção literária: “[...] nem seus procedimentos, nem seu estilo, nem os conflitos culturais dentro dos que se desloca e que excede, nem sua ética que se afirma nas políticas de sua literatura remetem, de alguma forma significativa, a Borges” (GIORDANO, 2002, p. 465). Essa marca da diferença que o distingue não se basearia nas fontes da cultura popular, que são visíveis e igualmente caras aos dois – tanto Borges quanto Puig manifestam interesse pelo cinema, pelo romance policial e pelas falas populares – com a diferença de que Borges adota o espírito do crioulismo e do gauchesco argentino, enquanto Puig se vale dos discursos de resistência/existência cultural da uma classe média argentina –⁵⁰, mas sim pela forma como essas fontes são manipuladas no fazer literário dos dois escritores. Se Borges faz uma

sistema literário e que complementa a tese de Cândido deriva de Itamar Even-Zohar (2017). Partindo das teorias estruturalistas russas, e em uma releitura do esquema da linguagem de Jakobson (2010), Even-Zohar estabelece uma teia mais ampla de fatores que buscam explicar os fenômenos literários na sociedade, formada por uma interação entre as instituições, o repertório, o produtor (escritor), o consumidor (o público), o mercado e o produto em si (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 33). Trata-se, segundo o teórico israelense, de uma “red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas ‘literarias’, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red, o el complejo de actividades, – o cualquiera parte de él – para el que pueden proponerse teóricamente relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas ‘literarias’” (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 29-30).

⁴⁸ No original: “[...] un gesto metaliterario de revisión de los parámetros que definen el ejercicio literario como práctica prestigiosa y de inclusión del discurso popular y las formas industrializadas de la cultura”.

⁴⁹ “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 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” (GIORDANO, 2002, p. 463).

⁵⁰ Em “Puig y sus precursores o hacia un nuevo canon borgeano (Borges/Puig)”, Jorgelina Corbatta (2012) traça uma série de referências culturais caras tanto a Borges quanto a Puig. Além do gênero policial, do cinema e da fala popular, figuram também a literatura fantástica e a ficção científica e o tango.

“estética da mescla”⁵¹ (GIORDANO, 2002, p. 467), um exercício de apropriação que toma as formas das fontes da cultura – seja o cinema ou o romance policial, por exemplo –, transformando-as e usando-as à maneira da metáfora, aliando toques de sua conhecida erudição, e transformando-as, em seus contos, em textos que exigem a apreensão na leitura e a identificação dos acenos dessas fontes transformadas dentro do signo literário, Puig, por outro lado, desafia o elitismo literário argentino através (e dentro) de sua marginalidade ética, estética e literária, oferecendo-nos uma experiência de deslocamentos, de superposição das fontes, que se constituem como vozes que coabitam e legitimam sua estética narrativa:

Puig não escolheu se apropriar de restos da cultura popular porque supunha que podia fazer com eles algo esteticamente legítimo, e sim escreveu (inventou uma forma de escrever) a partir da fascinação que estes descartes exerciam sobre ele, deixando-se apropriar por suas secretas formas de invenção.

Em lugar de falar de “apropriação” e de “mescla”, do ingresso de códigos não-literários ou subliterários nos domínios da literatura, a experiência narrativa de Puig nos permite falar de um *encontro* do letrado com o popular em que é produzido um curto circuito *entre* ambos pelo que cada um se desterritorializa. A [literatura] de Puig não é tanto uma literatura de adições, de integrações, como de múltiplos desdobramentos. O decisivo nela não é o modo em que se comunicam dois registros heterogêneos (o da novela experimental e o das letras de bolero, para dar um exemplo), mas sim o traçado de uma “relação não localizável [incerta, indeterminada] que arrasta os pontos distantes ou contíguos, que leva um ao entorno de outro” (GIORDANO, 2002, p. 468-469).⁵²

O segundo motivo que evidencia a posição curiosa de Puig no rol da literatura é a sua entronização no círculo literário argentino e, por extensão, latino-americano. Sua literatura foi marcada, desde a publicação de *A traição de Rita Hayworth*, por um efeito de estranhamento. O primeiro eco que faz da literatura de Puig algo diferente da de seus contemporâneos vem quando, em 1965, envia para o concurso literário promovido pela editora espanhola Seix Barral, já mencionado anteriormente, *A traição de Rita Hayworth* que, se por um lado,

⁵¹ “La estética de la mezcla, que presupone un lector lo suficientemente competente como para reconocer las señales cultas y para gozar de los monstruos discursivos que produce la hibridación, es una operación situada desde lo letrado y el vínculo que plantea con los materiales de la cultura popular es de apropiación” (GIORDANO, 2002, p. 467).

⁵² No original: “Puig no eligió apropiarse de restos de la cultura popular porque suponía que podía hacer con ellos algo estéticamente legítimo, sino que escribió (inventó una forma de escribir) a partir de la fascinación que esos desechos ejercían sobre él, dejándose apropiar por sus secretas fuerzas de invención.

En lugar de hablar de ‘apropiación’ y de ‘mezclas’, del ingreso de códigos no-literarios o subliterarios en los dominios de la literatura, la experiencia narrativa de Puig nos permite hablar de un *encuentro* de lo letrado con lo popular en el que se produce un corto circuito *entre* ambos por el que cada uno se desterritorializa. La de Puig no es tanto una literatura de adiciones, de integraciones, como de múltiples desdoblamientos. Lo decisivo en ella no es el modo en que se comunican dos registros heterogêneos (el de la novela experimental y el de las letras de bolero, para dar un exemplo), sino el trazado de una ‘relación no localizable [incierta, indeterminada] que arrasta a los puntos distantes o contíguos, que lleva uno al entorno de otro’”.

desperta a simpatia de Luis Goytisolo, um dos jurados do concurso, por outro gera a desconfiança do dono da editora e organizador do evento, Carlos Barral: ao defender uma concepção do romance como um produto equivalente à produção literária do século XIX, questiona se o romance de Puig era de fato um romance ou apenas um subproduto procedente do mundo do cinema, um “romance que não devia ser”⁵³ (GOYTISOLO, 1991, p. 45), como mencionado anteriormente.

A alcunha da novelística de Puig como subliteratura não se restringe a esse caso. Jorge Luis Borges, em uma entrevista para a revista *Newsweek*, deixa clara sua insatisfação com a literatura de seu conterrâneo, à época do lançamento de *Boquitas pintadas*: “é um livro de Max Factor”⁵⁴ (BORGES apud CABRERA INFANTE, 2001, s.p.). Em 1972, por exemplo, Angela Dellepiane declara a respeito da já consolidada literatura do autor argentino:

Em seus romances há o que há, e o que ele tentou mostrar ali, é uma realidade “real”, se me permite a redundância, e não muito mais... nesses romances não há mais do que uma possibilidade de leitura e não há ambiguidade de sentido... os livros de Puig são saborosos, emotivos, humorísticos, desiguais em sua construção romanesca. Mas daí a pensar que sejam criações literárias há muita diferença (DELLEPIANE apud GIORDANO, 2002, p. 470).⁵⁵

Outro escritor que reforça o efeito de estranhamento causado pela literatura de Puig é Mario Vargas Llosa que, em 2001, ao redigir um texto para o jornal portenho *Clarín*, trata o autor argentino como “o que menos se parecia interessado na literatura”: “Em certos momentos de sua vida, Puig lia muito, mas seu próprio livro parece contradizê-lo quando recria o contexto de seu sujeito: as referências mais frequentes são a filmes, atrizes, atuações

⁵³ No original: “En las deliberaciones del jurado se planteó un problema de fondo [...]: si se trataba de una novela o si era una especie de subproducto procedente del mundo del cine. Me parece que en el ‘curriculum vitae’, Manuel comentaba que había estudiado en Cinecittá, en Roma, etcétera, y esto me llevó a la conclusión, a más de un miembro del jurado, pero, sobre todo, al propio Carlos Barral – una opinión suya totalmente respetable – de que no era una novela como debía de ser. Su idea de la novela era muy característica de los poetas, es decir, consideraba la novela como un producto equivalente a los del siglo XIX; prácticamente, los poetas tienden a considerar que en una novela se trata de contar cosas, no un argumento, y la de Manuel Puig era, evidentemente, muy atípica y, desde este punto de vista, no la consideraba propiamente literatura”.

⁵⁴ Max Factor é uma marca de cosméticos e maquiagens criada em 1909 por Maksymilian Faktorowicz, polonês radicado nos Estados Unidos. Àquela época, a qualidade de seus produtos causou repercussão, e a marca tornou-se a preferida de várias atrizes do cinema hollywoodiano. Com sua reputação consolidada, a Max Factor foi também pioneira em publicar catálogos de vendas, alcançando popularidade e vendendo seus produtos para um público feminino mais amplo.

⁵⁵ No original: “... en sus novelas hay lo que hay, y lo que él intentó mostrar allí, es una realidad ‘real’, si se me permite la redundancia y no mucho más... en esas novelas no hay más que una posibilidad de lectura y no hay ambigüedad de sentido... los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean creaciones literarias hay mucha diferencia”.

e, muitas vezes, à música popular” (VARGAS LLOSA, 2001, s.p.). O escritor peruano dá também seu veredito à produção literária do autor de *O beijo da mulher aranha*:

No entanto [...], me pergunto se a escrita de Puig tem a transcendência revolucionária atribuída por Levine e outros críticos. Temo que não. Creio que seja mais engenhosa que profunda, mais artificial que inovadora, e demasiado dependente dos modos e dos mitos de sua época para que alcance, alguma vez, a permanência das grandes obras literárias como as de um Borges ou um Faulkner. Os grandes livros, diferentemente dos grandes filmes, não estão feitos de imagens, e sim de palavras. [...] Na escrita de Puig há imagens cuidadosas, habilmente construídas, mas não são ideias, nem uma visão central que organize e dê significado ao mundo ficcional, nem um estilo pessoal [...]. Por estas características, a obra de Manuel Puig talvez seja a mais representativa do que se convencionou chamar de “literatura leve”, tão emblemática de nosso tempo: uma literatura prazerosa que não exige e não tem outro fim senão entreter. (VARGAS LLOSA, 2001, s.p.).⁵⁶

No entanto, com a crescente popularização de sua novelística, quando iniciados os estudos acadêmicos de sua obra, e quando as teorias de cunho pós-estruturalista e desconstrucionista nos possibilitam formular uma nova recepção à literatura puigiana, ocorre o terceiro movimento: sua literatura, sempre à margem, adentra a instituição de uma nova ordem literária nas letras argentinas e passa a ser parte de uma linha incomum da literatura latino-americana. Nesse cânone argentino à parte, que se alinhará também a um cânone latino-americano específico, temos uma nova ordem, formada por Roberto Arlt, Julio Cortázar e Manuel Puig⁵⁷. Embora pareçam muito distantes, as literaturas dos três autores compartilham de algumas características comuns: a conexão dos três autores a uma classe social semelhante – baseada não somente em uma relação de pertencimento como também de representação no âmbito literário, em comparação à elite intelectual em que Borges se inscrevia, ou à elite econômica de Bioy Casares – e os projetos de renovação do gênero novelístico (AMICOLA, 1996-1997, p. 376), marcados tanto pelo experimentalismo da forma (*Rayuela [O jogo da amarelinha]*, de Cortázar, publicado primeiramente em 1963, por exemplo, é peça-chave do romance experimental) quanto pela adoção da cultura popular como recurso de construção literária, e, ainda, pela recusa à “língua literária” na criação

⁵⁶ No original: “Sin embargo [...], me pregunto si la escritura de Puig tiene la trascendencia revolucionaria que le atribuye Levine y otros críticos. Me temo que no. Creo que es más ingeniosa y brillante que profunda, más artificial que innovadora, y demasiado dependiente de las modas y los mitos de su época como para alcanzar, alguna vez, la permanencia de las grandes obras literarias, como las de un Borges o un Faulkner. Los grandes libros, a diferencia de las grandes películas, no están hechos de imágenes sino de palabras [...]. En la escritura de Puig hay imágenes cuidadosas, hábilmente construidas, pero no ideas, ni una visión central que organice y le dé significado al mundo ficcional, ni un estilo personal. [...] Por estas características, la obra de Manuel Puig tal vez sea la más representativa de lo que se llamó ‘literatura liviana’, tan emblemática de nuestro tiempo: una literatura placentera que no exige ni tiene otro fin que el de entretenér”.

⁵⁷ Ver Giordano (1998), Vulcano (1998) e Zubietta (1998).

romanesca, iniciada por Arlt e adotada, posteriormente, pelos outros dois autores argentinos como programa estético (LINK, 2002, p. 266).

A literatura de Puig é hoje, sem dúvida, reconhecida como relevante, dentro de sistemas literários convergentes, a saber, o argentino, o latino-americano e o pós-moderno. E isso se deve à equação entre popularidade e inovação estética, que cria um novo horizonte de leituras e que permite que outros autores de mesma época (e que carregavam, dentro de si, propostas estéticas semelhantes às de Puig) constituam um novo rol da literatura latino-americana: os chilenos José Donoso, Roberto Bolaño e Alberto Fuguet; os cubanos Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez e Guillermo Cabrera Infante; e os colombianos Fernando Vallejo e Efraim Medina Reys são escritores que se circunscrevem nas principais propostas estéticas e ideológicas da pós-modernidade⁵⁸. Além disso, as várias traduções e edições dos romances de Manuel Puig – em especial *O beijo da mulher aranha*, incluindo a edição crítica organizada por José Amicola e Jorge Panesi, dentro da *Colección Archivos*⁵⁹ – confirmam a condição especial (pop e experimental, dentro e fora do regime literário) de Manuel Puig. Graças a seu alcance popular e acadêmico, o romance de Puig serve de base tanto para estudos dos temas mais variados quanto para adaptações teatrais, cinematográficas e para musicais da Broadway, para confirmar o fechamento de um ciclo de transformações de um produto literário popular em produtos culturais de alto consumo, e ao mesmo tempo nos permite analisar suas referências intertextuais, constituindo-se em um produto caro para reflexões sobre as teorias da intertextualidade e da adaptação.

⁵⁸ “La sintonía entre *El beso de la mujer araña* y alguna de las principales propuestas estéticas e ideológicas de la posmodernidad (propuestas que animan buena parte del discurso crítico sobre la literatura latinoamericana producido en las instituciones académicas) cumplió un rol decisivo para que ese proceso de canonización pudiera cumplirse. El cuestionamiento de la oposición jerárquica cultura letrada/cultura popular, la problematización en torno al concepto de ‘gender’ y la reivindicación de las políticas minoritarias encuentran en las novelas de Puig (en *El beso...* en particular) un campo privilegiado de manifestaciones. Sostenida en la posibilidad de representar los valores propuestos por los programas críticos, la literatura de Puig forma parte del canon de lo que debe ser leído – y comentado – y estudiado de nuestro continente casi sin resistencias” (GIORDANO, 2002, p. 471).

⁵⁹ A *Colección Archivos* é organizada pela ALLCA XX (*Asociación Archives de la Littérature Latino-Americaine des Caraïbes et Africaine du XX Siècle*), sediada pela Université de Paris X – Nanterre, e que conta com o apoio da UNESCO. Agregaram-se à associação várias universidades, instituições culturais e editoras de vários países, com o intuito de publicarem edições críticas de trabalhos de alguns dos principais escritores ibero-americanos. Já foram publicados volumes alusivos a autores como Miguel Ángel Asturias, César Vallejo, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Julio Cortázar, Lúcio Cardoso, Juan Rulfo, Fernando Pessoa, Lima Barreto, Horacio Quiroga, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Roberto Arlt e Gilberto Freyre, apenas para citar alguns.

Capítulo 2

DE PALAVRAS E DE IMAGENS

*Porque yo escribia rememorando películas que me
habian dado mucho placer.*

Manuel Puig

A epígrafe, extraída de uma entrevista concedida por Manuel Puig a María Esther Gilio⁶⁰, leva-nos a reinvocar a importância que a ficção cinematográfica exerce na economia de sua produção literária e, também, o conjunto de escolhas que o escritor argentino faz para, quando interpelado, expor a própria vida e representá-la. Sabemos que Puig faz das e nas artes cinematográficas a sua condição *sine qua non*, sua educação sentimental e, em certa medida, sua resistência no plano literário, a começar pelo próprio processo de pensar e problematizar a própria vida através da ficção, como o faz em *O beijo da mulher aranha*, através do personagem Molina.

A comparação (mais centrada em um nível de proximidades que de distâncias) entre o escritor de *O beijo da mulher aranha* e Molina, criador e criatura, é, embora arriscada, às vezes inevitável: ambos são sujeitos cujos discursos são fundados, construídos e montados, em vários graus, sobre a experiência cinematográfica – a linha de força intertextual, diga-se de passagem, mais influente nessas *personae* – e também sobre outros fenômenos da cultura de massas –como já mencionados, o melodrama, o tango, o bolero, os folhetins, as fotonovelas –, inscritos sob o signo do sentimentalismo carregado, marcados por uma *hipersensibilidade*, pelo *cursi*⁶¹ e reprodutores de uma retórica da intensificação artificializada dos modos de sentir e de contar o que e como se sente.

No entanto, outra comparação a ser feita, aparentemente irresistível, igualmente arriscada e que reforça o regime de aproximações a partir da diferença, apontado no capítulo 1, é com Jorge Luis Borges. À mesma proporção em que o autor de *Ficções* se constrói como o arquétipo do leitor incansável e do intelectual puramente formado na leitura enquanto profissão de fé, Manuel Puig faz, a partir do seu ato precoce de visitar o cinema de General Villegas, a sua *mise-en-scène* – curiosamente, a expressão francesa que surge a partir do final do século XIX, dentro dos jargões dramáticos, logo é incorporada pelo cinema, e pode ser interpretada, em português, como *encenação* ou *posicionamento em uma cena* – e adota, também, um discurso baseado na formação de si enquanto ser e profissional a partir de um conjunto de bases culturais que remontam à mais tenra idade. Em uma de suas palestras concedidas na Universidade de Harvard, em 1967 e 1968, Jorge Luis Borges declara: “Tenho para mim que sou essencialmente um leitor. Como sabem, eu me aventurei na escrita; mas acho que o que li é muito mais importante que o que escrevi” (BORGES, 2007a, p. 103). A

⁶⁰ <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-18/pag15.htm>

⁶¹ As definições presentes no dicionário virtual da Real Academia Española, para o verbete *cursi*, são: “1. Dicho de una persona: que pretende ser elegante y refinada sin conseguirlo. 2. Dicho de una cosa: que, con apariencia de elegancia o riqueza, es pretenciosa y de mal gusto”. Nota-se, portanto, o quanto o termo *cursi* se aparenta com as considerações tecidas, neste trabalho, sobre o *kitsch*.

afirmação de Borges serve também para identificarmos, em Puig, uma *práxis* semelhante; se substituíssemos, a modo de *boutade* do estatuto borgeano, dentro da citação, todos os termos referentes à “leitura” (“leitor”, “o que li”) por léxicos referentes à visualidade (“spectador”, “o que assisti”, “os filmes que eu vi”), poderíamos notar o quanto a escrita teria sido, segundo ambos, um “acidente” ou uma tentativa de reativar, mediante uma prática intelectual de escrever seus mitos coletivos⁶². Assim, vemos de forma bastante clara como os discursos de Borges e de Puig são também um gesto de intenção autobiográfica, uma forma de “arquivar a própria vida”, uma “prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÉRES, 1998, p. 11) de uma imagem se perpetua ao longo dos tempos: Borges como o sujeito culto, leitor voraz, *belletrista* e artífice da metáfora do mundo como uma biblioteca infinita; Puig como o cinéfilo inveterado, amante (e crítico) do melodrama norte-americano das décadas de 1930 a 1950, parodista da hipocrisia das classes medianas e que tem em seu *Aleph* – para adotarmos aqui jogo metafórico com a imagem borgeana da totalidade – a ilusão de movimento das imagens projetadas em uma tela branca.

A digressão baseada nesta comparação entre Borges e Puig nos remete, ainda, ao conceito de discurso. A partir de algumas tentativas de definição⁶³ que pairam em uma série de termos comuns – valores ideológicos, materialidade ideológica, objeto linguístico e histórico, formação do sujeito –, entendamos aqui *discurso* como um conjunto de posicionamentos ideológicos que se fundamenta, a princípio, na linguagem. Esse “ato individual de vontade e inteligência” – para fazermos uma analogia à *parole* (fala) de Saussure (2006, p. 22) – leva-nos a pensar não somente em como o sujeito se constrói, se modifica e se apresenta dentro de um universo de representações discursivas como também a reconhecer os pressupostos do dialogismo bakhtiniano, definido como a própria essência da linguagem e o princípio constitutivo de todo discurso (MARCUZZO, 2008, p. 2). A propriedade dialógica da linguagem permite identificar o quão esse regime de posicionamentos é fluído, heterogêneo e está permeado por discursos outros, assim como o quanto esses posicionamentos linguísticos e ideológicos múltiplos se materializam em um

⁶² Outro jogo de representações que aproxima Puig a Borges a partir dos símbolos “cinema” e “livro” (aqui também representado, metonimicamente, por “biblioteca”) pode ser estabelecido através de um trecho do “Poema dos dons”, publicado no livro *O fazedor*. No poema borgeano temos: “[...] eu, que imaginava o Paraíso / tendo uma biblioteca por modelo” (BORGES, 2008, p. 59). A subversão “cinéfila”, tal qual ao efeito de uma imagem refletida por um espelho desformado, que aqui poderia ser feita para estabelecer um paralelo com Puig, caberia na troca de “biblioteca” por “cine-mateca” ou “videoteca”. Do mesmo modo que a biblioteca para Borges é não somente uma metáfora do universo (BORGES, 2007b) mas também um compêndio concreto ao qual se pode sempre retornar, assim o é a *colección de películas* que Manuel Puig conservou ao longo de sua vida adulta, a qual inclusive era conhecida por muitos daqueles que frequentavam sua residência no Rio de Janeiro (WOLF, 2004; ALCALÁ, 2003).

⁶³ Ver, por exemplo, Fiorin (1990); Gregolin (1995); Pechêux et al. (1997).

conjunto de práticas sociais, nas quais os seus membros [falantes] também são formados culturalmente na/pela presença de outros discursos, modificados, atualizados, revitalizados, violados, adaptados, corrigidos, ampliados, subvertidos, conformando e remetendo-nos, portanto, a uma infinita espiral social, histórica e cultural calcada na linguagem⁶⁴.

O dialogismo se conecta também, e de maneira bastante estreita, a outra noção bakhtiniana, a já conhecida polifonia. Embora haja uma ligeira identificação entre dialogismo e polifonia – haja vista que os dois pressupostos se pautam em uma confluência de vozes e discursos que dialogam entre si – críticas como Marcuzzo (2008) e Pires e Tamanini-Adames (2010) reforçam as diferenças existentes entre os dois. Se por um lado a heterogeneidade de discursos dentro de discursos é condição primária da linguagem, é na polifonia que essas vozes, caracterizadas pelos personagens, exercem estratégias discursivas e jogam entre si, se interrelacionam, se corroboram, se contradizem; são dotadas de uma autonomia que, orquestrada pelo escritor, as faz “independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2002, p. 4):

[...] representação de consciências, que não se trata de consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências isônomas e plenamente dialogáveis entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, mantêm-se imiscíveis enquanto consciências individuais que não se objetificam, i.e., não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que ele chama de grande diálogo do romance (BAKHTIN, 2002, p. VII-VIII).

Posto que o romance é um “sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando” (SAMOYAULT, 2008, p. 18), e que nesse motor dialógico há, intrinsecamente, uma engrenagem de forças – girando, por vários momentos, em sentidos diferentes –, como a voz do autor (explícita ou não, sensível ou não), a voz dos personagens (que não precisamente refletem a voz do autor) e os discursos formados ao longo de um *continuum* social, histórico e cultural, o pensamento bakhtiniano nos permite imaginar a inexistência de um “texto zero”, um “texto puro”, em que não haja qualquer possibilidade de referência ou breves acenos a textos outros: todo discurso é vários, e todo texto é aberto a outros, uma lembrança, uma espiral, um eco, uma remissão; mas também um ponto de partida com vários

⁶⁴ “Por um lado, o dialogismo compreende-se como o permanente diálogo entre diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. Nesse sentido, o dialogismo pode ser interpretado como o elemento que instaura a natureza interdiscursiva, intertextual, da linguagem. Por outro lado, compreende-se como as relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos” (BRAIT, 1997, p. 98).

pontos de partida dentro, um fluxo, um trânsito de textos que circulam em vários sentidos, um intertexto infinito.

2.1 “A impossibilidade de viver fora do texto infinito”

Uma vez que “todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: [e que] os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade” (SAMOYAULT, 2008, p. 21-22), a condição especial da multiplicidade de vozes que se reforçam, se firmam e se afirmam no romance nos abre a perspectiva de tomar o fenômeno polifônico como a chave para os estudos sobre a intertextualidade e a compreensão ampla de que todo enunciado é (ou foi, ou será), antes de tudo, a evocação, a transmutação, a subversão, a revitalização, a retomada, a releitura de outros enunciados conformando, pois, uma condição abismal da linguagem: a “impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 2004a, p. 45).

Em 1969 surge o termo “intertextualidade”, cunhado por Julia Kristeva em *Introdução à semanálise*. No livro, a autora reflete acerca da relação que pode haver entre tramas textuais diferentes e define o termo como uma relação de coexistência entre os textos, designando a transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, de um exercício, consciente ou não, de transposição, de articulação textual. Posto que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1979, p. 68), pode-se inferir que o texto é um organismo apropriador de organismos textuais outros, cuja vida depende, em grande medida, do leitor, que em seu ato humano de construção de sentido, identifica e reorganiza na leitura – em seus mais variados graus possíveis – o já dito que ecoa na memória⁶⁵. Desse modo, os textos – orais, escritos ou imagéticos – assumem uma relação que se estende *ad infinitum*, na qual os produtos textuais convergem, nos seus mais variados graus possíveis, e se vertem em um outro, e nesse outro

⁶⁵ “[...] seríamos fatalmente reconduzidos, através da ingenuidade das cronologias, a um ponto indefinidamente recuado, jamais presente em qualquer história; ele mesmo não passaria de seu próprio vazio; e a partir dele, todos os começos jamais poderiam deixar de ser recomeço ou ocultação (na verdade, em um único e mesmo gesto, isto e aquilo). A esse tema se liga um outro segundo o qual todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais-dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo o que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar” (FOUCAULT, 2007, p. 27-28).

teremos uma ressonância de outros, conformando a tese barthesiana de que todo texto é um intertexto:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa distribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis [...]. A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes e influências; o intertexto é um campo geral de formas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas (BARTHES, 2004b, p. 275).

Gerard Genette, em seu trabalho intitulado *Palimpsestos* (2010)⁶⁶, amplia o conceito desenvolvido por Kristeva e propõe uma taxonomia formal das relações textuais de maneira mais abrangente, delimitada por ele como transtextualidade, ou a “transcendência textual do texto, [...] tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13). Ele aponta cinco tipos de relação entre textos, a começar pelo próprio conceito de intertextualidade, definida como “uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). No regime intertextual, os textos anteriores podem ser evidenciados em níveis de explicitação, que variam desde o mais perceptível, a citação – independentemente da presença ou ausência de aspas –, aos menos facilmente notáveis, como o plágio (um empréstimo não declarado) ou a alusão, cuja plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre os textos (GENETTE, 2010, p. 14).

O segundo modo de transtextualidade é o paratexto, que se constitui por uma relação menos perceptível, menos aclarada e

menos explícita e mais distante que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes, ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem

⁶⁶ “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2010, p. 7).

sempre pode dispor tão facilmente como desejaría e pretende (GENETTE, 2010, p. 15).

Através do paratexto, constitui-se, ainda, o reconhecimento da importância também dos pré-textos para os exercícios da crítica genética, que objetivam entender o processo de elaboração de uma literatura a partir dos rascunhos, de anotações, de versões prévias e de manuscritos, que nos permite, mais que entender o processo de escrita, decifrar possíveis redes textuais que estariam conectadas ao fazer literário de um determinado escritor. Além disso, a análise paratextual nos possibilita também identificar uma possível relação do romance com o mercado literário: como ou quantas são as edições publicadas, se há mudanças no projeto gráfico do livro ao longo das edições (caso se trate de um livro reeditado), se este projeto gráfico se caracteriza por edições especiais ou limitadas ou se são edições mais simples em termos técnicos, de modo que possa causar diferentes efeitos de recepção por parte do público consumidor. Os exercícios de leitura praticados por José Amicola (1998), Graciela Goldchuk (2002a; 2002b; 2002c) e Julia Romero (2002a; 2002b) a partir dos arquivos de Manuel Puig e dos manuscritos e datiloscritos de *O beijo da mulher aranha*, compilados na edição crítica do romance, por exemplo, permitem-nos descobrir como Manuel Puig teria um determinado apuro na escolha das referências textuais estudadas e que ressoam na romance: anotações sobre a linguagem carcerária da época, sobre letras de boleros, sobre psicanálise, sobre a propaganda nazista, sobre o cinema e sobre as suas próprias articulações e estratégias narrativas que, mais adiante, figurarão no livro.

A terceira relação explorada por Genette é a metatextualidade, que se baseia no “comentário que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2010, p. 16-17). Essa relação de comentário nos remeteria aos estudos que bordejam os limites entre a crítica, o ensaio e os textos literários, ou a possibilidade de enquadrar textos críticos e ensaísticos sob a alcunha de literatura. As relações metatextuais ficam mais claras, ainda, nas edições críticas de algumas obras literárias – em especial, para retomar o exemplo, na edição crítica de *O beijo da mulher aranha*, em que a profusão de trabalhos que analisa o texto puigiano ultrapassa, em termos de quantidades de páginas, o romance em si.

Outro tipo de relação abordada por Genette, a arquitextualidade, se destina a estudar as relações entre as taxonomias genéricas de um texto, o estatuto genérico do texto. Trata-se, pois, de um conceito mais abstrato, posto que o romance ou a poesia, por exemplo, não se reconhecem como tal por sua forma ou função, e sim por um conjunto de características que

lhes serão atribuídas, ao longo da fixação do texto em uma trajetória literária. “Em suma, a determinação do *status* genérico de um texto não é a sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto” (GENETTE, 2010, p. 17)⁶⁷.

A quinta possibilidade transtextual, que é também o objeto principal de *Palimpsestos*, é a hipertextualidade, que se refere à relação declarada entre um texto, que Genette chama de hipertexto, com um texto anterior, o hipotexto, transformado, reelaborado, modificado, subvertido pelo hipertexto. Ao contrário da metatextualidade, o estudo se concentra não nos comentários entre textos e sobre os textos, e sim nas relações mais visíveis entre um texto-base e um texto posterior que ecoa essa base, seja por imitação das formas ou de outras marcas intrínsecas hipotextuais. Trata-se, pois, do aspecto que nos caberá aqui estudar, como base da identificação das marcas textuais reconhecíveis e recriadas em dois momentos de *O beijo da mulher aranha*: a estrutura do romance de Manuel Puig em si e, mais adiante, as referências evocadas e revitalizadas nos filmes contados por Molina.

As relações intertextuais e hipertextuais, inseparáveis, serviriam, neste caso, para identificar, através de estudos de *O beijo da mulher aranha*, uma grande teia que apreende outros textos, articulados, remanejados e reconfigurados tanto em termos de forma quanto de conteúdo. Temos, no romance de Manuel Puig, um conjunto variado, que vai desde a simulação de captura tanto do discurso oral quanto de documentação histórica, passando por textos da psicanálise e do cinema, conformando um texto literário com dois diferentes níveis de profundidade intertextual que se desdobram em subníveis, e com um intenso jogo de hipotextos, como pode ser visto no diagrama a seguir:

⁶⁷ Embora a arquitectualidade não seja o nosso objeto maior de estudo (posto que aqui nos importam as relações hipotextuais, dentro de um escopo da intertextualidade dentro de *O beijo da mulher aranha*), não deixa de ser interessante levantar algumas questões que, apesar de retóricas, podem servir de base para futuras pesquisas voltadas para as teorias dos gêneros textuais ou das fronteiras dos gêneros literários: o que faz de um romance um romance? Como classificamos um romance a partir de nossas experiências de leitura? E, em um caso mais específico, como um texto como o de *O beijo da mulher aranha*, marcado por um hibridismo genérico, que mescla diálogos, notas de rodapé e simulações de documentos oficiais, pode ser considerado um romance?

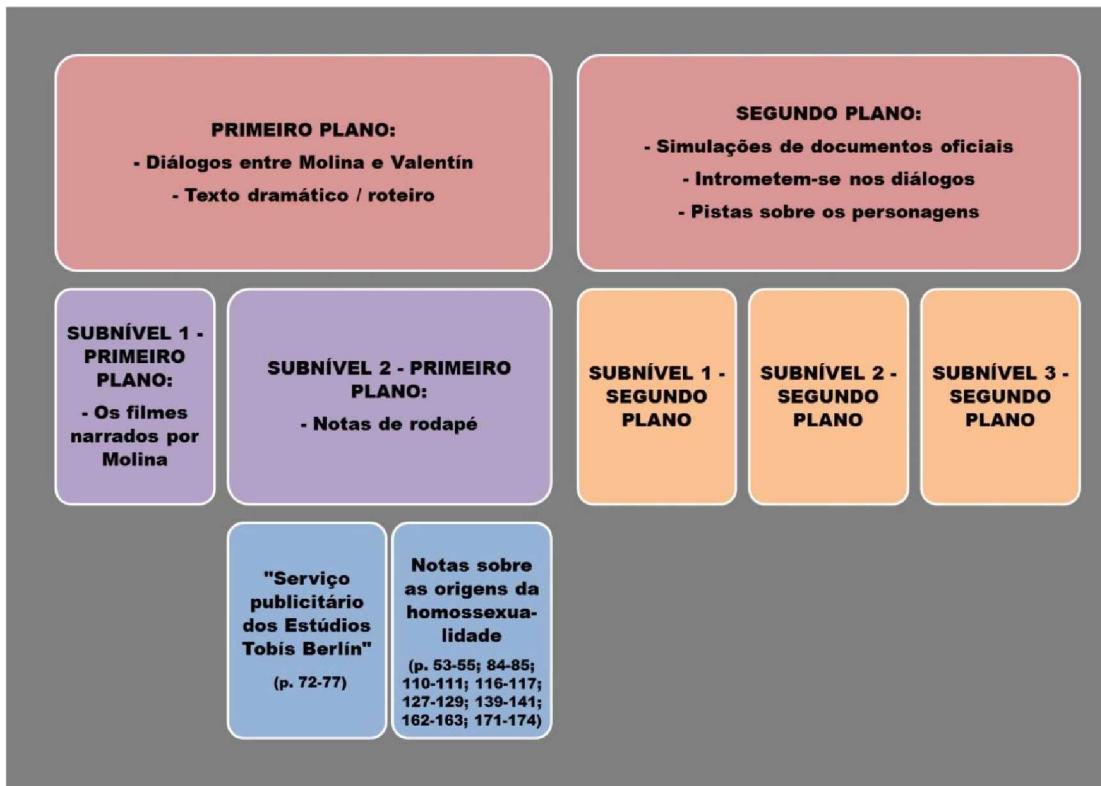


FIGURA 1 – Planos de profundidade intertextual em *O beijo da mulher aranha*

Fonte: Elaboração própria.

No primeiro plano de profundidade está a maior parte do romance, que se concentra em extensos diálogos entre os dois personagens sem qualquer intromissão de outra voz que não sejam as de Molina e Valentín, evocando por vezes a estrutura de um roteiro cinematográfico vazio das marcações de um roteirista (seja de posicionamento dos “atores”, seja de recursos técnicos pertinentes ao cinema: enquadramentos, cortes, planos, *fading in*, *fading out*, sonoplastia...), ou um texto dramático sem didascálias que descrevam as fisionomias, os figurinos ou as mudanças de voz, de estado de ânimo, de postura corporal dos personagens.

Assim, esse texto com efeito dramático ou cinematográfico pode ser interpretado também como uma simulação de captura e de recriação das vozes dos personagens, que também nos remete aos romances biográficos, cuja vida do biografado muitas vezes é recuperada por meio de gravação, transcrição e remodulação de suas declarações. Tal recurso parte da oralidade – com suas pausas, hesitações, possíveis alterações de voz e a impossibilidade de se dizer identicamente uma mesma frase ou uma mesma história – para o discurso escrito, no qual a palavra, ao menos na sua materialidade, pode não reproduzir com

precisão o fluxo de incertezas, hesitações, modulações de voz, pausas e silêncios do depoimento oral. Dentro, ainda, desse primeiro plano da narrativa, outros subníveis – também formados por ecos intertextuais – se evidenciam. Em um primeiro subnível, permeados aos diálogos, estão os filmes narrados por Molina⁶⁸, que são reconstruídos a partir de sua memória cinematográfica, e que representam uma combinação de possíveis experiências, de mitos pessoais/coletivos e de desejos/temores do protagonista (CORBATTÀ, 2009): tramas sentimentais (e às vezes sobrenaturais) em que as personagens femininas se destacam e que têm, em geral, finais trágicos; e a estética padrão do cinema hollywoodiano clássico das décadas de 1930 a 1950, cujas locações são geralmente cenários suntuosos ou exóticos, em filmes estrelados por atrizes consagradas pela cultura pop que conformam um regime de identificação entre Molina e as divas.

Além do ato de contar filmes dentro dessa espiral dialógica, outro subnível intertextual se configura: um conjunto de nove notas de rodapé, que atravessam não somente este primeiro plano de intertextualidades como também o segundo plano. No entanto, entre essas nove notas, apenas uma se localiza exclusivamente em função dos diálogos. Trata-se de um “serviço publicitário dos estúdios Tobis-Berlín, destinado aos exibidores internacionais de seus filmes, referente à superprodução *Destino*” (PUIG, 1981, p. 72), filme nazista recriado por Molina, talvez a partir de outras supostas referências cinematográficas alemãs produzidas nas décadas de 1930/1940 vistas pelo personagem. Nessa nota, somos informados da chegada à Alemanha de Leni Lamaison, a protagonista do filme, “a diva máxima da canção francesa” (PUIG, 1981, p. 72), que recebe um convite para trabalhar em uma produção cinematográfica alemã. Em seu *tour* pela Alemanha, Lamaison conhece a alta roda nazista; encontra seu amante, o oficial Werner, que lhe mostra a monumentalidade hiperbolizada de sua pátria nacional-socialista, o fervor de sua gente, as possíveis bonanças do Reich e, a partir do ponto de vista nazista, os males que os judeus, “mercadores fúnebres, qual abutres” (PUIG, 1981, p. 75), causam ao país, bem como as estratégias nazistas para vencer a guerra e garantir a limpeza étnica, tudo emoldurado por um claro discurso ufanista e de viés machista, no qual “não há lugar para a mulher política no mundo ideológico do nacional-socialismo, dado que levar a mulher à esfera parlamentar, onde está deslocada, significa roubar-lhe a dignidade” (PUIG, 1981, p. 73)⁶⁹.

⁶⁸ Ao longo do romance, Molina conta a Valentín um conjunto de seis filmes. Para maiores detalhes sobre os filmes contados e as relações intertextuais e metafóricas que esses filmes evocam ver o Capítulo 3.

⁶⁹ “A mí me interesa muchísimo ese período de la historia alemana, porque esa intensificación de una actitud autoritaria la veo como latente en la Argentina. En la Argentina ciertas propuestas autoritarias han gustado, prenden mucho y viene todo ese ejercicio machista muy natural. Por eso me interesaba mostrarles esto, porque

Dessa nota, duas leituras podem ser feitas. A primeira refere-se a um gesto de atualização política de leitura, como uma recriação paródica dos textos possivelmente distribuídos pelos estúdios aos cinemas que receberiam as películas e as exibiriam (*Illustrierte Film-Kurier*) e dos clichês da propaganda do regime político alemão da época, com sua tendência de mesclar a ideologia do partido à grandiloquência e ao impacto visual e social das produções artísticas (prova concreta disso é a produção cinematográfica de Leni Riefenstahl).

Uma segunda interpretação seria a de uso estratégico de um narrador-operador em contraste (mas não oposição) ao narrador-personagem. Se, por um lado, temos um narrador-personagem, já evidenciado, conhecido e que se apresenta ao contar os filmes dentro dos diálogos que formam o primeiro plano (Molina), por outro lado, nessa nota de rodapé temos um narrador “que não se corporifica e está ligado a uma voz ‘superior’, situando-se mais próximo do narrador onisciente da narrativa tradicional” (CAMARGO, 2005, p. 75-76), e que aqui nomearemos, adotando o mesmo termo utilizado por Fábio Camargo, como “narrador-operador”. A voz do narrador-operador atua como um comentário externo, uma nova voz que, embora esteja aparentemente ofuscada na nota de rodapé (perfazendo-se, pois, e a partir do primeiro plano, em uma condição extratextual, já que é parte integrante do subnível dois do primeiro plano), executa um ato de contar e opera, dentro da economia narrativa e em conjunto com a voz dos personagens, um efeito narrativo estranho de falsa neutralidade. Essa voz é estranha à narrativa a partir de dois aspectos. O primeiro é a própria posição que ocupa na estrutura do romance (nota de rodapé), contribuindo à heterogeneidade textual que forma *O beijo da mulher aranha*. O segundo, igualmente importante e intimamente ligado ao primeiro, é a condição que ocupa: interromper um texto marcado, em sua quase totalidade, pelo diálogo entre o par de protagonistas e pela ausência de um narrador onisciente. A voz que se manifesta nessa nota é, de fato, semelhante à de um narrador onisciente; no entanto, a sua função é de outra ordem: gerar um efeito de continuidade com relação ao filme *Destino*, contado, a princípio, por Molina. Esse efeito serviria para prosseguir a trama do filme contado, porém a partir de outra perspectiva, e também para “adiantar” um pouco a mecânica da narrativa do que é contado por Molina: em uma discussão entre Molina e Valentín, na qual

lo hice todo en base a una ‘pesquisa’ de documentos de propaganda nazi, traducidos al español en la embajada española en Berlín durante esos años. Y me parecía que en Argentina todo esto sobre todo tenía que encontrar un eco, un interés. Ahí había referencias muy claras a la situación de la mujer. Nada es inventado de lo que se dice allí, todo sacado de documentos: ‘La mujer en el parlamento desmerece’, ‘que la mujer que ha dado once hijos, ha dado más que cualquier mujer en cualquier campo’. Yo les dediqué exclusivamente todo esto a mis compatriotas. Así que no fue una estrategia con la censura, al contrario. Eso fue una de las cosas que allá [en Argentina] más podía molestar en ese momento” (PUIG, 2002, p. 628).

o primeiro defende a película pelo lirismo, pela sensibilidade carregada dos eventos, pela beleza dos protagonistas e das locações e pelo amor trágico que envolve Leni Lamaison e o oficial Werner, Valentín, preso ao seu posicionamento político de esquerda, refere-se ao filme como “uma imundície nazista” (PUIG, 1981, p. 51):

- [...] Por que é que você gosta tanto? Está todo arrebatado.
- Se me mandassem escolher um filme para ver de novo eu escolheria esse.
- E por quê? É uma imundície nazista, ou você não percebe?
- Olha... é melhor eu calar a boca.
- Não cala. Fala o que você ia falar, Molina.
- Chega, vou dormir.
- O que foi?
- Por sorte não tem luz e eu não tenho que olhar para tua cara.
- Era isso o que você queria me dizer?
- Não, que a imundície pode ser você e não o filme. E não fala mais comigo.
- Desculpa.
- ...
- De verdade, desculpa. Não pensei que você fosse se ofender desse jeito.
- Você me ofende porque pen... pensa que não... não percebo que é propaganda na... zista, mas se eu gosto é porque está bem feito, além disso é uma obra de arte, você não sabe por... porque você não viu (PUIG, 1981, p. 51).

