

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
TEORIA LITERÁRIA E ESTUDOS COMPARADOS

Joanna Durand Zwarg

**DIMENSÕES CINEMATOGRAFICAS DE MOLINA:
OLHARES DE MANUEL PUIG E HECTOR BABENCO**

Campo Grande – MS
2008

Joanna Durand Zwarg

**DIMENSÕES CINEMATOGRAFICAS DE MOLINA:
OLHARES DE MANUEL PUIG E HECTOR BABENCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens na área de concentração em Teoria Literária e Estudos Comparados, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Adélia Menegazzo.

Campo Grande – MS
Abril – 2008

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Adélia Menegazzo (CCHS/UFMS) – Presidente

Prof. Dr. Daniel Abrão (UEMS) – Membro Titular

Prof. Dr. Edgar César Nolasco (CCHS/UFMS) – Membro Titular

Aos meus pais e melhores amigos: Ricardo e Selma.

AGRADECIMENTOS

Muito agradeço,

- à Professora Doutora Maria Adélia Menegazzo, minha orientadora e, desde 1999, professora que sempre exerce forte influência nas constantes descobertas e indagações com as quais me deparo dentro dos campos da literatura e da arte e, conseqüentemente, na minha formação enquanto estudiosa e educadora;
- aos Professores Doutores Edgar César Nolasco, Rosana Zanelato e Hélio Godoy, pelos apontamentos e críticas sempre pertinentes, dedicação e por, desde o início, acreditarem na minha pesquisa;
- a Flávio Adriano Nantes Nunes, amigo e exemplo de perseverança e dedicação contagiantes;
- às Professoras Doutoras Ana Maria Arguelho e Elizabeth Bilange, pelos apontamentos que serviram de estímulo para a concretização deste trabalho;
- à direção, equipe de apoio pedagógico e colegas professores das escolas Eulália Neto Lessa (2006), Bernardo Franco Baís (2007-2008) e Arthur de Vasconcelos (2008), pelo apoio e compreensão nos momentos necessários, possibilitando a conclusão desse importante período de minha vida;
- aos amigos sempre fiéis e preocupados: Ademar Sandim, Grazielle de Souza Arantes, Igor Figueiredo Miranda, Ivanildo Silva, Kleber Ferreira Paniago Filho e Márcio Cruz.
- à irmã, orientadora, incansável leitora dos meus textos e incentivadora profissional, Cláudia Durand Zwarg;
- aos meus pais, irmã caçula, Carolina Pinheiro Cardoso e cunhado, José Luis Sydor, pelo afeto e paciência;
- à Renata, sobrinha querida, fornecedora de momentos de pura alegria que tornam qualquer realidade mais leve e possível.

Escrevo sobre o amor, e o amor é pesado de sonhos. Meus pensamentos são esses fios invisíveis apertando o coração. São essas correntes primárias convergindo para um mesmo rumo. Todas as ruas levam à dor. Ainda assim tenho esperança, sou doente de esperança.

Luciene Machado

RESUMO

Nesta dissertação, estudamos o romance *El beso de la mujer araña*, do escritor argentino Manuel Puig e a produção cinematográfica homônima dirigida por Hector Babenco (uma co-produção: Brasil/Estados Unidos). Propomos uma leitura que tem como ponto de partida as narrativas de Molina, personagem que conta histórias de filmes assistidos por ela a Valentín. As duas personagens, tanto no romance como no filme, dividem a cela de um presídio em um país da América Latina que vive sob o regime da Ditadura Militar. Nosso objetivo é procurar sugerir, na voz da personagem narradora Molina, formas distintas dos autores Manuel Puig e Hector Babenco perceberem e vivenciarem a América Latina na literatura e no cinema, levando em consideração que tanto no romance como no filme há um encontro entre essas artes, ambos inscrevendo olhares autorais.

Palavras-chave: cinema, literatura, América Latina

ABSTRACT

In this dissertation, we study the novel *El beso de la mujer araña*, written by the Argentinian Manuel Puig and of the cinematographic production directed by Hector Babenco that carries the same name (a co-production: Brazil/United States of America). Our target is to appreciate both oeuvres having as a starting point Molina's narratives, character who tells Valentín stories of movies she had already watched. Both characters, be in the novel or in the film, share the penitentiary cell in a Latin American country that lives under the Military dictatorship regimen. We aim to suggest, through the voice of Molina's narrative character, distinct forms of Latin America perception and living in both authors Manuel Puig and Hector Babenco in both literature and cinema, considering that in the novel, as well as in the movie, there is the confrontation of both arts as they imply an authoral regard.

Key-words: cinema, literature, Latin America

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. REALISMO EM MANUEL PUIG	15
1.1. Os fios da história/memória	15
1.1.1. Fios da história	15
1.1.2. Os fios da teoria articulando propostas	20
1.2. Olhares para/por Puig	26
1.2.1 Cinema e memória	26
1.2.2. A organização dos fios	31
1.3. Das histórias de Sahrazad	34
2. REALISMO EM HECTOR BABENCO	39
2.1. Olhares cinematográficos	39
2.2. Cinema brasileiro	42
2.2.1. Fios de ilusão e realidade:	42
2.2.2. Exercendo a liberdade e tecendo nova (s) história(s)	48
2.3. Fios de Babenco	50
2.3.1. Hector Babenco e o cinema: fios paralelos	51
2.3.2 Babenco: fios e tecidos	53
3. MOLINA: PUIG E BABENCO	59
3.1. Cinema e literatura: fio por fio	59
3.2. O romance	61
3.2.1. Os fios que compõem o romance:	83
3.2.2. O filme de Babenco	85
3.3. Sobre leituras	91
3.3.1. Leitor empírico e visibilidades	91
3.3.2. Fios de Babenco em Puig	94
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa, no decorrer de três capítulos, uma leitura de duas inscrições autorais nas personagens e sucessos de *O Beijo da Mulher Aranha*, título do romance do escritor argentino Manuel Puig e de várias obras artísticas homônimas do teatro e uma do cinema (dirigida por Hector Babenco), que traduziram o texto literário original para suas respectivas linguagens.

Tomamos como objetos de análise o romance de Manuel Puig (1976) e o filme dirigido pelo cineasta Hector Babenco (1985). Hector Babenco envolve as personagens na mesma trama tecida por Manuel Puig: em uma época de repressão política, comum a todos os países latino-americanos. Trata-se das Ditaduras Militares ocorridas em países do Cone Sul, principalmente entre 1960 a 1970. O regime ditatorial militar da Argentina foi de 1976 a 1985, e de 1964 a 1985 no Brasil. Em comum entre Brasil, Argentina e outros países da América Latina, nos respectivos períodos de Ditadura Militar é a repressão frente à repressão de manifestações contrárias à política imposta por esses governos, resultando em ações baseadas na censura, na prisão, na tortura e / ou no exílio dos que manifestavam qualquer tipo de resistência àquela política. Enfim, um regime caracterizado, entre outros prejuízos, pela ausência de liberdade de expressão dos países que passaram ou passam pela submissão a esse regime.

No romance de Manuel Puig e no filme de Hector Babenco, ocorre que dentro de uma única cela, dois detentos de históricos e com valores bem distintos dialogam: Valentín, preso político detido como membro de um grupo armado de oposição ao governo; Molina, homossexual detido por aliciar menores. O construto do romance e do filme é todo baseado no diálogo entre essas personagens, permeado pelas narrativas de Molina, que empresta suas vivências pessoais às histórias de filmes que teria assistido no cinema. Valentín não só escuta passivamente essas narrativas, mas impõe-se enquanto ouvinte/ leitor, de acordo, também, com suas vivências pessoais.

A partir de um olhar que considera a adaptação/tradução cinematográfica de um texto literário uma obra de arte a parte, buscamos nos textos de Manuel Puig – literário - e de Hector Babenco – cinematográfico - as formas que esses autores encontram para configurar a voz de Molina (personagem narradora) e, conseqüentemente, de suas narrativas. Como tais narrativas conduzem as ações e determinam o desfecho das personagens na trama, veremos que as formas diferenciadas de configuração apontam para elementos singulares, em cada

obra, não só no que diz respeito aos códigos que, obviamente, tornam uma obra literária diferente de uma obra cinematográfica. Em parte por causa desses mesmos códigos, notamos formas distintas de determinação do espaço e do tempo. Nota-se, inclusive, que nas duas obras as artes se relacionam, o cinema é elemento essencial na trama tecida por Manuel Puig em seu romance que, como tal, é argumento do filme de Hector Babenco. Boa parte da literatura de Manuel Puig está inscrita nas imagens do filme, que acaba convertendo descrições filmicas dentro do romance em uma espécie de cinema dentro do cinema.

Nosso propósito é observar onde se encontram essas diferenças e como elas tornam visíveis as formas singulares dos autores Manuel Puig e Hector Babenco (aqui tomamos o diretor como autor do filme) perceberem o espaço latino-americano em sua caracterização histórico-cultural. Tomamos como pressuposto o fato de que a personagem Molina, que conta histórias de filmes assistidos por ela, posiciona-se também enquanto leitora. Puig e Babenco, pelo que se sabe sobre suas biografias e sobre o conjunto de suas obras, mantêm certa relação com aquela personagem, pois assim como acontece com Molina, o cinema marca o percurso desses autores, que deixam visíveis seus perfis de espectadores/leitores não só do cinema, mas de todo um contexto latino-americano. Pensamos que eles inscrevem seus olhares autorais a partir da ligação em comum com o cinema e diferentes perspectivas de América Latina, pois o romance faz referência à Ditadura Militar de Buenos Aires. O filme de Hector Babenco procura situar o espectador em um ambiente de repressão militar comum a países da América Latina.¹

Em obras de Italo Calvino e de Umberto Eco, podemos encontrar abordagens teóricas a respeito do papel que o leitor desempenha na concretização de um texto, eles deixam claro que o ato da leitura não ocorre de maneira passiva.