As outras oito notas de rodapé que entrecortam (sem, curiosamente, desmembrar) a trama e que surgem ao longo dos dois planos de profundidade intertextual em *O beijo da mulher aranha* referem-se a teorias científicas e psicanalíticas sobre as origens da homossexualidade. Em um seminário proferido na Universidade de Göttingen, em 1981, ao ser questionado por José Amicola e Manfred Engelbert sobre o uso dessas notas de rodapé, bem como de uma possível função das mesmas na construção do romance, Puig responde⁷⁰:

⁷⁰ Ao que parece, as notas científicas de rodapé que teorizam a homossexualidade constituem um objeto de curiosidade por boa parte dos críticos da novelística de Manuel Puig e dos leitores de *O beijo da mulher aranha*. É provável que o escritor já tenha sido questionado por muitas vezes, e muitas podem ser também as variações de resposta. Pressupõe-se que todas orbitariam ao redor de um núcleo comum, que seria uma finalidade didática, orientadora, voltada para supostos jovens leitores homossexuais. Em uma palestra concedida por Puig em Recife, em 1982, quando questionado sobre o uso dessas notas científicas em seu romance, o autor argentino responde que “[...] isso remetia ao seu universo da infância. Nascido e crescido em General Villegas, nos pampas argentinos (só aos 13 anos se mudaria para Buenos Aires), ele, sendo homossexual, sofrera com a falta de informação sobre a sua orientação afetiva. Na sua juventude (nascera em 1932) a medicina se dividia sobre o tema. Uns, defendiam que era uma doença mental; outros, deficiência de testosterona. Assim, ao escrever o seu romance ele pensara em um jovem, também nascido e vivendo no interior da Argentina, que se descobre homossexual. Ao ler o seu livro ele teria as informações mais recentes defendidas tanto pela medicina quanto pela psicanálise sobre o tema. Ele desejava que este jovem hipotético sofresse e se angustiasse menos do que ele sofrera e se angustiara quando se descobriu gay” (VIEIRA, 2011, s/p.).

Não estava previsto o personagem homossexual protagonista. Fugia disso, porque sempre pensava: o que pode ser feito para situar um leitor mediano ante um personagem homossexual, sem ter informação sobre origens, causas da homossexualidade? Porque, quando eu estava planejando esta novela, não tinham saído livros em espanhol que tratassesem de homossexualidade. Sim, ensaios de psicologia havia, havia alusões, estudos, mas nunca um livro absolutamente dedicado a isto, um volume em si e, menos ainda, uma revisão das diferentes teorias sobre o que produz a homossexualidade, o que é. Eu me via de frente para um leitor em 73, um leitor espanhol que estava aí, mais ou menos vítima daquelas interpretações generalizadas que tinham: “bom, talvez é uma questão de hormônios”, ou “não se sabe, parece que pode ser uma coisa da educação”, e isso era o máximo a que se podia chegar. Eu me lembro, antes, nos anos quarenta, também existia a versão sobre contágio: “ah, fulaninho virou amigo daquele e se contagiou”. (*Risos*) Como um vício, como alguém pode se interessar pela cocaína, prova e daí não sai mais. Então, que difícil em um romance ter um protagonista do qual um leitor mediano não vai saber quase nada!, mas já que me meti nessa enrascada de uma protagonista defendendo o papel de mulher submetida, não tive outro jeito e disse: “bom, como dou a esse leitor algo a saber? Como o ponho na cela? Valentín pode ter livros sobre isso? Não. E que discutam e que lhe leia algo?”. Porque esses livros eram absolutamente difíceis de conseguir; começavam a sair em inglês naqueles anos. Além do mais não são livros, não é um tema que interesse especialmente a Valentín. Não entra, não entra naquela cela essa informação. É completamente alheia a esses dois personagens. Como incorporá-lo? Unicamente me ocorreu a saída das notas de rodapé como uma parte do texto totalmente solta. [...] então pensei muito em um rapaz homossexual de quinze anos que está recém abrindo os olhos para sua condição em uma cidade pequena na Espanha. Era uma Espanha que estava esperando a morte de Franco, minuto a minuto. Então, digo, talvez quando termine este livro já morreu o velho maldito, e deve ser explicado a esses meninos dessas aldeias, caso tenham o livro, o complexo de Edipo, porque por alguma razão tudo estava proibido na Espanha (PUIG, 1981, p. 629-630).⁷¹

⁷¹ No original: “No estaba previsto el personaje homosexual protagonista. Le huía a esto, porque siempre pensaba: ‘¿Cómo se puede hacer para situar a un lector medio ante un personaje homosexual, sin tener información sobre orígenes, causas de la homosexualidad?’ . Porque, cuando estaba yo planeando esta novela, en español no habían salido libros que trataran de homosexualidad. Sí, ensayos de psicología había, había alusiones, estudios, pero nunca un libro absolutamente dedicado a esto, un volumen en sí, y, menos que menos, una revisión de las diferentes teorías sobre qué produce la homosexualidad, qué es. Yo me veía enfrentado a un lector en el año 73, un lector español que estaba ahí, más o menos víctima de aquellas interpretaciones generalizadas que eran: ‘bueno, es una cuestión tal vez de hormonas’, o ‘no se sabe, parece que puede ser una cosa de educación’, y eso era lo máximo a que se podía llegar. Yo recuerdo, antes en los años cuarenta, también existía la versión sobre contagio: ‘ah, fulanito se hizo amigo de ése y se contagió’ . (*Rie*) Como un vicio, como alguien se puede interesar por la cocaína, prueba y de ahí no sale más. Entonces, ¡qué difícil en una novela tener al protagonista del cual un lector medio no va a saber casi nada!, pero ya metido en el breve de una protagonista defendiendo el rol de la mujer sometida ya no hubo modo y dije: ‘bueno, ¿cómo a ese lector le doy algo a saber? ¿Cómo lo pongo en la celda? ¿Valentín puede tener libros sobre esto? No. ¿Y que discutan y que le lea algo?’ . Porque esos libros eran absolutamente difíciles de conseguir; empezaban a salir en inglés en esos años. Además, no son libros, no es un tema que interese especialmente a Valentín. No entra, no entra allí en esa celda esa información. Es completamente ajena a esos dos personajes. ¿Cómo incorporarlo? Únicamente se me ocurrió la salida de las notas al pie de página como una parte del texto totalmente despegada” . [...] entonces pensé mucho en un chico homosexual de quince años que está recién abriendose los ojos a su condición en un pueblo de España. Era una España que estaba esperando la muerte de Franco minuto a minuto. Entonces, digo, tal vez cuando se acabe este libro ya murió el viejo maldito, y a esos chicos de esas aldeas, por ahí les cae el libro, hay que explicarles el complejo de Edipo, porque por algo estaba prohibido en España todo” .

Além dessa suposta atribuição didática, outras leituras podem ser feitas dessas notas, que teorizam a homossexualidade a partir de um exercício de retextualização de conceitos de vários estudiosos, que vão de D.J. West a Freud, passando por Herbert Marcuse e Dennis Altman⁷²: a) a perpetuação do narrador-operador (presente também na nota de rodapé de divulgação publicitária do filme *Destino*) como elemento estranho a uma marca literária comum que é a de Puig, e que gera um outro efeito de narração, graças a uma voz em *off*, excluída da “parte superior do romance”⁷³ (os diálogos entre Molina e Valentín); b) o tratamento irônico e paródico do discurso científico, que não dá conta de comprovar uma causa empírica da homossexualidade – talvez por a ciência se formar a partir de um discurso marcado pela heteronormatividade –, e que se constitui como um discurso falho cientificamente: “O pesquisador D. J. West considera que são três as teorias sobre a origem física do homossexualismo [desequilíbrio hormonal, intersexualismo e hereditariedade] – e rejeita as três” (PUIG, 1981, p. 53); e c) a subversão do propósito convencional e acessório do uso de notas de rodapé enquanto gênero formal de escrita, que seria a de agregar informação extra ou comentar pertinente mente uma informação presente no corpo principal do texto, e encontrada sobretudo nos textos de divulgação científica. Desse modo, em *O beijo da mulher aranha*, as notas de rodapé estariam esvaziadas desse propósito, uma vez que seu surgimento e intromissão não alteram os efeitos de leitura dos diálogos presentes no que aqui classifico como “parte superior do romance”.

O segundo plano de profundidade intertextual presente no romance de Manuel Puig consiste nas simulações, a partir dos jargões comuns e das convenções textuais prototípicas de documentos oficiais, que constituem vozes estranhas, mas, diferentemente das notas de rodapé, manifestadas na “parte superior”, interrompendo os diálogos de Molina e Valentín. Ressalto aqui o termo *simulação* porque, embora não haja estudos críticos que comprovem a existência de um hipertexto pontual e legítimo do qual partiria a redação desses documentos (portanto, não se caracterizam como uma cópia desses materiais), eles nos permitem reconhecer um eco textual dos documentos policiais, dada a linguagem característica, marcada por um universo léxico comumente presente nos textos de lei. Quanto às

⁷² A extensa lista de cientistas e filósofos mencionados nas notas é também um jogo intertextual. Segundo Daniel Balderston (2002, p. 566), “un examen cuidadoso de las citas y pasajes resumidos de los veintiséis autores revela que [...] todos ya estaban citados en las dos fuentes más utilizadas, *Homosexuality*, del psicólogo inglés D.J.West y *Homosexual Oppression and Liberation* del politólogo Dennis Altman”.

⁷³ A escolha pela expressão “parte superior do romance” (que, por oposição, subentende a existência de uma “parte inferior”) não é feita segundo critérios valorativos, e sim por uma questão das posições nas quais os textos se apresentam no livro. Além do mais, confirma, ainda que redundantemente, a posição característica de uma nota de rodapé no corpo de um texto.

interrupções e às quebras da uniformidade narrativa presentes nos diálogos entre os dois protagonistas, podemos interpretá-los como estratégias que nos possibilitam entender – mesmo em um texto fragmentado discursivamente como *O beijo da mulher aranha* –, através de pistas, os porquês de Molina e Valentín compartilharem a mesma cela, assim como as relações de poder estabelecidas entre o diretor da penitenciária e Molina, e que também emolduraram o final trágico de Molina, que se assemelha ao fim das personagens femininas dos filmes contados a Valentín.

Este segundo plano está dividido em três subníveis, desconexos dos diálogos e entre si mesmos, distribuídos pelos capítulos. O primeiro subnível seria um “Relatório para o Senhor Diretor do Setor III, preparado pela Secretaria Privada” (PUIG, 1981, p. 125-126), emitido pelo Ministério do Interior da República Argentina, em que constam os números, os nomes completos dos sentenciados, os crimes que servem de motivo das prisões, as penas dadas aos sentenciados e a comunicação da transferência de cela de Molina para compartilhar o cárcere com Valentín.

O segundo subnível é uma sequência de transcrições de interrogatórios e tentativas de acordo entre os personagens do diretor e do sentenciado (Molina), marcado por um discurso de tratamento formal e uma fria cortesia entre os dois, o que evidencia uma relação de distanciamento hierárquico e recíproco entre as duas partes (PUIG, 1981, p. 126-130; 165-167; 201-205). Os diálogos oferecem-nos um conjunto de pistas que nos deixam a par da trama puigiana: Molina é colocado propositalmente na cela, a mando do diretor, para descobrir informações do movimento guerrilheiro a que Valentín pertence, em troca de sua liberdade. Valentín é envenenado, gradativamente, com a comida que lhe servem na cadeia para que, debilitado, forneça dados da organização marxista. Molina é pressionado pelo diretor para que se apresse em conseguir as informações. O elo afetivo entre os dois companheiros de cela é uma estratégia da força opressora do Estado para conseguir informações: a princípio, Molina, para cativar seu companheiro de cela e angariar sua confiança, faz listas de compras com o apoio do diretor da penitenciária e convence o guerrilheiro de que a mãe, enferma e principal motivo pelo qual Molina anseia sua liberdade, é quem as traz em suas supostas visitas esporádicas. No entanto, mais adiante vemos que a situação toma outro rumo, e alimentar seu colega de cadeia é uma forma de projetar o ato de cuidar de um homem que sempre desejou realizar.

Neste segundo subnível, ainda, e em termos de formalidade textual, outro aspecto a ser evidenciado é a presença de marcadores que diferenciam as falas de Molina e do diretor. Em vez do diálogo sem uma marca que se atribua às falas de Molina e Valentín, a

intercalação das vozes do protagonista e do diretor está introduzida pelas palavras DIRETOR e SENTENCIADO, redigidas, no romance, em maiúsculas. Se, por um lado, podemos interpretar a presença dessas marcações como a confirmação de uma heterogeneidade nas diferentes conversações presentes no romance (Molina e Valentín *versus* diretor e sentenciado), por outro lado podemos ler as conversações entre Molina e o oficial como a reprodução e simulação de um documento oficial que apresentaria, através de uma possível transcrição de inquérito, um diálogo menos natural (como se o encontro das vozes de Molina e Valentín, sem marcações que determinariam uma posição hierárquica ou espacial, fosse algo mais natural e espontâneo que os discursos cruzados do diretor e Molina), e também como uma intromissão, no âmbito do romance, de uma voz que representa a opressão do estado ditatorial. A presença das palavras DIRETOR e SENTENCIADO, antecedendo as falas, se destaca por uma relação hierarquizante entre um representante da lei e um infrator.

O terceiro subnível que contribui para a heterogeneidade formal da novela puiguiana, contido no segundo nível de profundidade intertextual, marcado pela simulação de documentos oficiais, é o “relatório sobre Luis Alberto Molina, sentenciado 3018, posto em liberdade condicional a 9 do corrente mês, a cargo do serviço de vigilância CISL, em colaboração com o serviço de vigilância telefônica TISL” (PUIG, 1981, p. 217), que compõe o penúltimo capítulo do romance. Temos aqui a reprodução simulada de um relatório de vigilância de Molina, composto por uma sequência de dias, desde que o personagem é colocado em liberdade. Nesse capítulo, temos a confirmação do final de Molina, que adere ao movimento clandestino ao qual Valentín está vinculado e que, em uma derradeira perseguição pelas ruas de Buenos Aires, é executado pela polícia. No relatório, há a permanência de uma voz neutra que nos remete aos informes investigativos; através do uso de um discurso indireto, essa voz brinda o leitor com detalhes dos últimos dias do protagonista. Nota-se, portanto, um certo apuro por parte de Manuel Puig em criar, dentro do seu projeto literário, um jogo textual que se apodera de referências textuais variadas e heterogêneas como dispositivos que surtem um efeito de verossimilhança, fato que só se torna possível pela potencialidade que têm qualquer texto de se articular a outros.

2.2 Releituras, retextos, recriações

Reconhecer aquilo que Barthes (2004a, p. 45) define como a “impossibilidade de viver fora do texto infinito” é, obviamente, também identificar que todo texto é um composto

abismal de hipertextos retomados, revistos, recordados e resgatados de forma tal que reconfiguram a sua própria importância enquanto texto. Dentro dessa perspectiva, que é também um gesto de atualização, T.S. Eliot (1989), em seu ensaio “Tradição e talento individual”, convida o leitor à reflexão acerca daquilo que ele define como “tradição”, um produto textual cujo legado, em um sentido histórico, “implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença” (ELIOT, 1989, p. 39). Esse sentido histórico desestabiliza, em certa medida, o anacronismo de um texto anterior, e ser tradicional passa a ser interpretado não somente como um pertencimento inevitável a um passado específico, mas também como um ato para firmar-se na contemporaneidade. Esse fluxo – pertencer a um passado e subsistir no contemporâneo – pressupõe uma dupla condição: temporal e atemporal. Temporal porque, em termos concretos, é localizado em uma ordem crônica sensível, escrito em um certo passado; e atemporal pelo próprio ato de leitura, de “contraste e comparação”, que o coloca em relação a outros textos dentro de uma mesma escala de valores medidos, desmontando, assim, uma equação que se sustenta em um tipo de “hereditariedade” ou “descendência” literária ou, ainda, de um precursor que reivindica para si próprio o estatuto de base indiscutível para um texto posterior: o passado passa a ser modificado pelo presente, e o presente é orientado pelo passado (ELIOT, 1989, p. 40)⁷⁴. Ainda segundo Eliot:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

Nas operações de trânsito entre textos há, pois, uma operação que também pode ser entendida como de adaptação, seja do tema, do argumento, dos procedimentos narrativos e das leituras que fazemos desses procedimentos, pensada em um conjunto de potencialidades de modos de ler. Esse processo de adaptação permite, por exemplo, que um texto seja revitalizado, que não caia no abismo do esquecimento, ou que seja resgatado por operações que visem a um maior apelo popular, ou que passe a constituir um novo (e às vezes nem tão

⁷⁴ Borges, em “Kafka e seus precursores”, é outra voz que, junto a Eliot, propõe um questionamento semelhante: “no vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007c, p. 130).

novo) universo de produções intermidiáticas (circunscritas ou não sob a efigie dos circuitos comerciais), em um ato de passagem transcultural mais complexo que o exercício tradutório⁷⁵:

Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. [...] Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 7; 40).

As teorias da adaptação sustentadas por Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006) argumentam que as adaptações, enquanto recodificação de um objeto entre sistemas semióticos distintos – seja pictórico, musical, fotográfico, literário, televisivo ou cinematográfico, por exemplo –, são operações também de leitura, que sugerem que “assim como qualquer texto pode gerar um número infinito de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação” (STAM, 2006, p. 27). Desse modo, muitos podem ser os trânsitos entre os suportes⁷⁶, e maiores ainda são as possibilidades de transformação ocorridas nesses trânsitos, o que nos permite pensar a adaptação como um ato interpretativo e criativo. A adaptação seria um produto outro a figurar no infinito universo dos produtos culturais.

No entanto, pensar a “adaptação” exige também um retorno ao conceito formado pelo senso comum (e, surpreendentemente, por parte de uma crítica recrudescida) que, embebido pelo conceito cronológico de fonte-influência e centrado “numa concepção derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética”

⁷⁵ Outro termo constantemente relacionado aos estudos de intermidialidade, e que se relaciona estreitamente ao aqui apresentado, é “tradução intersemiótica”, definido por Diniz (1998, p. 313) como a “tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico”.

⁷⁶ “É ponto pacífico, ou quase, a afirmação de que as relações entre literatura e cinema se desenvolvem em um circuito de mão dupla. Tal circuito funcionaria da seguinte forma: o filme narrativo-dramático dos primórdios – que tem como pioneiros, *grosso modo*, na França, Georges Méliès e, na América, Edwin S. Porter – tomou a literatura como certo modelo narrativo para contar histórias por imagens, reatando-se, num salto temporal, com categorias românticas dos séculos XVIII e XIX e com a tradição teatral da farsa do século XVI. Já a influência inversa – os empréstimos que a literatura faz ao cinema – se explicitaria nos procedimentos e temas que o romance, ao longo do século XX, em especial a partir das vanguardas modernistas, trouxe do cinema”. (SOARES, 2013, p. 87-88).

(JOHNSON, 2003, p. 40), está pautado na caracterização do texto adaptado como um desserviço. Pensando por essa perspectiva – enganosa, ouso aqui dizer –, o filme baseado em um texto literário seria fraco por não envolver toda a “aura” do livro e, na contramão, o texto literário que parte do cinematográfico não conseguiria “traduzir” a experiência que a obra puramente visual⁷⁷ proporciona ao público. Não por casualidade, “termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’ proliferaram no discurso sobre adaptações” (STAM, 2006, p. 19) proferido por uma “crítica” especializada.

A análise do texto adaptado, centrada em uma classificação mediante conceitos que o negativam, sugere-nos pensar que a adaptação seria vista sempre como um produto menor, ou mesmo um subproduto, baseado em uma retórica da perda, em detrimento das possibilidades de ganho que esse processo poderia oferecer. No caso mais específico das adaptações literárias para o cinema, um dos argumentos que sustentam a “superioridade axiomática da literatura” (STAM, 2006, p. 20) em relação ao cinema se pauta na capacidade supostamente superior de a literatura, através de recursos descritivos, brindar o leitor com a capacidade de criar imagens a partir do cerne da palavra, e na compreensão de que as descrições enriquecem a formação imagética (e imaginária do leitor). Nesse caso, o cinema, devido a uma série de convenções, ao adaptar o texto literário, primeiramente através do roteiro, e em seguida no ato da construção e remodelação mecânica – hoje digital – das imagens que traduziriam passagens do texto escrito, seria um suporte bastante limitado, uma vez que o tempo de exibição de um filme é menor que o tempo de leitura e, talvez em decorrência desse “pouco tempo”, passagens, personagens, *locus* pertencentes à narrativa literária poderiam ser repaginados, remodelados ou até mesmo omitidos. O discurso de uma suposta superioridade da literatura, bem como o de preconceito em relação a uma adaptação cinematográfica, parte de um conjunto de elementos, assim relacionados por Stam:

- 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas

⁷⁷ Uso aqui, de maneira proposital, o termo “puramente visual” para reproduzir o conceito comum que é atribuído ao cinema. Esse uso voluntário de um termo equivocado nos permite retomar um pensamento relativo à pluralidade da linguagem cinematográfica, que envolve, obviamente, a imagem, mas também as potencialidades de som e um amplo uso da escrita, com finalidade narrativa ou não.

na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto filmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

No entanto, o que motiva – sabendo-se da crítica formulada pelo senso comum que estipula um estatuto de inferioridade da adaptação – tantos roteiristas, cineastas, escritores, quadrinistas, pintores e músicos a se lançarem aos exercícios de adaptação? Como explicar o sucesso, tanto estético quanto comercial, das adaptações (e, em especial, as que vertem a literatura às mídias da imagem, como o cinema e a televisão)?⁷⁸ Por que são tão praticadas, re-praticadas (posto que um texto remete a outro texto que serve de adaptação e que pode gerar outras adaptações) e consumidas, aclamadas, premiadas? As respostas para essas perguntas, feitas aqui com tom retórico, estariam talvez em uma série de motivos que pendem entre a inserção no mercado, que serve como termômetro influenciador do grande público consumidor e como indicativo do êxito, tanto do produto quanto do adaptador; a busca pelo alcance de um novo ideal estético da obra a ser adaptada por parte do adaptador, que opta por uma releitura de textos (já consagrados ou não) enquanto projeto artístico; e o próprio reconhecimento de que os textos, em si, dadas as diferenças do suporte, permitem o exercício de adaptação, uma vez que eles mesmos podem ser considerados também adaptados de outras referências em uma relação infinita: “o ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior; *A Odisseia* remonta à história oral anônima, *Don Quijote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoé* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*” (STAM, 2006, p. 22). A fidelidade no processo de adaptação seria, então, um critério avaliativo questionável:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à

⁷⁸ A problemática da adaptação da literatura para o cinema, por exemplo, bem como a discussão da escala de valores diferenciados entre os dois suportes e do impacto mercadológico causado pelo fenômeno da adaptação, já foram discutidas, muito antes, por André Bazin: “É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas editoriais, que acusa um aumento surpreendente na venda das obras literárias depois de sua adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!” (BAZIN, 2014, p. 124-125).

mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Em seu exercício de problematizar os conceitos comuns sobre a adaptação, Stam (2006, p. 35-49) propõe um método prático-analítico para entender as adaptações não mais em termos de fidelidade, mas como uma série complexa de operações humanas, centrado em critérios como: *a relação entre os autores*, tanto do hipertexto quanto da adaptação (se compartilham ou não afinidades temáticas e estilísticas, se estão em oposição, como dialogam criativamente); *as possíveis alterações na mecânica da narrativa* (se o produto adaptado sofre alterações de ritmo, duração e ordem dos acontecimentos presentes no hipertexto; como se dão as modificações e permutas na relação entre os eventos narrados e a sequência em que são narrados e quais as possíveis soluções cinematográficas para abordar questões temporais da narrativa); *a problemática dos eventos e dos personagens* (se há eliminação, adição ou modificação de algum fato ou personagem durante a adaptação, e os “comos” e “porquês” dessas escolhas); *as escolhas ideológicas e os discursos sociais* (se há “correção” ou “purificação” ou destaque ou ocultamento de questões ideológicas polêmicas advindas do texto a ser adaptado; se ocorrem alterações em questões passíveis de uma abordagem distinta na contemporaneidade do filme; se foi realizada uma adequação estética em relação às tendências que dominam o universo do texto adaptado na época de sua adaptação); e *as possíveis alterações dos contextos espacial, temporal e cultural* (se há uma proximidade ou distanciamento entre a época do texto-fonte e do produto adaptado; se há atualizações dos referenciais sociotemporais da obra a ser adaptada; se há a existência de outras adaptações – anteriores ou contemporâneas – que possam servir como parâmetro; se há alguma abordagem de questões linguísticas, como anacronismos ou idiomas; se há distinção, entre o hipertexto e o hipertexto, de referenciais temporais e espaciais). Tal método nos permite uma série de questionamentos que contribuem para a reflexão sobre a complexidade dos atos de adaptar: quem adapta? Para quem, para que público um texto é adaptado e com quais intenções? Nessa passagem intermidiática entre os textos, há elementos culturais que devam ser mantidos, alterados ou acrescentados, para proporcionar algum efeito específico de recepção por parte do público? Quais são as relações mercadológicas entre o texto base e o texto adaptado? Há uma escolha, através das finalidades estéticas que partem dos adaptadores, de

transformações temporais ou espaciais presentes na narrativa? Que elementos um adaptador pode agregar ou omitir na adaptação em prol da economia narrativa do produto adaptado?

Manuel Puig também demonstra consciência das idiossincrasias que envolvem a literatura e o cinema, ao afirmar:

Podem o cinema e a televisão acabar com a literatura, com a narrativa, para ser mais específico? A minha impressão é negativa, é impossível que isso ocorra. Porque se trata de duas leituras diferentes. No cinema a nossa atenção vê-se requisitada por tantos pontos de atração diferentes que acaba sendo muito difícil, ou diretamente impossível, a concentração num discurso conceptual complicado. No cinema a nossa atenção tem de se dividir entre o apelo da imagem, o da palavra, o da música de fundo. Além disso, o apelo da imagem em movimento é algo que tem que ser especialmente levado em conta. Não é a mesma coisa que a solicitação de um quadro, onde se conta com a imobilidade da imagem. Em compensação, a concentração que a página impressa permite dá margem ao narrador a outro tipo de discurso, mais complexo especialmente no aspecto conceptual. De mais a mais, o leitor pode parar para refletir, o livro pode esperar, a imagem cinematográfica não. [...]

Por tudo isso, creio que a leitura do espectador cinematográfico é diversa da do leitor de romance, e que essa leitura cinematográfica, se tem mesmo alguma coisa da leitura literária, tem também muito da leitura de um quadro. Seria então uma terceira leitura, que participa de características da leitura literária e da plástica, mas que é afinal de contas diferente (PUIG, 1985, p. 15).

Entender a adaptação através desse intrincado modelo prático-analítico nos permite, também, perceber que alguns produtos culturais provenientes da adaptação entre diferentes sistemas semióticos poderiam ser exitosos ou não, corresponder ou não às expectativas de público e de crítica e conformar distintos efeitos de recepção, uma vez que todo produto adaptado, ao ser elaborado, estaria exposto para apreciação e, em decorrência dessa apreciação, julgamento. Assim, uma avaliação alternativa da qualidade das adaptações poderia ser feita sem qualquer embasamento nas já desestabilizadas relações entre fidelidade e traição ao produto que serve de adaptação, e sim centrada nas potencialidades criativas presentes no ato de adaptar, posto que a adaptação seria um objeto autônomo e único:

Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”, “interpretações” e “reescritas” de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes (STAM, 2008, p. 22).

Ou, conforme salienta Linda Hutcheon:

Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao eu adaptador e que é, portanto, autônomo (HUTCHEON, 2013, p. 45).

A partir dessas reflexões, e através de um estudo dos desenvolvimentos teóricos advindos do estruturalismo e do pós-estruturalismo – passando pelas teorias da intertextualidade, pelo dialogismo bakhtiniano, pela narratologia de Genette, pela estética da recepção, pela teoria de Deleuze do cinema enquanto tradutor do pensamento por meio da audiovisualidade, e da teoria performativa –, Stam propõe uma dessacralização não somente do conceito de obra pura ou original (já refutado, em grande medida, pelos estudos da intertextualidade), mas também das relações pautadas nos conceitos de fonte e influência e da hierarquização dos suportes que comportam a adaptação. Para o pesquisador, a adaptação se concentra justamente nas diferenças entre esses suportes, marcadas por aquilo que Hutcheon define como modos de engajamento, que favorecem também os possíveis trânsitos entre esses modos e a própria materialidade que esses suportes oferecem: a) o modo “contar”, que se espelha, por exemplo, no romance, que exige uma participação da imaginação do leitor como construtor das marcas imagéticas presentes na narrativa; b) o modo “mostrar”, ilustrado pelas peças de teatro (não o texto escrito para a encenação, mas a encenação em si, que comporta um conjunto de elementos visuais, como o figurino, as ações dos atores, o cenário, os objetos utilizados em cena, etc.) e os filmes (ou mesmo qualquer outra produção audiovisual, como os seriados, as telenovelas ou as propagandas exibidos na televisão), que exigem do público uma percepção auditiva e visual; e c) o modo “participativo” ou “imersivo”, presentes nos parques temáticos, nos jogos de *Role Playing Game* ou nos videogames, que oferecem uma simulação de situações a partir de um conjunto sensorial de experiências e que exigem a ação mais direta do público, uma vez que essa ação pode alterar o curso de uma “narrativa” (HUTCHEON, 2013, p. 47-48). Os três modos podem, ainda, interagir entre si através dos processos de adaptação: por exemplo, um filme, cujo roteiro é adaptado de um romance, pode servir de base para um jogo ou um parque temático ou uma série de romances, conformando um universo narrativo expandido e intertextual. No caso de *O beijo da mulher aranha*, além da adaptação do texto de Manuel Puig para o cinema e para o teatro e para um musical da

Broadway⁷⁹ (que conformam um trânsito *contar-mostrar*), temos um sentido outro de adaptação (pouco estudado, diga-se de passagem), que parte do *mostrar* para o *contar*; tratamos, pois, daquilo que definimos como um cinema imaginário de Molina, um ato criador de uma narrativa oral/escrita profundamente marcada pelo teor cinematográfico, pela atualização dos filmes que viu e que povoam a memória cinéfila do protagonista, uma narrativa que “se desliza desde as imagens da tela até a própria reconstrução fantasiosa daquilo que ele acredita ter visto” (DELGADO, 2003, p. 22)⁸⁰.

Adaptar pode ser interpretado, portanto, como um ato de leitura que converte aquilo a ser adaptado em um produto autônomo (um cinema das palavras), marcado por uma unicidade e autenticidade peculiares, com sua “aura própria” e sua “existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1987a, p. 167), singular em seus recursos e modos de retomar o tema e em suas possibilidades de leitura. Hutcheon expande, ainda, a noção de que a adaptação possa ser entendida apenas como um resultado da criação humana: é não somente o produto como também o processo (2013, p. 31), e esse eixo pode ser definido a partir de três perspectivas diferentes e que se inter-relacionam. Em primeiro lugar, como entidade ou produto formal, em que consideramos a adaptação como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, e que pode envolver uma mudança tanto de mídia quanto de gênero ou de contexto/ponto de vista. Em segundo, como processo de criação, quando a adaptação passa a ser uma operação de apropriação, recuperação, subversão e/ou renovação do texto a ser adaptado. Por último, mas igualmente importante, como processo de recepção, em que as intertextualidades ressonam e são reconhecidas pelo público-alvo:

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

⁷⁹ Embora o objetivo desta dissertação não seja fazer um levantamento das adaptações que partem do romance de Manuel Puig (tal trabalho poderá ser realizado em outra ocasião), pode-se dizer que *O beijo da mulher aranha*, além da já renomada versão cinematográfica de 1985 e dirigida por Héctor Babenco, serviu de base para vários espetáculos cênico-musicais. Destaco aqui dois momentos: em primeiro, a adaptação teatral feita pelo próprio Manuel Puig (2002, p. 385-432) e encenada pela primeira vez em abril de 1981, em Valência. Por último, a adaptação para um musical da Broadway – agraciado com sete prêmios Tony –, estreado em 1992 e desde então apresentado várias vezes, com certa regularidade de tempo, no teatro Broadhurst, em Manhattan. Ainda nos anos 1990, uma versão brasileira do musical foi montada, tendo Miguel Falabella, Claudia Raia e Tuca Andrade no elenco, sendo dirigida por Wolf Maia. A estreia se deu no Teatro Jardel Filho (São Paulo) em 2000. Na ocasião, Falabella interpretou Molina e Andrade atuou como Valentín, enquanto Claudia Raia fez o papel de um *alter ego* de Molina, algo entre Leni Lamasón e a mítica Mulher-aranha. Mais informações, bem como uma breve “crítica” ao espetáculo, estão disponíveis em:

http://www.terra.com.br/istoe gente/69/dive arte/teatro_obeijo_mulher_aranha.htm;

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1611200018.htm>;

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-beijo-da-mulher-aranha-versao-brasileira,20000825p4665>

⁸⁰ No original: “[...] Molina, en *El beso de la mujer araña*, se desliza desde las imágenes de la pantalla filmica hasta su propia reconstrucción fantasiosa de lo que él cree haber visto”.

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Os filmes contados por Molina podem ser interpretados como a criação de possíveis novos filmes justamente porque no ato de narrar se concentra um conjunto de estratégias narrativas que nos remetem às narrativas filmicas e, também, às próprias bases hipotextuais cinematográficas, assumidas ou não, que constituem essa memória criadora: o cinema imaginário de Molina assim o é porque é nele que se reconhece *como o cinema conta uma história*, e porque é nele em que são reconhecidos *os filmes que contam as histórias que Molina conta*⁸¹.

Dentro do primeiro plano de profundidade do romance, Molina conta a Valentín um conjunto de seis filmes, sem títulos (com exceção de *Destino*, único filme que apresenta um título, graças ao narrador-operador, uma voz alheia presente em uma nota de rodapé), aos quais nomeio como *A mulher pantera*, *Destino*, *O jovem revolucionário*, *O seu milagre de amor*, *Musical mexicano* e *A mulher zumbi*.⁸² Trato-os aqui como atos de transformação, de releitura e de transvocalização que culminam em um conjunto de criações cinematográficas porque, se por um lado temos a adaptação pontual, no âmbito de uma oralidade escrita (que Puig articula em seu ato de escrita, gerando uma ilusão de transcrição de falas), de referenciais filmicos existentes ou de ecos nem tão pontuais, que nos remetem a várias outras possíveis produções cinematográficas, por outro lado temos um ato criativo de Molina, que atua como propulsor de possíveis novos filmes que se “adaptam a todas as convenções que seus respectivos gêneros impõem” (ABELLÁN, 1980, p. 327)⁸³. Molina, um cineasta das palavras, adequa as referências filmicas e as mescla em suas falas, e as narra a Valentín com “notável esforço, para evitar que o código verbal mitigue ou apague o fulgor, o colorido e, em suma, a riqueza inerente à imagem (DOMÍNGUEZ, 2000, p. 80)⁸⁴.

Assim, a operação de criação cinematográfica que Molina executa não é a da simples sinopse, que se alicerça no ato de contar um argumento: o protagonista se vale do argumento, das estratégias narrativas de pausas e suspenses presentes tanto na literatura quanto no

⁸¹ As relações hipotextuais cinematográficas de que Puig se vale em *O beijo da mulher aranha* serão analisadas detalhadamente no tópico 3.2 desta dissertação, intitulado “Molina: cineasta”. No entanto, a título de exemplificação das intertextualidades cinematográficas presentes no romance, os filmes evocados por Molina em sua narrativa são nomeados ainda neste capítulo.

⁸² Sigo, aqui, a ordem em que os filmes contados aparecem ao longo do romance.

⁸³ No original: “se adapta a todas las convenciones que sus respectivos géneros imponen”.

⁸⁴ No original: “notable esfuerzo, para evitar que el código verbal mitigue o apague el fulgor, el colorido y, en suma, la riqueza inherente a la imagen”

cinema (contar por imagens, mostrar por palavras), dos aspectos da memória como agente selecionador daquilo que deve ser eternizado, da descrição minuciosa dos detalhes que mais lhe agradam, das distorções que faz do tempo narrativo dos filmes que viu (os filmes podem ser mais extensos ou mais curtos – depende da relação afetiva que Molina tem por aquilo que conta, de seu estado de ânimo no dia em que conta, de para quem conta), e das intromissões das falas de Valentín, que ora desafiam as narrações de Molina, ora contribuem para essa distorção do tempo da narrativa, ora reconfiguram o regime de significações do filme contado por Molina. Um exemplo da contribuição de Valentín para as narrativas de Molina está em uma passagem de *A mulher pantera* que ilustra a inquietude que se forma em Valentín, levando-o também a analisar momentos da trama do filme contado por meio de uma reconhecida reprodução barata do discurso psicanalítico: o personagem masculino sofre de alguma repressão sexual e tem apego exagerado à mãe (por isso viveria sozinho em um apartamento com todos os móveis antigos da mãe)⁸⁵, o que o impediria de consumir o ato sexual com Irena que, por sua vez, estaria também acometida de uma falta de desejo quando, na realidade, o mal que a acompanha é outro⁸⁶. Problematizar o personagem do filme e expor-se/contrapor-se ideologicamente ao colega de cela é, além de um recurso para

⁸⁵ No romance, duas passagens são cruciais para um melhor entendimento da relação psicanalítica e político-ideológica que Valentín estabelece entre o personagem masculino de *A mulher pantera* e esse duo mãe/casa. Cito-as aqui:

- “– [...] eu gostaria de perguntar como você imagina a mãe do sujeito. [...]”
- Vamos ver... não sei, uma mulher muito boa. Um encanto de pessoa, que faz a felicidade do marido e dos filhos, sempre muito bem arrumada.
- Você a imagina fazendo faxina na casa?
- Não, vejo-a impecável, com um vestido de gola alta, a renda disfarça as rugas do rosto. Tem aquela coisa tão bonita de algumas mulheres mais velhas, que é esse pouquinho de faceirice, dentro da seriedade, por causa da idade, mas nota-se que continuam sendo mulheres e querem agradar.
- Sim, está sempre impecável. Perfeito. Tem empregados, explora pessoas que não têm outro remédio senão servi-la, por alguns níqueis. E, claro, foi muito feliz com o marido, que por sua vez a explorou, a fez fazer tudo o que ele quis, ficar trancada em casa como uma escrava, à espera dele [...] toda noite, de volta do escritório, da advocacia, ou do consultório médico. E ela estava perfeitamente de acordo com aquele sistema, e não se rebelou, e inculcou no filho todo aquele lixo e agora o filho topa com a mulher-pantera. Que aguente.” (PUIG, 1981, p. 17).
- “– Bem, ele gosta de Irena porque é frígida e não tem que atacá-la, por isso a protege e a leva para casa, onde a mãe está presente; embora morta está presente em todos os móveis e cortina e porcarias, não foi você mesmo que falou?
- Continua.
- Se ele deixou todas as coisas da mãe em casa, intactas, é porque quer continuar sendo sempre um menino em casa da mãe, e o que traz para casa não é uma mulher, mas uma menina para brincar.
- Mas isso é tudo da sua cabeça. Sei lá se a casa era da mãe, eu disse isso porque gostei muito daquele apartamento e como era de decoração antiga disse que podia ser da mãe, mais nada. Talvez ele o alugue mobiliado.
- Então você está inventando a metade do filme.
- Não, não invento, te juro, mas há coisas que para te dar ideia, para que você as veja como eu estou vendendo, bem, de alguma forma tenho que explicar” (PUIG, 1981, p. 19).

⁸⁶ Ver Capítulo 3.

sobreviver politicamente (ainda que no espaço reduzido da cela), um modo de quebrar, dentro do romance, uma possível monotonia que poderia haver no ato narrativo de Molina e de assim exercer uma função preponderante na narrativa como um todo: acrescentar aos filmes, adquirir relativo protagonismo, contribuir ao *storytelling* de seu companheiro, impondo mudanças de ritmos e reconfigurando o ato de Molina, que só é contador de filmes porque, de maneira óbvia, tem alguém que o escute. Assim se manifesta Valentín, em um momento em que procura opinar e interpretar o filme contado por Molina:

- Enquanto isso Irena espera, espera e afinal se decide e telefona para o escritório. A outra atende e passa para o rapaz. Irena está com ciúme, procura disfarçar, e ele diz que telefonou cedo para avisar mas ela não estava. [...] E ele começa a chegar tarde seguido, porque alguma coisa o faz atrasar a chegada em casa.
- Tudo tem tanta lógica, é fantástico.
- Então, em que ficamos... você está vendo que ele é bem normal, quer ir pra cama com ela.
- Não, escuta. Antigamente ele voltava para casa com prazer porque sabia que ela não ia dar, mas agora com o tratamento há possibilidade, e isso o inquieta. Enquanto que se ela fosse sempre feito uma menina, só no começo, só iam brincar, como crianças. E talvez brincando começassem a fazer algo sexualmente.
- Brincando como crianças, ai, que coisa sem graça! [...] Bem, volto ao filme. Mas uma coisa, por que agora ele acha prazer em ficar com a colega?
- Porque se supõe que sendo casado não pode acontecer nada, a colega já não é uma possibilidade sexual, porque aparentemente ele já é todo da esposa.
- É pura imaginação tua.
- Se você acrescenta coisas, por que é que eu não posso? (PUIG, 1981, p. 22).

Uma licença poética me permitirá dizer que *O beijo da mulher aranha* – e, por extensão, Manuel Puig, que mais parece incorporar a mulher aranha, aquela “que agarra os homens em sua teia” – é um jogo narrativo que captura o leitor que, por sua vez, deixa-se prender em sua teia de sedução narrativa. Essa teia é trama por fios intertextuais compostos por duas camadas: uma, formada pelos diálogos com aspectos dramáticos entre Molina e Valentín, pelas notas “científicas” de rodapé e pelas simulações de documentos oficiais; outra, e ao mesmo tempo interna à primeira, é formada por ecos cinematográficos hipotextuais, em outro jogo narrativo, o de Molina. Os filmes imaginados, criados e contados por Molina evocam uma série de referências cinematográficas que legitimam a autonomia desse cinema tão peculiar e caro ao personagem⁸⁷. Para a constituição da história de *A mulher pantera*, Molina adapta o filme *Sangue de pantera* [Cat People, no original] (1942), de

⁸⁷ Ver Bacarisse (2002); Campos (1998; 2002); Speranza (2002).

direção de Jacques Tourneur, no qual a personagem feminina é acometida de um mal que a impede de concretizar o amor com um homem. Mais adiante, para a narração de *A mulher zumbi*, o produto adaptado é mais complexo, envolvendo argumentos e tramas de duas películas: *A morta viva* (1943) [*I walked with a zombie*, no original], também dirigido por Tourneur, e *Zumbi branco* (1932) [*White zombie*, no original]. Para a construção narrativa de *Destino*, trama presente tanto no plano superior do romance quanto em uma das notas de rodapé que o permeia, os ecos textuais nos remetem às produções propagandistas nazistas dirigidas por Leni Riefenstahl, à trama de espionagem do filme *Desonrada*, de 1931 [*Dishonored*, no original] (dirigido por Josef von Sternberg e estrelado por Marlene Dietrich) e, sobretudo, à película alemã *O grande amor* (1942) [*Die Grosse Liebe*, no original], filme romântico de teor nazista produzido pela *Universum Film Aktien Gesellschaft* (UFA). Outro dos filmes contado por Molina, *O seu milagre de amor*, parte de um referencial cinematográfico homônimo produzido em 1945 [*The enchanted cottage*, no original]. Para narrar o *Musical mexicano*, Molina se vale de possíveis referências do cinema *cabaretero* e da *época de oro del cine mexicano*⁸⁸ e de transcrições parciais de letras de boleros, que atuam nesse filme criado como elemento para construção de um filme de gênero musical e para pontuar as desventuras amorosas de um jovem jornalista e uma cantora de cabaré.

Assim, *O beijo da mulher aranha* poderá ser reconhecido como um romance marcado por planos de profundidade em que se configuram a hibridez e a heterogeneidade já características da produção literária de Manuel Puig: um quebra-cabeças narrativo, em que os diálogos entre Molina e Valentín, as simulações de documentos policiais e um conjunto estranho de notas de rodapé propõem ao leitor um jogo narrativo de descobrimentos gradativos, suspense, adiamentos e antecipações da trama, graças à sua estrutura fragmentária. Nessa fragmentação de discursos que se encaixam e se complementam, podem ser reconhecidas as relações intertextuais e hipotextuais que emolduram o romance puiguiano, transladas à economia da narrativa: obras psicanalíticas e políticas, documentos oficiais, boleros e, na maior medida, os filmes contados por Molina. Em seu ato peculiar de *raconteur*, Molina faz dos filmes que viu, resgatados de sua memória cinéfila, um ato claramente intertextual – novos filmes, novas recriações da imagem à palavra em que esta não perde, contudo, sua capacidade cinematográfica.

⁸⁸ Ver Bragança (2007; 2010; 2014) e Osorio (2012).

Capítulo 3

QUANDO A PALAVRA BRILHA NA RETINA

[...] a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Alberto Manguel

Assim como Sheherazade, em *As mil e uma noites*, Molina faz do ato de contar histórias o fio que pendura o personagem à sua própria sobrevivência (AMICOLA, 2000; MOSCA, 2013). No entanto, os inimigos do protagonista de *O beijo da mulher aranha* seriam outros, como uma sombra sem rosto: no lugar de um sultão, o terror carcerário, o terror pré-ditatorial argentino, o terror de viver em uma cela nojenta (PUIG, 1981, p. 18), o terror de talvez não mais poder experienciar aquilo que conforma a força de seu imaginário, ou seja, a profusão de imagens refletidas no *écran*. Molina, como gesto de resistência à opressão, executa uma operação de sobrevivência e persistência a partir da memória, que atua como agente recriador, selecionador e ressignificador do melodrama cinematográfico e de suas imagens. O personagem se presentifica discursivamente a partir daquelas tardes e noites passadas nos cinemas que frequentou e nos filmes que supostamente viu, e a imagem, aqui, é condição de sobrevivência. Diríamos, ainda, e de maneira talvez óbvia, para retomar a epígrafe deste capítulo, que é de palavras e de imagens que Molina é feito (se faz): de ver filmes e de contá-los, a partir de um estatuto narrativo e criativo sustentado nos pressupostos de que “a veracidade da imagem é ela mesma” (NEIVA JR., 1994, p. 15).

À aparente simplicidade em que consiste o ato de ver/criar uma imagem soma-se a complexidade que se instaura nos intentos de conceituá-la. Lucia Santaella (1992-1993), por exemplo, define brevemente a imagem como “um tipo especial de representação (quase pictórica) que descreve a informação e ocorre num meio especial” (p. 38). A dificuldade taxonômica apresentada por Santaella (1992-1993, p. 37) segue: “há inúmeras coisas que podem ser chamadas de imagem: figuras, estátuas, ilusões óticas, manchas, sombras, padrões, diagramas, fotos, hologramas, poemas, memórias e mesmo ideias, entre outras”. Diante da necessidade generalizadora de formular uma definição geral de imagem, Santaella (1992-1993, p. 38) apresenta também um rol de cinco tipos de possibilidades de manifestações da imagem: gráfica (alimentada pelos estudos intrínsecos à história da arte), ótica (estudada a partir do discurso da física), mental (pensada pela psicologia e pela epistemologia), verbal (sobre a qual se debruça a crítica literária) e perceptiva (alvo de uma atenção multidisciplinar, que envolve fisiologia, psicologia, neurologia e até mesmo filosofia, história da arte e crítica literária). Leve-se aqui em consideração, no entanto, que esses discursos não determinam as diferenças entre as imagens; embora sejam relevantes para “separar” e distinguir uma tipologia dentro de uma proposta de estudos, “as diferenças estão, de fato, inscritas na própria natureza da imagem” (SANTAELLA, 1992-1993, p. 38).

Classificar a imagem em tipos a partir dessa natureza não poderia ser interpretado como um método reducionista, e sim como uma proposta mais simplificadora que nos permitisse estudá-la em graus mais específicos.

Em *A imagem* (1994), Eduardo Neiva Júnior estabelece outro ponto denominador que, embora seja restrito e generalizador, gravita em torno de uma palavra – “simultaneidade” –, a partir de uma “síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais” (p. 5). Assim, a capacidade de simultaneidade presente na imagem pressupõe um exercício amplo e quase imediato não somente de percepção dos elementos dispersos nessa construção mental como também de elaboração, interpretação e representação destes a partir de uma lógica de representações, de “um modelo que organiza a experiência perceptiva” (NEIVA JR., 1994, p. 12-13). Essa lógica da imagem seria, então, uma reformulação da experiência visual (NEIVA JR., 1994, p. 13), um “processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas íntimas do possível e do impossível” (CALVINO, 1995, p. 107). A operação dupla, de *criação* da imagem e de *compreensão* mediante a associação e a organização entre elas, gira em torno também daquilo que nomeamos “imaginação”. É somente através desse ato primeiro de conceber mentalmente a imagem que podemos ter seus desdobramentos, materiais ou não. Em primeiro lugar, temos uma imagem mental. Logo, esforçamo-nos para reter da imagem aquilo que ou nos é conveniente, ou necessário, ou importante, ou aquilo que é preciso resgatar, rememorar, reconfigurar, esquecer, apagar. Por último, caso a necessidade de registrar nos convoque, contamos, a partir dessa construção mental, o que nos convém, e o que os suportes que temos à mão nos permitem, em termos materiais, para “reproduzir” esta imagem: pintamos um quadro, fazemos um desenho, tiramos uma foto, gravamos um filme, descrevemos, narramos, escrevemos. Em *O beijo da mulher aranha*, os filmes contados por Molina não se inserem na estrutura do romance ou conformam a identidade narrativa do personagem de maneira gratuita, como um “contar por contar”: funcionam como recursos de sobrevivência – sobrevivência do próprio corpo, de sua cosmovisão, da reflexão sobre seus medos e desejos, e do próprio cinema.

Embora o objetivo desta dissertação não seja estabelecer uma linha cronológica dos estudos acerca das materializações da imagem e menos ainda um estudo das etapas cognitivas que vão da imaginação à construção do objeto-imagem, faz-se necessária uma breve abordagem do exercício de transmutação da construção puramente mental

em dois movimentos materializadores: a literatura e o cinema⁸⁹. Escolho-os – entendidos aqui como textos literário e cinematográfico, respectivamente – pelo alcance popular advindo de ambos, pelo acúmulo histórico e material de trânsitos entre os dois e, por último, por uma questão aparentemente paradoxal: do mesmo modo que um e outro exercem jogos imagéticos, em sua superficialidade, diferentes – e é nessa diferença que residem suas peculiaridades formais e estéticas –, ambos se valem, muitas vezes, de uma operação de empréstimos dos dois lados; o cinema assume a potencialidade imagética já proporcionada pela literatura, e a literatura se pautará no desenvolvimento e na afirmação de uma linguagem cinematográfica. Por um lado, os primórdios do cinema se pautam nas estratégias narrativas do romance (SOARES, 2013); por outro, pode-se dizer que a literatura produzida no século XX experimenta e adota uma visualidade, e por esse termo me refiro não somente ao conjunto de possibilidades de criação de imagens dentro de um campo amplo que entendemos por imaginação como também às possibilidades de materialização advindas, por exemplo, do desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Convém ressaltar, no entanto, que essa triangulação *imaginação-escrita-imagem*, bem como suas variantes de sentido, não se restringe somente à produção realizada em tempos marcados pelo advento cinematográfico; relacioná-la somente ao cinema soa tão ingênuo quanto discutir qual seria o melhor suporte de materialização da imagem (discurso filmico *versus* discurso literário, por exemplo) ou qual dos três carrega em si a imagem mais pura. Reduzir as possibilidades de trânsito entre a imaginação, a criação escrita e a materialização por meio da gravação e do arquivamento da imagem em movimento seria ignorar todos os possíveis câmbios já ocorridos e relativamente bem-sucedidos ao longo de um histórico quase infinito da arte: a história oral que é escrita e em seguida se institui como texto definidor de uma cultura; o texto definidor que é transformado em livro e educa a mentalidade de um público leitor que reconfigura, dentro da imaginação e do inconsciente coletivo, as peripécias narradas; o momento em que alguém busca, dentro do universo da representação pictórica (quadro, afresco, mural, mosaico, iluminura, ilustração, fotografia, cinema), ilustrar suas leituras desse escrito; as imagens que geram um processo didático diverso na leitura do texto (a ilustração que orienta a leitura de um livro e que é um fundamento básico na alfabetização de uma criança, por exemplo); as

⁸⁹ Estabeleço aqui esses dois movimentos relacionando-os aos dois tipos de processos imaginativos distinguidos por Italo Calvino: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 1995, p. 99).

imagens que povoam o inconsciente particular ou coletivo de um escritor e, reconfiguradas na materialidade dos caracteres pretos (manuscritos, pintados, datilografados, digitados na tela de um computador, impressos em um papel), criam imagens outras que se refletem na imaginação tanto do personagem quanto do leitor (vemos o que o personagem viu, mas também vemos como nos apetece ver a partir do que o personagem viu). Desdobramentos, criações dentro de criações que podem ser representadas por um abismo espiralado e infinito da criação artística que parte da imaginação e a ela sempre volta sob tangenciamentos e níveis de aproximação ou distanciamento variados ou, se adotamos outra metáfora, a criação tomada como um anel de Moebius, “a passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior” (LÉVY, 1996, p. 24): a imaginação (imagem mental) como a parte de uma fita cuja primeira meia-volta é criação material (um texto literário, por exemplo) que deságua em um plano (uma adaptação cinematográfica) e cujo retorno à meia-volta é, na verdade, uma passagem nova (a imagem cinematográfica contada no cerne da palavra, como é o caso dos filmes que Molina conta a Valentín em *O beijo da mulher aranha*). Essa passagem nova (o personagem que conta o que viu) se submete a outro giro da fita e o novo desdobramento nos permite retornar à imaginação do leitor, que atua como instrumento de saber, como identificação com a alma do mundo e como “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 1995, p. 106). Nesses desdobramentos, imaginar transcende a memória, em seu exercício de *re-representar* o já visto e de *(re)criar*, de maneira arbitrária ou não, algo novo a ser visto, conforme conjectura Neiva Júnior:

[...] a capacidade de produzir imagens – aquilo que poderíamos chamar literalmente de imaginação – nos permite algo mais do que a memória, pois esquecer significa o vazio de não produzir imagens. A experiência pode ser total ou parcialmente modelada pela imaginação (NEIVA JR., 1994, p. 81).

Repensar sucintamente a imagem na narrativa literária passa por dois pontos que, embora sejam estudados aqui separadamente, se complementam a partir de um conjunto de operações. Ambos, nesse regime de complementação, valorizam a ação de um “dar a ver com palavras”⁹⁰.

⁹⁰ Tomo aqui um termo presente e ricamente elaborado em artigo intitulado “Dar a ver com palavras: cinema e literatura em Italo Calvino” (FERRAZ; MOREIRA, 2012).

O primeiro ponto é o próprio suporte linguístico que nos permite, a princípio, vislumbrar uma definição de imagem pautada no signo linguístico, tal qual formulada por Octavio Paz. Segundo ele, e partindo de uma teoria da poesia enquanto espaço privilegiado da linguagem, imagem é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (PAZ, 2006, p. 37). Não por casualidade, nos estudos sobre literatura envolvidos pela educação formal, uma série de recursos estilísticos adquire o nome de “figuras de linguagem”, tais como “comparações, símiles, metáforas, jogos de palavra, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas” (PAZ, 2006, p. 38). Aliada à retórica das figuras de linguagem, uma operação diversa é a de formação e leitura da imagem que, desde a primeira fase, exige um conjunto de estratégias de concepção, de assimilação e de criação e recriação da imagem sob um imperativo diverso: em lugar da simultaneidade de elementos observada na imagem visual propriamente dita, cuja dispersão é organizada pelo olhar e pelo conhecimento de mundo do receptor, que por sua vez institui na imagem a sua peculiar geografia, temos, na narrativa escrita, a formação da imagem a partir de duas operações, “a da linearidade do signo escrito” e a da “sucessão dos morfemas e dos sintagmas”, que configurariam uma “espacialidade representada na e pelo discurso” (GUIMARÃES, 1997, p. 62-63). Desse modo,

Diferentemente dessa quase coincidência entre a constituição e a aparição da imagem cinematográfica, o texto literário distribui seus signos numa sintaxe, fazendo com que o visível surja pouco a pouco, através da reunião e da vizinhança de um signo a outro. Aqui, a imagem só se completa quando o signo já tem seu sentido determinado no enunciado do qual faz parte (GUIMARÃES, 1997, p. 68).

A título de exemplo da estratégia sintática e linear como formadora de um conjunto de imagens, os começos dos filmes criados por Molina nos remetem, na estrutura narrativa do romance, aos próprios começos de boa parte dos filmes que residem no imaginário coletivo alimentado pelas produções cinematográficas. Se, por um lado, o primeiro filme contado por Molina, *A mulher pantera*, principia juntamente com o próprio início do romance⁹¹, e não temos a certeza de quando e como de fato o romance (e, por extensão, o próprio diálogo entre Molina e Valentín) começará – o que configura um efeito nomeado por José Amicola como “uma narração lançada ao

⁹¹ A análise da primeira sequência desse filme contado poderá ser encontrada no tópico 3.2.1 desta dissertação.

infinito” (AMICOLA, 2000, p. 16) –, por outro lado, temos os inícios de seus filmes de maneira tal que se pareçam com os inícios convencionais de um filme após os créditos iniciais: uma situação que nos remete a um processo de escurecimento e clareamento da tela após os créditos (*fade out* seguido de *fade in*), ou mesmo uma fusão entre os últimos *frames* dos créditos e os primeiros de um plano geral que introduz, na imaginação do leitor, as locações. Ao narrar *Destino*,⁹² Molina coloca seu interlocutor em uma Paris ocupada pelos nazistas a partir de dois jogos: no primeiro, ao usar o verbo “estamos”, reivindicando a presença de seu companheiro de cela enquanto espectador/comentarista, convidando-o e incitando-o a participar do momento, a vislumbrar todo o esplendor do espaço filmico que acaba de criar; no segundo, por meio da criação imagética da cidade invadida e das ações transcorridas nesse espaço: a organização dos corpos no desfile dos soldados, as mulheres jovens que os recebem e as referências geográficas da capital francesa, como atos de imagem que não somente legitimam uma verossimilhança com um momento determinado da história mundial como também se harmonizam dentro de um conjunto de plausibilidades dentro do filme:

- Estamos em Paris, os alemães ocuparam a cidade já há algum tempo. As tropas nazistas passam bem no meio do Arco do Triunfo. Em toda parte, como nas Tulherias e essas coisas, está tremulando a bandeira com a cruz suástica. Os soldados desfilam, todos louros, bonitos, e as moças francesas os aplaudem ao passar. Uma tropa de poucos soldados vai por uma ruazinha típica, e entra num açougue, o açougueiro é um velho de nariz adunco, com a cabeça pontuda, e um gorrinho lá no cocuruto.
- Como um rabino.
- E cara de sacana. E fica com muito medo quando vê que os soldados entram e começam a revistar tudo (PUIG, 1981, p. 45).

Paralelamente à condição linear e gradativa da imagem na escrita, “os textos, ao buscarem um regime de signos equivalente à disposição dos objetos numa extensão, se servem de diferentes estratégias para preencher a página” (GUIMARÃES, 1997, p. 60), e uma delas é o “efeito de real” (BARTHES, 2012), um artifício de escrita que objetiva capturar uma sensação de verossimilhança por meio de um vínculo com um real pautado no “pormenor supérfluo” e “no enchimento”, no objeto que “não é nem descabido nem significativo e que não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do

⁹² Tomo aqui, a título de exemplo, apenas a introdução de *Destino*. Os inícios dos outros filmes serão abordados e analisados na seção 3.2 desta dissertação.

notável” (BARTHES, 2012, p. 182). Os pormenores presentes na narrativa, ao mesmo tempo que exercem uma função de significante aparentemente vazio de significado, são também objetos presentes na descrição e na narração para conferir uma ilusão de exatidão e detalhismo influenciador, tanto das imagens “escolhidas” na elaboração do texto quanto das concebidas no ato da leitura. Nas narrativas de Molina, muitos são os momentos em que um acúmulo de signos se apresenta e reforça o espaço, empolado pelo *kitsch*, dos filmes contados; embora aparentemente vazios em significado, emolduram as condições e as ações dos personagens representados e legitimam os desejos do protagonista do romance: no primeiro filme contado por Molina, por exemplo, o início do relacionamento amoroso entre um homem aparentemente simples e uma *femme fatale* (totem da identificação de Molina com as representações hollywoodianas do universo feminino) poderia acontecer em qualquer espaço – um café, uma livraria, um ponto de táxi, um quarto de hotel –, mas é justamente o conjunto de *props*⁹³ aparentemente dispensáveis dentro de um determinado espaço – a decoração do restaurante, aparentemente barato e exótico por sua rusticidade e pelo pitoresco – que importa naquele momento; vemos, na cena narrada a seguir, o contraste entre o homem, que opta em levar sua namorada outra vez ao mesmo restaurante, cujo aspecto lhe causa certo “conforto” e conforma uma memória afetiva, e a mulher exótica, que não se encaixa (ou não busca se encaixar) nessa locação por conta de um conjunto de reminiscências que a remetem a um passado conturbado:

Bem, quando ele para diante de um restaurante húngaro, ou romeno, sei lá, ela torna a se sentir esquisita. Ele pensava agradá-la levando-a a um restaurante de patrícios dela, mas o tiro sai pela culatra. E percebe que acontece algo com ela e lhe pergunta o que é. Ela mente e diz que lhe faz lembrar a guerra, que está em pleno fragor naquele momento. Então ele diz que vão almoçar em outro lugar. Mas ela percebe que ele, coitado, não tem muito tempo, está em sua hora livre para o almoço e depois tem que voltar ao escritório. Então ela se domina e entra no restaurante [...].

O negócio é que uma noite ele a leva outra vez naquele restaurante que não é de luxo mas muito pitoresco, com toalhas de mesa quadriculadas e tudo de madeira, ou não, de pedra, não, sim, agora sei, lá dentro parece que a gente está numa cabana, e com lampiões de gás, e nas mesas simples velas. E ele levanta o copo de vinho, um copo de estilo rústico, e brinca porque aquela noite um homem muito apaixonado vai ficar noivo, se sua eleita aceitar (PUIG, 1981, p.11-12).

⁹³ *Prop* é o termo utilizado no teatro para designar os objetos e acessórios presentes em uma determinada cena; trata-se, pois, de ferramentas (no seu sentido mais concreto) de representação.

Pensar as potencialidades e as possibilidades da imagem na descrição nos remete ainda ao motivo retórico da écfrase, entendida aqui como “dar a palavra a um objeto inanimado” e cujo objetivo e objeto é “criar no espírito do leitor uma imagem mental, uma ilusão de ‘realidade’”, desde que entendamos por realidade aquilo relacionado “à *res*, à coisa” (COSTA, 2006, p. 83)⁹⁴. Entendida na retórica antiga como um símile à *descriptio* latina, como emulação verbal que competia com a leitura, e tendo por *topos* clássico os versos 483 a 608 do canto XVIII da *Iliada* (HOMERO, 2015, p. 398-401), que descrevem as imagens esculpidas no escudo de Aquiles, ao longo dos tempos a écfrase apresentou uma sensível variação de significado, mais flexível, e que hoje se resume a designar “qualquer efeito visual”, “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização” (HANSEN, 2006, p. 87) ou, se buscarmos termos que conciliem a amplitude de definições, uma representação da representação, uma mimese dupla, uma mimese segunda, uma possibilidade de dar “existência verbal, e de modo imagético, a imagens, a visões, a figuras e a tantos outros termos do mesmo espectro semântico já existentes” (COSTA, 2006, p. 84).

O segundo aspecto, que prende a imagem à construção textual da e na narrativa, é o conjunto de atos do narrador, responsável, no cerne do texto a ser lido, pela passagem do visível ao legível (GUIMARÃES, 1997, p. 78). Ainda segundo César Guimarães (1997, p. 78),

É a ele que as imagens afetam, é a ele que cabe a tarefa de extrair sentido dessas imagens, de organizá-las numa sintaxe, de distribuí-las numa linha temporal. O narrador é o sujeito das imagens. O narrador é o elemento mediador entre as imagens, tal como elas se apresentam no momento de sua constituição imediata e a significação que elas ganharão ao longo do texto.

Tal afirmação pressupõe, portanto, que a imagem, quando criada e lançada pelo narrador no discurso literário, é também estratégia, seja para representar as peculiaridades desse agente narrativo (personagem ou não), seja como forma de perduração dentro de todo o aparato de representações presentes no romance, seja como exercício das memórias, advindas de uma possível “experiência do personagem narrador, formadas de uma memória misturada de imagens e afetos experimentais” (GUIMARÃES, 1997, p. 80). Soma-se, ainda, a essas imagens da memória, aquelas de

⁹⁴ Um aprofundamento da écfrase, desde a sua concepção original, na Antiguidade Clássica, passando pelas suas devidas categorias e revisões de conceito a partir do século XX pode ser encontrado em Hansen (2006).

um outro tipo, denominadas por César Guimarães como “imagens referidas”, às quais “os textos fazem referência, e cujo suporte não é de natureza verbal: imagens pictóricas, fotografias, cinematográficas” evocadas em nível narrativo (GUIMARÃES, 1997, p. 80). O conjunto afetivo-cinematográfico-narrativo de Molina, no romance de Puig, permite-nos identificar um mundo de imagens advindas de uma força motriz (o cinema clássico, com seu brilho preto e branco, com a *mise-en-scène* das atrizes incorporadas ao *star system*, com as personagens femininas carregadas de sensualidade e força, com as tramas melodramáticas) que atua para contribuir na formação de uma metáfora do mundo que, se não é possível dentro da realidade em que vive o personagem – confinado à cela, sujeito à força do Estado, submetido a conviver com um personagem ideologicamente contrário que, a princípio, parece mais rejeitá-lo –, é também um gesto duplo – retornamos aqui ao termo – de sobrevivência: do próprio personagem e de um *fazer cinema* por muitos já dado como decadente, um fazer cinematográfico em que o próprio escritor argentino se sustenta e do qual se vale como referência, como objeto estético ideal, como universo mítico, como base de sua produção literária e como modo de pensar o mundo.

3.1 Cinema mental, cinema imaginário

Pensar e refletir através da imagem cinematográfica. Reviver, por deleite ou necessidade, os filmes que lhe foram significativos. Fazer deles profissão de fé e condição de sobrevivência. Recordá-los. Ressignificá-los. Recriá-los. Transformá-los, da materialidade imagética ao cerne da palavra para torná-los então, e outra vez, imagem. Vivenciar os filmes que viu, usá-los a modo de estatuto de suas verdades e princípios. Lançar ao infinito o ato de contar e assim legitimá-lo, contando filmes que contam histórias. Apropriar-se das narrativas, da estética, das técnicas, da linguagem e torná-los em produtos outros: novos filmes, da maneira como se lembra que eram ou da maneira como deveriam ter sido. Ter a memória, de tanto experienciar o cinema, habitada por todos os modos possíveis de fazer filmes. Replicá-los de modo tal que se instaure um “cinema mental”, expressão que nos remete à tese sustentada por Italo Calvino em “Visibilidade”, uma das conferências compiladas no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1995). Segundo Calvino, pensar a imagem é fundamento da

memória⁹⁵ e, ao tomar o cinema como exemplo de manifestação artística *a priori* calcada na imagem tornada material, o escritor italiano confirma que o ato de criação imagética se assemelha, em certa medida, também à própria máquina criadora que registra, edita e monta os fotogramas em movimento. Em vez da sala escura, do *écran* branco no qual a luz se acumula e as cenas se apresentam, no “cinema mental” são elaboradas, em outro nível, as imagens, que formam um compêndio imaterial que pode ser, posteriormente, reelaborado a partir de um conjunto de pressupostos e etapas previstos nos atos de materialização:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma: nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (CALVINO, 1995, p. 99).

A tese de um cinema mental parece, ainda, próxima a outra conjectura, desta vez tecida por Pier Paolo Pasolini (1970). O escritor, poeta e cineasta italiano defende que o cinema – ou a edição da imagem em movimento – é, em primeiro lugar, semelhante aos espaços reconstrutores da própria memória (PASOLINI, 1970, p. 11), cuja experiência passaria pela ação de organizar esse “mundo da memória e dos sonhos” no qual o homem se manifestaria “predominantemente através de imagens significativas” (PASOLINI, 1970, p. 11). A condição cinematográfica presente já na imaterialidade da imagem (habitante da imaginação, do consciente, do subconsciente, por exemplo) se fundamenta na classificação da imagem como um “im-signo”⁹⁶, um signo iconográfico e que, enquanto tal, apresenta “todas as categorias cinematográficas: enquadramentos em primeiro plano, planos gerais, inserções, etc.” (PASOLINI, 1970, p. 12).

⁹⁵ “Com efecto, a memória é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõem uma imagem ou conjunto de imagens” (GUIMARÃES, 1997, p. 30).

⁹⁶ Quanto ao termo “im-signo”, assim Pasolini o defende: “Para resumir someramente lo que induzco de estos signos visuales, diré simplemente eso: mientras que todos los restantes lenguajes se expresan a través de sistemas de signos ‘simbólicos’, los signos del cine no lo son; son ‘iconográficos’ (o icónicos), son signos de ‘vida’, por decirlo de alguna manera; dicho de otra forma, mientras que los restantes modos de comunicación expresan la realidad a través de los ‘simbólicos’, el cine expresa la realidad a través de la realidad” (PASOLINI, 1970, p. 12, grifos do original).

No entanto, parece-nos atrativo (e enganoso) pensar que todo pensamento é, *a priori*, organizado em termos cinematográficos desde o primeiro momento em que criamos alguma imagem. Pasolini sugere, portanto, que a imaterialidade da imagem mental (dada a sua natureza) é advinda de um caos onírico, de um todo desorganizado, de um infinito, de um acúmulo das imagens que somente serão organizadas – a princípio, e extrinsecamente – quando o autor execute uma dupla ação, que é linguística (conferindo significado às imagens) e, ao mesmo tempo, estética (organizando, dentro de sua linguagem, modos outros de perceber, em termos visuais, sonoros e gráficos, o mundo):

Não existe nenhuma imagem encaixada e pronta para o uso. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário das imagens deveríamos imaginar um *dicionário infinito*, como infinito segue sendo o *dicionário das palavras possíveis*. O autor cinematográfico não possui um dicionário mas sim uma possibilidade infinita: não toma seus signos (ou im-signos) da caixa, do cofre, da bagagem, mas sim do caos, onde tudo o que existe são meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica (PASOLINI, 1970, p. 14, grifos do original).⁹⁷

Se é possível conceber esse dicionário infinito das imagens que partem da expressão do nosso imaginário, e se esse imaginário é alimentado por todo ato criador da imagem, podemos pensar que ele também é alimentado pelo próprio exercício de materialização que o cinema realiza. A partir do instante em que a inovação na manipulação da imagem – os “pré-cinemas” (MACHADO, 2008) – permite a ilusão das imagens em movimento, e a partir dos momentos cruciais da instituição de uma linguagem que artificializa uma condição provavelmente natural, graças às inovações da edição e das montagens paralela e de atrações de D.W. Griffith e de Sergei Eisenstein (BAZIN, 2014, p. 97) – reproduzidas, revisitadas depois, infinitamente, ao longo da história do cinema –, a arte cinematográfica permite a expansão das páginas imaginárias desse dicionário, e o imaginário puro é também contaminado pela profusão filmica. À uma profusão de imagens subjacentes mesclam-se as imagens cinematográficas, e o

⁹⁷ No original: “No existe ninguna imagen encasillada y pronta para el uso. Si por azar quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un *diccionario infinito*, como infinito sigue siendo el *diccionario de las palabras posibles*. El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica” (PASOLINI, 1970, p. 14).

resultado é não somente um pensar pela imagem, mas também um pensar pela imagem já pensada; imaginamos também a partir de um imaginário cinematográfico.

Na produção literária de Manuel Puig, o gesto criador da imagem (que nós, leitores, recebemos), embora não seja novidade, está confirmado pelas próprias declarações que o escritor faz em relação à importância do cinema enquanto conjunto de preferências e enquanto universo mítico⁹⁸ e também pelas potencialidades imagéticas presentes nas narrativas. Em *O beijo da mulher aranha*, essa dúvida com o filmico é refletida, em um outro nível, nas funções que Molina exerce no romance. O personagem transcende o estereótipo do espectador passivo, que se encanta com as fabulações e as tramas e, ao fim, volta para casa sensibilizado com o que viu na sala escura: os filmes que viu são instrumento de formação, de identificação, de educação sentimental e contribuem com a sua pulsão escopofílica; o prazer de ver filmes lhe dá condição de (se) fazer uma representação da representação, de adotar o imaginário cinematográfico como fim e existência. Em seu cinema mental habitam, e se estabelecem com maior potência, as forças que constituem o próprio cinema: suas atrizes e atores; seus cenários e locações; a dramaticidade prevista nos closes, montagens e cortes; as narrativas heroicas de redenção, amor e coragem, dentro de uma outra materialidade – a da palavra oral – que reproduz o antigo gesto de contar histórias que “sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1987b, p. 205). Em seu imaginário cinematográfico estão as bases para seus jogos de sedução narrativa, os convites a penetrar as paisagens densas e escuras (como os filmes em preto e branco são) – sem chance de volta – de seu cinema de palavras.

3.2 Molina: cineasta

Em Nova Iorque, há uma mulher estrangeira e exótica acometida por um mal hereditário sobrenatural que a impede de amar. Na França ocupada pelos nazistas, outra, cantora de cabaré, trai sua pátria por um bem que julga como maior: o amor que sente por um representante do solapamento de seu país. Em um chalé pitoresco, um pianista cego conta o que um dia ali presenciou: uma criada desprovida da beleza mítica das atrizes hollywoodianas se apaixona pelo patrônio, ferido na guerra, à espera de que ele a

⁹⁸ Ver Corbatta (2009); García-Ramos (1991) e Amicola; Engelbert (2002).

veja com os “olhos do amor” e enfim abandone sua pretendida, que deixa de se encantar por ele pelas feridas que a guerra lhe trouxe. Em uma terra longínqua, um patrão explora os empregados e causa revolta em seu filho mais velho, que abandona a vida de *bon vivant*, a profissão de piloto de corridas, uma elegante e infeliz pretendente e se junta à causa revolucionária, também motivado por outro drama sentimental. Recém-casados, um homem e uma mulher partem para uma ilha tropical onde o passado nebuloso do marido, que envolve cultos obscuros e zumbificação, volta à tona e instaura horror, compaixão e arrependimento. Em uma pequena cidade no México, um jovem jornalista deseja uma cantora, que vive à mercê de um mafioso, e vive uma relação conturbada e trágica, marcada pelo sentimentalismo barato e profundo dos boleros.

Esses são argumentos possíveis para muitos filmes já realizados, para outros que ainda poderiam ter sido feitos e daqueles contados e recriados por Molina, em *O beijo da mulher aranha*. As narrativas de Molina se centram em um estatuto diegético composto pelas mesmas estratégias de sedução narrativa escolhidas por muitos dos diretores que se tornaram célebres na elaboração e solidificação dos gêneros clássicos do cinema norte-americano, como os melodramas, os filmes de horror, os *noir* e os musicais. A aproximação do ato criador de Molina às ações que executam os diretores⁹⁹, embora soe arriscada, é também pertinente, desde que entendamos a pulsão narrativa de Molina como um dos trechos das linhas que formam a espiral infinita e abismal das histórias contadas ao longo do *continuum* tempo/espaço e que se aproximam ou quase se tocam, e, de tanto serem reproduzidas, adquirem a potencialidade de se tornarem outras histórias e de permitir que novas histórias sejam criadas. No mesmo sentido, e embora pareça óbvia a comparação, um diretor faz-se como tal por ser uma figura que só poderia estar envolvida no *métier* porque antes vê e pensa o cinema. Em outro nível,

⁹⁹ Tomo aqui a figura do diretor como emblemática dentro de uma concepção típica que se inicia no cinema clássico hollywoodiano (ainda que abertamente marcado pelo *Star system* e pelo *Studio system*) e que se intensifica com a crítica cinematográfica europeia a partir dos finais da década de 1950, graças à política dos autores promovida pela revista *Cahiers du Cinéma* e afirmada por André Bazin (COSTA, 1989, p. 114-131). Embora hoje saibamos que um filme é um produto e um processo coletivo de adaptação e de criação que abrange um número significativo de envolvidos na confecção do produto filmico, a aura – afastemo-nos aqui do conceito benjaminiano – do diretor é ainda um registro de *status* do próprio produto, caracterizadora de um padrão estético formado por um suposto “olhar diferenciado do diretor” e que atua como formadora de um público que a alimenta e que, por essa figura, instaura um culto; não por casualidade vemos (e admiramos, e reconhecemos, através de um conjunto de peculiaridades) os filmes de Pedro Almodóvar, de Alfred Hitchcock, de Cecil B. de Mille, de Billy Wilder, de Jean-Luc Godard. Temos, também, o modelo do diretor como agente preponderante do próprio mercado cinematográfico, e isso pode ser evidenciado tanto pelas contínuas retrospectivas exibidas em alguns cinemas ou cineclubes quanto pelos cartazes que, ao longo da história do cinema, reforçam a importância do nome dessa figura. Além disso, destaca-se o consumo do *home video*, que traz a assinatura do diretor nas embalagens dos VHS, dos DVDs e dos discos de *Blu-ray* como insígnia e como argumento relevante para as vendas.

o diretor cinematográfico é convedor e trabalhador da narrativa filmica¹⁰⁰ porque se vale dos modelos narrativos já vigentes, seja na literatura ou em outros filmes, buscando superá-los dentro da materialidade da imagem, reproduzi-los no escopo de um conjunto de possibilidades técnicas e estéticas, reinterpretá-los, revê-los ou reconstruí-los a partir de outros critérios.

Relacionar o ato de contar estabelecido por Molina, marcado por uma retórica da sedução narrativa, às estratégias também sedutoras dos filmes pode ajudar-nos a entender como o personagem de *O beijo da mulher aranha* proporciona a Valentín, e, em outro nível, ao leitor, a tarefa de vislumbrar aquilo que aqui nomeio como um “cinema de palavras”. A partir das considerações tecidas por Martin Scorsese e Michael Henry Wilson, presentes no livro *Uma viagem pessoal pelo cinema norte-americano*, Gabriela Speranza (2002) analisa o personagem do romance de Manuel Puig no contexto de um conjunto de quatro atos simbólicos que se configuram como operações comuns ao diretor: o diretor como narrador, como ilusionista, como contrabandista e como iconoclasta.

Se o diretor é um contador de histórias, Molina também o é. Segundo Speranza (2002, p. 556), “desde D.W. Griffith o cinema de Hollywood é o cinema do gênero por excelência que opõe as fórmulas fixas, os clichês narrativos e o estereótipo à tradição de obra original e única da alta cultura”¹⁰¹. O cinema, ao se apropriar dos moldes narrativos oriundos do romance do século XIX, concede ao ato de narrar uma nova potencialidade centrada em uma série de recursos envolvidos e combinados entre si, ilustrados pela teoria da linguagem cinematográfica empreendida por André Bazin, que consiste não somente na montagem como também na “trilha sonora, [n]a película pancromática, [n]as objetivas capazes de refletir a profundidade de campo, [n]a tela panorâmica” (COSTA, 1989, p. 118), acentuando, assim, a impressão de realidade da imagem filmica. A dinâmica do diretor enquanto contador de histórias presente em Molina pode

¹⁰⁰ Em contrapartida, há diretores que abominam a ideia de um cinema narrativo e se pautam em defender o produto cinematográfico como uma manifestação artística centrada na realização da imagem desvinculada dos esquemas característicos do texto literário. Este é o caso, por exemplo, de Peter Greenaway, diretor de *O livro de cabeceira*, ao afirmar de modo polêmico que, desde Griffith – cineasta que incorpora à linguagem cinematográfica uma lógica narrativa – tudo o que tem sido feito desde então não seria cinema, mas sim apenas um texto ilustrado: “Em praticamente todo filme a que assistimos, podemos ver o diretor seguindo o texto. Ilustrando primeiro as palavras, criando as imagens depois, e ai!, muitas vezes nem criando imagens, mas apenas segurando a câmera enquanto ela executa sua mais reles mimese” (GREENAWAY, 2001, p. 9).

¹⁰¹ No original: “Desde D.W. Griffith, el cine de Hollywood es el cine de género por excelencia que opone las fórmulas fijas, los clichés narrativos y el estereotipo a la tradición de obra original y única de la alta cultura”.

ser evidenciada também por uma série de aspectos ressaltados em outro plano, externo ao romance, e que toca a produção literária de Manuel Puig¹⁰², refletida de maneira clara no personagem de *O beijo da mulher aranha*: o ato de contar aliado à recriação cinematográfica, à própria vida, a formação dos suspenses e dos jogos narrativos e as próprias fontes em que repousa o *storytelling*. Dentro do romance, Molina é o agente da *contação* por excelência: conta filmes, conta o seu desejo proibido por um garçom heterossexual e casado, conta sua infância, conta seu desespero por ver a mãe doente, conta seus anseios e frustrações.

A função diretor-ilusionista parte do pressuposto de que os diretores, tão logo tenha sido constituída a linguagem cinematográfica, ou mesmo uma gramática – ou seja, a fixação de uma sintaxe que permita a combinação de técnicas a favor de um nexo e de uma cadeia significativa da imagem –, tenham se baseado nos artifícios da narrativa filmica para que melhor pudessem contar suas tramas. Em relação ao caráter ilusionista – e daí entendamos “ilusão” como efeitos de percepção –, assim ressalta Gabriela Speranza:

Para dar corpo ao seu olhar, o diretor de Hollywood inventou uma gramática visual explorando as técnicas específicas do meio: primeiros planos, truques de montagem, fusões, mudanças de foco, efeitos de iluminação, mudanças de ponto de vista, efeitos especiais; as grandes invenções de D.W. Griffith, Cecil B. de Mille ou King Vidor mas também as versões sumtuosas de Friedrich Murnau, a pantomima melodramática de Frank Borzage, o engenho elusivo das sombras de Tourneur (SPERANZA, 2002, p. 556).¹⁰³

Assim, no plano da produção literária, nota-se o quanto Puig encontra nesse cinema peculiar e de grande consumo as bases para explorar as “possibilidades do ponto de vista e da montagem, de recravar climas oníricos ou fantásticos, de Enriquecer a

¹⁰² Em uma entrevista concedida a Emir Rodríguez Monegal (1972, p. 25), Puig destaca a preocupação por tecer em seu fazer literário um modelo narrativo calcado nos clichês diegéticos do folhetim, conhecido pela pouca complexidade com a qual as tramas são apresentadas ao público leitor: “Elegí el folletín como género literario porque se adecuaba a la historia que tenía para contar. Por supuesto que primero encontré el tema; en una segunda etapa elegí la forma de narrarlo. Tomé el folletín por su estructura, muy atenta al interés narrativo; además son propios del folletín los personajes esquemáticos y la emotividad, elementos con que me interesaba trabajar”. Embora ele estivesse falando nessa entrevista precisamente de seu romance *Boquitas pintadas* (1969), não deixa de ser relevante notar sua inspiração por fabulações mais simplórias e torná-las complexas, ou bem problematizá-las, dentro de sua produção literária.

¹⁰³ No original: “Para dar cuerpo a su mirada, el director de Hollywood inventó una gramática visual explorando las técnicas específicas del medio: primeros planos, trucos de montaje, fundidos, cambios de foco, efectos de iluminación, cambios de puntos de vista, efectos especiales; las grandes invenciones de D.W. Griffith, Cecil B. de Mille o King Vidor pero también las visiones sumtuosas de Friedrich Murnau, la pantomima melodramática de Frank Borzage, el ingenio elusivo de las sombras de Tourneur”.

descrição cenográfica” (SPERANZA, 2002, p. 556)¹⁰⁴. Em outra circunstância, intrínseca à tal produção, a leitura de *O beijo da mulher aranha* nos permite identificar uma série de recursos de ilusão: a representação da cela, escura, onde imaginamos as posições dos personagens, as instâncias narrativas, os jogos de poder estabelecidos nos interrogatórios e, mais relevante a esta discussão, as próprias criações oralizadas dos filmes que Molina executa. Os filmes que Molina conta partem de um tempo e espaço bem delimitados, e as estratégias visuais têm valor na narrativa, através de movimentos de câmera e closes variados e das montagens que distendem o tempo narrativo, sugerindo-nos uma simultaneidade de ações em espaços diferentes.

A ideia do diretor como contrabandista, por seu turno, sugere a operação audaciosa de incutir, no produto filmico, temas transversais que podem surgir de modo quase imperceptível, aos olhos do espectador passivo, nas tramas do filme. Este ou aquele pode ser um filme de terror típico dos anos 1940, caracterizado por tramas que emolduram a dicotomia bem *versus* mal, normalidade *versus* anormalidade, herói *versus* monstro, mas outras mensagens podem ser lidas na interpretação, segundo as possibilidades de recepção do espectador/leitor, segundo as limitações técnicas que o diretor enfrenta na produção do filme e segundo as estratégias que o diretor também estabelece, seja para contornar os possíveis empecilhos ou como modo de confirmar um conjunto de escolhas estéticas. Em meio a essas escolhas, o diretor-contrabandista, “inadvertidamente, vai filtrando toques originais, motivos inesperados e inclusive perspectivas políticas radicais”¹⁰⁵ (SPERANZA, 2002, p. 557)¹⁰⁶. Assim, *O beijo da mulher aranha* se alicerça no “melodrama clássico de um sacrifício por amor para falar da homossexualidade e da política sexual como capítulo incompleto dos processos de

¹⁰⁴ No original: “Puig encontró en la inventiva formal de esos directores una fuente de inspiración para explorar nuevas posibilidades de puntos de vista y el montaje, recrear climas oníricos o fantásticos, enriquecer la descripción escenográfica”.

¹⁰⁵ No original: “[...] inadvertidamente, va colando toques originales, motivos inesperados, e incluso perspectivas políticas radicales”. “La estrategia del contrabando del cine norteamericano permite una forma sutil de pedagogía social y sexual, incluso a través de sus figuras más mistificadas, las stars. En sus ‘mujeres irreales’ pero sobre todo en sus ‘mujeres exageradas’ – Marlene Dietrich, Bette Davis, Barbara Stanwick o Katherine Hepburn – Puig encuentra una ambivalencia que les permite corporizar momentáneamente un proceso de liberación encubierta, un borramiento enigmático de los límites de sus roles sexuales tradicionales, un sueño de poder y libertad” (SPERANZA, 2002, p. 558).

¹⁰⁶ “La estrategia del contrabando del cine norteamericano permite una forma sutil de pedagogía social y sexual, incluso a través de sus figuras más mistificadas, las stars. En sus ‘mujeres irreales’ pero sobre todo en sus ‘mujeres exageradas’ – Marlene Dietrich, Bette Davis, Barbara Stanwick o Katherine Hepburn – Puig encuentra una ambivalencia que les permite corporizar momentáneamente un proceso de liberación encubierta, un borramiento enigmático de los límites de sus roles sexuales tradicionales, un sueño de poder y libertad” (SPERANZA, 2002, p. 558).

transformação social na Argentina dos anos 1970” (SPERANZA, 2002, p. 557-558)¹⁰⁷ notados, por exemplo, tanto nos posicionamentos de gênero e de masculinidade entre Molina e Valentín quanto em outros elementos que formam a diversidade textual do romance, como as notas de rodapé ou o relatório final de investigação. Dentro da trama, Molina atua como contrabandista por meio de um conjunto de elementos presentes nos filmes que conta, como se nos trouxessem uma imaginária mala de fundo falso: por cima, os filmes contados; no fundo verdadeiro, os ecos metafóricos da própria vida refletidos nesses filmes.

A última modalidade de diretor, a iconoclasta, apresenta uma diferença significativa, colocando-se como um duplo estratégico do contrabandista: enquanto um faz uso sub-reptício de outras imagens, que vão além da visão passiva, “o segundo desafia abertamente o sistema, transgredindo suas convenções e expandindo a forma artística” (SPERANZA, 2002, p. 559). Aspectos como o recrudescimento do *kitsch* e da estilização barroca efetuadas por diretores como Josef von Sternberg – um dos diretores preferidos de Manuel Puig¹⁰⁸ – são notavelmente iconoclastas a partir do princípio em que prevalecem sobre o cânone cinematográfico e a crítica através dos exageros, do exotismo das tramas, da artificialização dos espaços em que as histórias se desenrolam e da *representação da representação da femme fatale*, amplamente interpretada por Marlene Dietrich em *A imperatriz galante* (1934) e também na tetralogia *Marrocos* (1930), *Desonrada* (1931), *Vénus loira* (1932) e *O expresso de Shangai* (1932), uma figura enigmática que

[...] com sua ênfase na sexualidade como representação, libera a mulher das imposições fixas dos papéis sexuais tradicionais. [...] Espiã ou cabareteira, androgina e misteriosa, Dietrich é o emblema da mulher que enfrenta o mundo masculino e as convenções sociais impostas ao mundo feminino, submetendo-se unicamente ao que dita o coração (SPERANZA, 2002, p. 560).¹⁰⁹

¹⁰⁷ No original: “*El beso de la mujer araña* prefiere el melodrama clásico de un sacrificio por amor para hablar de la homosexualidad y la política sexual como capítulo incompleto de los procesos de transformación social en la Argentina de los 70”.

¹⁰⁸ Em ocasião do falecimento de Sternberg, em 1969, Manuel Puig publicou, na revista espanhola *Bazaar*, uma crônica curta, mas que evidencia a admiração pelo cineasta: “Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine? Supongo que para los aficionados a Antonioni, Godard y otras yerbas sería una *fatalidad* mi elección” (PUIG, 1993b, p. 149). Temos, aqui, um jogo com a palavra *fatalidad*, título em espanhol do filme *Desonra*.

¹⁰⁹ No original: “[...] que con su énfasis en la sexualidad como representación, libera a la mujer de las imposiciones fijas de los roles sexuales tradicionales. [...] Espía o cabaretera, androgina y misteriosa, Dietrich es el emblema de la mujer que enfrenta el mundo masculino y las convenciones sociales impuestas al mundo femenino, sometiéndose únicamente a los dictados del corazón”.

Feminilidade dentro dos padrões hollywoodianos, sedução narrativa, confronto ideológico, mulheres-pantera, mulheres-zumbi, cantoras de cabaré que renunciam à própria vida pelo amor, jovens esquerdistas acordando para a revolução, terror, erotismo e suspense em preto e branco. A materialidade dos filmes de Molina – a sua memória cinematográfica – nos permite afirmar que, ao aliar os quatro gestos (contar, iludir, contrabandear e transgredir códigos), o personagem possibilita que nele identifiquemos o cinema imaginário que se transforma em cinema de palavras: o filme é uma linha desfiada, da qual cada fibra se desvencilha, e cada uma dessas fibras, se por um lado deixa de ser aquela linha, por outro lado passa a ser, em conjunto com uma infinidade de novos fios, um novo fio – um fio de cinema, nova materialidade da linha sob outro aspecto, sob outra forma, mas preservando algo da linha.

Esses fios que conduzem a narrativa são os seis filmes contados por Molina. Embora eles não tenham títulos – com exceção de *Destino* –, nomeio-os, conforme mencionado anteriormente, como *A mulher pantera*, *O jovem revolucionário*, *O seu milagre de amor*, *A mulher zumbi* e *Musical mexicano*. De modo a organizar a análise desses filmes que aqui se pretende, opto pela sequência em que eles são apresentados ao longo do livro. Seria possível a análise fora dessa ordem; contudo, julgo relevante a sequência porque é justamente nos meandros desses filmes que se desenrolam as desventuras de Molina e Valentín, e é através dela que podemos estabelecer o conjunto de elos metafóricos que liga a memória cinematográfica de Molina aos acontecimentos e conflitos dentro da cela. Na leitura aqui realizada, passaremos por pontos de aproximação e de afastamento entre os filmes contados e alguns referenciais cinematográficos hipotextuais – pontuais ou não –, identificados a partir das minhas pesquisas e advindos de outros estudiosos da obra de Manuel Puig¹¹⁰. Ressalto, porém, que a relação de pontos próximos e distantes entre os filmes “reais” e os contados não tem o propósito de avaliar ou medir níveis de fidelidade (fator já questionado pelas teorias da adaptação, bem como nesta dissertação); servem, sim, para que sejam notadas as nuances inevitáveis dos deslocamentos presentes em qualquer adaptação e, também, para ressaltar os limites nos quais as próprias fabulações de Molina se impõem dentro do romance.

¹¹⁰ Ver Abellán (1980), Domínguez (2000), Esquerro (2002), Campos (2002), Speranza (2002), Kerr (2002).

3.2.1 A mulher pantera

Este filme imaginado por Molina, e que emoldura não somente o início da fala do personagem no romance como também o próprio romance em sua estrutura, parte da remissão a um produto cinematográfico específico: trata-se do filme *Sangue de pantera* [*Cat people*]¹¹¹, dirigido por Jacques Tourneur, produzido por Val Lewton e lançado em 1942 pela RKO Pictures¹¹².

No roteiro filmado de *Sangue de pantera*, a personagem Irena Dubrovna é uma imigrante sérvia que trabalha como ilustradora de moda em Nova York. Certo dia, encontra em um parque Oliver Yates. A aproximação de Oliver logo cativa Irena, que permite que ele a acompanhe e, enfim, se casam. No entanto, o casamento não é logo consumado: Irena demonstra insegurança em entregar-se ao seu marido, pelo medo que carrega dentro de si. Esse medo, em realidade, é também um temor que atravessa gerações de mulheres nascidas no povoado de onde se origina a personagem: uma maldição que transforma mulheres em panteras caso se entreguem à excitação sexual. Esse mal é evocado pela aparição, no jantar de casamento de Irena e Oliver, de uma misteriosa mulher, que a chama de “irmã” e reforça, em Irena, os temores de que ela também seja amaldiçoada. Acreditando, cada vez mais, estar realmente possuída desse poder – e ao mesmo tempo rejeitando-o conscientemente –, Irena, obsessivamente, passa os dias à beira da jaula da pantera do zoológico, desenhando-a. Oliver não se deixa convencer pelas fantasias da esposa e a encaminha para um sinistro psiquiatra, enquanto ele mesmo vai se aproximando, carente de afeto, de Alice Moore, arquiteta e companheira de trabalho. Tal situação desperta os ciúmes de Irena e serve como um disparador para que não somente sua ira como também suas fantasias despertem. Ao final, Irena confirma para si mesma carregar o terrível mal: persegue Alice, mata o

¹¹¹ Esse filme recebeu uma continuação em 1944, *A maldição do sangue de pantera* [*The curse of the cat people*, no original]. Embora parte do elenco anterior tenha sido mantido (Simone Simon, Kent Smith e Jane Randolph, o trio principal de atores), o filme foi dirigido por Roy Webb e Gunther Von Fritsch e teve menor repercussão em relação ao primeiro. Houve, ainda, em 1982, uma nova adaptação, *A marca da pantera* [*Cat people*, no original], um *thriller* que mescla terror e erotismo dirigido por Paul Schrader – irmão de Leonard Schrader, roteirista da adaptação cinematográfica de *O beijo da mulher aranha* – e lembrado mais pela erótica atuação de Natassja Kinski como a protagonista Irena Gallier.

¹¹² A RKO Radio Pictures, uma das grandes *major companies* que controlavam o mercado cinematográfico e o *studio system* na idade de ouro do cinema (COSTA, 1989, p. 89-91), foi a responsável também por outros títulos conhecidos do público consumidor de cinema, como *King Kong* (1933) e *A levada da breca* (1938). No começo dos anos 1940, sob a administração de um então novo diretor, a RKO apostou em sessões duplas e “filmes B”. No entanto, após uma mudança na gestão, o estúdio retoma a produção de filmes com orçamentos mais amplos e lança filmes hoje considerados clássicos, como *Interlúdio* e *A felicidade não se compra*, ambos de 1946.

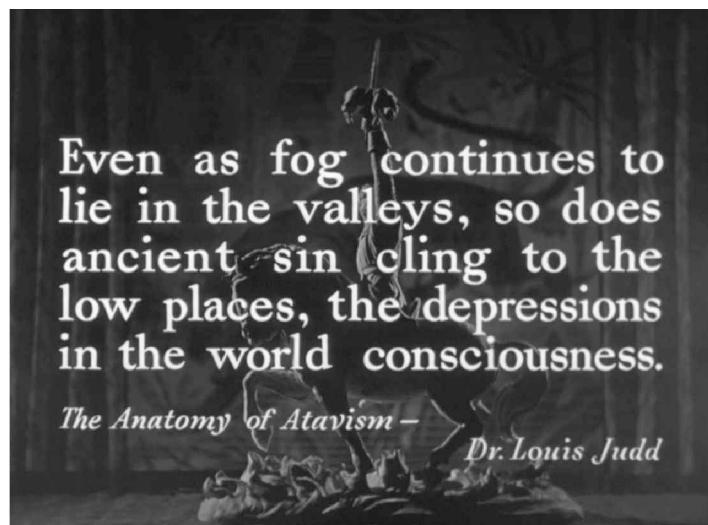
psiquiatra – que tenta seduzi-la e, por isso, é aniquilado pela mulher-pantera – e solta a pantera do zoológico, sendo então morta por esse animal-símbolo da maldição, colocando fim ao seu próprio legado de terror.

A partir da trama dirigida por Tourneur, as aproximações e afastamentos conduzidos por Molina geram um efeito de ampliação da dramaticidade graças a dois aspectos preponderantes na adaptação: a reelaboração e a revisão do padrão estético do cinema clássico de horror, e a intensificação da aura da feminilidade da protagonista do filme, sob o signo da retórica hollywoodiana da “mulher de cinema” (BAECQUE, 2010, p. 299).

O começo do filme narrado pelo personagem do romance é uma situação que remete a um afastamento primeiro e que possibilita pensar na carga autônoma do filme criado. Por um lado, *Sangue de pantera* se inicia com toques aparentemente moralistas e quase explicativos da trama que se seguirá apresentando: sobre o *background* de um detalhe de uma estátua do mártir Jovan Vladimir – líder cristão que expulsa os infieis e satanistas do longínquo vilarejo de onde se origina a protagonista do filme –, que está na casa em que vive Irena, vê-se a inscrição extraída do fictício livro *Anatomia do atavismo*, de Louis Judd, o personagem psiquiatra interpretado por Tom Conway: “Tal como o nevoeiro que continua a cobrir os vales, também o pecado antigo persiste nos locais baixos e nas depressões da consciência do mundo” (FIGURA 2). Desse modo, além do jogo referencial antecipador do personagem que atua como um motivo “intelectual” da trama (em contraposição com o estranho, o sobrenatural), pode-se pensar no esboço de uma atribuição didática do filme, carregada de um tom condenatório: Irena é descendente remota de um mal pagão que permanece latente na personagem, e sua manifestação – nefasta, passional, irracional – não tardará em acontecer; logo, deverá ter o fim ao qual todo mal se destina.¹¹³

¹¹³ É digna de nota, ainda, a grande influência exercida pelo Código Hays nas produções cinematográficas norte-americanas entre as décadas de 1930 e 1960. Idealizado e sustentado inicialmente por Will Hayes, advogado presbiteriano e presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), o código era uma série de medidas de censura e regulação das narrativas cinematográficas antes que chegassem ao grande público e uma tentativa de coibir a crescente “desmoralização e má influência” que o cinema exercia no consumidor. A medida era formada, basicamente, por duas listas: *Dont's*, que consistiam na proibição total de presença de temas como “nudez, tráfico de drogas, escravidão branca, parto, cirurgias, primeira noite, casais na mesma cama, genitália infantil, beijos prolongados, perversão sexual, miscigenação” (NAZÁRIO, 2007, p. 97); e *Be careful's*, que recomendavam cautela na exibição de cenas que contivessem “uso da bandeira americana, execuções legais, roubo de trens, vulgaridades” (NAZÁRIO, 2007, p. 97).

FIGURA 2 – Frame inicial de *Sangue de pantera*



Fonte: SANGUE..., 1942.

Por outro lado, em *O beijo da mulher aranha*, a maldição que persegue Irena atuará apenas mais adiante como um elemento-chave para a sedução narrativa que empreende Molina; servirá como recurso para atrair Valentín e como motivador para que se estabeleça, dentro da cela, um diálogo, já que o personagem marxista parece desinteressado pelas supostas frivolidades de Molina. Em ambas as versões – a de Tourneur e a de Molina – a trama começa aparentemente desprevensiosa: Irena está no parque, em frente da jaula da pantera, desenhando-a; logo aparece um homem; ele se sente atraído, busca uma aproximação; daí poderá surgir um romance. Entretanto, a atmosfera descontraída da ação, que envolve um homem que, em uma manhã clara, encontra uma mulher interessante em um zoológico repleto de figurantes transeuntes e de sons em off caracterizando um espaço de socialização mais amplo, logo é substituída, na narrativa molinesca, por uma série de recursos que reforçam o caráter sombrio da personagem – “Nota-se que ela tem algo estranho, que não é uma mulher como as outras” (PUIG, 1981, p. 7) – e que, de certo modo, se refletem no próprio espaço do primeiro encontro entre o casal, ou, melhor, que mais parece contribuir na constituição desse mesmo espaço, frio, escuro, desolado, pouco convidativo:

– Faz frio, é inverno. As árvores do parque estão descascadas. Sopra um vento frio. A jovem é quase a única pessoa lá, sentada no banquinho dobrável que ela mesma traz, e com uma prancheta para apoiar a folha de desenho. Um pouco mais adiante, perto da jaula das girafas, há umas crianças com a professora, mas vão embora depressa, não aguentam o frio (PUIG, 1981, p. 7).

Outro aspecto que anteciparia a sequência de acontecimentos é a caracterização da indumentária de Irena relacionada por Molina. Mais que a confirmação da preferência do protagonista de *O beijo da mulher aranha* pelo detalhe bem apurado, pelo exercício de transformação da imaginação em uma narrativa (por muitas vezes) centrada nos pormenores e pelo senso estético que privilegia o “efeito de real” (BARTHES, 2012), as descrições do figurino da mulher pantera configuram um efeito peculiar: a evocação sensual das texturas, como a lisura e o toque acetinado das meias de seda, a espessura e a provável maciez do denso casaco de pele preto que se assemelha à pele de um gato, atiça a libido do companheiro ouvinte – Valentín estabelece como tabu narrativo as descrições eróticas (PUIG, 1981, p. 8)¹¹⁴ – e compõe a *persona* misteriosa, introvertida e exótica da mulher, uma jovem vinda da Sérvia, de uma região montanhosa definida por Molina, exclua-se aqui o equívoco geográfico, como a Transilvânia, onde há “bosques escuros, onde moram as feras que durante o inverno enlouquecem de fome e têm de descer às aldeias, para matar” (PUIG, 1981, p. 9):

- Está com as pernas cruzadas, os sapatos são pretos, de salto alto e grosso, sem bico, aparecem as unhas pintadas de escuro. As meias são brilhantes, daquele tipo de malha cristal de seda, não se sabe se o cor-de-rosa é da carne ou da meia.
- Desculpe, mas lembra do que te falei, não faça descrições eróticas. Não convém, sabe.
- Como quiser. [...] Ela está de luvas, mas para poder continuar desenhando tira a luva da mão direita. As unhas são compridas, o esmalte quase preto e os dedos brancos, até que o frio começa a arroxear-las. Deixa o trabalho por um instante, enfia a mão debaixo do capote para esquentá-la. O capote é grosso, de pêlo preto, os enchimentos bem grandes, mas um veludo espesso como o pêlo de um gato persa, não, muito mais espesso (PUIG, 1981, p. 8).

Por outro lado, ainda em consonância com o figurino, e tenha-se aqui em conta a leitura desde uma dimensão mais ampla – a do universo de escolhas que partem da

¹¹⁴ Entretanto, ainda na circunstância narrativa de *A mulher pantera*, ao ouvir de Molina algumas descrições sobre Irena, Valentín se entusiasma um pouco: “Eu a imagino morena, não muito alta, rolinha e movendo-se como uma gata. Bem gostosa” (PUIG, 1981, p. 8). Vemos, pois, que a retidão e o senso aparentemente altruísta de abstinência do personagem marxista enfrentam uma sequência de confrontos, perfazendo-se em um choque ideológico que surge em outros momentos: a recordação de uma colega envolvida no movimento revolucionário (que também deve praticar o desapego sentimental pela grande causa); a confissão de que sente atração por uma outra mulher – a que aparece “fundida” a Molina em seu delírio agonizante (PUIG, 1981, p. 227-232) e que o leva também a tentar redigir uma carta, quando fragilizado pelo envenenamento da comida que lhe servem e, em parte, por um bolero cantado por Molina; e a própria consumação da relação sexual com Molina, em um momento crucial (e, diga-se, revolucionário) de “renúncia à renúncia”.

narrativa de Molina em seu afã de contar aquilo que viu no cinema –, nota-se uma mudança relevante entre o traje usado por Simone Simon na cena inicial do filme dirigido por Tourneur e aquele descrito pelo personagem contador dos filmes no romance de Manuel Puig. Se por um lado, na narrativa puiguiana, o vestuário da mulher pantera evoca uma sensualidade que configura Simone Simon em um conjunto idealizado da elegância (figurino, maquiagem, olhares lânguidos para uma câmera e eternização da autoimagem como referência para a sociedade do consumo) inerente às personagens femininas interpretadas por *movie stars*, por outro lado, na produção da RKO Pictures, ele se resume a algo mais formal e que escapa da suntuosidade e do exotismo: um conjunto de *tailleur* com vistosas ombreiras em tons cinzentos e uma camisa branca cuja gola se sobrepõe à lapela do casaco, um traje mais adequado à própria moda que figurava na época das filmagens. Embora esse exercício de descrição de indumentária pareça despropositado, pode-se interpretar esse afastamento em relação à produção hollywoodiana como mais uma das estratégias diegéticas de Molina para articular em seu filme uma intensificação estilizada da trama que um dia viu; o ápice do filme se instaura em uma situação de horror e, na narrativa presente no romance de Manuel Puig, a fração mínima da situação insólita que está por vir está, em certa medida, antecipada pela felinidade da protagonista: revestir-se de uma pele rosada e de uma densa pelagem como uma gata, olhar fixamente para algo como uma gata, abrigar-se do frio como uma gata, ter unhas-garras compridas como uma gata, mover-se como uma gata.

Para o exercício de aproximações e distanciamentos inevitáveis (e desejáveis) na transmutação narrativa¹¹⁵ que é *A mulher pantera*, outro objeto-alvo – talvez o mais importante, posto que é objeto de estudo já bastante explorado por outros pesquisadores relevantes para os estudos acerca da literatura de Manuel Puig¹¹⁶ – desse trânsito de formatos, suportes e modos de contar é a estética predominante no cinema clássico de horror, que vigorou no mercado cinéfilo entre as décadas de 1930 e 1950. Dolores Tierney (2002) assim define alguns clichês preponderantes desse gênero cinematográfico:

¹¹⁵ Leve-se em conta que transmutação é, dentro dos estudos de alquimia, a conversão de um elemento químico em outro, uma mudança de materialidade, de substância – um processo análogo ao que é pensado nas teorias da adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006).

¹¹⁶ Ver Abellán (1980); Campos (1998; 2002); Domínguez (2000); Bacarisse (2002); Kerr (2002); Speranza (2002); Tierney (2002); Santos Filho (2007).

A construção visual do cinema clássico de horror em concreto está baseada em torno do conceito de visão como princípio do “processo de conhecimento”. [...] Portanto, em nível estrutural básico, no cinema de terror clássico a configuração do suspense está baseada na tensão entre o que se vê e o que não se vê. A ideia é que o que se vê é conhecido, e o que é conhecível é sempre seguro. Ao contrário, o que não se vê é perigoso. O suspense, por conseguinte, vem do medo ao desconhecido, uma característica essencial da literatura gótica, na qual a cenografia do cinema é traduzida através de uma organização especial da visão. No cinema, as noções góticas do noturno, do primitivo e do escuro são manejadas através de técnicas de *mise-en-scène* que escurecem a visão da câmera/espectador: um exemplo claro é o uso da iluminação expressionista, o nevoeiro e a escuridão [...]. A informação que a câmera proporciona ao espectador é uma forma de conhecimento que às vezes se retém e às vezes se oferece (TIERNEY, 2002, p. 357).¹¹⁷

Embora o contraste da luz e da sombra como recurso estético já estivesse em vigor desde a própria instituição do uso da imagem cinematográfica enquanto linguagem e novo suporte artístico-narrativo (o expressionismo alemão¹¹⁸, geralmente relembrado graças aos filmes de F.W. Murnau, Robert Wiene e Fritz Lang, é um divisor de águas no que se refere ao uso e ao aperfeiçoamento do gótico cinematográfico), servindo de base comum para a constituição de outras estéticas ou subgêneros cinematográficos, como o *noir*, é no cinema clássico do horror norte-americano que tal modo de produzir imagens atingirá uma presença prolífica. As razões para o predomínio de tais configurações imagéticas nesse fazer cinematográfico podem ser muitas, das quais três são hipóteses relevantes para nossa discussão. Em primeiro lugar, o baixo orçamento destinado à produção dos filmes seria um obstáculo que forçaria a equipe de produção dos filmes a recorrer a um conjunto de estratégias mais práticas ou menos dispendiosas. Um segundo motivo se resumiria às próprias limitações técnicas, devidamente compensadas com soluções de iluminação (efeitos de *chiaroscuro* e iluminação *low-key*) ou de edição já incorporadas ao já mencionado “dicionário infinito” do signo cinematográfico, como montagens alternadas que geram a ilusão de

¹¹⁷ No original: “La construcción visual del cine clásico de terror en concreto está basada en torno al concepto de la visión como principio del ‘proceso de conocimiento’. [...] Por tanto, a nivel estructural básico, en el cine de terror clásico la configuración del suspense está basada en la tensión entre lo que se ve y lo que no se ve. La idea es que lo que se ve se conoce, y lo que es conocible es siempre seguro. Por el contrario, lo que no se ve es peligroso. El suspense por consiguiente viene del miedo a lo desconocido, un rasgo esencial de la literatura gótica, el cual se traduce a la escenografía del cine a través de una organización especial de la visión. En el cine, las nociones góticas de lo nocturno, lo primitivo y lo oscuro son manejadas a través de técnicas de *mise-en-scène* que oscurecen la visión de la cámara/espectador: un ejemplo claro es el uso de la iluminación expresionista, la niebla y la oscuridad.[...] La información que la cámara proporciona al espectador es una forma de conocimiento que a veces se retiene y a veces se ofrece”.

¹¹⁸ Ver Cánepa (2006, p. 55-88); Aumont; Marie (2016, p. 112-113).

simultaneidade de ações em diferentes espaços narrativos, ou fusões que indicam, no exercício da decupagem, os inícios e finais de algumas sequências e sobreposição de imagens com tom sugestivo. Um terceiro viés que justificaria a permanência da marca técnica dos contrastes entre o claro e o escuro seria a imposição do código de censura, que inviabilizaria, dentro do filme, a aparição ou a remissão mais direta aos tabus cinematográficos: monstruosidades, transformações explícitas, sangue, violência gráfica, mortes. Como alternativa à imposição moralista do censor, caberia ao diretor explorar a mensagem do terror sob a forma de uma série de alegorias visuais que certamente não passariam despercebidas aos olhos de considerável parte do grupo: ora o terror como metáfora da opressão, cujo fim é sempre desejado; ora o terror, como retórica da repulsa, funcionando como instrumento de choque, de impacto, de ousadia diante da normalidade estabelecida (imposta).

Alguns momentos da narrativa de *A mulher pantera* são elaborados por Molina de modo que evoquem as condições estéticas do gênero cinematográfico do horror. Assim como em *Sangue de pantera*, no filme contado por Molina prevalece um exercício de manipulação visual trabalhada com o interesse de conferir uma carga dramática que atua como um gerador de “representação da representação” filmica daquilo que chamaremos de “situação horror” (o sobrenatural, o abjeto) e, em um plano mais amplo, da própria estética cinematográfica. Em uma das sequências narradas por Molina, temos a seguinte passagem, na qual o amante de Irena está reunido com sua colega no escritório de arquitetura em que trabalham, naquela que será uma situação catalisadora para a revelação da maldição de Irena:

[...] E lá estão trabalhando além do horário. O salão é grande, há várias pranchetas de desenho, cada arquiteto tem uma, mas agora já foram embora e está tudo sumido na escuridão, a não ser a prancheta do rapaz, que tem um vidro, e debaixo do vidro vem a luz, então os rostos são iluminados por baixo, e os corpos projetam uma sombra meio sinistra contra as paredes, sombra de gigantes, e a régua de desenho parece uma espada quando ele ou a colega a seguram para traçar uma linha (PUIG, 1981, p. 22).

Nesse trecho do romance, as convenções da filmagem em preto e branco e os recursos de iluminação são descritos de forma a criar uma imagem peculiar, não somente pelo reforço da condição da luz presente na cena como também para ressaltar a evidente artificialidade da narrativa cinematográfica, cujo efeito plástico simula uma condição plausível e, ao mesmo tempo, ilógica. Primeiramente, o facho de luz surge

debaixo da mesa de trabalho e projeta sombras que se fundem aos corpos, deformando-os. Esses corpos, de pele e sombra, são duplamente supracitados: agigantados e dispostos em condição cêntrica na quadratura da cena. Essa mesma luz, uma trajetória clara possivelmente em diagonal, atinge o rosto dos dois personagens, destacando-os, ressaltando suas fisionomias, concentradas, sérias, compenetradas. Logo, a régua de desenho, graças à luz, cresce na mesma proporção que os corpos: torna-se arma, uma ferramenta simbólica de defesa contra a tensão que a escuridão da cena carrega. Por último, a condição inimaginável de um escritório às escuras, ainda que com funcionários trabalhando fora do expediente. Em um mundo “real”, isto é, sem o filtro artístico e intencional do cinema, as luzes estariam acesas, os arquitetos poderiam executar melhor seu trabalho. No entanto, no mundo de representações e simulacros *daquilo que e como poderia ter sido* ao qual se vincula o cinema, a sala escura, com seu único foco de luz que reforça a presença dos dois protagonistas no centro da cena é elemento que não somente amplia o senso de dramaticidade como, ainda, dá margem à constituição da “situação horror”: a apresentação primária (e invisível) do horror, que se manifesta na porta que range (talvez um dos efeitos sonoros mais reproduzidos nos filmes de terror), na sombra sobrenatural que se move, na respiração ofegante e nos movimentos felinos, quase inaudíveis, assim como na solução de sobrevivência providencial e paliativa de Oliver e Alice, carregada de uma simbologia cristã que reforça a dicotomia luz/trevas (a luz como elemento mínimo de salvação, em contraste com a obscuridade do mal; a cruz que “exorciza” o demoníaco), conforme descreve e narra Molina:

Então, lá no escritório estão ele e a outra falando, e param de falar porque escutam uma porta que range. Olham e não há ninguém, o escritório está escuro, só a mesa deles, com aquela luz meio sinistra de baixo para cima. E se ouvem pisadas de animal, que amassam algum papel ao pisá-lo e, sim, agora me lembro, há uma cesta para papéis num canto escuro e a cesta vira e as pisadas fazem ranger os papéis. A outra solta um grito e se refugia atrás dele. Ele grita: “Quem está aí? Quem é?”, e então pela primeira vez se ouve a respiração do animal, como um rugido entre dentes, entende? Ele não sabe com que se defender e pega uma régua dessas grandes. E nota-se que inconscientemente ou seja como for ele lembra do que Irena contou, que a cruz espanta o diabo e a mulher-pantera, e a luz da mesa projeta umas sombras como de gigante em cima da parede, dele com a colega agarrrada a ele, e a poucos metros a sombra de uma fera de cauda comprida, e parece que ele está segurando uma cruz na mão. São somente as réguas de desenho que ele coloca em cruz, mas aí se ouve

um rugido terrível e na escuridão os passos do animal que foge espavorido (PUIG, 1981, p. 31).

O uso apurado da luz para reforçar as dicotomias do cinema de horror clássico – visibilidade *versus* invisibilidade, conhecido *versus* desconhecido, segurança *versus* perigo (TIERNEY, 2002, p. 359) – é notável também em sequências filmicas densamente (re)criadas por Molina em seu cinema imaginário transladado à materialidade da palavra. Após a instauração do problema sobrenatural e da quase-confirmação (sob uma série de sugestões elaboradas tanto ao longo das duas narrativas filmicas) de que Irena é uma mulher-pantera, devido a uma crise de ciúmes ao ver seu amado conversando a sós com a colega de trabalho, a protagonista se esconde para observá-los. Eles se despedem, a arquiteta toma seu caminho de volta para casa, e Irena a persegue:

E daquela vez a colega resolve andar, para arejar um pouco as ideias, porque sua cabeça está explodindo depois de falar com o rapaz, ele lhe contou tudo, que Irena não se deita com ele, que tem pesadelos com mulheres-panteras. E essa mulher, que está apaixonada pelo rapaz, sente-se realmente muito confusa, já estava conformada em perdê-lo, mas agora não, tem esperanças outra vez. E por um lado está contente, já que nem tudo se perdeu, e por outro lado tem medo de criar de novo ilusões e depois sofrer, de ficar sempre com as mãos vazias. E vai pensando nisso tudo, andando depressinha porque faz frio (PUIG, 1981, p. 23-24).

A situação aparentemente “positiva”, que tange, dentro dos potenciais melodramáticos tão usados por Molina em seus filmes, a esfera da sentimentalidade e a esperança no amor alimentada por Alice, é o momento inicial de outra sequência cinematográfica narrada pelo protagonista do romance de Puig, que continua rumo a outra “situação horror” e ao resgate das alegorias da luz e da escuridão como agentes que emolduram a diegese filmica:

Não tem ninguém ali, dos dois lados do caminho está o parque escuro, não há vento, nem uma só folha se move, a única coisa que se sente são passos atrás da colega, um toque-toque de sapato de mulher. A colega volta-se e vê uma silhueta, mas a certa distância, e com a luz escassa não percebe quem é. Mas por lá a batida se ouve cada vez mais rápido. A colega começa a alarmar-se, porque você sabe como é, quando se falou de coisas de assustar, como fantasmas ou crimes, a gente fica mais impressionável, e se sugestionava por qualquer coisa, e essa mulher se lembra das mulheres-panteras e aquilo tudo e começa a se assustar e apressa o passo, mas está bem na metade do caminho, a

uns quatro quarteirões do fim, onde começam as casas porque acaba o parque. Então, se dá uma de correr, quase que é pior.

[...] a mulher não sabe se começa a correr ou não, quando de repente quase não se ouvem mais os passos, o toque-toque da outra, quero dizer, porque são passos diferentes, quase imperceptíveis, os que a arquiteta sente agora, como se fossem passos de um gato, ou algo pior. Volta-se e não vê a mulher, como pôde desaparecer de repente? Mas pensa ver outra sombra, que desliza e desaparece também. E o que se ouve agora é o ruído de pisadas entre o arvoredo do parque, pisadas de animal, que se aproximam (PUIG, 1981, p. 24-25).

Nesse excerto, o horror se manifesta como um rompimento da normalidade. O retorno de Alice à casa poderia ser como em todos os outros dias, mas o parque às escuras como pano de fundo, a descrição, por parte de Molina, de que a personagem está impressionada e temerosa e a reiteração da dicotomia luz/escuridão (caracterizada pela fraca iluminação da cena e a presença de silhuetas e sombras que se movem) atuam como alegorias indicativas da presença do mal e ampliam a potencialidade sugestionadora da estética cinematográfica peculiar do filme de Tourneur; o *travelling* que registra a perseguição é uma combinação de sombras, ruídos, passos e expectativas, e caberá à imaginação do público leitor/ouvinte, imerso no jogo narrativo de *A mulher pantera*, o que ainda está por vir.

Em outra sequência densa de efeitos do horror clássico, que serve como continuidade da perseguição de Irena contra Alice, outra situação-horror surge: a impotência do personagem perseguido que, quando solitário, torna-se mais vulnerável ao mal e está submetido a uma experiência que também é a confirmação do sobrenatural como ameaça à normalidade. A situação de terror ultrapassa o núcleo principal de personagens e de espaços narrativos, deixa sua marca/ameaça (a saída de banho dilacerada, as pegadas molhadas no piso) e é comprovada (sem, contudo, ser vista) por outros olhos; o mal existe no microcosmo da narrativa, é entrevisto, tem um corpo de sombras, é a elipse de uma série de consequências e pode afetar qualquer um:

A arquiteta está muito nervosa por tudo o que aconteceu, e aquela noite ao voltar do hotel onde é proibida a entrada de homens pensa que para acalmar seus nervos que estão tão alterados a melhor coisa seria descer e nadar um pouco. Já é noite fechada e não há absolutamente ninguém na piscina. Lá embaixo há vestiários e ela tem um armário onde pendurar a roupa e veste o maiô e a saída de banho. Enquanto isso, abre-se a porta e aparece Irena. Pergunta pela outra à mulher da portaria, e a porteira diz, sem desconfiar de nada, que a outra acaba de descer para a piscina. Irena, por ser mulher, não tem o menor problema para ela entrar, deixam ela passar. Embaixo, a piscina

está às escuras, a outra sai do vestiário e acende as luzes, as da piscina, que ficam debaixo d'água. Está ajeitando o cabelo para colocar a touca de banho quando escuta passos. Pergunta, um pouquinho alarmada, se é a porteira. Não há resposta. Então fica aterrorizada, larga a saída de banho e mergulha. Olha, do meio da água para as bordas da piscina, que estão escuras, e se ouvem os rugidos de uma fera preta que passeia enfurecida, quase não se vê, mas uma sombra vai como que deslizando pela beirada. Os rugidos mal se ouvem, são sempre rugidos como entre dentes, e brilham seus olhos verdes olhando a outra na piscina que aí sim começa a gritar feito louca. Enquanto isso a porteira desce e acende todas as luzes, pergunta o que está acontecendo. Aqui não tem ninguém, porque essa gritaria toda? A outra está envergonhada, não sabe como explicar o medo que sente, imagina como é que vai dizer que ali apareceu uma mulher-pantera. E então diz que pensou que havia alguém lá, um animal escondido. E a porteira a olha como que dizendo que é que essa babaca está falando, veio uma amiga visitá-la e se assusta por causa disso, por ouvir uns passos, e estão nisso quando avistam no chão a saída de banho em farrapos e pegadas de patas de animal, que pisou no molhado... (PUIG, 1981, p. 32).

Na última situação-horror contada por Molina, além da confirmação das pistas narrativas estrategicamente oferecidas pelo contador de filmes (Irena é a mulher pantera, aquela que se transforma em um ser polimorfo se atiçada sexualmente, aquela que não consumará o amor porque a maldição a impedirá), temos também o elemento terrorífico como chave para a confrontação da normatividade, representada pela figura do psiquiatra. Ao seguir a recomendação de Oliver, Irena passa a frequentar as sessões de terapia do Doutor Judd. No entanto, o convívio com o outro homem a faz recuar, e a personagem desiste de visitar o consultório. Quando Oliver e Alice são encerrados no escritório e se salvam, graças à providencial cruz de sombras, Irena foge e recorre ao psicanalista, a fim de que ele possa fazer algo. No entanto, o confronto que ela enfrentava com o médico ressurge sob a forma de uma tensão sexual que a levará à transformação e à confirmação, para o público, de que Irena é mesmo amaldiçoada, tal qual é contado por Molina:

É noite, o quarto está iluminado só com uma lampadazinha. O psicanalista, que estava lendo, tira os óculos, fita-a. Irena sente essa mistura de desejo e rejeição por ele, porque é atraente, já te disse, um tipo sexual. E aí acontece uma coisa esquisita, ela se atira nos braços dele, porque está desamparada, sente que ninguém gosta dela, que o marido a abandonou. E o psicanalista interpreta que ela o deseja sexualmente, e logo pensa se a beija e até se consegue fazer o serviço completo, assim tirará da cabeça dela aquelas ideias estranhas de que é uma mulher-pantera. E a beija e se esfregam, se abraçam e se beijam. Até que ela... vai como que escorregando, fita-o com os olhos

semicerrados, brilham seus olhos verdes com desejo e ao mesmo tempo com ódio. E se desprende e vai para o outro lado daquela sala de móveis tão bonitos fim-de-século. Tudo com sofás de veludo e mesas com paninhos de crochê. Mas ela vai para aquele canto porque lá não chega a luz do abajur. E se joga no chão, o psicanalista quer se defender mas é tarde demais, porque ali naquele canto escuro tudo se torna confuso um instante e ela já se transformou em pantera [...] (PUIG, 1981, p. 36).

No primeiro trecho dessa sequência, a repetição dos contrastes entre luz e sombra reforça a marca visual do horror clássico: o quarto iluminado em apenas um ponto específico, onde se concentraria o psicanalista, é uma pequena, talvez única, representação da pretensa segurança que traz a normalidade, materializada assim pela figura do médico, signo da classificação dicotômica, em termos sociais e científicos, do que é saudável e do que é enfermo. Tudo ao redor do espaço da casa é escuridão, penumbra, onde não se localizaria o médico, tanto em termos metafóricos (retornamos à dicotomia entre o conhecido/seguro e o desconhecido/perigoso) quanto em termos estéticos: o personagem, no enquadramento da cena, tem o seu destaque confirmado pelo efeito que a luz provoca. A aparição da mulher é repentina, quase imediata e inexplicável, como o próprio horror se caracteriza; é questionadora, porque desafia o senso ético do profissional, que revela seus desejos sexuais a uma paciente; é ardilosa, porque é no deslizamento dos e nos espaços escuros em que se dá a transformação, o improvável, o sobrenatural e o contraponto à normalidade, à classificação, à segurança e à virilidade falsamente ameaçadora do homem que tenta seduzi-la.

Posto que este filme “moliniano” se apropria dos recursos estéticos do cinema clássico do horror hollywoodiano em sua materialidade e em seu *storytelling*, o mesmo também nos permite pensar o ato de contar sob o prisma da recriação, mediante operações de alteração, releitura, inclusão e exclusão. Tais operações, em *A mulher pantera*, não se fixam apenas no plano diegético, na criação linguística da memória que resgata aquilo que afirma ter visto e o transforma em uma história como a que o próprio Molina provavelmente gostaria de ter visto; são notáveis também na própria modulação estética do texto cinematográfico. Na continuidade da sequência em que Irena está na casa do psicanalista, temos a seguinte passagem:

[...] ele chega a pegar o atiçador da lareira para se defender mas a pantera já pulou em cima dele, ele quer dar golpes com o atiçador, mas com uma garra ela lhe abriu o pescoço e o homem cai no chão jorrando sangue aos borbotões, a pantera urra e mostra os caninos

brancos perfeitos e afunda outra vez as garras, agora no rosto, para estraçalhá-lo, as bochechas e a boca que momentos antes a beijara (PUIG, 1981, p. 36).

Se por um lado, ao longo de praticamente toda a narrativa de *A mulher pantera*, o terror foi desenhado e ilustrado sob a efígie de um padrão imagético gótico e expressionista que vigora no primeiro século da história do cinema, temos, nesse trecho, que dá fim ao personagem do psicanalista e que logo guiará o leitor à morte de Irena, uma alteração relevante no que se refere ao efeito visual provocado pela narrativa. No lugar do terror subentendido, que se manifesta e opera exclusivamente na treva, na sombra, na escuridão, aqui a maldição toma corpo, forma, cor e impacto, surge dos meandros escuros do quarto, é uma pantera que ganha a fração luminosa do cenário, mostra-se em seus recursos mais explícitos – saltos, urros, caninos, garras –, ataca e faz jorrar sangue, eliminando o oponente. Essa mudança, do oculto para o explícito, do mal que se manifesta na penumbra para o mal escancarado prefigura uma inversão estética presente no cinema de horror produzido a partir da década de 1960, e que consiste na “ideia de que o visível, mais que o invisível, é o que se converte na ameaça monstruosa – ‘o outro’” (TIERNEY, 2002, p. 360)¹¹⁹. O escatológico e o repugnante tomam destaque na tela, o corpo monstruoso torna-se icônico, a monstruosidade dá fim à ambiguidade: não mais vale o que se sugere, e sim o que se vê. Não mais valem as sombras projetadas nas paredes que sugerem o combate entre a mulher-pantera e o psiquiatra (FIGURA 3), mas os corpos explícitos e reiterados na tela, como aquele predestinado ao demoníaco em *O bebê de Rosemary* (1968), ou o profano e possuído que se contorce e desafia a física em *O exorcista* (1973), ou o corpo reprimido e que se rebela em *Carrie, a estranha* (1976).

¹¹⁹ No original: “Un avance importante del cine moderno de terror – en oposición al clásico – es la idea de que lo visible, más que lo invisible, es lo que se ha convertido en la amenaza monstruosa – ‘el otro’”.



FIGURA 3 – Frames de *Sangue de pantera*

Fonte: SANGUE..., 1942.

Quanto à transição cinematográfica, em termos estéticos, algumas interpretações podem ser elaboradas a fim de que se teçam hipóteses que justifiquem, na narrativa puiguiana, a inclusão desses outros modos de ver o horror. Em primeiro lugar, o fato de que essas produções filmicas de terror *gore*¹²⁰ tenham atingido, na época em que o romance foi escrito (finais da década de 1960 e inícios dos anos 1970), o *status quo* de produções relevantes e de grande visibilidade no contexto cultural da época, ultrapassando o estigma do “filme B” e tornando-se os novos referenciais da cultura pop. Não é de todo equivocado imaginar que Manuel Puig tenha assistido a produções icônicas do gênero terror e, em seu afã de problematizar as políticas ideológicas e sexuais em seus romances¹²¹, tenha retomado uma imagem sangrenta refletida no espaço escuro do cinema, optando por elaborá-la em seu exercício literário.

Em segundo lugar, e considerando-se a dimensão do romance, a necessidade de que o ataque de Irena a Judd fosse descrito sob um teor mais explícito, sanguinário, pois isso daria mais impacto visual à cena, e poderíamos interpretar o sangue a borbotões como um recurso plástico e como mais uma estratégia de Molina para gerar o efeito de horror capaz de impressionar Valentín, posto que o envolvimento do personagem na sedução narrativa imposta por Molina começa a gerar seu resultado: Valentín se identifica com o psicanalista (PUIG, 1981, p. 24), sente alguma afeição pela personagem da arquiteta (PUIG, 1981, p. 11), cai na artimanha diegética de Molina – que, bom conhecedor das formalidades dos modos de contar folhetinescos, proporciona pausas e suspense nos filmes que conta e gera expectativas (PUIG, 1981, p. 24) – e, ao fim de *A mulher pantera*, confessa ter se emaranhado nas tramas do filme que ouviu:

- Gostou?
- Sim...
- Muito ou pouco?
- Pena que tenha acabado.
- Passamos bons momentos, não é?
- É mesmo.

¹²⁰ “Palavra inglesa, que se opõe a *blood*, para designar sangue derramado, coagulado, nauseabundo, ao passo que o segundo termo designa o sangue sâo, o que corre nas veias. [...] o termo designou uma categoria marginal de filmes de horror de pequeno orçamento, cujo objetivo era provocar uma reação violenta de repulsão e de nojo no espectador. Trata-se de trazer de volta o Grand Guignol, mobilizando as trucagens cinematográficas para exibir corpos mutilados, vísceras e jorros de sangue” (AUMONT; MARIE, 2016, p. 146).

¹²¹ “Además, habría que tener en cuenta – en una época gay, política, activista y post-Stonewall – que el género de terror tiene un potencial político *queer* decisivo. Tania Modleski y otros han anotado que el progresismo político del cine de terror moderno se encuentra en que éste muestra el lado adverso de la cultura y sociedad contemporáneas. [...] Robin Wood apunta que, en el *film* moderno de terror, todo lo que el capitalismo burgués y patriarcal intenta reprimir, la homosexualidad, las ideologías alternativas, etc. – lo otro – vuelve a menudo en forma de monstruo” (TIERNEY, 2002, p. 356).

- Fico satisfeito.
- Eu estou louco.
- Que é que você tem?
- Me dá pena que tenha acabado.
- Bom, te conto outro.
- Não, não é isso. Você vai rir do que vou te dizer.
- Fala.
- Me dá pena porque me afeiçoei aos personagens. E agora acabou, e é como se estivessem mortos (PUIG, 1981, p. 38).

O fim de Irena, que se entrega à morte ao roubar a chave da jaula da pantera no zoológico, abri-la e deixar que o animal a mate e fuja, reflete, ainda, um elo metafórico com a própria condição do personagem do romance puiguiano, representado pela feminilidade com a qual Molina se identifica. Do mesmo modo que Irena é a mulher transgressora da normalidade, exótica e amaldiçoada, que não concretizará seu amor por um homem porque algo a impedirá, Molina também o é. Transgressora pelo corpo, projeta, em seu amor impossível de se concretizar por um garçom heterossexual e casado, a mesma sina da mulher pantera: a da aberração, a do corpo que foge da normalidade e, por isso, deve ser limado, a da inimiga, da estranha. Outras desestabilizações do normal surgem: para Molina, Irena transcende a condição de protagonista de *A mulher pantera*, é a heroína (PUIG, 1981, p. 24), aquela que, dotada de altruísmo absoluto, se lançará à morte para dar fim a uma maldição e renunciará a um amor que poderá lhe causar mais danos, e evoca uma retórica da inversão da ordem; o personagem diabólico, que deve pagar com seu próprio fim o restabelecimento das leis (supostamente naturais) do normal, torna-se objeto de redenção e de culto. A identificação de Molina com Irena é também, no *ethos* peculiar do personagem de *O beijo da mulher aranha*, um exercício de representação do “modelo de feminilidade imposto pelos códigos hollywoodianos característico de certo tipo de produção”¹²², cuja “fonte motivadora seria ativada pela experiência do cinema e de seus modelos fantasmáticos” (CAMPOS, 2002, p. 535). *A mulher pantera*, enfim, abre espaço para a imagem da mulher heroína, forte, destemida, segura, que se sacrifica por um bem maior, expandida, relida, deslocada em locações, sotaques e tintas diferentes, ao longo do cinema imaginário de Molina.

¹²² No original: “La ‘heroína’ a la que se refiere es, a primera vista, el modelo de femineidad impuesto por los códigos hollywoodenses característico de cierto tipo de producción que, más allá de las variantes subgenéricas, se reconoce en el modo melodramático de las ‘películas de/para mujeres’”.

3.2.2 *Destino*

Leni Lamaison – mulher de nome alemão e sobrenome francês, uma alusão aos espaços geográfico-ideológicos em que se concentrará a trama – é uma artista francesa de cabaré. Em meio à tumultuada primeira metade dos anos 1940, Leni vive na Paris ocupada pelos nazistas e canta todas as noites. Uma fatalidade – o assassinato de uma colega corista, que estava prestes a se casar com um oficial alemão – leva-a a ter contato com os nazistas e a conhecer Werner, oficial de alta patente que logo se apaixona por ela. Relutante em amar um “invasor da pátria” (PUIG, 1981, p. 45), por fim cede aos caprichos do alemão, inicia um idílio amoroso e recebe o convite para estrelar um filme que será gravado na Alemanha. Lá, tem contato com membros dos altos escalões do partido, deslumbra-se com a ideologia nazista e decide tornar-se espiã, para ceder informações sobre uma facção maqui que necessita ser desmantelada. No entanto, o que Werner não sabe é que a aproximação dela com os nazistas se deve ao fato de que ela também está atuando – ainda que à força – para esses mesmos *maquisards*, afim de encontrar mapas e projetos hitlerianos que serão importantes para a resistência francesa. Em meio a esse jogo duplo da contraespionagem, Leni Lamaison deverá escolher um dos dois caminhos: renunciar à pátria ou ao amor.

Destino, o segundo filme contado por Molina é, na verdade, o eco de vários referenciais cinematográficos supostamente já vistos pelo narrador: uma série de articulações dão corpo à narrativa e tecem as teias intertextuais desse filme imaginado.

Uma das primeiras articulações que compõe a trama filmica é a representação da mulher, cujo ponto potencial se concentra em Leni Lamaison. Seja interpretada como a personagem transgressora, dotada de poder, seja como os rostos marcantes que se tornam a epítome dos sofrimentos amorosos (ao que parece, um eixo sobre o qual gira obsessivamente esse cinema imaginário), a figura feminina é preponderante na história do cinema: é nela que se concentra a criação de um Olimpo moderno cuja teogonia parte da imagem – um *close-up*, um primeiro plano, uma câmera congelada, ainda que por alguns segundos, ressaltando a potencial beleza dessas deusas – e à qual o cinéfilo, fervoroso, sempre retorna com devoção. Nesse universo mítico, sedutor, em que pairam Marlene Dietrich, Greta Garbo, Rita Hayworth, Hedy Lamarr ou Elizabeth Taylor, por exemplo, a educação sentimental do seu fiel seguidor – Manuel Puig, Molina, qualquer cinéfilo – se torna formação de vida. Nesse monte sagrado adornado de estrelas, como

no logotipo da Paramount Pictures, a “mulher cinematográfica” (BAECQUE, 2010, p. 299) triunfa no cume e é o maior alvo da devoção de muitos homens e mulheres que aspiram ascender ao cosmo dos grandes (às vezes obscuros, para fazer uma analogia ao filme de Luis Buñuel) objetos do desejo: “muitos jovens tornaram-se cinéfilos por amor e desejo pelas mulheres vistas na tela, paixão prolongada pela escrita” (BAECQUE, 2010, p. 299). Manuel Puig, em algumas entrevistas concedidas, já confessara que o cinema era a base sobre a qual se sustentava sua imaginação literária. Em um recorte mais aprofundado, ele amplia a visão microscópica sobre a arte cinematográfica e confessa algo que parte significativa de seus leitores já reconheciam, a sua dívida eterna e religiosa com o feminino cinematográfico:

Eu descansava no mundo de Norma Shearer, ou no de Greta Garbo, no qual triunfavam a sensibilidade, a reflexão, a bondade, o sacrifício, o perdão, no qual essas virtudes eram aplaudidas e vividas no primeiro plano, entre as melhores luzes, com os temas musicais mais refinados, com violinos, com harpas...

Que maravilha! Quando soava uma harpa, para mim, era o máximo! Por isso quando começaram as aulas de religião tive muita dificuldade porque eu já tinha meu céu, um céu no qual se premiava o bem e se condenava o mal, um céu cheio de santas; entre as que reinavam, com todo esplendor, estava Norma Shearer (PUIG apud CORBATTÀ, 2009, p. 42).¹²³

Na dimensão do romance de Manuel Puig, Molina é o epítome do cinema como educação sentimental *no* e *pelo* cinema. Em primeiro lugar, *no* cinema, porque o espaço sedutor da sala escura com luzes refletidas em seu centro evoca, dadas as devidas proporções, uma sala de aula em cuja lousa repousa o conhecimento, tudo aquilo que se precisa saber: os modos de ser mulher impostos pelo código hollywoodiano, a configuração dos espaços cuja mulher é o princípio, as possibilidades sínrgicas que ocupam uma mulher em uma cena na qual ela será sempre o destaque. Em segundo lugar, *pelo* cinema, porque é na diegética cinematográfica que se concentram os moldes de como se deve ou se deveria viver. Querer viver aquilo que brilha na tela é usurpar, é apoderar-se, apropriar-se de uma versão artificial de si mesmo e torná-la uma outra

¹²³ No original: “Yo descansaba en el mundo de Norma Shearer o en el de Greta Garbo, donde triunfaban la sensibilidad, la reflexión, la bondad, el sacrificio, el perdón, en lo que esas virtudes se aplaudían y se vivían en primer plano, entre las mejores luces, con los temas musicales más refinados, con violines, con arpas...

¡Qué maravilla! ¡Cuando sonaba un arpa, para mí, era el máximo! Por eso cuando empezaron las clases de religión tuve mucha dificultad porque yo ya tenía mi cielo, un cielo donde se premiaba el bien y se condenaba el mal, un cielo lleno de santas, entre las que reinaba, con todo esplendor, era Norma Shearer”.

coisa, mas é também incorporar o vislumbrado como condição inerente à própria vida porque a ordinariedade da vida já lhe basta; tomar para si o amor sentido (inalcançável, não correspondido) por Gabriel, um garçom casado, heterossexual e pai de família, é reviver no plano da própria vida a experiência de tantos personagens femininos que ocupam o *écran* em um espetáculo de renúncias e reviravoltas do amor improvável. A educação sentimental *pelo* cinema é um exercício de internalização, um querer para si o que está exibido na tela, e, nessa didática dos modos de sentir, poucos espaços se assemelham mais a uma sala de aula que uma sala de cinema, e possivelmente nenhuma figura se apodera mais do papel da professora, da condutora, que a mulher cinematográfica, cuja canonização pela indústria eleva da condição de mortal à de *movie star*; uma máquina de intensificações que tem um rosto, um sorriso, um olhar brilhante ou uma lágrima cintilante, que se desenha a partir desse olhar:

Para um cinéfilo, todas essas aparições femininas assemelham-se a objetos de desejo; ele pode colecioná-los, trocá-los, sonhá-los, amá-los. Eles são os elementos-fetiche de um culto do cinema no paroxismo de seu desejo.

Essa cultura, para muitos adolescentes e jovens, permanece o único contexto ao qual se referir. [...] Ora, essa cultura tem como particularidade misturar-se à trama cotidiana da vida: vive-se o cinema, vive-se com o cinema. A relação com as mulheres, o desejo e a sexualidade passa por ele (BAECQUE, 2010, p. 304).

A figura feminina de Leni Lamaison ilustra a retórica da mulher cinematográfica em uma série de passagens de *Destino*. Um dos primeiros signos da “mulher dos filmes” se pauta na organização da aparição do corpo no filme. O personagem é destaque, e os espaços centrais ou mais iluminados da tela são os mais utilizados para ressaltar a sua importância nas cenas. Se o personagem é o centro da atenção, todos os detalhes próximos estarão em consonância: devem ser suntuosos, chamativos – como o cenário que envolve Leni Lamaison em sua primeira aparição no filme contado por Molina – ou exuberantes – como a escada de luz ou o vestido prateado que emoldura um corpo vistoso. Embora sejam detalhes que formam a *mise-en-scène*, devem atuar a favor da instauração da carga de sofisticação e beleza que os rostos e corpos das atrizes evocam. Assim Molina narra a primeira cena em que brilha a imagem de Leni Lamaison:

E quando acaba aquele número o cenário fica todo no escuro até que lá em cima começa a levantar-se uma luz, como se fosse névoa, e se desenha uma silhueta de mulher divina, alta, perfeita, mas muito

apagada, que cada vez vai aparecendo melhor, porque ao aproximar-se vai atravessando pendentes de tule e, claro, cada vez se pode distingui-la melhor, envolta numa roupa de *lamé* prateado que se ajusta à silhueta dela como uma luva. A mulher mais linda que você possa imaginar. E canta uma canção em francês e depois em alemão. E está no alto da cena e de repente aos pés dela se acende como um raio uma linha reta de luz, e ela vai dando passos para baixo e a cada passo, paf!, mais uma linha reta de luz, e afinal todo o cenário fica atravessado por aquelas linhas, e na realidade cada linha era a beira de um degrau, e se formou de um momento para outro uma escada toda de luzes (PUIG, 1981, p. 46-47).

Em outra de suas apresentações, desta vez já enamorada do oficial nazista, Leni interpreta um novo número. Além do posicionamento estratégico do corpo da personagem na cena, a linguagem cinematográfica também exerce seu poder de potencializar a narrativa por meio de uma série de metáforas visuais, presentes nos truques de edição, na associação de imagens e resultantes dessas técnicas de montagem, que enriquecem a cena das palavras – a analogia entre Lamaison e uma orquídea selvagem arrancada por um figurante do espetáculo é elaborada a partir de dois pontos: um, plástico, praticamente sinestésico, que permite uma associação do toque aveludado da flor à pele da atriz/cantora; o outro, no uso da fusão de imagens, na qual a flor, em sua beleza “selvagem, mas finíssima”, refletisse a própria representação da mulher encarnada por Leni no palco, exótica, bela, misteriosa. Lentamente, a flor de toque aveludado, colocada no destaque que o primeiro plano cinematográfico permite, arrancada de seu espaço inerente à sobrevivência, perdida de sua fonte de vida, se transforma na mulher; suas pétalas, sua textura passam a sofrer uma transmutação e, em um truque de magia cinematográfica, o toque suave da pétala sobrepõe-se à maciez da pele, e surgem os cabelos, e o olhar sedutor e ao mesmo tempo raro de alguém que está perdido, de quem sabe o destino heroico que a vida lhe reservará.

– [...] Começam a se amar com loucura. Ela lhe dedica toda noite suas canções em cena, sobretudo uma. É uma habanera, o pano vai se levantando e entre as palmeiras feitas de papel prateado, como o do cigarro, sabe?, bem, atrás das palmeiras se avista a lua cheia bordada de lantejoulas que se reflete no mar feito de uma fazenda sedosa, e o reflexo da lua também é bordado de lantejoulas. Há um cais tropical, um cais de uma ilha, e a única coisa que se ouve é o vaivém das ondas, que a orquestra imita com maracas. E tem um veleiro luxuosíssimo, imitado em cartão, mas que parece de verdade. Um homem maduro de temporas grisalhas muito alinhado no leme, de boné de capitão e fumando um cachimbo, e um foco fortíssimo ilumina de repente ao lado dele a portinha aberta que dá para as cabines e lá aparece ela, muito séria, olhando para o céu. Ele lhe faz

uma carícia, mas ela se esquia. Está com o cabelo solto, repartido no meio, um vestido comprido de renda preta, mas não é transparente, sem mangas, duas alças fininhas e mais nada, saia vaporosa. Aí começa a orquestra com uma espécie de introdução e ela avista um rapaz da ilha que arranca, na praia, uma flor de uma planta de orquídeas selvagens, e sorri e como que pisca o olho para a moça da ilha que se aproxima. Ele põe a flor no cabelo dela e a beija, abraçam-se e vão para a selva escura, sem perceber que a flor caiu do cabelo da moça. E aparece um primeiro plano daquela orquídea selvagem mas finíssima, caída na areia, e em cima da orquídea vai surgindo esfumada a cara de Leni, como se a flor se transformasse em mulher. Então levanta-se um vento meio de temporal mas os marinheiros gritam que é favorável e o veleiro vai partir e ela desce pelo cais até a areia, e levanta a flor, que é bela, feita de veludo. E canta.

– Que é que ela diz?

– Sei lá... porque não traduziam as canções. Mas era triste, como de alguém que perdeu um grande amor e quer consolar-se mas não pode, e que se deixa conduzir pelo destino. Sim, devia ser isso, porque quando falam que o vento é favorável ela sorri muito triste, porque já pouco lhe importa que o vento a leve para onde quiser. E assim cantando retorna ao veleiro que pouco a pouco vai saindo pelo lado do cenário, e ela na popa continua com o olhar perdido atrás das palmeiras, que é onde começa a escuridão da selva (PUIG, 1981, p. 65-66).

Ainda nessa apresentação, pode-se notar, por meio do conjunto de representações que evidenciam toda a estética de sedução que permeia e ressalta a mulher cinematográfica, um conjunto de elementos que reforçam tanto a pulsante feminilidade da personagem/diva quanto os desdobramentos dessa feminilidade. Alheio a uma ordem que sugira qualquer importância dos elementos (Leni sempre será a figura mais importante dessa sequência cinematográfica), o primeiro elemento que se destaca, na memória cinematográfica de Molina, é o cenário em que se desenrola o número musical. Por tratar-se de uma habanera, ritmo latino-americano e depois reelaborado por Georges Bizet na ópera *Carmem*¹²⁴, há a evocação do estereótipo cultural da paisagem tropical enquanto manifestação do exótico, representado por uma série de referências

¹²⁴ Curiosamente, quando Molina confessa a Valentín seu amor por Gabriel, o garçom heterossexual, ele toma para si a essência da sedução da cigana Carmen, aquela que atiça o desejo de todos os homens. No entanto, ao mesmo tempo Molina faz uso desse mesmo mito literário-operístico para explicar a Valentín o quanto seu poder de sedução e de persuasão foi útil para fazer com que o garçom se aproximasse dela, embora tivesse, ao primeiro momento, uma aparente repulsa à homossexualidade de Molina:

“– Comecei a ir lá cada vez mais seguido e no começo ele mal falava comigo o indispensável. Eu pedia sempre frios, sopa, um prato principal, sobremesa e café, para fazê-lo vir até a mesa um monte de vezes, e pouco a pouco começamos a conversar mais. Claro, ele percebeu logo como é que eu sou, porque se nota.

– Se nota o quê?

– Que meu nome verdadeiro é Carmen, versão de Bizet.

– E por causa disso começou a conversar mais.

– Ai, você não entende nada. Ele não queria me dar papo porque percebia que eu era bicha. Porque ele é um homem normalíssimo. Mas pouco a pouco, falando umas palavras ali, outras aqui, percebeu que eu o respeitava muito e começou a contar coisas de sua vida” (PUIG, 1981, p. 58).

kitsch presentes no cenário (a artificialidade da lua e seu brilho feito de lantejoulas, o mar sedoso de tecido, o ruído do mar recriado pelas maracas da orquestra, o veleiro de papel, conduzido por um capitão também bastante estereotipado) e que, além de oferecerem uma contextualização para o espetáculo, reforçam a essência de um jogo abismal de representações (Molina que incorpora um personagem que incorpora outro personagem). Nesse jogo, a linguagem cinematográfica dá seu aporte: a luz de um holofote ilumina um ponto do cenário. Nesse cenário surge a artista. O seu olhar para o alto sugere um destaque no olhar, na beleza de seu rosto e na seriedade da fisionomia. Lentamente a câmera se move, e o centro da imagem será sempre ela que, de cabelos soltos e vestido consonante com o próprio espaço exuberante desfilará pelo cenário, deixará sua marca em tudo e em todos que tocar. Pouco a pouco, as imagens se mesclam, iludem o espectador/leitor. O veleiro está ancorado em uma ilha, um homem lhe dá uma orquídea, a orquídea se transforma em mulher. O truque cinematográfico faz o cenário transcender, as dimensões se ampliam, a melancolia da personagem se reflete no espaço, surge um canto escuro na paisagem, tão escuro quanto o destino que Leni Lamaison terá.

Se Leni é a mulher cinematográfica cuja aparição evidencia a função sedutora e axiomática do corpo feminino no cinema clássico, é esse corpo que será alvo das ações da trama e é nele em que se concentrarão a profusão de sentimentos nela provocados. Na segunda articulação cinematográfica que aqui aponto, os enredos melodramáticos são o espaço e a circunstância narrativa cuja retórica da sensibilidade ganha força e abrilhanta a protagonista. Afastando-nos de qualquer tipo de leitura que reforce ao melodrama a sua destinação, a princípio, a um público majoritariamente feminino¹²⁵, bem como da gênese daquilo que se entende por melodrama formulada, antes, no texto literário e dramático, o que se torna relevante aqui é identificar como os recursos identificáveis com a estética melodramática são apropriados pela linguagem

¹²⁵ Bragança (2007; 2010), em seu esforço por problematizar as implicações iniciais do melodrama, geralmente baseadas em uma definição simplista que nos remete às primeiras considerações do público leitor masculino em relação aos folhetins – encarados, a princípio, como uma literatura para mulheres –, adverte para o surgimento de abordagens mais recentes que problematizam os significados políticos e sociais desse fenômeno: “Tal recuperação do estudo do melodrama vem reforçar um movimento crescente em torno do interesse pelas formas da cultura popular, representada na literatura pelos romances policiais, de ficção científica, os romances sentimentais, refletidos também no estudo de gêneros cinematográficos relacionados aos espetáculos de entretenimento para os grandes públicos. Além disso, os estudos sobre o melodrama, sejam no cinema ou na literatura, vieram reequacionar os debates em torno das teorias de gênero (*gender*), já que a produção de tais textos ganhou dimensão histórica na ideia recorrente de que a recepção desses produtos era formada por um público majoritariamente feminino” (BRAGANÇA, 2010, p. 34).

cinematográfica e, em nosso caso mais específico, como em um filme como *Destino* as marcas do melodrama são trabalhadas a partir das narrações de Molina.

Molina, em seu ato de recriação cinematográfica a partir da memória de espectador, reúne, além de uma série de referenciais filmicos (subvertidos, reelaborados, intensificados, recriados), um ato de manipulação da linguagem com vistas à hiperbolização do sentimento, à estética do exagero vinculada à representação que os protagonistas exercem, à intensificação dos caracteres de Leni Lamaison e de Werner como os seres destinados à descoberta de um amor que a história julgará inconveniente e à decisão de vivê-lo, legitimando toda a lógica melodramática que poderia estar presente neste filme. Assim Molina conta a primeira noite de Werner e Leni:

E soa uma música maravilhosa, e ela diz que a única coisa que ama da pátria dele é aquela música. E entra uma brisa pela janela, um janelão muito alto, com um cortinado de gaze branca que flutua ao vento como um fantasma, e se apagam as velas, que eram a única iluminação. E entra somente a luz da lua, e a ilumina, e ela parece também uma estátua, alta como é com um vestido branco que lhe modela bem o corpo, parece uma ânfora grega, claro que os quadris não tão largos, e um lenço branco quase até os pés que lhe envolve a cabeça, mas sem amassar o cabelo, apenas emoldurando-o. E ele lhe diz que ela é um ser maravilhoso, de beleza ultraterrena, e certamente com um destino muito nobre. As palavras dele a fazem estremecer, todo um presságio a envolve, e tem como que a certeza de que vão acontecer em sua vida coisas muito importantes, e quase sem dúvida com um fim trágico. Sua mão treme, e o copo cai no chão, o bacará se desmancha em mil pedaços. É como uma deusa, e ao mesmo tempo uma mulher fragilíssima, que treme de medo. Ele lhe segura a mão, pergunta-lhe se sente frio. Ela responde que não (PUIG, 1981, p. 50).

Nesse exercício de adaptação entre as materialidades visuais do cinema e da narrativa oral/literária, alguns aspectos são dignos de nota e se incorporam à formação de um quadro melodramático que extrapola a simples menção do idílio entre os dois personagens. A princípio, os efeitos sonoros, como a música, atuam como um signo que envolve a cena e que vai aumentar de intensidade à medida em que a cena atinge seu ápice em sentimentalismo. A aparente volatilidade do espaço, sugerida pela claridade do ambiente e do vento que atravessa a janela e faz voar as cortinas, evoca um aspecto fantasmagórico que causa em Leni uma sensação de medo, um pressentimento de qual será o seu fim e uma necessidade de sentir-se amparada pelo homem. Em seguida, o surgimento da luz da lua no ambiente, realçando os contornos do corpo e o vestido, também claro como o ambiente e o lugar, causam um efeito monocromático com uma

luminosidade que ressaltará a potencialidade melodramática de Leni, emoldurada pelos tremores, pelo receio, pelo medo.

A sequência melodramática de *Destino* segue:

Enquanto isso a música toma mais força, os violinos voam sublimes, e ela pergunta o que significa aquela melodia. Ele diz que é a sua predileta, aquelas espécies de ondas de violinos são as águas de um rio alemão por onde navega um homem-deus, que não é mais que um homem mas que seu amor à pátria lhe tira todo medo, é esse seu segredo, a ânsia de lutar pela pátria o faz invencível, como um deus, porque desconhece o medo. A música se torna tão emocionante que ele fica com os olhos cheios de água. E isso é o mais bonito da cena, porque ela ao vê-lo comovido percebe que tem sentimentos de homem, embora pareça invencível como um deus. Ele trata de esconder a emoção e se dirige ao janelão. Há lua cheia sobre a cidade de Paris, o jardim da casa parece prateado, as árvores pretas recortam-se contra o céu cinzento, não é azul, porque o filme é em preto e branco. A fonte branca está cercada por jasmimeiros, também com flores brancas, prateadas, e então a câmara mostra a cara dela, em primeiro plano, em tons de cinza maravilhosos, de um sombreado perfeito, com uma lágrima que vai caindo. Ao escapar, a lágrima do olho não brilha muito, mas ao escorregar pelo pómulo altíssimo vai brilhando tanto como os diamantes do colar (PUIG, 1981, p.50-51).

Nessa sequência, Molina amplia as potencialidades estéticas por meio de outros recursos diegéticos que remontam às tramas sentimentais: a música se intensifica, os violinos tornam-se estridentes e impedem qualquer possibilidade de que outro som externo venha a interferir e romper a atmosfera melodramática, cuja maior manifestação física dos corpos está representada pela lágrima. A lágrima que desce pelo rosto de Leni e o quase-choro de Werner adquirem uma função preponderante na narrativa e abrem espaço para duas leituras políticas que giram sob o eixo de um regime de desestabilização. Em primeiro lugar, os olhos cheios de lágrima do oficial nazista sugerem uma desconstrução do ideário do controle, da razão exacerbada, da técnica sobre a sensibilidade e da frieza às quais o nazismo está associado, ou seja, um gesto de aparente humanização do nazista que se contrapõe à relação estética e política¹²⁶ já estereotipada no regime nazista. Molina, em seu espírito criativo, faz do melodrama uma ferramenta que subverte aquilo que ora seria impensável, ora interpretado como imagem estática: dentro do mundo de dicotomias do cinema narrativo, pautado nos moldes folhetinescos de salvação dos bons e de danação dos maus e onde impera o

¹²⁶ Ver Rancière (2009).

amor, é possível que um oficial hitlerista sinta algo, seja um frio e metódico oficial, seja um “homem-deus”.

O segundo eixo desestabilizador representado pela lágrima se apresenta como recurso que põe em cheque a associação do melodrama à essência exclusiva do feminino. É certo que o elemento central da narrativa que traz dentro de si a carga melodramática da cena é intensificado por Leni, com sua lágrima brilhante a descer pelo pômulo, mas o pranto da protagonista, por ser relativamente discreto, atua como forma de questionar a convenção do pranto convulsivo como se algo atribuído exclusivamente ao feminino:

Para pensar o melodrama dentro de um contexto mais amplo, é necessário refletir também sobre a função social da lágrima na cultura ocidental como signo de redenção moral, como exacerbação de um comportamento que não se filia a uma contenção domesticada das emoções, o que contraria o modelo de comportamento imposto e desejado por uma classe burguesa. [...]

O culto moderno à razão tende a desprezar a emoção e a autocompaição implícita na caracterização codificada das personagens do melodrama, também por vincular esse tipo de sentimento à mulher, numa construção de gênero que problematiza o âmbito do feminino como instância inferior. A lágrima e a emoção fariam parte, então, do universo feminino e, portanto, contribuiriam para a desvalorização do gênero melodrama (BRAGANÇA, 2010, p. 36).

Neste trecho da sequência, um detalhe inegável é a potencialidade cinematográfica da cena. A criação do espaço em que se desenrola a sequência se pauta em uma série de elementos filmicos que compõem a visão em preto e branco imaginada por Molina: a simulação de luminosidade do luar permite o realce dos contrastes com a escuridão do espaço externo, significados nos vultos sinuosos das árvores que se contrapõem em relação ao céu cinzento, e sugere uma técnica elaborada do *chiaroscuro*, notável também no primeiro plano a focar o rosto da atriz, reforçando a beleza, os traços e enfatizando, graças ao uso deliberado da luz para conferir maior dramaticidade, a lágrima brilhante que escorrega pela cutis, signo da comoção da personagem.

Outros elementos filmicos estão presentes nessa sequência romântica. A edição cuidadosa das cenas confere uma atmosfera de sentimentalismo carregada. Para ampliar a magnitude do palácio suntuoso de Werner, uma grua faz a imagem planar como um pássaro que levanta voo e amplia a perspectiva do espectador: todo o cenário é grandioso, pretensioso, e os personagens são apenas uma pequena fração de toda a cena, os momentos mais íntimos ficam ocultos, encerra-se ali um truque cinematográfico; a

comoção está instaurada, tudo o mais, o trivial do idílio, será sugerido, e Leni e Werner, embora “diminuam” ao afastamento da câmera, refletem a grandeza da situação melodramática, consonante à monumentalidade das locações:

E a câmara torna a focalizar o jardim de prata, e você está lá no cinema e faz de conta que é um pássaro que levanta voo porque vai se vendo de cima o jardim cada vez mais pequenino... como que de suspiro, e os janelões também, um palácio branco todo de suspiro, como em alguns contos de fada onde as casas são comidas, e pena que não se enxergam os dois porque pareceriam duas miniaturas (PUIG, 1981, p. 51).

Molina revitaliza ainda outras estratégias cinematográficos, a fim de destacar detalhes que a ilusão filmica provoca, como as montagens que implicam em cortes acelerados para apresentar momentos de felicidade do casal, e o efeito apurado da luminosidade sobre o colar de pérolas:

E depois continuam aplausos e cenas curtas deles dois que são muito felizes, de tarde nas corridas de cavalo e ela toda de branco com uma capelina transparente e ele de cartola, e depois brincando num iate que corre pelo rio Sena, e depois ele de *smoking* e no reservado de uma boate russa apaga os castiçais e na penumbra abre um estojo e puxa um colar de pérolas que não se sabe como mas mesmo no escuro brilha horrores, por truques de cinema. Bem, e depois vem uma cena em que ela está tomando o café da manhã na cama, quando vem a empregada avisar que lá embaixo está esperando por ela um parente que acaba de chegar da Alsácia (PUIG, 1981, p. 66).

As relações intertextuais evocadas em *Destino* se formam em elos que ligam a trama de Molina a referenciais cinematográficos que atuam ora como uma breve reminiscência, eco ou vaga lembrança – os filmes de espiãs¹²⁷ memoravelmente interpretados por Greta Garbo e aqueles com Marlene Dietrich e dirigidos por Josef von Sternberg, como *Desonrada* (1931) e *Mata Hari* (1931), ou as produções cinematográficas do Terceiro Reich, como os documentários de propaganda nazista *Olimpia* e *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl – ora como produto estilizado de um filme específico, a produção alemã *O grande amor* (1942) [*Die Grosse Liebe*], dirigida por Rolf Hansen e que tem como protagonista Zarah Leander, uma obscura

¹²⁷ Campos (2002, p. 542).

atriz sueca cujo auge enquanto artista se deu durante as produções cinematográficas da produtora alemã UFA.¹²⁸

No âmbito do filme imaginado por Molina, dois fenômenos reforçam a estilização desse melodrama germânico. O primeiro provém da própria operação narrativa, pautada mais em uma sequência de afastamentos do que de aproximações, em contraponto com a trama cinematográfica de Hansen. No filme alemão, o tenente da *Luftwaffe* Paul Wendlandt, que atua em missões aéreas no norte do continente africano, vai a um cabaré em um dia de folga e, ao ver a cantora dinamarquesa Anna Holbert, logo se enamora. Ele a convida para jantar e, quando estão na rua, inicia-se um bombardeio em Berlim que os leva a se esconderem em um abrigo antibombas. Lá, passam a noite juntos e, no dia seguinte, Wendlandt parte ao norte da África em uma missão. A partir daí, dá-se início a uma trama rocambolesca e intrincada, repleta de desencontros: Anna pensa que Paul não está vivo e, desgostosa com a tragédia, decide trabalhar temporariamente em Roma; Paul volta a Berlim e, ao saber que ela se foi, vai a Roma a fim de encontrá-la; na capital italiana, se reencontram e Paul a pede em casamento mas, no dia do casamento, o dever patriótico da guerra o chama novamente e ele a deixa; em uma batalha na Europa Oriental, o tenente escreve uma carta a Anna, pedindo-a em casamento outra vez, mas, atingido na guerra, é resgatado e vai a um hospital. Ao fim, Anna surge e se casa com ele. O final, ao contrário do cinema imaginário de Molina, é feliz: o casal, feliz, recém-casado, observa o céu, riscado de aviões alemães, aparentemente na vitória do regime. Abre-se, pois, a possibilidade de interpretar *Destino* como uma reestilização de *O grande amor* porque, embora haja a concentração de poucos detalhes que remetam ao texto base – o amor entre um oficial hitlerista por uma cantora estrangeira e uma trama melodramática com breves conotações propagandistas –, os notórios desvios surgidos da imaginação de Molina subvertem todo o estigma “positivo” do filme, oferecem um novo *background* historicamente convincente (Paris ocupada pelo *Wehrmacht*, Berlim como a futura

¹²⁸ Outro provável eco cinematográfico presente em *Destino* poderia ser o cinema alemão surgido a partir de 1933 e que se constitui como um marco estético e ideológico da produção filmica realizada na República de Weimar. Segundo Pereira (2008, p. 91), esta vertente cinematográfica é um “híbrido de cinema comercial e de cinema político, a meio caminho do entretenimento e da propaganda. Ele tirava sua especificidade de dois modelos existentes e opostos de produção: 1) o modelo do cinema hollywoodiano clássico, com o seu sistema de grandes estúdios norte-americanos, dominados por produtores de personalidade forte, com seu star system, girando em torno de astros e estrelas populares, cultivadas através de uma mídia específica e com um produção em série de ‘gêneros cinematográficos’, monitoradas pelo código de autocensura; 2) o modelo de cinema revolucionário soviético, com o seu sistema estatal, funcionando sob controle, censura e propaganda do qual assimilou seu realismo pedagógico, seu caráter ‘épico’ e ‘revolucionário’”.

capital do mundo, dentro da concepção hitlerista), recompõem, com toques mais intensos, o estatuto melodramático do filme e o potencial sensual da protagonista e proporcionam, em um exercício de leitura, uma transcendência da relação Leni-Werner a partir de elos metafóricos que ligam a personagem espiã do filme molinesco à própria vida de seu criador. Do mesmo modo que Leni é forçada pelos maquis a descobrir informações de um arsenal nazista e, ao final, atua como uma agente de contraespionagem, fornecendo dados da organização clandestina a seu amado, Molina exerce função semelhante na cela: é colocado a mando da polícia, para descobrir informações sobre o movimento clandestino ao qual Valentín está vinculado. As estratégias de sedução (narrativa, cinematográfica, performática e, ao final, sexual), que deveriam atuar como um modo de atrair o jovem guerrilheiro como uma armadilha – outra vez torna-se irresistível não fazer qualquer remissão ao título do romance –, ao fim são desconfiguradas: há, sim, a sedução, mas em um viés duplo; Valentín também cativa Molina, que renuncia a sua função – sacrificar-se por amor é um ato tão heroico e revolucionário quanto o de seu amante, e Leni torna-se um eco metafórico de seu próprio criador:

[...] o poder igualador do amor, a irracionalidade do sentimento amoroso, o sacrifício por amor, o amor que vence a morte, etc. Todos estes motivos explicam a conduta de Leni que, por amor a Werner, trai seu país e o movimento de libertação clandestino, colabora com o invasor, torna-se espiã dos alemães e finalmente prefere morrer em vez de traer seu homem. Se a conduta de Leni é abjeta em relação ao seu patriotismo e por ter se convertido em traidora, hipócrita, espiã, Molina encontra a forma de redimi-la. [...] O jogo duplo de espiã-traidora imposto sobre Leni, e que Molina reivindica – contra a História, como Valentín o faz ver – por sua motivação afetiva, reflete o papel de espião-traidor que a Lei (o sistema penal) lhe impôs e que, mais tarde, tal como Leni, ele inverterá para proteger o homem amado; o sacrifício de Leni preanuncia o sacrifício eventual de Molina (CAMPOS, 2002, p. 541).¹²⁹

¹²⁹ No original: “[...] el poder igualador del amor, la irracionalidad del sentimiento amoroso, el sacrificio por amor, el amor que vence la muerte, etc. Todos estos motivos explican la conducta de Leni que, por amor a Werner, traiciona a su país y al movimiento de liberación clandestino, colabora con el invasor, se hace espía de los alemanes y finalmente prefiere morir antes que traicionar a su hombre. Si la conducta de Leni es abyecta en relación a su patriotismo y por haberse convertido en traidora, hipócrita, espiá, Molina encuentra la forma de redimirla. [...] El rol doble de espía-traidora impuesto sobre Leni, y que Molina reivindica – en contra de la Historia, como le hace ver Valentín – por su motivación afectiva, refleja el rol de espía-traidor que a él le ha impuesto la Ley (el sistema penal) y que más tarde, tal como Leni, él invertirá para proteger al hombre amado; el sacrificio de Leni preanuncia el sacrificio eventual de Molina”.

O segundo aspecto desestabilizador da trama alemã está fora das articulações diegéticas de Molina, ou seja, localiza-se nas articulações presentes no primeiro plano de profundidade narrativa de *O beijo da mulher aranha*. Em meio ao capítulo quatro do romance, surge uma nota de rodapé, “Serviço publicitário dos Estúdios Tobís-Berlim, destinado aos exibidores internacionais de seus filmes, referente à superprodução *Destino* (páginas centrais)” (PUIG, 1981, p. 72).¹³⁰ A nota, que dá continuidade à narrativa de *Destino*, a partir de outra voz que opera um exercício narrativo estranho ao do par de protagonistas presente no primeiro plano narrativo, é um exercício de adaptação que parodia, reelabora e propõe uma reescrita do *Illustrierter Film-Kurier* da produção alemã dirigida por Hansen (FIGURA 4).¹³¹ Os *Illustrierter Film-Kurier*, que aqui podemos traduzir como “revistas ilustradas de filmes”, eram uma tradição na cinematografia alemã entre os anos de 1919 e 1944 e consistiam em folhetos ou livretos em que constavam ficha técnica (informações de direção, roteiro e, em maior destaque, elenco), sinopse do filme, enredo, transcrição de letras de canções exibidas e fotos ou frames da produção. O público podia comprar diretamente nos cinemas ou encomendá-las com os estúdios e, assim, levar uma lembrança do filme que viu no cinema.

FIGURA 4 – *Illustrierter Film-Kurier* de *O grande amor*

¹³⁰ A análise da relevância e das operações narrativas executadas pelas notas de rodapé em *O beijo da mulher aranha* foi escopo da seção 2.1 (Capítulo 2) desta dissertação.

¹³¹ Romero (2002b), ao analisar as articulações narrativas de *O beijo da mulher aranha* a partir dos manuscritos e datiloscritos de Manuel Puig, constatou que o escritor argentino passou por um processo de pesquisa documental sobre o nazismo em uma biblioteca pública de Nova Iorque, na mesma época da redação inicial do romance. É de se acreditar, portanto, que Puig tenha tido acesso a outros exemplares de *Illustrierter Film-Kurier*, tanto de *O grande amor* quanto de outras produções cinematográficas alemãs da mesma época.



Fonte: <http://www.zarahleander.de/archiv.html?id=210>. Último acesso em 06 fev. 2017.

O ato paródico na reelaboração do *Illustrierter Film-Kurier* consiste na utilização irônica do suporte artístico dentro do mesmo suporte e se caracteriza, portanto, como um ato político de reinterpretiação crítica da arte dentro de um determinado passado (HUTCHEON, 1991). O empolado discurso nacional-socialista, repleto de lugares comuns sobre os quais repousam a didática e a retórica do nazismo, cuja “fé do Fuehrer é a fé no Fuehrer” (PUIG, 1981, p. 77) – a vitalidade e a virilidade dos corpos sadios e dispostos à pátria, o rigor como princípio estético e político, o senso de pertencimento a uma raça superior, o privilégio da força sobre a sensibilidade – se repete em vários momentos do texto, como se os preceitos ideológicos se infiltrassem naquilo que até então tinha como único propósito o entretenimento do público cinéfilo:

E já se acham diante do espetáculo inesquecível que lhes oferece a flor da juventude alemã: sobre o campo verde desprendem-se linhas retas

que se quebram e tornam a se compor para logo dar lugar a curvas que ondulam ligeiramente e por sua vez retomam a virilidade do traçado retílineo. São jovens atletas de ambos os sexos, vestidos de preto e branco, em suas exibições de ginastas, e então Werner diz, a título de comentário sobre a visão olímpica da qual Leni não pode afastar os olhos: “Sim, o heroísmo se ergue como futuro modelador dos destinos políticos, e cumpre à arte ser a expressão desse espírito de nossa época. A arte comunista e futurista é um movimento retrógrado, anárquico. A nossa é a Cultura do Norte, contraposta às tentativas mongóis, comunistas, e à farsa católica, produto da corrupção assíria. Ao Amor é preciso opor a Honra. E Cristo será um atleta que expulsa a socos os mercadores do Templo”. E em seguida, os jovens, verdadeira tocha humana do nacional-socialismo entoam coros marciais vibrantes de patriotismo, “...flutuam novamente nossos pavilhões de outrora, o jovem revolucionário deve atiçar as paixões vulcânicas, despertar as cóleras, organizar desconfiança e ira com cálculo frio e certeiro, e assim sublevar as massas humanas”, citando um lema de nosso Chefe Supremo da Propaganda, o Marechal Goebbels” (PUIG, 1981, p. 74).

Ao ceder à persuasão e à retórica nazista de Werner, o heroísmo de Leni Lamaison surge: ao entender como Werner “captou a fundo a essência do nacional-socialismo” (PUIG, 1981, p. 77) e o mal-estar que lhe causa ver sua França “inegavelmente negroide e judia” (PUIG, 1981, p. 77), Leni decide ceder ao amor e se oferece como uma agente de contraespionagem. Logo, a narrativa de *Destino* retoma sua posição no plano superior da narrativa, uma operação para captura dos maquis é realizada, mas fracassa; Leni é descoberta, baleada; sua morte é heroica, cinematográfica – reinstaura-se o melodrama, ela se torna mártir de uma causa à qual só poderia ter contribuído por que, naquele instante, conheceu o amor de Werner:

E a última cena é um panteão de heróis em Berlim, e é um monumento belíssimo, como um templo grego, com estátuas grandes de cada herói. E lá está ela, uma estátua enorme, ou antes de tamanho natural, belíssima com uma túnica grega, acho que era ela mesmo fingindo de estátua com pó-de-arroz branco na cara, e ele coloca flores nos braços dela, estão estendidos, como para abraçá-lo. E ele vai se retirando e há uma luz que parece chegar do céu, e ele vai embora com os olhos cheios de água e fica a estátua dela com os braços estendidos. Mas sozinha, e há uma inscrição no templo, que diz algo assim como que a pátria não os esquecerá nunca. E ele vai andando, só, mas por um caminho cheio de sol. Fim (PUIG, 1981, p. 82).

3.2.3 O seu milagre de amor

“Um bosque, lindas casinhas de pedra” (PUIG, 1981, p. 85). A câmera se aproxima. Carros chegam. A câmera passa por um portão, atravessa o pátio, o cheiro dos pinheiros inebria o ar. Dentro da casa, a sala é pouco iluminada, e as pessoas, sentadas, observam um pianista cego, cujos olhos “enxergam outras coisas, aquelas que realmente contam” (PUIG, 1981, p. 86). A hesitação dos convidados paira no ar morno do verão, o cego começará a tocar seu piano, mas antes diz: “Tudo começou numa manhã de outono em que eu caminhava pelo bosque” (PUIG, 1981, p. 86).

Assim começa o terceiro filme presente no cinema imaginário de Molina, uma trama cujo argumento consiste em retomar algumas referências narrativas do filme estadunidense *O seu milagre de amor* (1945) (*The enchanted cottage*), dirigido por John Cromwell. Na trama, inspirada em uma produção cinematográfica muda de 1924 que, por sua vez, é a adaptação de um texto teatral publicado em 1921 por Arthur Wing Pinero, temos a história de Oliver, um piloto norte-americano que, ao sofrer um ferimento que lhe desfigura o rosto, deve voltar para casa. Às vésperas de se casar com Beatrice, decide refugiar-se em um chalé em uma cidade mais distante. No chalé trabalha Laura, uma mulher desprovida dos atrativos físicos aos quais estão associadas as mulheres que se destacam nos filmes. Laura está interessada por Oliver, mas prefere esconder o que sente, do mesmo modo que Oliver esconde de sua família e de Beatrice a deformação que a guerra lhe trouxe. A amizade crescente entre os dois faz com que eles decidam se casar, como uma forma de compensar a solidão que sentiam. No entanto, o que não esperavam é que, na casa em que habitavam, muitos casais foram felizes e, em um toque sobrenatural da trama, o chalé tem um poder mágico que faz com que as pessoas que nele vivem se pareçam mais bonitas – ao menos aos olhos daqueles que ali vivem. Assim, Laura e Oliver se veem como belos um para o outro, e o que prevalecerá será o poder transfigurador do amor, ou um milagre de amor, como sugere o título.

No romance de Puig, após uma discussão com Valentín, que se nega a contar um filme e exige que haja silêncio na cela para que possa ler, Molina responde: “Vou pensar para mim mesmo em algum filme, algum que você não goste, bem romântico. E assim me distraio” (PUIG, 1981, p. 85). A partir daí o texto sofre uma mudança gráfica, e toda a recriação cinematográfica do filme de Cromwell está escrita em itálico.¹³²

¹³² Como forma de ressaltar a diferença entre os filmes contados a Valentín e os que Molina “conta para si mesmo”, opto também, nesta dissertação, por fazer uma distinção entre os mesmos graficamente. Logo, as marcas de monólogo interior serão mantidas em itálico, tal e qual estão redigidas no romance.

Trata-se, pois, de uma estratégia narrativa para que o filme pudesse ser entendido como um “monólogo interior, como pensamento introspectivo” (ALÓS, 2013, p. 93). Diferentemente da técnica literária do fluxo de consciência¹³³, que pressupõe uma reprodução, no âmbito literário, do pensamento aleatório, disperso, corrente, o monólogo interior presume uma articulação maior e um encadeamento de ideias aparentemente arbitrárias. Ademais, e no caso de *O beijo da mulher aranha*, mais que pressupor uma mudança na tradicional “visão interior” do narrador, a aplicação das técnicas de monólogo interior implicam, ainda, segundo Milagros Esquerro (2002, p. 499), em uma “metaforização de seu funcionamento interior, que permite ao leitor reconstituir o que podem sentir ou pensar [Molina e Valentín], sem que lhes seja imposta uma instância narradora”¹³⁴. Tal organização, que se constitui nas operações de rememoração, de criação das imagens e de ordenação dentro de uma sintaxe da narrativa cinematográfica, está formada por fios heterogêneos de memória – as que aqui chamaremos de “memória do filme” e “memória dos fatos” – que, emaranhados, por vezes se confundem.

Por “memória do filme”, entendamos o conjunto de reconfigurações e de recriações que Molina põe em funcionamento para dar um corpo imagético à narrativa que cria para si, a começar pela primeira cena, cuja direção do olhar gera uma ilusão cinematográfica, caracterizada, a princípio, pela tomada externa do bosque e dos casebres que ali estão, tal qual um grande plano geral, que logo é alternada por um *travelling*, explorando a profundidade de campo (uma das casas) em um recurso de aproximação, no qual nos é permitido ver a chegada dos carros; lentamente, atravessamos o portão, chegamos à sala e o espaço se torna uma tomada interna da casa, com seus convidados atentos e seu mobiliário antigo, e o olhar direcionador que conduz o leitor se fixa no pianista cego que, prestes a executar sua canção, será o introdutor da trama de *O seu milagre de amor*:

– um bosque, lindas casinhas de pedra – e telhados de palha? De telhas, neblina no inverno, se não houver neve é outono, só neblina, a chegada dos convidados em confortáveis carros cujos faróis iluminam o caminho e cascalho. O portão elegante, se estiverem abertas as

¹³³ Ver Humphrey (1976).

¹³⁴ No original: “Para resumir la función de esta serie de monólogos, podemos decir que aparecen en momentos cruciales de las relaciones entre los protagonistas, y que suponen un cambio radical en la tradicional ‘visión interior’ del narrador. No se trata aquí de la descripción de los pensamientos o sentimientos de los personajes, sino de la metaforización de su funcionamiento interior, que le permite al lector reconstituir lo que pueden sentir o pensar, sin que se lo imponga una instancia narradora”.

janelas é verão, um dos mais bonitos chalés da zona, ar embalsamado em perfume de pinheiros. A sala de estar iluminada com castiçais, não foi acesa – dada a noite estival – a lareira em volta da qual se dispõe a mobília de estilo inglês. Em vez de dar para o fogo as poltronas estão de costas, ficam de frente para o piano de cauda de madeira [...] O pianista cego, cercado por seus convidados, os olhos quase sem pupila não enxergam o que está na frente, isto é, as aparências; enxergam outras coisas, aquelas que realmente contam. A primeiríssima audição do concerto que o cego acaba de compor, a ser executado para os amigos aquela noite: as mulheres com lindos vestidos longos, não de grande luxo, apropriados para a ceia campestre. Ou talvez móveis rústicos, estilo provençal, e ambiente iluminado por lampiões de querosene. Casais muito felizes, jovens, maduros, e alguns velhos, olhando para o cego já pronto para executar sua música. Silêncio, uma explicação do cego referente ao fato verídico em que se inspira sua composição, uma história de amor ocorrida naquele mesmo bosque. O relato, anterior ao concerto para permitir aos convidados uma compreensão maior da música, [...] (PUIG, 1981, p. 86).

Outro aspecto que nos remonta à reconstrução imaginária do filme possivelmente visto por Molina é a própria articulação das vozes que compõem a narrativa de *O seu milagre de amor* a partir de dois eixos constituidores. Por um lado, as descrições e o exercício do detalhamento dos aspectos subjetivos de Molina em relação aos personagens e ao filme imperam e empolam o monólogo interior. Por meio da narrativa interna de Molina, vozes subjetivas dos personagens são identificadas. Em uma sequência do filme, quando a criada, a jovem feia que logo trabalhará no chalé, encontra o cego, há uma fusão notável entre as descrições de Molina, que dão a ver a hesitação que circunda o início do diálogo entre a mulher e o cego, e o surgimento da solteirona que vai acolher a futura empregada. Ademais, as vozes da jovem criada e do pianista atuam com um efeito de vozes *em off* que se alternam e desvelam os seus pensamentos: o cego admira a voz melodiosa e a cortesia da jovem, cuja beleza é apenas imaginada; a jovem o admira por não se espantar com sua suposta feiura e as reminiscências “explicam” o porquê de estar ali naquele lugar recôndito. A imiscuição das vozes internas de Molina, que geram as vozes da moça feia, do cego e a da solteirona que vai acolher a jovem, bem como as do oficial ferido em guerra, mais adiante e, ao mesmo tempo, as incorporam, exerce um efeito de transição em níveis de profundidade distintos, em que as subjetividades atuam entre si e servem de base para a “memória do filme”.

Por outro lado, em alguns momentos as falas dos personagens são constituídas por meio de vozes diretas separadas entre aspas que lhes indicariam um outro padrão de

“intromissão”, a partir de uma simulação dos diálogos. No âmbito das potencialidades imagéticas da narrativa de Molina, a configuração das falas que se destacam entre as aspas poderia ser interpretada como uma sequência formada por duas câmeras que obedecam à “regra do 180º” e pela alternância entre plano médios curtos, primeiros planos e grandes primeiros planos, sugerindo uma intercalação dos rostos dos personagens, uma convenção comum da linguagem cinematográfica que simula, por meio dos cortes alternantes entre os dois rostos, uma ênfase nas fisionomias das personagens, de modo que se instaure uma marca de dramaticidade e um efeito de diálogo. No trecho a seguir, as marcações em negrito, aplicadas por mim, destacam a transição das vozes de Molina e dos protagonistas de *O seu milagre de amor*, de modo que ressaltem, ainda, como esses níveis de subjetividade de Molina dão corpo à narrativa filmica:

As palpitações cessam, do bosque lentamente se aproximam passos tímidos em direção àquela mesma casa. Uma jovem, “não sei se o senhor e seu cachorro são os donos do chalé, ou os dois se perderam?”, e é tão doce a voz daquela jovem, que modos finos, certamente é bela como uma alvorada, e embora não consiga fitá-la nos olhos bastará eu tirar o chapéu para cumprimentá-la. Coitadinho do cego, não sabe que sou uma pobre empregada e tira o chapéu, o único ser que não disfarça sua admiração por me ver tão feia, “O senhor mora nesta casinha?”, “Não, passava por aqui e resolvi fazer uma pausa”. “Será que o senhor se perdeu? Posso lhe mostrar o caminho, nasci na comarca”, ou se diz aldeia? Comarca e aldeia são de antigamente, e povoados são os da Argentina, não sei qual será o nome destas povoações em bosques elegantes dos Estados Unidos: minha mãe assim como eu era uma empregada e me levou a Boston em pequena, e agora que ela morreu fiquei inteiramente sozinha no mundo e voltei para o bosque, e estou procurando uma casa de uma mulher sozinha, me disseram que precisa de empregada. Ranger de uma porta nas dobradiças, depois a voz amarga da solteirona, “O que é que os senhores desejam?”, dá a impressão de que foi incomodada. Despedida do cego, entrada da jovem feia na casinha. Carta de recomendação para a solteirona, trato para ficar lá como empregada, explicação da solteirona, aviso da chegada iminente dos inquilinos, “parece mentira mas no mundo existem pessoas felizes embora custe acreditar, você vai ver quando chegarem que belo casal de noivos. Para que é que eu quero esta casa tão grande? Me conformo com um lindo quartinho no andar de baixo, e você no fundo no quarto da criada” (PUIG, 1981, p. 86-87).

Emaranhadas aos fios que tecem a “memória do filme”, encontram-se as linhas da “memória dos fatos”, que aqui denomino como as circunstâncias em que a estrutura narrativa de *O seu milagre de amor* é levemente desestabilizada pelos ecos dos

acontecimentos mais recentes que envolvem a vida de Molina e, assim, intercalam-se ao longo do filme imaginado. Ao mesmo tempo, os adventos do filme atuam como *leitmotiv* para que Molina resgate em seu inconsciente um conjunto de fatos que formam o personagem de *O beijo da mulher aranha*. Em primeiro, a discussão com Valentín, que se mostra exasperado quando Molina o confronta. Assim se apresenta a discussão:

- [...] Conta o que você está lendo.
- Como posso contar? É filosofia, um livro sobre o poder político.
- Mas alguma coisa há de dizer, não?
- Diz que o homem honesto não pode abordar o poder político, porque seu conceito de responsabilidade o impede.
- E tem razão, porque todos os políticos são uns ladrões.
- Para mim é o contrário, quem não age politicamente é porque tem um conceito falso de responsabilidade. Antes de mais nada minha responsabilidade é que não continue morrendo gente de fome, e vou lutar por isso.
- Carne de canhão. É isso que você é.
- Se você não entende cala a boca.
- Não gosta de ouvir a verdade...
- Que ignorante! Se não entende não fala.
- Por qualquer coisa você fica com tanta raiva...
- Chega! Me deixa ler.
- Está bem. Algum dia que você se sentir mal vou fazer a mesma coisa.
- Molina, cala a boca de uma vez!
- Está bem, em outro momento vou te dizer algumas verdades (PUIG, 1981, p. 89).

A partir dessa circunstância externa à imaginação de Molina e que serve como um novo disparador das memórias dos fatos que se infiltram na memória do filme, Molina segue contando de maneira reflexiva *O seu milagre de amor*, e outros fatos pessoais se mesclam, como a condenação por corrupção de menores (PUIG, 1981, p. 125), o gesto de repulsa praticado pelo juiz que o julga e a preocupação constante pela mãe, solitária e cada vez mais enferma. Junto aos disparadores externos, encontra-se outro *leitmotiv* filmico que atua como um elemento de fusão entre as memórias dos fatos e do filme: o retorno do jovem oficial à cabana, agora ferido, com o rosto desfigurado, figura que se aproxima, com certas proporções, ao gesto de reclusão e temor praticado pelo Quasimodo de Victor Hugo. Molina, em seu gesto de subjetividade filmica, deixa que a sua tela imaginária se torne espaço para a reflexão e os questionamentos de seus temores:

Uma cicatriz da ponta da testa que corta uma sobrancelha, corta a pálpebra, retalha o nariz e se afunda na face do lado contrário, uma riscada em cima de um rosto, um olhar em turvo, olhar de mau, estava lendo um livro de filosofia e porque fiz uma pergunta me lançou um olhar turvo, como é ruim que alguém lance um olhar turvo, o que é pior, um olhar turvo ou que não te olhem nunca? mamãe nunca me lançou um olhar turvo, condenaram-me a oito anos por me meter com um menor mas mamãe não me olhou turvo, mas mamãe pode morrer por minha causa, o coração cansado de uma mulher que sofreu muito, um coração cansado – de tanto perdoar? – tantos desgostos a vida toda ao lado de um marido que não a compreendeu nunca, e depois o desgosto de um filho afundado no vício, e o juiz não me perdoou nem um dia, e disse na frente dela que eu era o fim, o pior, uma bicha asquerosa, para que nenhum menino se aproximasse de mim por causa disso ele me condenava a nem um dia menos do que a lei manda e, depois que falou isso tudo, mamãe tinha os olhos fixados no juiz, cheios de lágrimas como se alguém tivesse morrido, mas quando se virou e olhou para mim fez um sorriso, “os anos passam depressa e se Deus me ajudar estarei viva”, e tudo vai ser como se nada tivesse acontecido, e, a cada minuto que passa, o coração bate, cada vez mais fraco? que medo que o coração dela se canse e que já não possa bater, mas eu não falei nem uma palavra com este filho da puta, o que é que ele sabe de sentimentos? o que é que ele sabe de morrer de sofrimento? o que é que ele sabe de carregar a culpa de que minha mãe doente fique cada vez mais grave? minha mãe está grave? minha mãe está morrendo? não vai esperar por mim sete anos até eu sair? (PUIG, 1981, p. 90-91).

A deformação no rosto de Oliver causa o afastamento da família e o rompimento da relação com a noiva, que o abandona. A solidão se instaura no chalé onde o soldado vive com sua empregada. Oliver propõe, então, e convenientemente, um casamento com Laura afim de que ambos não vivam sozinhos e convivam em um acordo de auxílio recíproco:

“nós dois estamos sozinhos, e não esperamos mais nada da vida, nem amor, nem alegria, por isso é possível que possamos nos ajudar um ao outro, eu tenho um pouco de dinheiro que pode ser uma segurança para você, e você pode tomar conta de mim um pouco, minha saúde está cada vez pior, e não quero por perto ninguém que tenha pena de mim, e você não pode ter pena de mim porque está tão só e triste quanto eu, e então podemos juntar-nos mas sem que isso signifique nada além de um contrato, um acordo, nada mais que entre amigos” (PUIG, 1981, p. 91-92).

O gesto de solidão do personagem do filme se assemelha, em certa medida, ao de Molina. Na tela imaginária e interior em que repousa *O seu milagre de amor* a reflexão dos desejos de Molina também se fundem à narrativa filmica; neste caso, a memória do afeto que sente por Gabriel, epítome do homem ideal – “bonito, forte, mas

sem fazer alarde da força, e que vai avançando com segurança. Que caminhe com segurança [...], que fale sem medo, que saiba o que quer, aonde vai, sem medo de nada” (PUIG, 1981, p. 56) –, é uma figura fantasmática que aciona um novo estabelecimento da ponte imaginária entre o filme e os fatos vivenciados pelo personagem do romance. No entanto, esse homem nunca o visita, e a frustração também toma espaço no filme contado; a melancolia de Molina funde-se ao que vivem os protagonistas do filme de maneira estilizada em uma série de imagens simbólicas que evocam solidão, como o lugar onde Gabriel trabalha vazio, o vislumbrar a chuva por uma janela, a relação entre as gotas da chuva que molham uma vidraça e as lágrimas, os rostos refletidos no vidro que revelam uma noite escura:

[...] a noite coalhada de estrelas, já não estão na mesa... as mesas vazias no restaurante, os garçons sentados esperando os fregueses, as horas lentas e calmas da madrugada, o cigarro apenas aceso a um lado da boca, a comissura esquerda ou direita de seus lábios, sua saliva com gosto de fumo, de fumo forte, o olhar triste perdido na distância, pela janela a passagem de automóveis molhados pela chuva, um carro atrás do outro, lembra de mim? por que nunca veio me ver? não podia um dia trocar de plantão com seu companheiro? [...] e olha pelo vidro e os automóveis passam, e a coisa mais triste é se no restaurante os vidros da frente ficaram molhados por causa da chuva, como se o restaurante tivesse começado a chorar, porque ele nunca afrouxa, aguenta porque é homem e não solta as lágrimas, e quando penso muito intensamente em alguém vejo na lembrança a cara refletida, sobre um vidro transparente e molhado pela chuva, a cara esfumada que vejo em minha lembrança, a cara da mamãe e a cara dele, ele lembra na certa, e tomara que viesse, tomara que viesse, primeiro um domingo, e depois tudo na vida é questão de hábito, vem outro dia, e outro, e quando vier o indulto, ele me espera na esquina da penitenciária, tomamos um táxi, a união das mãos, o primeiro beijo é tímido e seco, os lábios fechados são secos, os lábios já entreabertos são um pouco mais úmidos, a saliva com gosto de fumo? E se eu morrer antes de sair desta prisão não vou saber que gosto tem a saliva dele [...] (PUIG, 1981, p. 93).

Ao final do filme, estabelece-se a circunstância mágica, carregada de um fundo moral estetizado: em uma manhã, os jovens se deparam belos um para o outro; o cego, consciente de tudo, cujos olhos não enxergam as aparências e sim as coisas que “realmente contam” (PUIG, 1981, p. 86), explica ao casal que só se vislumbram como dotados de grande beleza porque “*se amam e não veem o rosto, só a alma, [...] porque o amor que palpita nas velhas pedras desta casa fez mais um milagre: o de permitir que, como se fossem cegos, não se vissem o corpo mas só a alma*” (PUIG, 1981, p. 95). E, dentro da história, em que o pianista cego conta uma história, temos, ao final, um jogo

de profundidade narrativa. Surge, no salão, e de costas, um casal, e nenhum dos convivas imagina que seriam os protagonistas da história que estão prestes a ouvir. A instauração desse *milagre de amor* exerce, dentro de possíveis leituras de *O beijo da mulher aranha*, um elo metafórico com a condição homossexual de Molina. Se por um lado Laura é a mulher feia – tenha-se como patamar de análise uma escala hollywoodiana que dita um conjunto de padrões da beleza feminina e dos modos estetizantes de ser mulher (ou *femme fatale*, ou a típica *housewife* habitante dos *suburbs*) –, por outro lado Molina é a mulher que não poderia sê-lo, posto que as “ficções reguladoras da identidade humana” (ALÓS, 2013, p. 122) caracterizadas pela sociedade heterocêntrica – comunidade científica, igreja e Estado – não lhe permitem. Se há um milagre que transformará Laura e Molina em corpos desejáveis e desejados, este estará a cargo do apagamento das convenções da máquina reguladora da beleza feminina, alimentada pela heteronormatividade. Do mesmo modo que Laura, ao final, será aceita como bela por Oliver, Molina, em sua criação cinematográfica, idealiza também a satisfação de seu desejo: ser admirada por um homem como uma mulher, e este homem, que poderia ser Gabriel, no final será Valentín. Curiosamente, se em *A mulher pantera*, *Destino*, *A mulher zumbi* e *Musical mexicano*, esse corpo será maldito – abjeto, repugnante ou martirizante – e terá a morte como fim, em *O seu milagre de amor* ele se articula sobre a redenção com final feliz: a esperança em projetar-se como a mulher que sempre almejou ser encontra uma possibilidade de que seu colega de cela a “veja com outros olhos”, os mesmos que Oliver pôde ver a Laura, “dissolvendo as marcas que o identificam (a Molina) como um corpo abjeto para um homem heterossexual (CAMPOS, 2002, p. 544).¹³⁵

3.2.4 O jovem revolucionário

¹³⁵ No original: “Viéndose en el ‘patito feo’ y proyectándose en el final feliz que posibilita ese ser ‘hermosos el uno para el otro, porque se quieren y ya no se ven sino el alma’ [...], reafirma la esperanza de que Valentín lo vea ‘con los ojos del amor’ y así se disuelvan las marcas que lo identifican (a Molina) como cuerpo abyecto para un hombre heterosexual”.

Ao contrário dos outros filmes contados por Molina, que se pautam em enredos que evocam outros filmes, a trama de *O jovem revolucionário* não nos remete a qualquer produção cinematográfica. Embora toda a história seja introduzida por Molina como mais um dos filmes que tenha visto – Molina decide contá-lo para que Valentín se distraia das dores que sofre, causadas pelo envenenamento da comida que lhe dão na cadeia, já que ele assume desde o começo que não é uma produção da qual ela gosta porque “é desses filmes que agradam aos homens” (PUIG, 1981, p. 98) –, a abordagem a ser feita tratará a história como mais um produto cinematográfico. Logo, uma vez que não há referenciais intertextuais cinematográficos que ecoem em *O jovem revolucionário*, as leituras que aqui seguem se basearão nos ecos metafóricos dos acontecimentos que afetam os personagens do romance.

Ambientado parte em Monte Carlo e parte em algum lugar remoto da América Latina, *O jovem revolucionário* é a história de um “rapaz sul-americano, mito rico, um playboy, desses filhos de fazendeiros que têm plantações de banana” (PUIG, 1981, p. 98), que ocupa seu tempo livre como piloto de corridas e que também se encontra dividido entre a vida luxuosa e os movimentos de revolução social característicos da década de 1970. Esse jovem, que tem um ideal de independência, “não corre para nenhuma marca de automóvel porque todos os fabricantes são uns exploradores. Corre com um carro que ele mesmo fabricou” (PUIG, 1981, p. 98) e é alvo da inveja das outras escuderias. Em uma das competições, sofre um acidente causado por um ato de sabotagem e, ao procurar o pai – que antes sugeriu ao jovem que seguisse a carreira automobilística para que se afastasse “dos centros políticos de estudantes de esquerda, porque o rapaz estudava em Paris” (PUIG, 1981, p. 99), em um possível aceno histórico aos eventos de Maio de 1968 – para pedir conselhos, este o adverte para que procure uma das grandes empresas. Revoltado, o jovem se nega a se “colocar a serviço daqueles polvos internacionais da indústria” (PUIG, 1981, p. 99) e o pai, furioso, faz com que ele se relembré da mãe, que aparentemente abandonou o marido para retornar à América do Sul. O jovem, desgostoso, vai a uma festa e conhece a anfitriã, uma mulher com um passado triste e, juntos, passam a noite bebendo e tecendo confidências: ela, sofre com “a pouca sorte que teve com os homens” (PUIG, 1981, p. 101); ele, quer “esquecer de tudo, absolutamente tudo” (PUIG, 1981, p. 101). A partir daí, uma série de eventos intrincados se desenrola: o pai é sequestrado por guerrilheiros na América; a mulher abandona o jovem, por pensar que ele estaria apenas interessado no dinheiro que tinha; o jovem entra em contato com o grupo de sequestradores e os convence a libertar o pai e

a torná-lo refém; os guerrilheiros decidem matá-lo, mas o pai se sacrifica pelo filho; o filho volta a viver com a mãe no continente americano.

Embora a narrativa de *O jovem revolucionário* seja sucinta, o jogo narrativo estabelecido por Molina é enganosamente desinteressado; é através desse filme que o leitor de *O beijo da mulher aranha* poderá desvelar um pouco da personalidade de Valentín e da própria condição vulnerável em que se encontraria: filho de uma família abastada, cuja mãe reprova suas atividades políticas, e que abandona uma suposta namorada, também aderida ao movimento a que Valentín pertence, como um ato de renúncia a uma vida despreocupada em prol da luta social.

Dentro da dimensão do romance, as pistas dadas sobre a vida de Valentín são apresentadas por meio de outro monólogo interior, identificado também pelas letras em itálico, estratégia formal semelhante à adotada por Puig na construção que Molina faz do filme *O seu milagre de amor*. Neste longo monólogo, que poderia ser interpretado como uma sequência de devaneios ou de delírios que o personagem teve após ingerir a comida envenenada que lhe serviram na prisão, os personagens de *O jovem revolucionário* – a mulher europeia com quem o protagonista tem um breve relacionamento, o próprio protagonista, o pai ou a mãe – sofrem uma espécie de detalhamento, distensão e deformação das características e dos atributos que por um momento soam contraditórios (personagens que são apresentados a partir de tópicos ora relacionados à ideologia burguesa e ao mesmo tempo identificados com os programas políticos identificados com os pressupostos de uma revolução social, ora dentro de um ideário de filantropia e ao mesmo tempo como agentes de opressão), intercalados pela repetição de nomes e pela distribuição aparentemente aleatória de características e com uma sensível transição entre eles:¹³⁶

– **uma mulher** europeia, uma mulher inteligente, uma mulher bela, uma mulher educada, uma mulher com conhecimentos sobre política internacional, uma mulher com conhecimentos de marxismo, [...] uma mulher que sabe escolher o menu adequado, uma mulher que sabe pedir o vinho adequado, uma mulher que sabe receber, [...] uma mulher europeia que comprehende os problemas de um latino-americano, uma mulher que admira um revolucionário latino-americano, uma mulher mais preocupada, não obstante, com o tráfico urbano de Paris que com os problemas de um país latino-americano colonizado, [...] **um rapaz** que voa de volta à pátria, um rapaz que observa as montanhas azuladas da pátria, um rapaz emocionado até às lágrimas, um rapaz que sabe o que quer, um rapaz que odeia os

¹³⁶ Opto, aqui, por explicitar as transições entre os personagens com marcações em negrito.

colonialistas de seu país, [...] um rapaz que não concebe a exploração dos trabalhadores, [...] uma mãe sem lágrimas nos olhos, uma mãe respeitada por todo um país, [...] uma mãe de gosto refinado, uma mãe que narra debaixo do palmeiral como seu marido foi abatido pelos guerrilheiros, [...] uma mãe que pede ao filho para não vingar a morte do pai, [...] uma mãe que refestelada em seu Rolls torna a suplicar ao filho que abandone o país, [...] um pai que sempre foi bom para os empregados, um pai que tentara melhorar a condição de seus empregados fazendo caridade, [...] um pai que nunca perdoou o incêndio do hospital e das moradias causado por um grupo de trabalhadores dissidentes, [...] um pai que recusou comunicar-se com os guerrilheiros por não lhes perdoar o incêndio, [...] um pai cujo sangue criminoso corre pelas veias do filho, [...] (PUIG, 1981, p. 106-108).

Além das figuras atuantes no filme contado por Molina, outros personagens se incorporam ao devaneio onírico de Valentín e explicitam, em certa medida, alguns aspectos da vida do jovem revolucionário encarcerado. A presença de “uma jovem camponesa, uma jovem mestiça de índio com branco, uma jovem com a frescura da juventude, uma jovem de dentes atingidos pela desnutrição” e de “um companheiro de militância política estudantil, [...] um companheiro que em poucos anos conseguiu organizar uma frente guerrilheira” (PUIG, 1981, p. 108) abrem espaço para que Valentín, fragilizado física e psicologicamente, revele algo mais de sua vida. O guerrilheiro recebe uma carta, que faz com que Molina relembré a letra de um bolero, *Mi carta*, de Mario Clavel. A relação entre a carta recebida por Valentín e a letra, que remete a um relacionamento amoroso impossível de se concretizar, posto que a vida nunca unirá os amantes, vítimas de um amor estranho¹³⁷, faz com que Valentín abandone por um momento o controle e a disciplina que estabelece sobre o próprio corpo, que deve resistir a tudo pela revolução social. Em primeiro, confessa ter uma outra mulher, que é membro do movimento do qual ele participa, de origem humilde e que, no entanto, até então negava sentir algo por ela; Valentín, sim, nutre um sentimento por uma outra, Marta, que abandonou o movimento, em um gesto que se contrapõe ao de Valentín:

¹³⁷ “Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño... Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos – porque es preciso – siempre separados... te juro, que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo... este dolor...” ou “este penar” (PUIG, 1981, p. 116). Ao que parece, a carga dramática desse bolero de Mario Clavel é uma das obsessões de Manuel Puig, e é mencionada em três das crônicas compiladas no livro *Estertores de una década, Nueva York '78* (PUIG, 1993b).

– [...] Não te contei, mas em vez de contar um filme vou te contar uma coisa real. Te tapeei com a história de minha companheira. Foi de outra que eu falei, que amei muito, não falei a verdade sobre minha companheira, e você ia gostar dela porque é uma moça muito simples e muito boa e muito corajosa.

– Não, olha. Não me conta, por favor. Esses assuntos são chatos, e não quero saber nada de tuas histórias políticas, secretas e sei lá. Por favor.

– Não seja bobo, quem é que vai perguntar alguma coisa sobre minhas histórias?

– Nunca se sabe, podem me interrogar.

– Eu confio em você. Você confia em mim, não é?

– Sim...

– Então aqui tudo tem que ser igual, não fica intimidado...

– Não é isso...

– Às vezes há necessidade de desabafar, porque me sinto fodido, de verdade. Não há coisa pior que se arrepender de ter feito mal a alguém. E eu sacaneei essa garota... (PUIG, 1981, p. 112)

Mais adiante, em outra sequência na qual a sentimentalidade do guerrilheiro se manifesta, evidencia-se, além do alvo de seu amor, que seria Marta, a que abandonou o movimento por ser “muito apegada à vida” (PUIG, 1981, p. 118) e por tentar convencê-lo a deixar a luta armada:

– Tem uma coisa que me chateia muito. É uma coisa muito chata, muito baixa...

– Conta, desabafa...

– É que de quem que... queria receber ca... carta, neste momento, quem queria que estivesse bem perto, e abraçá-la... não é minha companheira, mas a outra... de quem te falei.

– Se é isso que você sente...

– Sim, porque eu fa... falo muito mas... mas no fundo do que eu... eu... continuo gostando é... de outro tipo de mulher, dentro de mim sou como todos os reacionários filhos da puta que mataram meu companheiro... Sou como eles, igualzinho.

– Não é verdade.

– Sim, não nos iludamos.

– Se você fosse como eles não estaria aqui.

– [...] ... Sabe por que foi que eu fiquei chateado quando você começou o bolero? Porque me faz lembrar Marta, e não minha companheira. Foi por isso. E acho até que gosto de Marta, não pelo que ela é, mas porque tem... classe, como dizem os cachorros classistas filhos da puta... desse mundo (PUIG, 1981, p. 121).

Este primeiro gesto de confissão por parte de Valentín, que alguns classificariam como um ato de fraqueza – entregar informações seria certamente prejudicial para a causa revolucionária –, tem seu reflexo no segundo momento de revelação. Ao receber uma carta codificada em uma série de frases que dificultassem a identificação das informações por parte da polícia e escrita por essa jovem, na qual ela o comunica que

está abandonando-o e que um companheiro da causa foi executado, Valentín tem outra recaída em sua já desestabilizada saúde. Molina cuida dele e, talvez por causa desse ato de confiança – após Valentín defecar nas próprias roupas, uma consequência do envenenamento, Molina o limpa com o próprio lençol e o abriga –, o guerrilheiro, vulnerabilizado, tece outra confissão:

- Sabe uma coisa?... Eu uma vez limpei o filhinho daquele rapaz, o coitadinho que mataram. Moramos um tempo escondidos no mesmo apartamento, com a mulher dele e o garotinho... Quem sabe o que vai acontecer com ele, não deve ter nem três anos, lindo o garotinho... E você não sabe do pior, é que não posso escrever para nenhum deles, porque qualquer coisa seria comprometê-los, ou o que é... pior ainda, entregá-los...
- A tua companheira também não?
- Menos ainda, ela está à frente do grupo. Não posso me comunicar nem com ela nem com ninguém. E como teu bolero, “porque a vida não nos unirá nunca”, jamais vou poder escrever uma carta ao pobre rapaz, nem falar uma palavra com ele.
- É “... *aunque la vida no nos una nunca...*”
- Nunca. Que palavra tão terrível, não tinha percebido até agora... como é terrível... essa... pa... palavra... Desculpa.
- Não, desabafa, desabafa tudo o que puder, chora à vontade, Valentín.
- É que fico com tanta pena... E não poder fazer nada aqui, trancado, e não poder me ocupar da mu... lher, do filh... filhinho... Ah, meu velho, como é triste... (PUIG, 1981, p. 120-121).

Os ecos dos personagens que se ressoam no filme *O jovem revolucionário* nos levam, por fim, a descobrir todo o porquê de Molina estar ali na mesma cela que Valentín.¹³⁸ Ao fim do capítulo 7, que encerra também o filme e suas consequências, a trama se esclarece, e no próximo capítulo teremos o interrogatório feito pelo diretor da penitenciária ao sentenciado, que é Molina. Neste identificamos que o diretor coloca

¹³⁸ A escolha de Puig em enquadrar em uma mesma cela um guerrilheiro e um homossexual sugere, em termos políticos, uma discussão a respeito das políticas revolucionária e sexual das décadas de 1960 e 1970 e, ao mesmo tempo, uma notável revisão e desestabilização da condição heterossexual como desnecessária aos movimentos antiditatoriais. Segundo Mariela Peller (2009, s.p.), “En este sentido, la novela polemiza con cierta intolerancia de la izquierda política de la década del 70 para aceptar miembros homosexuales en sus filas. Por ejemplo, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) había denunciado con horror que sus militantes eran recluidos en las mismas celdas que los homosexuales. De igual forma, otros testimonios de ex militantes dan cuenta de las concepciones que la izquierda tenía sobre la homosexualidad, despromoviendo a militantes de sus cargos y confinándoles actividades menores o tratándolos como ‘individualistas burgueses’”. Ao que parece, na dinâmica das organizações de contestação à ditadura militar no Brasil, o posicionamento homofóbico se assemelha bastante ao caso argentino, segundo aponta a extensa (e reveladora) pesquisa de James Green (2012), que tece um panorama amplo da recepção e dos códigos de conduta heterossexuais dos movimentos revolucionários. Recomenda-se também, e para retomar a problemática de gêneros na Argentina e seus devidos ecos literários (e, em maior medida, o eco da discussão sobre sexualidade e revolução que envolve *O beijo da mulher aranha*), a leitura de Echavarren (1998).

Molina na cela a fim de que conseguisse informações sobre o movimento guerrilheiro ao qual Valentín pertencia e que este estava consciente do envenenamento da comida oferecida ao seu colega de cela. Caberia a Molina a função de cativar – como de fato o faz – seu cada vez mais enfraquecido (física e psicologicamente) interlocutor e obter os dados. No entanto, o que se nota, mais ao final do livro, é um gesto de “quase traição”: Molina não somente cuida de Valentín, alimenta-o com a comida que a penitenciária lhe compra (e Valentín segue pensando que seria a mãe de seu colega quem a forneceria), obtém informações que seriam relevantes à polícia e as guarda, levando-as consigo até sua morte, não sem antes aderir à luta de seu companheiro.

3.2.5 A mulher zumbi

A penúltima fabulação molinesca parte de uma intrincada operação de adaptação que evoca momentos das tramas de dois filmes, *A morta-viva* (1943) [*I walked with a zombie*] e *Zumbi branco* (1932) [*White zombie*].¹³⁹ No primeiro, dirigido por Jacques Tourneur (o mesmo diretor de *Sangue de pantera*, filme-base da criação de *A mulher pantera*), uma enfermeira canadense é enviada a uma ilha do Caribe para cuidar da mulher de um homem abastado e melancólico. O que a enfermeira não esperava era que a esposa, na verdade, tivesse sido assassinada pelo meio-irmão desse homem e submetida a um ritual de zumbificação. Em *Zumbi branco*, considerado o primeiro *zombie movie* da história cinematográfica, um jovem casal viaja até o Haiti para visitar um amigo que conheceu em um trem e que ofereceu sua mansão para a realização do matrimônio. No entanto, este homem solitário está apaixonado pela mulher e, para conquistá-la, conta com a ajuda de um feiticeiro que tem o poder de reviver os mortos. Enquanto isso, *A mulher zumbi*, o filme contado por Molina, tem como enredo as desventuras de uma jovem norte-americana, que sai de Nova York e vai a uma ilha no Caribe disposta a se casar com um homem que conheceu há poucos dias. Ele, viúvo e dono de uma plantação de bananas, a espera para a cerimônia. Pouco a pouco, todos os problemas daquele lugar paradisíaco são apresentados: o homem, ainda atormentado pela morte da ex-esposa, tranca-se em um quarto todas as noites e se embebeda, pela

¹³⁹ René Campos (2002) e Graciela Speranza (2002) apontam, ainda, duas outras referências – ambas literárias e que passaram por adaptações ao cinema – cujas tramas são próximas (ou aproximadas) de *A mulher zumbi*: os romances *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, e *Rebecca*, de Daphne du Maurier.

tristeza que carrega dentro de si. Além disso, as pessoas que trabalham nos bananais fazem, todas as noites, rituais de vodu, cujo som dos tambores trazem uma série de desgraças que pouco a pouco se revelam: os trabalhadores são todos zumbis, submetidos à morte e então revividos e, o que é pior, a ex-esposa do dono das terras também é uma zumbi, transformada por imposição do mordomo da casa, um feiticeiro vodu que a desejava. Assim, o senhor dos bananais é um homem sem escapatórias, que vive um temor constante pelo poder místico do mordomo. Ao final, a nova esposa descobre tudo e procura um modo de sobreviver e fugir.

A operação de nivelamento entre os dois filmes – e entenda-se aqui nivelamento como a desestabilização das fronteiras diegéticas e do lapso temporal que conformam as duas produções cinematográficas, bem como suas potencialidades técnicas e estilísticas e peculiaridades – está formada pela fusão entre alguns tópicos presentes nos argumentos e nas tramas dos textos filmicos, como o deslocamento dos protagonistas a uma paisagem exótica caribenha, a apresentação estereotipada do ritual do vodu como uma prática religiosa autóctone, a exploração do mito do zumbi como uma figura amaldiçoada por perder sua vontade própria e por se tornar um escravo à mercê daquele que domina a ritualística, a caracterização do antagonista como uma figura que reforça o quanto o mal está mais próximo do que parece, e a jornada de acontecimentos rumo à redenção (trágica) dos protagonistas. Além da intrincada operação de colagem filmica e da retomada de alguns elementos característicos da estética reinante no cinema clássico de horror hollywoodiano e no horror “classe B”, como os jogos de contraste entre a luz e as sombras que explicitam certos detalhes da cena e reforçam a atmosfera de suspense (TIERNEY, 2002) – marcas presentes também no primeiro filme contado por Molina, *A mulher pantera* –, outras estratégias narrativas reforçam a potencialidade cinematográfica, permitindo que *A mulher zumbi* possa ser interpretado como um filme único, dentro da memória criadora de Molina. O início do filme contado é uma primeira estratégia imagética, na qual Molina constitui um pano de fundo inicial (a saída de Nova York, a chegada à ilha) e uma sequência que apresenta a protagonista e o porquê de sua viagem. A sequência, que poderia ser imaginada como uma sucessão de cortes que alternam entre a figura da mulher a desfrutar da viagem, e a fisionomia preocupada do capitão, isoladas e reunidas pela decupagem, sugere um efeito característico e bastante exercitado na linguagem cinematográfica: nós, espectadores/leitores, vemos a preocupação e o pessimismo expostos no semblante do capitão (a cara de “esta não sabe o que a espera”), mas a personagem que está no mesmo barco não. Assim, a linguagem

cinematográfica atua, aqui, como um primeiro gesto, que estabelece um pacto com o público (“vocês já podem imaginar tudo o que está por vir, e certamente verão o quanto ela sofrerá”):

– [...] Começa com uma moça de Nova York que toma o navio para uma ilha do Caribe onde o noivo a espera para casar. Parece ser uma boa moça, e cheia de ilusões, e conta tudo para o capitão do navio, que é alinhadíssimo, e ele olha para a água negra do mar, porque é de noite, e depois olha para ela como que dizendo “esta não sabe o que a espera”, mas não lhe diz nada, até que estão para atracar na ilha, e se ouvem os tambores dos nativos, e ela está como que enlevada, e o capitão lhe diz então para não se deixar enganar por aqueles tambores, que às vezes o que eles transmitem são sentenças de morte (PUIG, 1981, p. 135).

Uma segunda estratégia cinematográfica elaborada por Molina em seu ato de criação cinematográfica a partir de uma memória cinéfila é a relação estabelecida entre as imagens e os recursos de sonoplastia. Posto que a introdução de efeitos sonoros ao cinema se torna “uma espécie de recriação, instrumento de ampliação e potenciação” (COSTA, 1989, p. 88) do cinema, o advento do som em conjunto com as imagens projetadas na tela extrapola a condição de uma simples inovação tecnológica e se torna um recurso tão inseparável quanto o próprio desenvolvimento das técnicas de uso da imagem. O uso do som reforçaria a cena, seja para conformar maior dramaticidade, seja para envolver o espectador em uma aura de sensualidade, ou ainda para comover o espectador ou reforçar os efeitos de expectativa do público.

Em uma das sequências do filme, a música atua como um dos vetores que, junto à plasticidade da cena, estabelece uma coesão com as imagens românticas, auxiliando na formação de uma potencialidade artificializante e estetizante que caracteriza a cena: os corpos se encontram, iniciam um momento sentimental e a música intensifica a sentimentalidade representada. Ademais, o casal está aprendendo a se amar, a mulher está aprendendo a lidar com um homem que mal conhece, o homem está aprendendo a superar a morte da esposa, e a letra da música, parcialmente recuperada pela memória molinesca, atua como um veículo que retrata o momento do casal e intensifica a necessidade dos dois: é preciso ganhar o amor, e ganhá-lo implica enfrentar um caminho estranho – o mesmo que a protagonista terá que enfrentar em breve.

– [...] e aí aparece uma cena muito sexy porque ela tem vontade de tomar banho, porque já passaram por um palmeiral lindíssimo, e umas pedras que dão para o mar, e uns jardins naturais de flores gigantescas, e o sol queima mas ela não lembrou de trazer o maiô, e ele diz para ela tomar banho sem nada, e param, e a moça se despe atrás de umas pedras e vê-se-a de longe correr nua em direção ao mar. E já depois vemos os dois deitados na praia, debaixo das palmeiras, ela com uma espécie de sarongue feito com a camisa dele, ele de calças, mais nada, e descalço, e não se sabe de onde vem, sabe, como no cinema, mas chegam as palavras da canção, que diz que é preciso ganhar o amor, e que atrás de um caminho escuro, cheio de ameaças, o amor espera aqueles que lutam até o fim para consegui-lo (PUIG, 1981, p. 144).

Em outra cena rememorada por Molina, o timbre do xilofone, embora ela não recorde o nome do instrumento musical, e sim a beleza que o som do instrumento emite, é recurso de representação da amenidade do lugar, uma impressão primeira que a protagonista tem ao chegar na ilha, dada a singeleza da recepção que lhe é oferecida no desembarque. A beleza do lugar, as carroagens enfeitadas de flores e os sons que, em um efeito sinestésico, soam leves como bolhas de sabão, conformam uma atmosfera *kitsch* e formam um conjunto significado pela suavidade, representada pela melodia:

– [...] Bom, a chegada à ilha, quando o navio atraca, é linda, porque o noivo a espera com toda a comitiva de carroagens enfeitadas com flores, e puxadas por burrinhos, e em algumas carroagens vão os músicos, que tocam umas melodias suaves com aqueles instrumentos que são como umas mesas de tabuinhas onde vão batendo com pauzinhos, ai, não sei, mas é uma música que mexe com o coração, porque aquelas notas soam tão bonito, como bolinhas de sabão que vão estourando uma após a outra (PUIG, 1981, p. 136).

Por um lado, se o som do xilofone inspira delicadeza, claridade e amenidade, o som dos tambores reforça, por outro lado, no filme contado por Molina, o direcionamento do olhar àquilo que ainda não é visto ou que não se deseja que seja visto, o obscuro, o oculto, o elemento do medo, do assombro, da situação-horror. Embora outros efeitos sonoros menores interfiram no silêncio da casa e gerem um efeito inicial de susto, é a representatividade sonora do tambor que ligará a protagonista às cerimônias de vodu e que abre espaço para a primeira instância dessa sequência de suspense:

E de repente a moça percebe que algo está se mexendo, vê uma sombra passar pela janela. Fica assustadíssima e sai para o jardim, que está muito iluminado pela lua, e vê que de um tanque pula uma rãzinha, e pensa que era aquele o barulho que ouvira, e que a sombra

era das palmeiras que se mexem com a brisa. E penetra mais no jardim, porque sente calor dentro de casa, e nisso volta a ouvir um barulho, mas como que de pessoas, e volta-se para olhar, mas naquele momento umas nuvens cobrem a lua, e o jardim escurece. E ao mesmo tempo muito, muito longe... os tambores (PUIG, 1981, p. 137).

Uma vez que o som atua também como elemento co-criador da situação de horror, logo outras circunstâncias se aderem à tela imaginária de Molina e conferem caráter assustador ao filme, como a primeira aparição da mulher zumbi. A criação dessa sequência de horror clássico se pauta, ainda, nos contrastes entre a luz e os deslocamentos de sombras, que caracterizam um confronto entre a segurança e a insegurança, entre a retórica do lugar iluminado como seguro e a dos espaços escuros como desconhecidos e temerosos. A narrativa de Molina é construída de modo que haja uma revelação gradativa da imagem da mulher zumbi rumo ao ápice da situação-horror; a sombra se desliza sobre a parede, e somente quando a claridade toma a cena temos o processo de identificação da ex-mulher, que seguirá a protagonista do filme:

E se ouve também, agora sim bem claro, que se aproximam uns passos, mas muito, muito lentos. A moça treme de medo, e percebe que uma sombra entra na casa, pela porta que ela própria deixou aberta. Então a coitada não sabe de que tem mais medo, se de ficar lá fora no jardim escuríssimo, ou de entrar em casa. Então resolve se aproximar da casa, e espiar por alguma janela, para ver quem entrou, e espia por uma janela e não enxerga nada, e corre até outra, que é justamente a do quarto da mulher morta. E como está muito escuro não chega a perceber nada mais que uma sombra que escorrega pelo quarto, uma silhueta alta, que avança com uma mão esticada, e acaricia algumas coisas que ai estão, e bem perto da janela encontra-se a cômoda com as rendas e lá em cima uma escova muito bonita com o cabo de prata trabalhado, e um espelho com o cabo igual, e como está muito perto da janela a moça percebe que é uma mão muito fina e pálida de morta que acaricia aquelas coisas, e a moça fica como que petrificada de medo, não tem coragem de se mexer [...] mas vê que a sombra sai do quarto em direção a quem sabe lá que outra parte da casa, quando pouco depois se ouve passos naquele pátio outra vez, e a moça se encolhe toda tratando de se esconder entre as trepadeiras que sobem por aquelas paredes, quando a nuvem se afasta e deixa a descoberto a lua e o pátio se ilumina e ali diante da moça está uma figura muito alta que quase a mata de terror, uma cara pálida de morta, com o cabelo loiro desgrenhado e comprido até a cintura, embrulhada num roupão preto. A moça quer gritar por socorro mas a voz não sai, e vai recuando devagarinho, porque as pernas não aguentam, fraquejam. A mulher que está diante dela a olha fixo, e ao mesmo tempo é como se não a enxergasse, tem um olhar perdido, como que de louca, mas estica os braços para tocar a moça, e avança muito devagar, como se estivesse muito fraca, e a moça vai recuando, e sem perceber que está encurrallada solta um grito altíssimo, mas a outra continua avançando

devagarzinho, com os braços esticados. A moça cai desmaiada por causa do pavor (PUIG, 1981, p. 137-138)

Outra estratégia cinematográfica utilizada por Molina em sua versão de *A mulher zumbi* é o uso de imagens que remetem a um certo período passado como forma de proporcionar uma maior compreensão do presente da narrativa. O *flashback* surge como uma sobreposição que rompe um fluxo narrativo linear do tempo-espacó presente e se instaura como uma peça-chave não somente para entender o *agora* do filme como também para estimular o leitor a imaginar o porvir no qual se encerrará o texto filmico. A sequência de *flashback* é extensa, mas de grande relevância para que entendamos o fato de a ex-mulher do fazendeiro ter sido transformada em zumbi, e é assim contada por Molina:

– [...] Acontece que o pai era um homem sem escrúulos, ruim como o quê, chegara àquela ilha para enriquecer e tratava muito mal os peões das plantações. E os peões estavam planejando uma rebelião, e o pai fez um acordo com o feiticeiro do lugar, que tinha seus altares e suas coisas na plantação mais distante de todas, e uma noite o feiticeiro chamou todos os cabeças dos peões rebeldes para, segundo ele, dar-lhes a bênção. Mas era uma emboscada, aí os massacraram, as flechas estavam com as pontas embebidas num veneno preparado pelo feiticeiro. E daí os levaram para escondê-los na floresta, porque algumas horas depois aqueles mortos abriam os olhos, eram mortos-vivos. [...] e o feiticeiro os mandou pegar nos facões e ficar em fila e caminhar até o bananal, e quando chegaram lá deu a ordem para que trabalhassem, cortassem cachos de banana a noite toda [...]. E o rapaz presenciara tudo aquilo mas era ainda muito pequeno. Até que cresceu e casou com uma moça loura e alta, que tinha conhecido na universidade, nos Estados Unidos, e a trouxe à ilha. [...] Bem, no começo ele é feliz com a primeira mulher, e quando o velho morre o rapaz sente que tem que acabar com o feiticeiro, e o chama até a casa-grande, mas enquanto isso ele vai para lá até as plantações distantes, onde estão os zumbis e, na ausência do feiticeiro, e ajudado pela gente que lhe é fiel, pega e cerca as choupanas dos zumbis, e crava estacas nas portas, joga gasolina e toca fogo com todos os zumbis dentro, reduz todos eles a cinzas e desse modo põe fim ao tormento daqueles pobres pretos mortos-vivos. Mas aí o feiticeiro, que está na casa-grande à espera dele, com a primeira mulher do rapaz, recebe a informação do que está acontecendo, os tantãs da floresta lhe comunicam, que é como um sistema de telegrafo, então o feiticeiro diz à mulher que vai esperar o rapaz no caminho e matá-lo, então a pobre loura alta fica desesperada, promete qualquer coisa, dinheiro, joias, contanto que ele vá embora e deixe o rapaz em paz. Então o feiticeiro diz que existe algo em troca do quê ele perdoaria a vida do rapaz, e a olha de cima a baixo, como que despindo-a. E mostra um punhal envenenado, e o põe em cima da mesa, e diz que, se ela o denunciar, ele mata o rapaz com aquele punhal. O rapaz chega de repente e da janela os vê juntos e ela já meio despida, e a primeira mulher diz então

ao rapaz que o abandona e vai embora com o feiticeiro, e o rapaz fica cego de fúria, avista o punhal e o crava na mulher, num acesso de loucura. Então o feiticeiro lhe diz que ninguém o viu, que só ele é testemunha, e que se prometer deixá-lo continuar com seus ritos e suas bruxarias mentirá à polícia e dirá que os dois viram alguém matando a mulher, um energúmeno qualquer da floresta, qualquer um, que quis entrar para roubar (PUIG, 1981, p. 155-156).

Em *O beijo da mulher aranha*, o *flashback* é usado com dupla conotação por Molina. Em primeiro, na dimensão do filme contado, nota-se o uso dessa técnica de “volta ao passado” para que Valentín (e o leitor-espectador) veja todas as desventuras enfrentadas pelo homem, como a truculência de seu pai, que escraviza os funcionários com o apoio do mordomo feiticeiro, o casamento com a primeira mulher, a chantagem do mordomo e o gesto de sujeição do homem em relação ao mordomo, que oculta os segredos da família. Além de ser um recurso já bastante utilizado na cinematografia, as indicações de quebra da linearidade podem ser implícitas (subentendidas) ou, como nos casos mais conhecidos, explícitas a partir de um conjunto variado de estratégias audiovisuais, como vozes em eco, distorções da imagem ou prevalência de uma cor ou tonalidade específica do produto visual, justamente para que o público identifique a fenda retrospectiva feita no filme. Em seu filme contado, Molina aponta que o *flashback* utilizado no filme tem um indicador que interfere na narrativa e na materialidade daquilo que viu: “quando a preta boa conta a história à mocinha, vê-se numa espécie de espiral de fumaça que significa o tempo recuando e vê-se tudo aquilo que vai contando, mas com a voz de fundo da preta, uma voz grossa mas muito doce, e tremendo” (PUIG, 1981, p. 157). A espiral de fumaça cresce na tela, permitindo uma fusão entre os planos e, ao mesmo tempo, um efeito confuso de transição em que o passado, recontado, adquire uma outra substancialidade, etérea, esfumaçada.

A segunda conotação parte da própria memória de Molina em um duplo gesto de resgate. Em primeiro, na dimensão do filme contado, formado pelo resgate da própria sequência em que a governanta da casa retoma o passado que, na materialidade cinematográfica, é incerta, rarefeita. O segundo momento, resgatar a memória do filme que viu implica enfrentar também as armadilhas inseparáveis dos esquecimentos e lapsos. Ao contar *A mulher zumbi* para seu colega, é somente depois do *flashback* filmico que Molina se lembra do recurso utilizado para emoldurá-lo: “Ah, é que não lembrei de contar que ele nunca aparece, porque quando a preta boa conta a história à mocinha, vê-se numa espécie de espiral” (PUIG, 1981, p. 157). Se lembrar e contar são

atos de retomada, o esquecimento também é estratégia na reinvenção e reimaginação dos filmes que Molina viu e implica, ainda, reorganização, presente principalmente no uso de um verbo como “lemburar”, que neste caso é interpretado como recordar o visto e reencaixá-lo naquilo que é contado, uma tentativa de consertar o fraquejo da memória.

Alheio às estratégias cinematográficas arquitetadas por Molina na contação de *A mulher zumbi*, em certas passagens do filme contado encontramos, ainda, recursos que nos remetem, outra vez, às técnicas de monólogo interior, muito semelhantes às praticadas por Molina quando conta para si mesmo *O seu milagre de amor* e por Valentín, em seu delírio após o envenenamento. Embora estes recursos permaneçam redigidos em itálico, de modo tal que se afaste, em termos gráficos, do diálogo entre os dois personagens, as marcações destacadas nas falas de Molina e de Valentín sugerem uma leitura que se relacione também com as próprias conversas dos personagens. Essas recriações dos pensamentos do par de protagonistas de *O beijo da mulher aranha* poderiam ser interpretadas como um conjunto de associações automáticas que registra as reações metalingüísticas do par e causa um efeito de jogo duplo da linguagem, pautado pela simulação aparentemente aleatória, e ao mesmo tempo como possibilidade de leituras que são reflexo dos mais recentes acontecimentos que afetam a vida dos dois protagonistas. Os devaneios interiores de ambos os personagens sugerem um estado de tensão dos mesmos; Molina remete a enfermeiras atribuladas de trabalho, o que poderia se relacionar, em certa medida, aos momentos em que teve que cuidar de Valentín na cela, seja dando-lhe banho, ou preparando comida, ou limpando as excrescências que o guerrilheiro evacuava, causadas pelo envenenamento; Valentín, por outro lado, pensa em um conjunto mais variado de imagens que poderiam tratar-se de Molina, como um “cérebro oco, o crânio de vidro, cheios de gravuras de santos e de putas” (PUIG, 1981, p. 145) ou a “pobre cabeça que roda da bicha de barro, já não há outro remédio” (PUIG, 1981, p. 157) ou de seu momentâneo medo de morrer que o leva, inclusive, a ditar a Molina uma carta que seria endereçada a Marta, a ex-companheira que abandonou a causa. Trata-se, pois, de corpos estranhos não somente à própria narrativa do filme e à participação de Valentín enquanto interlocutor questionador como também à própria sintaxe de acontecimentos do filme:

– [...] E depois se vê que já estão dormindo na cama, mas são acordados por alguma coisa e chegam a perceber, cada vez mais forte, o tam-tam que vem de longe... Ela treme, um calafrio percorre-lhe o

corpo. Se sente melhor? *ronda noturna de enfermeiras, temperatura e pulso normal, gorro branco, meias brancas, boa-noite ao paciente*

– Um pouco... mas mal consigo acompanhar a história. *a noite longa, a noite fria, pensamentos longos, pensamentos frios, vidros pontudos quebrados*

– Então não conto mais. *a enfermeira precisa, o gorro bem alto e engomado, o sorriso leve e não isento de malícia*

– Não, anda, se você me distrair eu melhoro, continua por favor. *a noite longa, a noite gelada, as paredes verdes de umidade, as paredes atacadas de gangrena, o punho ferido* (PUIG, 1981, p. 143).

A leitura de *A mulher zumbi* sugere-nos, também, a possibilidade de interpretar um elo metafórico que parte da figura de Molina. Se nos filmes *A mulher pantera* e *Destino* as mulheres que encabeçam as tramas atuam como retratos de personalidades que desestabilizam a normalidade – uma por sua condição sobrenatural, outra por sua escolha afetiva de renúncia em nome de um amor condenável pelo mundo que a cerca – aqui o elo se estabelece em uma dupla ligação: com a mulher que parte para a ilha e com a zumbi. Por um lado, a mulher que se casa com o viúvo serve como indício para entendermos a projeção da manifestação do desejo em realizar seus desejos: ter um homem ao seu lado, casar-se é condição vital para a mulher que Molina performatiza para si. A marca da coragem é também outro atributo da personagem do filme e que nos permite uma identificação de Molina com a figura da heroína, aquela que, destemida e sem medo, lança-se a descobrir que a ex-esposa de seu atual marido é na verdade uma zumbi. Por outro lado, a identificação metafórica com a mulher zumbi nos conduz outra vez a pensar no papel heroico-trágico das mulheres presentes no cinema imaginário de Molina: Irena se entrega à morte para pôr fim a uma maldição e para terminar com o sofrimento do único homem que amou; Leni Lamaison se dedica à causa nazista e se sacrifica pela pátria de Werner; a mulher zumbi, por sua vez, se sujeita ao abuso do mordomo como forma de salvar o marido e, embora seja morta por ele e depois zumbificada pelo mordomo, entrega-se a uma segunda morte por amor ao marido que antes a matou; a zumbi se rebela contra aquilo que lhe coube viver, Molina também se rebela, ao se opor a fornecer as informações à polícia sobre Valentín. Molina, dentro do regime de identificações metafóricas de *A mulher zumbi*, incorpora para si um ser que morre duas vezes: uma, pelo terror do Estado e da Lei, que classifica seu corpo como anormal (tanto quanto o da mulher pantera e o da zumbi), e pela subversão à Ordem; outra, por ser a uma mulher impossível, aos olhos da ciência.

3.2.6 Musical mexicano

Cai a tarde na terça-feira de carnaval de Veracruz, no México. Os últimos convidados do baile são um homem e uma mulher, ambos mascarados. Eles se revelam, e o homem, imediatamente, declara-se apaixonado por ela; ela se esquiva. Tempos depois, ele a reconhece como uma famosa cantora há muito afastada dos holofotes. Porém, ela é uma mulher comprometida com outro, um homem rico e com negócios obscuros. O jovem, que é jornalista e “meio poeta” (PUIG, 1981, p. 187), para expressar seu desejo de vê-la novamente, põe-se a escrever, em diversos momentos, canções sentimentais, profundamente melodramáticas, que atuam como força motriz da trama sentimental que ambos viverão. Um dia, esse homem e a mulher se reencontram e iniciam um romance conturbado, cheio de idas e vindas, perseguições, arrependimentos e entregas a um amor cujo final será tão trágico quanto as canções desse jovem.

Este último filme contado por Molina estabelece uma relação intertextual¹⁴⁰ com os núcleos representativos presentes nos melodramas cinematográficos mexicanos produzidos nas décadas de 1940 e 1950 – também conhecido como cine *cabaretero* –, cujo *ethos* se funda no melodrama enquanto ordem e não condição, reforçado por postos-chave como a estilização da figura feminina presente no papel da *rumbera*, da cantora de cabaré, ou da prostituta, que povoa o imaginário sensual/erótico desses filmes, e a produção musical da época, centrada, sobretudo, no bolero, ritmo geralmente identificado pelo pitoresco e ao mesmo tempo por um alcance internacional. Não deixa de ser interessante, ainda, notar que esses tópicos se reforçam em conjunto, tornam-se interdependentes um do outro.

No que se refere às figurações do feminino, as estereotipias da imagem da mulher estão centradas em marcas que dão forma a este gênero cinematográfico: o ideal de beleza mítica, com suas poses, olhares e movimentos labiais inspiram uma aura de altivez e de erotismo que se converte em um signo corporal poderoso no padrão dessas produções cinematográficas – ela é o centro das atenções, impera na cena e se torna o

¹⁴⁰ René Campos (1998, p. 263-264), em sua pesquisa sobre os desdobramentos intertextuais presentes em *O beijo da mulher aranha*, tece uma ampla genealogia de referências identificáveis no *Musical mexicano*: o romance *Santa*, de Federico Gamboa, publicado originalmente em 1931; o texto literário *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho e sua adaptação operística, *La Traviata*, de Giuseppe Verdi; e as várias adaptações cinematográficas que partem do texto de Dumas Filho, dentre as quais se destacariam *Camille* (1937), dirigida por George Cukor e estrelada por Greta Garbo; *La mujer de todos* (1946), produção mexicana dirigida por Julio Bracho; e *Camelia* (1953), dirigida por Roberto Gavaldón e protagonizada por María Félix, atriz mexicana aclamada por seus papéis de *cabaretera*.

núcleo dos argumentos filmicos, seja como a cantora sedutora que triunfa nos cenários, seja como a prostituta que tem todos os homens à mão como seres manipuláveis. Ainda que a figura feminina esteja vinculada à cultura prostibular, marcadamente machista e enquadradora da mulher como o ser maldito, luxurioso, traidor, devorador ou que abandona o homem, no cinema *cabaretero* o corpo sensual é ferramenta de poder da mulher e atua como um corolário latino-americano da mulher hollywoodiana, cujas referências de beleza internacional ecoam nas esferas públicas e publicitárias e empolam os cartazes, as revistas, os produtos de beleza, o rádio e as telas (OSORIO, 2002). Trata-se, pois, da fixação de um *star system* mexicano peculiar, onde não reinam Rita Hayworth, Marilyn Monroe ou Greta Garbo, e sim “Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Rosa Carmina, Lilia Prado, Tongolele, Rosa Quintana” (BRAGANÇA, 2014, p. 274). A estilização da *cabaretera* começa logo nos títulos dos filmes mais conhecidos, todos compostos por substantivos ou adjetivos femininos que aludem à perfídia, à sexualidade latente, à perversão, à falsa ingenuidade, ao encanto irresistível ou ao charme provocador, como se exercessem uma função de título-comentário, conforme ressalta Maurício de Bragança:

Pervertida (José Díaz Morales, 1945), *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *Señora tentación* (José Diaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Callejera* (Ernesto Cortázar, 1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950) (BRAGANÇA, 2014, p. 281).

No *Musical mexicano* presente em *O beijo da mulher aranha*, Molina faz, em seu cinema de palavras, uma sutil subversão da figura feminina do *cine cabaretero tout court*. Em uma cena por este narrada, o jornalista descobre que o diário em que trabalha está prestes a publicar um “artigo bastante escandaloso, com muitas fotos, sobre uma atriz e cantora que se retirou há algum tempo” (PUIG, 1981, p. 187). Quando o jovem identifica, nas fotos, que se trata da mulher por quem se enamorou no baile de Carnaval, decide ir à casa dela para avisá-la. No extenso diálogo entre os dois, contado por Molina como um discurso indireto centrado nos personagens “ele” e “ela”, o jovem declara seu amor e exige que ela abandone seu protetor e vá viver com ele. Em uma sequência dramática, há uma gradação entre ela declarar sua desilusão e decidir não deixar tudo

por ele, caracterizada, sobretudo, pela exasperação dela ao confirmar que não aceita ser tratada como um objeto de desejo. É, pois, um conjunto de ações pautadas na reafirmação da mulher como um elemento forte e cêntrico da trama, oscilando entre a resignada “mulher objeto” que quer se rebelar e a figura feminina sofrida e que anseia se rebelar e voltar a tornar-se dona de seu próprio destino. Assim Molina conta:

Ele pergunta se é feliz naquela gaiola de ouro. Ela não gosta que ele fale isso. E conta a verdade, que, esgotada pela luta do teatro, onde chegara ao máximo do sucesso, deixou-se convencer pela proposta de um homem a quem achava bom. Aquele homem, riquíssimo, levou-a para fazer uma viagem, para ver o mundo, mas de volta ao país tornou-se cada vez mais ciumento, até reduzi-la quase que a uma prisioneira (PUIG, 1981, p. 187).

Na sequência, a personagem feminina toma mais força, diante da petulância do rapaz, que tenta persuadi-la a abandonar tudo. Se, por um momento, o desejo de voltar a amar alguém surge no personagem através da vulnerabilidade em ceder ao beijo, em outro aparece a representação cinematográfica da mulher de temperamento forte, e o gesto de humilhação para com o rapaz (jogar-lhe dinheiro) é também uma forma de se firmar como uma protagonista mais complexa que na lógica do cinema *cabaretero*, centrada exclusivamente na representação da sensualidade como característica única e estereotipada da mulher:

O rapaz lhe diz que toparia qualquer coisa por causa dela, e não teria medo do outro, ela o olha fixamente, do sofá, e puxa um cigarro. Ele se aproxima para acendê-lo, e aí a beija. Ela o abraça, por um momento se deixa levar por um impulso, e lhe diz que precisa dele... mas então ele lhe propõe irem embora juntos, que deixe tudo, joias, pele, vestidos, magnata, e o acompanhe. Mas ela fica com medo. O rapaz lhe diz que não seja covarde, que podem ir longe juntos. Ela lhe pede uns dias para pensar. Ele insiste que agora ou nunca. Ela o manda embora. Ele diz que não, que não sairá de lá sem ela, e a segura pelos braços, e a sacode para que perca o medo. Então ela reage mas contra ele, diz que todos os homens são iguais, que ela não é uma coisa, algo que se manipula como eles querem, como capricho, e que devem deixá-la tomar sua própria decisão. Então ele diz que nunca mais quer tornar a vê-la e se dirige para a porta. Ela, despeitada, manda esperar um momento, e vai até o quarto e volta com um monte de notas, e diz que são o pagamento pelo favor que ele lhe fez, de destruir aquele artigo (PUIG, 1981, p. 187-188).

Outra estratégia narrativa de Molina que fragiliza a estereotipia da *cabaretera* se pauta na figuração da protagonista como inserida, desde o começo, no meio prostibular.

Embora seja “protegida por um poderosíssimo homem de negócios, um magnata temidíssimo, meio mafioso” (PUIG, 1981, p. 187), a personagem feminina criada por Molina não é claramente uma prostituta ou uma cortesã, mas uma cantora e atriz aposentada. No entanto, em um momento do filme, quando decide fugir para viver com o jovem jornalista e abandonar o mafioso, e o ex-protetor lhe tira todos os bens, a mulher decide trabalhar como prostituta, sem que seu novo amante, enfermo e sem trabalho, saiba. Temos, pois, a revisão do estigma da prostituta no cine *cabaretero* que, embora condenada moralmente (“a pecadora”, “a hipócrita”, a “impura”, “a fingidora”), é ao mesmo tempo protagonista admirada, desejada, realçada e fascinante nas tramas cinematográficas, ao passo que, no filme contado por Molina, a prostituta é retratada a partir de duas características que são diametralmente contrárias e ao mesmo tempo interligadas: a altruísta, que se lança à prostituição como gesto de compaixão, e a autocondenada, posto que a prostituição, no filme molinesco, é um último degrau rumo à decadência e à degradação da ex-atriz. Altruísta por autocondenação torna-se uma equação que realça o melodrama vivido pela mulher:

Ele perguntou porque não saem no jornal anúncios de suas apresentações, e ela diz que é para não dar a pista ao magnata, e que o magnata pode mandar matá-lo se o encontrar no hotel, e o rapaz começa então a pensar que ela se encontra com o magnata. E um belo dia vai até aquele hotel de superluxo com uma boate dentro, com atrações internacionais. E ela não está anunciada em lugar nenhum, e ninguém a conhece nem nunca a viu, lembram dela sim, como uma estrela de anos atrás. Então ele, desesperado, vai circular pelos bairros do porto, onde estão as tabernas. E não pode acreditar no que vê: numa esquina, debaixo de um lampião, ela está fazendo *trottoir*, era assim que ganhava dinheiro para sustentá-lo (PUIG, 1981, p. 198).

Essa mulher, que se submete a tudo por um bem maior – “ter tido ao menos uma relação verdadeira na vida” (PUIG, 1981, p. 212) –, nos remete, outra vez mais, ao heroísmo presente nas outras fabulações cinematográficas contadas por Molina e que podem ser interpretadas como pontos que convergem em uma metáfora da própria vida: se Irena, a mulher pantera, Leni Lamaison, a cantora francesa, e a mulher zumbi lançam-se à morte para salvar aquele único homem que realmente as amou, não deixa de ser relevante pensar como Molina adota um gesto semelhante ao aderir ao movimento clandestino de oposição à ditadura argentina e participar de uma operação na qual o sacrifício é visto como única saída. Reproduzir na própria vida o gesto fatal dessas mulheres que habitam seu cinema imaginário torna-se a grande possibilidade de

Molina (re)representar para si mesma a ideia de que também viveu, ao menos uma vez, uma relação verdadeira ou, para usar as palavras de Agustín Lara, compositor de boleros e conhecido por *Solamente una vez*: “*una vez, nada más, se entrega el alma con la dulce y total renunciación*”.

Assim como a figura feminina revestida da sensualidade mítica que a arte cinematográfica proporciona, a música popular é também elemento preponderante no *cine cabaretero*, no qual impera o bolero, ritmo surgido nos últimos anos do século XIX e que se converteu, ao longo do tempo, em símbolo de mexicanidade (BRAGANÇA, 2007). Por tratar-se de um ritmo moderno, o bolero está relacionado à lógica burguesa e urbana, e atua como um retrato hiperbolizado das preocupações amorosas do cidadão metropolitano, cuja educação afetiva está pautada, a princípio, nos veículos de massa da indústria cultural, ou seja, no rádio como veículo pioneiro de difusão do ritmo musical e dos grupos ou compositores do gênero e, mais adiante, na caracterização visual do melodrama cinematográfico *cabaretero* que, graças à potencialidade ilustradora da imagem, reforça e amplia o drama, conferindo lágrimas, rostos e corpos (sobretudo femininos) aos clichês do estilo musical que se alicerça nas letras que tentam traduzir amores impossíveis de serem concretizados. A partir da consagração de Agustín Lara (1897-1970) como um músico inovador do gênero e renovador das temáticas abrangidas, o sentimento passa a ser canalizado para “um modelo de amor forjado a partir da experiência do sofrimento, do pranto e da fatalidade” (BRAGANÇA, 2007, p. 113). Ainda a respeito do advento do bolero que foi Lara, afirma Bragança (2007):

O tom melodramático dos boleros de Lara transferia o acento romântico para o trágico amor impossível, elegendo a mulher pública – a prostituta – como tradutora e problematizadora da experiência privada. O bolero ensinava o amor romântico particularizado, no espaço da experiência privada, no enaltecimento e na devoção ao gênero feminino reduzido à figura da mulher cruel, lasciva, pecadora, traídora [...] (BRAGANÇA, 2007, p. 113-114)

No *Musical mexicano*, esse estilo de música popular atua como uma articulação narrativa e como o principal operador do melodrama no filme. A partir do momento em que canções como *Flores negras*, de Sergio de Karlo, *Un mundo raro*, de Jiménez José Alfredo, *Ausencia*, de Francisco Cespedes, *Estoy enamorado*, de Zorrilla Martínez e Ruiz Armengol, *Noche de ronda*, de Agustín Lara e *Me acuerdo de ti*, de Gonzalo Curiel tomam o texto filmico e se alternam para comentar o romance conturbado do

jornalista com a ex-cantora, em uma proposta cinematográfica que absorve também os clichês do cinema de gênero musical, extrapolam a condição de adorno e se convertem em uma articulação diegética poderosa. Embora todos os boleros que surgem no filme contado tenham sido já aclamados pelo público¹⁴¹ e certamente admirados por Molina – nosso personagem contador de filmes, aliás, parece acreditar na força do bolero, porque que eles “dizem verdades aos montes” (PUIG, 1981, p. 118) –, na narrativa eles são incorporados às falas dos personagens – o jornalista apaixonado e amargurado, a ex-vedete, e, em certos momentos, alguns figurantes. Essa operação de retomada, de reconfiguração, de reatribuição de autoria e (diga-se de passagem) de plágio é também um ato que recoloca em discussão a relevância cultural das letras de bolero; posto que são cartilhas da “pedagogia do amor” e da intimidade romântica (BRAGANÇA, 2007, p. 114), as letras de bolero transcendem a esfera da produção particular, autoral, e atingem o universo do coletivo, do público, do inconsciente coletivo e do saber popular.

Após a primeira discussão do casal proibido, na qual, tomado pela ira, o rapaz devolve o dinheiro que a mulher lhe oferece como forma de comprar o silêncio do jornal no qual trabalha, ele, desgostoso, vai a um bar e decide “afogar as mágoas”. O gesto performático de embriagar-se para aplacar as dores, e que o leva à inspiração para escrever uma letra de música, mais que uma representação estilizada de clichês é também a confirmação primeira da articulação do gênero cinematográfico dos musicais dentro do filme imaginado. Lentamente, o bar se transforma em um cenário onde, alheio a qualquer figurante (um cego pianista, uma coincidência com o personagem que conta outra história de amor – desta vez com final feliz, em *O seu milagre de amor*), o corpo reinante na cena será a do “galã-cantor”, que se inspirará no mal de amor e dele fará sua arte, tomando o espaço e realizando naquela cena um breve espetáculo, como os muitos que ainda virão no filme:

Não sabe o que fazer, e vai beber num bar, onde entre a fumaça mal se enxerga um pianista cego, que toca aquela mesma música tropical bem lenta, bem triste, que ele dançou com ela no carnaval. O rapaz bebe, e bebe, e vai compondo versos para aquela música, pensando

¹⁴¹ Ao organizar a edição crítica de *O beijo da mulher aranha*, José Amicola e Jorge Panesi, em parceria com uma equipe de pesquisadores da Universidad Nacional de La Plata, reordenam os manuscritos e datiloscritos de Manuel Puig e encontram, junto com os materiais pré-redacionais do romance, uma seleção de letras de boleros cuidadosamente listados pelo escritor argentino. Segundo Goldchuk (2002c, p. 366), Puig assim se refere às canções: “Resulta que haciendo una investigación de películas de cabareteras, melodramas del cine mexicano de los años 40 para ese capítulo mencionado, encontré estas canciones que, como yo estaba recién llegado a México no conocía [...] yo las saqué todas de un long play de Elvira Ríos que me obsesionaba, es fabuloso”.

nela, e canta, porque é um galã-cantor: “*aunque vivas... prisionera, en tu soledad... tu alma me dirá... te quiero*”. [...] “*Me hacen daño tus ojos, me hacen daño tus manos, me hacen daño tus labios... que saben mentir... y a mi sombra pregunto, si esos labios que adoro, en un beso sagrado*” [...] “*volverán a mentir*”. E depois continua, “*Flores negras... del destino, nos apartan sin piedad, pero el día vendrá en que seas... para mí no más, no más...*” (PUIG, 1981, p. 188).

A representação do estereótipo romântico do beber para esquecer a dor de amor atinge maior intensidade em outra sequência do filme imaginado por Molina. Ao ser demitido por quebrar as máquinas que rodavam a tiragem do jornal que continha a matéria que procurou ocultar, o jovem, “de bebedeira em bebedeira, chega a uma praia” (PUIG, 1981, p. 191), seu *locus eroticus*: Veracruz. Lá, entra em um bar e, inspirado por mais uma melodia triste de fundo, ao som de um xilofone transfere suas dores para mais uma letra de música:

[...] Ele, com um canivete, escreve em cima de uma mesa, que está cheia de inscrições de corações, nomes e também palavrões, aí ele escreve a letra para aquela canção e a canta. Diz assim: “... cuando te hablen de amor, y de ilusiones... y te ofrezcan un sol y un cielo entero, si te acuerdas de mí... ¡no me menciones! Porque vas a sentir... amor del bueno... Y si quieren saber de tu pasado, es preciso decir una mentira, di que vienes de allá, de un mundo raro...” e a imagina, antes, a vê no fundo daquele copo de aguardente, e ela vai se agigantando, até ficar de tamanho natural, e passeia por aquele botequim miserável, e olhando para ele canta completamente o verso: “... que no sé qué es penar, que no entiendo de amor, y que nunca he llorado...” [...] (PUIG, 1981, p. 191).

Ao analisarmos esse trecho, podemos encontrar um conjunto de elementos que emolduram um efeito sentimental sobre uma ética melodramática reforçada pela plasticidade da cena: o bar, caracterizado como “miserável” ou *de mala fama*, configura-se como um espaço da melancolia de outros amores ali já lamentados, plasmada à semelhança de um palimpsesto através da mesa com “inscrições de corações, nomes e palavrões” que se interpolam, se registram e se perpetuam no espaço. Mais que uma mera declaração de amor inscrita em uma mesa, um gesto aparentemente vazio, a letra de *Un mundo raro*, bolero escrito por José Alfredo Jimenez, acompanhado do canto do galã, permite-nos localizar essa sequência cinematográfica de palavras – as de Molina e as da canção de Jimenez – em uma categoria essencialmente *kitsch* de

reforço da sentimentalidade¹⁴². Tal didática artificial (e artificializante) dos modos de sentir é realçada ainda pela capacidade cinematográfica de possibilitar, por meio da manipulação e da ilusão da imagem, o impossível: em um passe de mágica, como em um truque de ilusão de ótica, a mulher amada, idealizada pelo personagem, surge, esfumaçada, no fundo do copo; no início é um rosto, mas logo transcende, torna-se um corpo, toma proporção natural, demonstra por ele seu afeto (também idealizado), toma-lhe a mão e, juntos, cantam um trecho do bolero e se complementam, como a única solução – ainda que fantasmática, ilusória, quase impossível de concretude – para a felicidade dos dois. A sequência, mágica, prossegue nas palavras de Molina:

[...] e então ele canta olhando para ela, entre todos aqueles bêbados que nem sequer o ouvem ou o veem: “... porque yo, donde voy, hablaré de tu amor, como un sueño dorado...”, e ela continua: “... y olvidando el rancor, no dirás que mi adiós te volvió desgraciado...”, e ele então acaricia a recordação transparente dela sentada ali ao lado dele na mesa, e continua cantando: “... y si quieren saber de mi pasado es preciso decir otra mentira, les diré que llegué de un mundo raro...”, e, se olhando os dois com lágrimas nos olhos, continuam em dueto em voz bem baixa, que é apenas como um murmúrio: “... que no sé del dolor, que triunfó en el amor y que nunca he llorado...”, e ele, ao enxugar as lágrimas, porque tem vergonha de ser homem e de estar chorando, vê com mais nitidez e ela não está ao seu lado. E, desesperado, pega no copo para beber até o fim, e não vê refletido no fundo do copo mais que ele próprio todo descabelado, e então atira com toda a força o copo contra a parede e o copo se espalha (PUIG 1981, p. 192).

O fim desta sequência é também um ápice da mágica acordada com o leitor/espectador: a canção reforça a ilusão da personagem feminina no bar; por onde ele for, ele a levará como uma “recordação transparente”, como um sonho dourado. A imagem fantasmagórica da mulher, vinda de “*un mundo raro*” [um mundo estranho], é dotada de transparência e levemente tocada (ou quase não tocada), em rompimento com uma realidade plausível e em aceno ao onírico. Juntos, cantarão e confirmarão um amor utópico. Entretanto, o retorno à realidade, significado pelo choro do homem – também interpretado como sinal de fraqueza pelos estereótipos do macho, sobretudo o macho

¹⁴² Na letra original, escrita por José Alfredo Jiménez, a estrofe termina com “*que no sabes llorar, que no entiendes de amor y que nunca has llorado*”, ou seja, os verbos são conjugados para o pronome pessoal do espanhol *tú*. Por outro lado, na versão transcrita em *O beijo da mulher aranha*, há a alteração do sujeito da frase para *yo*: “*que no sé llorar, que no entiendo de amor y que nunca he llorado*”, o que implica não somente uma mudança de pessoa do discurso como também o próprio ato de representar uma representação, de artificializar para si mesmo um discurso já artificializado, que é a exposição da dor afetiva através da música. Temos aqui, portanto, outro gesto assumidamente *kitsch*.

latino-americano, um “defeito de fabricação, falha na maquinaria viril, enfim, homem frustrado” (BADINTER, 1993, p. 4) –, mostra-lhe a realidade: o bar readquire sua textura, e o copo, superfície em que se projetou seu sonho, composto pela dicotomia bebida-mulher, já não tem mais serventia; quebra-se o copo e, com ele, o encanto da cena.

A ilusão cinematográfica é ainda arquitetada por Molina em um dos últimos números musicais apresentados no filme. Se antes apenas o par de protagonistas é responsável pelo efeito dramático e encantador das canções, o poder de comunicação prototípica dos filmes musicais é ampliado nesta sequência, em que se sobrepõe às descrições de Molina a canção *Estoy enamorado*, de Zorrilla Martínez e Ruiz Armengol:

Ele está um pouco tonto por causa da fraqueza, ela prepara a cama e ele lhe pede que ponha uma rede no jardim, amarrada em duas palmeiras que cercam a casinha. E deita lá, e se seguram pelas mãos, não podem desviar os olhos dos olhos, [...] e se olham em silêncio adorando-se e chegam ecos distantes de canções de pescadores, uma música de cordas, muito delicada, não se sabe se de violões, ou de harpas. E ele, como que num murmúrio, vai pondo letra naquela melodia, quase fala mais do que canta, e com um compasso muito lento, como o que vão marcando aqueles instrumentos que soam lá longe: “... *estás en mi... estoy en ti... por qué llorar... por qué sufrir... callar mi dicha quisiera... que el mundo no lo supiera... mas grita dentro de mí... esta ansiedad de vivir... para querer... estoy feliz... también lo estás... me quieres tú... te quiero más... estoy tan enamorado, que ya olvidé lo pasado... y hoy me siento feliz... porque te he visto... llorar por mí...*” (PUIG, 1981, p. 197-198).

As estratégias de ampliação que geram as canções sofrem uma sensível alteração nesta cena, e se concentram na participação dos pescadores, que interferem no número musical e desconfiguram a homogeneidade estética e diegética na qual o drama do casal até então era retratado: antes, o jornalista e a artista eram os únicos centros dramáticos, realçados por um efeito manipulador da imagem que desfocava qualquer figurante e que os reduzia a um *background* opaco; o brilho do casal era a única porção do filme que participava do e no idílio. A melodia das canções, que acompanhava as letras, introduzia-se na materialidade filmica de forma externa à imagem e gradativamente se sincronizava a essa materialidade. Temos, obviamente, a manipulação da imagem orquestrada por Molina, que contribui para potencializar a sensibilidade da cena (marcada, sobretudo, pela paisagem paradisíaca da praia e pela terna troca de olhares

entre o casal), porém, em contraposição às cenas musicais anteriores, o som é uma circunstância intrínseca à porção visual do filme, “vem de dentro”; é como se os pescadores estivessem ligeiramente desfocados e presentes na porção profunda da imagem, sendo ativados pela melodia, pela cadência lenta do som que tocam, ameno como o momento amoroso que vive o casal. Esse recurso da música exercida desde dentro da materialidade da imagem cinematográfica e servindo de fundo sonoro para as canções é explorado mais uma vez por Molina, e novamente os agentes são os pescadores, os quais formam um coro que, em analogia ao clássico coro grego, confirma o drama do personagem masculino – ao descobrir que sua amada se prostitui para alimentá-lo e cuidá-lo, o protagonista desespera-se com sua própria impotência e a abandona – e prenuncia a tragédia que está por vir:

Ele percebe então a carga que representa para ela, como tem que se humilhar para salvá-lo. O rapaz avista as barcas dos pescadores que voltam ao porto de noite, caminha até a beira do mar, faz um luar lindo, a lua se quebra em pedacinhos ao refletir-se na maré mansa da noitinha tropical. Os pescadores fazem um coro com a boca fechada, entoam uma melodia muito triste, o rapaz canta, vai ditando às palavras seu próprio desespero: “... *luna que te quiebras... sobre las tinieblas... de mi soledad... ¿adónde? ¿adónde vas? Dime si esta noche tú te vas de ronda... como ella se fue... ¿con quién? ¿con quién? ¿con quién está? Dile que la quiero, dile que me muero... de tanto esperar... que vuelva, que vuelva ya... que las rondas... no son buenas, que hacen daño... que dan penas... y se acaba por llorar...*”. E de madrugada quando ela volta ele já não está, deixou um bilhetinho dizendo que a ama com loucura, mas que não pode ser uma carga para ela, que não o procure, porque se deus quiser reuni-los novamente... se encontrarão mesmo que não se procurem... e ela avista lá perto muitas pontas de cigarros, e uma caixinha de fósforo esquecida, uma caixinha daquelas que oferecem nas tabernas do porto, e aí percebe que ele a viu... (PUIG, 1981, p. 198-199).

Molina, por fim, encerra o filme e sua jornada cinematográfica da palavra confirmado, mais uma vez, os finais trágicos dos filmes que conta. Após reencontrar o homem em um hospital, desta vez enfermo e delirante, a mulher decide fazer-lhe companhia, à espera da chegada do momento derradeiro que terminará seu romance. Assim Molina narra:

Ele diz que compôs outra letra, mas ela tem que cantarolar, como canção, e ele sussurra as palavras aos poucos e ela repete, e soa um fundo musical, que vem como que do mar, porque, em seu delírio, imagina que está com ela num barraco de pescadores à luz dourada do entardecer. E ele diz, e ela repete: “... *si tengo tristeza... me acuerdo*

de ti... si tengo alegría, me acuerdo de ti. Si miro otros ojos, si beso otra boca, si aspiro un perfume... me acuerdo de ti...”, e olham do barraco para o horizonte porque um veleiro se aproxima... “... te llevo muy dentro, muy dentro de mí... te llevo en el alma, me acuerdo de ti...”, e o veleiro atraca lá no pequeno cais dos pescadores, e o capitão lhes faz sinais para subirem porque partem logo, aproveitando o vento favorável, que os levará para bem longe, num mar sereno, e as palavras continuam: “... nunca pensé... que me crearas... tanta, tanta obsesión... nunca creí, que me robaras el corazón... por eso mi vida... me acuerdo de ti... de cerca y de lejos, me acuerdo de ti... de noche y de dia, como melodía, te llevo en el alma... me acuerdo de ti...”, e ele imagina que juntos já no veleiro olham abraçados para o infinito, não há mais que mar e céu, porque o sol já se pôs atrás do horizonte. E a moça diz que a canção é belíssima, mas ele não responde nada, está com os olhos abertos, talvez a última coisa que viu na vida tenha sido os dois na borda do veleiro, abraçados para sempre, e rumo à felicidade (PUIG, 1981, p. 211).

Neste primeiro trecho da sequência final, algumas operações narrativas já elaboradas por Molina, tanto no *Musical mexicano* quanto nos filmes anteriores, atuam em quase simultaneidade e reforçam, ou melhor, reafirmam, o aparato estético que conforma o imaginário do personagem ao longo de *O beijo da mulher aranha*.

A princípio, a mudança imagética entre o hospital, espaço último de sua vida, e o ambiente delirante e paradisíaco parece se caracterizar, dentro das possibilidades da linguagem cinematográfica, por meio de uma fusão, como se gradativamente um plano da sala de doentes passasse por uma transformação visual. Embora Molina não explicite, em termos cinematográficos, a transição entre os espaços filmicos, o fundo musical que surge no momento em que ele ensina a ela a sua última canção se caracteriza como um elemento sínico que assinala a transformação entre um ambiente inóspito e a exuberante visão da praia.

O ambiente onírico, reforçado pela plasticidade do pôr-do-sol e do horizonte azul em que mar e céu se fundem reforça a artificialidade da paisagem emoldurada dos retratos e cenários “inspiradores” e de gosto popular, um ato *kitsch* que está embutido em uma lógica cinematográfica também *kitsch*, como se houvesse um plano de profundidades do suposto gosto duvidoso: dentro do filme sentimental e pretensiosamente eloquente, um melodrama barato; dentro dos dois primeiros, músicas que apelam ao romantismo hiperbólico e panos de fundo de calendário; dentro de todos os aspectos mencionados, uma morte triste e bonita, comovente, lacrimosa. Sem maiores sutilezas, o delírio derradeiro do rapaz se assemelha a uma alegoria do conforto final, consonante com a mitologia cristã do paraíso, alcançável, neste caso, se um dia o

personagem pôde amar alguém de verdade. Na dimensão do romance, os devaneios finais de Valentín, após ser torturado na prisão, tomam uma proporção próxima à do personagem jornalista. Embora o monólogo interior que forma o último capítulo de *O beijo da mulher aranha* esteja fragmentado e clivado pelos outros filmes contados por Molina, a paisagem final, de uma ilha, uma mata densa e escura onde estará a mulher aranha à sua espera se aproxima: ambos são jovens, morrem miseravelmente e deixam uma pessoa que os desejou; o jornalista, sua ex-cantora; Valentín, Marta, sua ex-companheira do movimento revolucionário e Molina.

Outro aspecto significativo nesta cena remete à própria canção. Tendo em vista que no cinema *cabaretero* a música reverbera no filme como articulação narrativa, como elo de identificação com o público, como confirmação estética e como argumento cinematográfico, a canção *Me acuerdo de ti*, de Gonzalo Curiel, adquire uma relevância simbólica. Como se não bastasse a retórica sentimental que envolve a letra, que trata de um ser que levará a pessoa amada sempre na memória – e torna-se difícil não pensar na dimensão simbólica da morte como um elemento que separa o corpo da alma, mas que talvez não separe a alma das recordações vividas pelo duo mente/corpo, e daí a canção adquire uma conotação de despedida –, temos aqui um gesto de didática sentimental em termos literais: o homem ensina a mulher a cantá-la, como último gesto de vida; ensinar, neste caso, remete a propagar, transmitir, replicar não somente a canção como também o aprendido: o amor por ela é único.

A sequência final do filme está caracterizada, ainda, pelo bolero, que exerce, junto com as últimas imagens, sua força cinematográfica, tal como conta Molina:

Ela então o abraça, e chora desesperada. E deixa todo o dinheiro das joias lá com as freiras do hospital, para os pobres, e caminha e caminha, como uma sonâmbula, e chega até a casinha onde viveram os poucos dias de felicidade, e começa a andar pela beira do mar, e já é o entardecer, e se ouvem os pescadores que cantam as canções dele, porque ouviram e aprenderam, e tem casais de jovens olhando para o cair da tarde e se ouvem aquelas palavras que ele cantou no momento feliz do reencontro, que os pescadores cantam agora e os casais apaixonados escutam: “... *estás em mí... estoy en ti... por qué llorar, por qué sufrir... callar mi dicha quisiera, que el mundo no lo supiera... mas grita dentro de mí, esta ansiedad de vivir...*”, e um velho pescador pergunta por ele, e ela diz que foi embora, mas que não tem importância, porque sempre vai estar com eles, ainda que seja apenas na lembrança de uma canção, e ela continua caminhando sozinha, com o olhar no sol que já está se ocultando, e se ouve: “... *estoy feliz, tú también lo estás... me quieres tú, te quiero más... estoy tan enamorada, que ya olvidé lo pasado... y hoy me siento feliz...*

porque te he visto... llorar por mí...”. E como já é quase noite, mal se enxerga a silhueta dela, à distância, que continua andando sem rumo, como uma alma penada. E de repente aparece grande em primeiro plano o rosto dela, com os olhos cheios de lágrimas, mas com um sorriso nos lábios... e acabou-se... a história (PUIG, 1981, p. 211-212).

Ao ensinar a canção para a mulher em seu leito de morte, o jornalista deixa seu legado, que é afirmado nas cenas finais, pela presença, outra vez mais, do coro dos pescadores: reproduzir as canções eternizará o jornalista, que “sempre vai estar com eles”, e perpetua-se, pois, um novo nome do cantor mexicano, que estará, tal qual um epítáfio, na memória e nos corações do povo. A *mise-en-scène* da personagem feminina atua na confirmação de que o seu sonho, tal qual o de Valentín (nos instantes finais de *O beijo da mulher aranha*), foi curto mas feliz (PUIG, 1981, p. 232), e de que, nas palavras do guerrilheiro marxista que, estupefato, contempla a cena final representada por Molina, “na vida do homem, que pode ser curta e pode ser longa, tudo é provisório. Nada é para sempre” (PUIG, 1981, p. 212). Sentimentalismo barato, caracterizado por uma “estética do exagero” (BRAGANÇA, 2010, p. 39), pela intensificação dos modos cinematográficos e ilusórios do sentir: a câmera persegue o caminhar solitário da mulher; a paisagem, formada pelo pôr-do-sol, parece-se à visão derradeira de seu amado; a condição de ter vivido um amor que talvez nunca mais terá é condensada pela cena final: o *close-up*, o rosto enfocado ao máximo na tela, a lágrima e o sorriso, e a certeza dramatizada de quem foi feliz porque esqueceu o passado; ela o viu chorar por ela, e isso é o que importa. A tela, focada no rosto expressivo da atriz, lentamente se escurece, mas a música de seu amado ainda reverbera mesmo na tela escura.

Molina encerra, assim, seu cinema imaginário, cujas palavras conformam a imagem em movimento, os movimentos da câmera, os cortes, planos, fusões e manipulações nas quais a estética e a linguagem cinematográfica se baseiam para conformar articulações narrativas ligadas a uma memória artificializada e estilizada do mundo, que se acumula, a princípio, em películas e, logo mais, em arquivos digitais. Em suas narrativas cinematográficas, a mulher pantera, a cantora francesa, a empregada feia, a mulher zumbi, a *cabaretera* e – por que não – o *playboy* revolucionário são linhas de força que conectam o cinema à sua própria vida; todos os filmes são uma versão de tudo e de si mesmo, e representá-los é, para retomar uma imagem aqui já apresentada, condição de sobrevivência. No entanto, tal qual a um cinema decadente – como aquele em que diz ter visto um filme nazista (PUIG, 1981, p. 46) –, desgastado

pelas centenas, milhares de imagens que ali se refletiram, e que um dia vai fechar, o cinema imaginário de Molina fecha as portas (os olhos) com *gran finale*. Trágico, obviamente, como a vida de todas as suas personagens; no entanto, o fim soa heroico, redentor, rumo também a uma paisagem que decerto é cafona, um céu de atrizes e atores, trilhas sonoras pungentes, primeiros e primeiríssimos planos em tons cinzentos cuja claridade do rosto (e da lágrima) enfrentam a escuridão ao fundo, um destino melodramático.¹⁴³

¹⁴³ “— ¿Y qué hay que hacer para salvarse de un destino melodramático?

— Nada, porque no depende de uno. Te cae, y te electrocuta como un rayo. Y ahora basta, no pienses más en eso.

— No, señorita, a mí me da miedo, voy a rezar mucho todas las noches para salvarme de un destino melodramático” (PUIG, 2004, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar *O beijo da mulher aranha* me permitiu, a partir do romance e dos efeitos que a narrativa puiguiana causa, reconhecer (conhecer *de novo*) uma série de aspectos relevantes a partir de duas dimensões. Na primeira, a dos pressupostos teóricos e críticos englobados nesta dissertação, destaca-se um conjunto de implicações de ordem ética e estética: a afirmação das conveniências que trazem as reflexões quanto às operações de adaptação, cujo trânsito midiático daquilo que é contado (e *como* será contado, *por que* será contado, em *qual* suporte será contado) reforça e expande os pressupostos das teorias da intertextualidade e desestabiliza uma já retrógada dívida do hipertexto para com o hipotexto ou as possibilidades de aferição qualitativa dos textos segundo critérios de fidelidade *versus* traição (e, que no entanto, ainda formam a mentalidade de certo setor da “crítica”); a potência transvocalizadora que carrega o verbo *contar*, posto que implica operações de inclusão, enumeração, medição ou descrição, ações que convertem aquilo que é contado em algo diferente do *já-dito* e promovem um produto de outra ordem, confirmando o gesto de adaptação como criação, re-criação e/ou re-representação, como desdobramentos únicos daquilo já contado, mencionado, lido, interpretado; a complexidade que envolve os conceitos da imagem, bem como as possíveis materialidades, trânsitos e suportes abstratos e concretos sobre os quais ela se forma e se fixa; a fundação, aperfeiçoamento e permanência da linguagem cinematográfica como uma “verdade da imagem” que possibilita uma desestabilização da linearidade do “como se cria uma imagem”, permitindo-nos identificar – o que também é um processo de reconhecimento, conforme afirma Santos (1996, p. 187) – que, do mesmo modo que a imaginação serve de ponto de partida para a fundação dos modos cinematográficos de ver, também a técnica e a estética da ilusão de movimento que se projeta em uma tela de cinema atua como elemento inevitável na imaginação, de maneira tal que se instaure na imagem um efeito semelhante ao de um anel de Moebius: imagem que recorre nas dobras, formadas por materialidades distintas mas que, ao final, é sempre imagem; igual por suas potencialidades, mas diferente por ter passado por essas dobras.

Paralelamente aos aspectos teóricos e estéticos abordados, as reflexões a partir da fortuna crítica acerca da obra puiguiana – e, em especial, de *O beijo da mulher aranha* – destacam-se nas leituras dos jogos narrativos de Molina, identificados aqui como marcados por uma retórica da sedução narrativa, que envolvem seu interlocutor e o convidam a penetrar as densas selvas escuras da memória cinéfila do narrador; nas estratégias de teor cinematográfico presentes no *storytelling* de Molina, que não

somente permitem o resgate daqueles filmes que supostamente viu como também a transmutação de materialidades na qual esse teor ganha outro brilho; nos elos metafóricos presentes entre os filmes contados e a série de acontecimentos que envolvem a vida dos personagens, como se o cinema fosse um conjunto de verdades refletidas na tela e nos olhos; nas problematizações das políticas ideológicas, sexuais, policiais e ditatoriais representadas no romance que, apresentadas de maneira oculta, soam como mercadorias trazidas por um contrabandista no fundo falso de uma maleta (mas plenamente visíveis/legíveis); na legitimação do universo narrativo de Manuel Puig, formado por um conjunto de mitos pessoais que se fundem aos mitos coletivos em nome de um projeto sem precedentes no sistema literário latino-americano; no gesto de assumir as bases presumivelmente descartáveis para alguns detratores de sua obra, da cultura pop (*kitsch*, *camp*, folhetim, bolero, tango, *star system*, melodrama), as quais são reelaboradas em seu fazer literário como homenagem, como transgressão e ao mesmo tempo com intenção paródica; no projeto estético-literário *sui generis* do escritor, que privilegia um fazer literário emoldurado pela heterogeneidade genérica por meio da bricolagem e da colagem; e pela pulverização do narrador onisciente como detentor de um conjunto de verdades que passarão a ser ditas pelas vozes dos personagens, implodindo uma convencionalidade literária e gerando um efeito estranho de ausência totalitária da alma do escritor e, ao mesmo tempo, como confirmação de um conjunto de escolhas estéticas deste.

Em 2014, quando comecei as primeiras pesquisas sobre a produção literária de Manuel Puig, que me conduziram à dissertação que agora concluo, uma série de perguntas foram feitas. Eram perguntas bastante amplas, ou mal elaboradas, ou até pretensiosas. Pouco a pouco, novas perguntas surgiam, e algumas delas foram sendo respondidas. Confesso que tentei responder todas. Outra pretensão minha e, aqui confirmo, (positivamente) inalcançável. Na verdade, estudar Manuel Puig e seu *O beijo da mulher aranha*, ao contrário do que parece (como se pode observar nos parágrafos anteriores), fez com que novos questionamentos surgissem, os quais ainda deverão ser respondidos. Tal afirmação pode soar como um clichê, similar aos gestos dramáticos que acompanharia a interpretação de uma das letras de bolero que canta Molina em um momento do romance. No entanto, como já apontado, os “boleros dizem verdades aos montes” (PUIG, 1981, p. 118), e a possibilidade de que um estudo nunca encerre um assunto pode ser uma dessas verdades. Por isso, esta conclusão tem um princípio maior que evidenciar o que foi respondido: volta-se, antes, a assumir que outras

perguntas surgiram (e surgirão), e que esta pesquisa não se encerra aqui. Talvez este seja o grande propósito de uma pesquisa, conforme salienta Cássio Hissa:

As conclusões deveriam assumir tal condição: *a dos portais que se abrem para o mundo. Não teriam, portanto, um desfecho burocrático para dizer, para os leitores, que a pesquisa é terminada. Diriam, para os leitores, que a pesquisa poderá continuar, pois o espaço-tempo de pensar é permanente e aberto, enquanto é livre e aberto, para o mundo, o sujeito do conhecimento.* As interrogações contidas na conclusão emergem como subterfúgios, anunciados como laços – entre janelas e portais – para a continuidade de aventuras de pesquisa que se dão através da permanência do projeto a viver como sujeito, sempre a se transformar em suas diversas relações com o mundo que lhe faz perguntas. É o que deveria ser (HISSA, 2013, p. 56-57, grifos meus).

Ao final, do mesmo modo que esta pesquisa adquiriu consistência e corpo porque, em algum momento, uma pergunta foi feita e passou a gerar uma série de outros questionamentos, as interrogativas que surgiram inicialmente abrem espaço para outras: se Manuel Puig, em seu projeto estético, toma elementos de cultura popular e os incorpora ao seu fazer literário (assim como muitos escritores hispano-americanos, como Vargas Llosa, Severo Sarduy, Copi ou Borges), quais são as nuances presentes nestas operações de incorporação que o diferenciariam de outros autores? Como a possível ausência da “dívida Borges”, afirmada por alguns estudiosos se torna, na literatura de Manuel Puig, um elemento que, ao mesmo tempo que expõe uma literatura divergente do cânone borgeano, é também a confirmação de um conjunto de semelhanças a partir da diferença com o mestre argentino, totem polêmico sobre o qual se mede, em vários níveis, a literatura produzida na Argentina? Se o *kitsch* e o *camp* se revestem (em uma concepção ingênua a ser colocada em dúvida) daquilo comumente interpretado pela insignia do barato, do descartável, do artificial e do frívolo, como estas estéticas atuam como linhas de força para problematização das representações das mais diversas políticas em um projeto literário? Como, ou por meio de quais operações estéticas e transmutadoras, o mundo aparentemente abstrato (e complexo) das imagens toma uma condição tão relevante no fazer literário de Puig? Como, em um nível mais profundo, os filmes recriados por Molina atuam como linhas de força que proporcionam uma rede abismal de tópicos de leitura que permitem não somente a análise dos personagens como dos desdobramentos externos ao romance – vida do escritor, panorama histórico e social da época em que o romance foi escrito, redação dos pré-

textos, efeitos de recepção e crítica? Como as políticas de gênero e de identidades podem exercer linhas de força que rendam ainda novas leituras? Ainda há espaço para a problematização dos gestos de colagem e bricolagem das vozes e referências populares e da constituição de uma heterogeneidade discursiva já tão aclamada, discutida ou detratada pela crítica e pelo público?

Abro perguntas que poderão ser respondidas. Algumas delas me atiçam e me fazem querer reler *O beijo da mulher aranha*, ver novamente as imagens que brilham, voltar a sentir a textura barata dos boleros, dos folhetins, dos melodramas, enxergar minha sombra refletida na parede da página do mesmo modo que os vultos de Molina e Valentín eram reproduzidos na parede da cela, tal qual como em um filme. O romance de Manuel Puig será como um filme B: assustador, perturbador, mas familiar, no qual a vontade de revê-lo pulsa e faz com que queiramos ver-nos ilustrados na tela, seja como Molina, que faz a luz de seu cinema imaginário brilhar na cela e na retina fatigada de Valentín; seja como Valentín, espectador incansável e privilegiado, que encontra nos filmes contados alívio contra a opressão, contra o abandono, contra a própria vida.

REFERÊNCIAS

ABELLÁN, Francisco Rocamora. El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig. **Anales de la universidad de Murcia**, Murcia, v. 38, n. 2, p. 313-336, 1980. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10201/21959>. Último acesso em 07 jan. 2016.

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: Cena muda e Cinelândia (1952-1955)**. 2008. 327 p. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

ALCALÁ, May Lorenzo. Entre Río y México. Sus últimos cuatro años. **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrid, n. 634, p. 57-64, abr., 2003. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--70/>. Último acesso em 06 jan. 2017.

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo**. Masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Mulheres, 2013.

ALÓS, Anselmo Peres. *El beso de la mujer araña*: gênero, sexualidade e subversão. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 50, p. 399-423, jan./abr., 2017. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100399. Último acesso em 18 jun. 2017.

ALVES, Wanderlan da Silva. **Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando de Abreu**. 2011. 265 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/99088>. Último acesso em 25 jun. 2016.

AMICOLA, José. Manuel Puig, el contra-canón borgeano. **Río de la Plata**, Paris, n.17-18, p. 373-383, 1996-1997.

AMICOLA, José. Para una teoría de la composición. Lectura de los pretextos de *El beso de la mujer araña*. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (orgs.). **Encuentro internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. p. 29-41.

AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (orgs.). **Encuentro internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

AMÍCOLA, José. Manuel Puig y la narración infinita. In: JITRIK, Noé (Org.). **Historia critica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2000. v. 11. p. 295-319. Disponível em: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3238/Documento_completo.pdf%3Fsequenc e%3D1. Último acesso em 06 jan. 2016.

AMICOLA, José; ENGELBERT, Manfred. Fragmento del Seminario com Manuel Puig em Göttingen. Encuentro del 29 de mayo de 1981. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 625-637.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Último acesso em 20 jan. 2017.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. 9. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2014.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2016.

BACARISSE, Pamela. The Kiss of Death: *El beso de la mujer araña*. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 675-706.

BADINTER, Elisabeth. O enigma masculino: o grande X. In: BADINTER, Elisabeth. **XY Sobre a identidade masculina**. 2. ed. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 3-30.

BAECQUE, Antoine de. Amor às mulheres, amor ao cinema. A erotomanía cinéfila, doença infantil das salas escuras (1944-1963). In: BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar história de uma cultura, 1944-1968**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 299-331.

BALDERSTON, Daniel. Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 564-573.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: BARTHES, Roland. **Inéditos**. Vol. 1 – Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 275-276.

BARTHES, Roland. Prefácio. In: BARTHES, Roland. **Sade, Loyola, Fourier**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. ix-xix.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3. ed. Trads. Mario Laranjeira; Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 181-190.

BAZIN, André. **O que é o cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O BEIJO da mulher aranha. Direção: Hector Babenco. Produção: Francisco Ramalho Jr, David Weisman. Intérpretes: Sônia Braga, William Hurt, Raul Julià e outros. Roteiro: Manuel Puig e Leonard Schrader. HB Filmes, 1985, 1 bobina cinematográfica (120 min), son., color., 35 mm.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. O credo de um poeta. In: BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. p. 102-126.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 69-79.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Outras inquições**. Trad. Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c. p. 127-130.

BORGES, Jorge Luis. Poema dos dons. In: BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. Trad. Josely Vanna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 57-59.

BORTNIK, Aída. Manuel Puig: renace el folletín. Señoras y Señores, Buenos Aires, n. 3, oct. 1969. In: TEPASS, Gerd (Org.). **Manuel Puig**: una aproximación biográfica. Una biografía multimedia en formato CD-ROM. Buenos Aires, 2008. Disponível em: <http://manuelpuig.blogspot.com.br/2007/12/renace-el-folletin.html>. Último acesso em 10 jan. 2016.

BRAGANÇA, Maurício de. **Trópicos de lágrimas**: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de *cabaretera* mexicano e da literatura de Manuel Puig. 2007. 270 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2007.

BRAGANÇA, Maurício de. **A traição de Manuel Puig**: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

BRAGANÇA, Maurício de. A canção mexicana nos filmes de cabaré: prostitutas, rumbeiras e *cabareteras* nos melodramas musicais do cinema mexicano. **Contemporânea – Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 12, n. 2, mai.-ago. 2014, p. 273-287. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10658/8822>. Último acesso em 20 fev. 2017.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. P. 91-103.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 3. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CABRERA INFANTE, Guillermo. Sueños de cine, historias de novela. **Clarín**, Buenos Aires, 07 jan. 2001. Disponível em <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00410.htm>. Acesso em 20 jan. 2016.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 95-114.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Dom Casmurro ou as curiosidades de Capitu. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A escrita dissimulada**. Um estudo de *Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Belo Horizonte: Edição do autor, 2005. p. 71-101.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Corpos que querem poder. **Redisco**, v. 2, n. 2, 2013, p. 7-16. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/2112/1790>. Último acesso em 08 jan. 2016.

CAMPOS, René. Los rostros de la ilusión: metamorfosis y desdoblamientos en la intertextualidad filmica en *El beso de la mujer araña*. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (orgs.). **Encuentro internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. p. 259-270.

CAMPOS, René. “*I'm ready for my close up*”: los ensayos de la heroína. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 535-549.

CANDIDO, Antonio. A literatura como sistema. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 25-27.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 55-88.

CARRIÉRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CLÜVER, Claus. Inter textos/Inter artes/Inter media. **Aletria**, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

CORBATTA, Jorgelina. **Manuel Puig.** Mito personal, historia y ficción. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

CORBATTA, Jorgelina. Puig y sus precursores o hacia un nuevo canon (Borges/Puig). **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXXVIII, n. 241, p. 965-981, out-dez, 2012.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** 2. ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Editora Globo, 1989.

COSTA, Leila de Aguiar. A ilusão da imagem: a écfrase, da Antiguidade ao século XX. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 82-84, set./nov. 2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13553>. Último acesso em 16 fev. 2017.

CURSI. In: **DICCIONARIO** de la lengua española de la Real Academia Española. Disponível em <http://dle.rae.es/?id=BkfJV86>. Último acesso em 22 dez. 2016.

DELGADO, Josefina. La mirada sin cuerpo. **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrid, n. 634, p. 21-29, abr. 2003. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--70/>. Último acesso em 05 jan. 2017.

DÍAZ, Horacio Simunovic; IRIBARREN, Daniela Oróstegui. El proceso de canonización de Manuel Puig en el contexto de la narrativa latinoamericana finisecular: sistema y cambios literarios. **Alpha**, Osorno, n. 42, p. 125-143, 2016. Disponível em http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n42/art_09.pdf. Último acesso em 02 jan. 2017.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n. 3, p. 313-338, 1998.

DOMINGUEZ, Antonio Garrido. M. Puig: cine y literatura en *El beso de la mujer araña*. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madrid, n. 29, p. 75-102, 2000. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110075A>. Último acesso em 06 jan. 2016

ECHAVARREN, Roberto. Identidad *versus* vapor. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). **Encuentro Internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 245-258.

ECO, Umberto. Estructuras del mal gusto. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Barcelona: Lumen, 1984. p. 79-152.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. **Ensaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ELOY MARTÍNEZ, Tomáz. La muerte no es un adiós. **La nación**, Buenos Aires, 17 set. 1997. Disponível em <http://www.lanacion.com.ar/214065-la-muerte-no-es-un-adios>. Último acesso em 10 mai. 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. El sistema literario. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de cultura**. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv, 2017. p. 29-48.

EZQUERRO, Milagros. “Shahrazad ha muerto”. Las modalidades narrativas. In: **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 487-502.

FERRAZ, Bruna; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Dar a ver com palavras: cinema e literatura em Italo Calvino. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 122-135, 2012. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n1p122/22486>. Último acesso em 20 fev. 2017.

FIORIN, José Luis. Tendências da análise do discurso. **Estudos linguísticos**, Campinas, v. 19, p. 173-179, jul./dez., 1990. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/3022/4105>. Último acesso em 02 jan. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigar e punir**: nascimento da prisão. 2. ed. Trad. Raquel Ramalhete: Petrópolis, Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves: Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GAMA, Veridiana Fernandes Nogueira da. **Manuel Puig e Wong Kar-Wai**: os imbricamentos do kitsch e da memória. 2006. 113 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6WENVQ>. Último acesso em 24 jun. 2016.

GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). **Manuel Puig**. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

GILLIO, María Ester. Manuel Puig a diez años de su muerte. **Página 12**, Buenos Aires, 18 set. 2000. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-18/pag15.htm>. Último acesso em 22 jan. 2016.

GIORDANO, Alberto. La serie Arlt-Cortázar-Puig. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). **Encuentro Internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 61-69.

GIORDANO, Alberto. **Manuel Puig**. La conversación infinita. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

GIORDANO, Alberto. Una literatura fuera de la literatura. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 463-471.

GOLDCHUK, Graciela. Anotaciones de la cárcel. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002a. p. 331-347.

GOLDCHUK, Graciela. Investigación sobre homosexualidad. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002b. p. 348-361.

GOLDCHUK, Graciela. Selección de textos de boleros. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002c. p. 366-384.

GOLOBOFF, Mario. Puig: el camino de la oralidad. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). **Encuentro Internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 70-76.

GOYTISOLO, Luis. El folletín contemporáneo: ambientes y personajes. In: GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). **Manuel Puig**. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991. P. 45-60.

O GRANDE amor. Direção: Rolf Hansen. Produção: Walter Bolz. Intérpretes: Zarah Leander; Grethe Weiser; Viktor Staal e outros. Roteiro: Hans Flemming; Peter Groll; Rolf Hansen. Universum Film (UFA), 1942. 1 bobin cinematográfica (102 min), son., p&b, 35 mm.

GREEN, James N. “Quem é o macho que quer me matar?”: homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970, **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, Brasília, n. 8, p. 58-93, jul./dez. 2012. Disponível em <http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/2013revistaanistia08.pdf>. Último acesso em 18 jun. 2017.

GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de cinema ilustrado. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 8, p. 9-12, 2001. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1243/1329>. Último acesso em 06 jul. 2017.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. A análise do discurso, conceitos e aplicações. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 39, p. 13-21, 1995. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3967/3642>. Último acesso em 02 jan. 2017.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>. Último acesso em 16 fev. 2017.

HISSA, Cássio. O projeto de pesquisa: espaço-tempo de pensar. In: HISSA, Cássio. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 47-58.

HOMERO. Canto XVIII: A feitura das armas. In: HOMERO. **Ilíada**. 25. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 385-402.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. Um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Trad. Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. 2. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 150-207.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia *et al* (Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.

JOZEF, Bella. A recuperação de uma cultura. In: JOZEF, Bella. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986. p. 180-190.

KERR, Lucille. La política de la seducción, El beso de la mujer araña. In: **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 641-675.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LEVINE, Suzanne Jill. Édipo ronda la pampa. **Cuadernos de literatura**, Bogotá, n. 31, p. 48-64, jan-jun, 2011. Disponível em <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/3977>. Último acesso em 20 abr. 2016.

LÉVY, Pierre. O que é a virtualização. In: LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: 1996, p. 15-25.

LINK, Daniel. Um Édipo muito grande. In: LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002. p. 261-269.

LINK, Daniel. Kitsch, camp, boom: Puig e o ser moderno. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 5, p. 17-26, 2015.

LOPES, Denílson. Somos todos travestis. O imaginário camp e a crise do individualismo. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 9-10, p. 147-159, 2000.

MACHADO, Arlindo. O fonógrafo visual. In: MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós cinemas**. Campinas: Papirus, 2008. p. 148-170.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum. A imagem como narrativa. In: MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-33.

MARCUZZO, Patricia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 36, jun., 2008. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/18908/11006>. Último acesso em 03 jan. 2017.

MARTINETTO, Vittoria. *The Buenos Aires Affair*: anatomía de una censura. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). **Encuentro Internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 212-223.

MASIELLO, Francine. Fuera del lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 574-588.

MATTOS, Cristina Fickelscherer de. **O arquipélago**: a poética descentrada de Manuel Puig. 1993. 222 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

MAZZONI, Liliana Marta Fernández de. **Trivial fino**: una lectura de la producción de Manuel Puig. 1986. 307 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1986. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000047797&fd=y>. Último acesso em 24 jun. 2016.

MENEZES, Andreia dos Santos. **Sangue de amor correspondido x Sangre de amor correspondido**. Análise de um caso emblemático de contato entre o PB e o E. 2006. 139 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-07082007-154915/pt-br.php>. Último acesso em 24 jun. 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MEYER, Marlyse. Primeira fase do romance-folhetim (1836-1850). Mistérios e vinganças: de como foi inventado o “feuilleton-roman”, um romance publicado em fatias diárias nos jornais, e do sucesso de Eugène Sue e Alexandre Dumas. In: MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 55-84.

MOLES, Abraham. O que é o kitsch? In: MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 9-22.

MONEGAL, Emir Rodriguez. El folletín rescatado. **Revista de la Universidad de México**. n. 2, octubre 1972. p. 25-35. Disponível em http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9772. Último acesso em 01 abr. 2017.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

A MORTA viva. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Val Lewton. Intérpretes: Frances Dee; Tom Conway; James Ellison e outros. Roteiro: Curt Siodmak; Ardel Wray; Inez Wallace. RKO Radio Pictures, 1943. 1 bobin cinematográfica (69 min), son., p&b, 35 mm.

MOSCA, Álvaro Lema. Fronteras de sal: el cine en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. **Lumen et virtus**, Embu-Guaçu, v. 4, n. 9, p. 178-188, set. 2013. Disponível em: http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_9/PDF/FRONTERAS%20DE%20SAL_EL%20CINE%20EN%20EL%20BESO%20DE%20LA%20MUJER%20ARA%C3%91A.pdf. Último acesso em 06 jan. 2016.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 16, jul-dez. 2007, p. 94-109. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408>. Último acesso em 20 mai. 2017.

NEIVA JR., Eduardo. **A imagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

OSORIO, Jesús Alberto Cabañas. La cabaretera del cine mexicano en los procesos de producción y venta: 1931-1950. **Amerika**, Rennes, n. 7, s.p., 2012. Disponível em <https://amerika.revues.org/3558>. Último acesso em 10 jul. 2016.

PANESI, Jorge; ROMERO, Julia; GOLDCHUK, Graciela. Cronología. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 435-445.

PASOLINI, Pier Paolo. Cine de poesía. In: JORDÁ, Joaquín (Ed.). **Cine de poesía contra cine de prosa**. Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer. Barcelona: Anagrama, 1970. p. 9-41.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 37-50.

PÊCHEUX, Michel *et al.* Apresentação da análise automática do discurso (1982). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Trads. Bethânia Mariani *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 253-282.

PELLER, Mariela. Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. **Nómadas – Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas**: Madrid, n. 22, v. 2, 2009. Disponível em <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/22/marielapeller.pdf>. Último acesso em 20 jun. 2017.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler**: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955). 2008. 432 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-29092008-172531/publico/TESE_WAGNER_PINHEIRO_PEREIRA.pdf). Último acesso em 07 jul. 2017.

PÉREZ VIVANCOS, Ricardo F. Una lectura queer de Manuel Puig: *Blood and Sand* en *La traición de Rita Hayworth*. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXXII, n. 215-216, p. 633-650, abr./set. 2016.

PERLONGHER, Nestor. Molina y Valentín: el sexo de la araña. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 637-640.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amavios. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-20.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos semióticos**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 66-76, nov., 2010. Disponível em http://www.fflch.usp.br/dl/semitotica/es/eSSe62/2010esse62_vlpries_fatamanini_adames.pdf. Último acesso em 06 jan. 2017.

PODERTI, Alicia. **Diccionario del peronismo**. Buenos Aires: Biblos, 2010.

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

PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. Trad. Gloria Rodriguez. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

PUIG, Manuel. **Boquitas pintadas**. Trad. Luiz Otávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PUIG, Manuel. **The Buenos Aires Affair**. Trad. Glória Rodríguez. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PUIG, Manuel. **A cara do vilão**. Trad. Luiz Otávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

PUIG, Manuel. **A traição de Rita Hayworth**. Trad. Glória Rodríguez. São Paulo: Círculo do livro, 1993a

PUIG, Manuel. **Estertores de una década**. Nueva York '78. Buenos Aires: Seix Barral, 1993b.

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002.

PUIG, Manuel. **Un destino melodramático**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

PUIG, Manuel. **Querida familia**: tomo 1. Cartas europeas (1956-1962). Buenos Aires: Entropía, 2005.

PUIG, Manuel. **Querida familia**: tomo 2. Cartas americanas: New York – Río (1963-1983). Buenos Aires: Entropía, 2006.

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. 4. ed. Buenos Aires: Emecé, 2009.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIVERA LETELIER, Hernán. **A contadora de filmes**. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROMERO, Julia. Articulaciones narrativas. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002a. p. 269-328.

ROMERO, Julia. Investigación sobre propaganda nazi. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002b. p. 362-365.

ROSTICA, Julieta. Apuntes sobre la “Triple A”. Argentina: 1973-1976. **Desafíos**, Bogotá, v. 23, n. 2, p. 21-51, semestre II, 2011.

SAMOYAUT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SANGUE de pantera. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Val Lewton. Intérpretes: Simone Simon; Kent Smith; Tom Conway; Jane Randolph; Jack Holt e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen. RKO Radio Pictures, 1942. 1 bobina cinematográfica (73 min), son., p&b, 35mm.

SANTAELLA, Lucia. Palavra, imagem & enigmas. **Revista USP**, São Paulo, n. 16, p. 37-51, dez.-fev., 1992-1993. (Dossiê Palavra/Imagem).

SANTIAGO, Silviano. Manuel Puig: a atualidade do precursor. In: SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 367-381.

SANTOS, Cibelle Correa da. **Um jogo de aparências**: manifestações de cortesia em *Boquitas Pintadas*. 2010. 132 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-28052010-143328/pt-br.php>. Último acesso em 26 jun. 2016.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. **Nação: Ficção** – comunidades imaginadas na literatura contemporânea. 1996. 208p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

SANTOS FILHO, José Jacinto dos. **O espaço na narrativa literária e filmica em O beijo da mulher aranha**. 2007. 108 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SARDUY, Severo. Notas a las notas a las notas... a propósito de Manuel Puig. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXVIII, n. 200, p. 645-654, jul./set. 2002.

SARLO, Beatriz. El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia, In: SARLO, Beatriz. **Escritos sobre la literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p. 323-324.

SAUSSURE, Ferdinand de. Objeto da linguística. In: SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye e Albert Riedlinger. 27 ed. Trad. Antonio Chielini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 15-25.

O SEU milagre de amor. Direção: John Cromwell. Produção: Jack J. Gross e Harriet Parsons. Intérpretes: Dorothy McGuire; Robert Young; Herbert Marshall; Mildred Natwick e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen; Herman J. Mankiewicz; Arthur Wing Pinero. RKO Radio Pictures, 1945. 1 bobina cinematográfica (91 min), son., p&b, 35mm.

SOARES, Leonardo Francisco. Das relações perigosas entre literatura e cinema: para além da “fidelidade”. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, set-dez. 2013, p. 87-97.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318-337.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 105-113.

SPERANZA, Gabriela. Del escritor como contrabandista. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 550-563.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, jul.-dez. 2006, p. 19-53.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

SUELDO, Martín. El cuerpo del delito: Manuel Puig censurado. **Inti: revista de literatura hispanoamericana**, Connecticut, v. 1, n. 65, p.104-120, pri./out. 2007. Disponível em <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/7>. Último acesso em 12 jan. 2016.

TIERNEY, Dolores. El terror en *El beso de la mujer araña*. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, vol. LXVIII, n. 199, p. 355-365, abr. / jun. 2002.

VARGAS LLOSA, Mario. Disparen sobre el novelista. **Clarín**, Buenos Aires, 07 jan. 2001. Disponível em <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00311.htm>. Último acesso em 20 jan. 2016.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. O Recife na teia de Manuel Puig. **Suplemento cultural do Diário Oficial do Estado**, Pernambuco, 27 set. 2011. Disponível em <http://www.suplementoperambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-impressa/85-cronica/441-o-recife-na-teia-de-manuel-puig.html>. Acesso em 07 jan. 2016.

VIEIRA, André Soares. Invenção e (re)criação em *O beijo da mulher aranha*. **Letras**, Santa Maria, n. 35, p. 151-168, dez. 2007. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/lettras/article/viewFile/11959/7373>. Último acesso em 20 jun. 2017.

VOGEL, Daisi. As fendas criativas. In: VOGEL, Daisi. **Borges e a entrevista**. Performances do escritor e da literatura na cena midiatizada. Florianópolis: Insular, 2009. p. 205-262.

VULCANO, Gustavo. Arlt-Cortázar-Puig: sobre literatura y periodismo en los '70. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). **Encuentro Internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 77-83.

WOLF, Sergio. El cine en Puig: la vida es sueño. **Clarín**, Buenos Aires, 24 jul. 2004. (Revista Ñ). Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800079.htm>. Último acesso em 06 jan. 2016.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al* (Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

ZUBIETA, Ana María. Julio Cortázar-Manuel Puig: por otros medios. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). **Encuentro Internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 85-91.

ZUMBI branco. Direção: Victor Halperin. Produção: Edward Halperin. Intérpretes: Bela Lugosi; Madge Bellamy; Joseph Cawthorn; John Harron; Robert Frazer. Roteiro: Garnett Weston. Edward Halperin Productions, 1932, 1 bobin cinematográfica (69 min), son., p&b, 35 mm.

ZWARG, Joanna Durand. **Dimensões cinematográficas de Molina**: olhares de Manuel Puig e Héctor Babenco. 2008. 107 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2008.