Na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), Umberto Eco aborda o papel desempenhado pelo leitor, que não é pacífico, pois participa ativamente da estória. A expressão “passeios pelos bosques”, que compõe o título do livro, diz respeito à liberdade proporcionada pela narrativa a quem se aventura em sua leitura; o leitor traça seus próprios caminhos: “os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa [...]” (ECO, 1994, p.14). Também lemos que uma obra exige a ‘suspensão da descrença’, termo que Umberto Eco empresta de Coleridge, para que ela possa ser apreciada, isto é, o leitor deve aceitar a verdade ficcional que lhe é apresentada. Para que se entenda a composição do mundo ficcional não é necessário um conhecimento muito amplo do mundo real, do qual podemos ter

¹ As filmagens de *The Kiss of the spider woman*, de Hector Babenco, foram realizadas em São Paulo, Brasil.

uma visão delimitada. E, ao mesmo tempo, a ficção pode dar sentido ao mundo real. O leitor tem a opção de procurar na ficção a realidade vivida:

De qualquer modo, não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido à nossa existência. Afinal, ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos (ECO, 1994, p. 145).

Tal afirmação de Umberto Eco endossa o pressuposto tomado neste trabalho. Àquilo que lemos, empregamos maneiras de entender a nossa e a realidade do mundo, sobre as quais passamos a exercer uma expectativa diferenciada por conta do exercício da leitura; trata-se de um exercício dialógico. O ato de ler aqui é tomado como similar ao ato de ver e ouvir, isto é, estabelecer um contato por meio dos sentidos, de modo a tornar possível que o objeto lido (visto, ouvido) adquira novos sentidos e faça que o sujeito que lê olhe para si, reflita e tenha a oportunidade de mudar sua forma de perceber a si mesmo e ao mundo.

Segundo Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), tanto as palavras como as imagens permitem a atitude de compor o nosso universo interior. Pode-se usar o imaginário dos meios de comunicação em mecanismos narrativos que compõem um universo ficcional criativo. Manuel Puig e Hector Babenco parecem usar desse artifício proposto por Calvino. A vida da personagem Molina está composta pelo mundo ficcional das histórias ultra-sentimentais feitas, em tese, para um público que busca apenas entretenimento. Mas, por causa do contexto opressor que essas histórias invadem, elas acabam servindo como estigmas de revolução do indivíduo. Podemos até supor que, por trás de tudo isso, estão as vozes autorais de Manuel Puig e Hector Babenco, trabalhando minuciosamente suas linguagens, para as quais, no entanto, não deixam de lançar olhares pessoais, olhares estes atreladas ao cinema romântico-sentimental e formas distintas de lidar com a repressão e a marginalidade, perpassados por experiências de mundo. É possível relacionar essas memórias e, conseqüentemente, vozes, à existência de um “cinema mental” – expressão utilizada por Calvino – que inscreve as autorias de romancista e cineasta, quando os mesmos utilizam o cinema como elemento constante nas falas das personagens.

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 seqüências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *maviola* 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, 1990, p.99).

A obra de Manuel Puig está inserida nas manifestações da literatura argentina a partir da década de 1980, considerando-se, pelas suas características, inserida no contexto do pós-*boom* hispano-americano. Não há uma afirmação analítica da realidade, as narrativas surgem de dentro do texto, nas vozes de seres que habitam em um cotidiano que não está escrito em enciclopédias ou registrado em qualquer documento que seja considerado imprescindível para a composição da história universal. Pelo contrário, a ficção de Manuel Puig recria vozes marginais, que fazem referência a espaços e tempos configurados em memórias particulares, estas carregadas de experiência e de desejo. Tudo aliado, mesmo que nas entrelinhas dos textos, à história e à política, ambas entrelaçadas e longe de uma definição cristalizada, que se pretende generalizada.

No primeiro capítulo deste trabalho – “Realismo em Manuel Puig” – como apoio teórico para mostrar como o trabalho estético de Puig com as margens da cultura e da história manifesta formas de ser da literatura e da sociedade na América Latina - a partir do construto de vozes que fazem referência a lembranças e desejos -, apoiamo-nos em Ricardo Píglia e suas *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*. Entrevistas com Serrano e Giovanna Pajetta, além do depoimento de Eloy Martínez, nos dão a dimensão biográfica que confirma a inscrição de uma autoria na estrutura dramática do romance. Também no primeiro capítulo, Bakhtin e Walter Benjamin apontam para um realismo baseado em singularidades de mais de uma perspectiva.

O título do segundo capítulo – “Realismo em Hector Babenco” – deixa claro que se falará de cinema, mais especificamente do brasileiro, aquele produzido por Hector Babenco. Apontamos para teorias que abordam o característico efeito de realidade produzido pelo cinema, sendo esta uma das qualidades que o tornam distinto de outras manifestações artísticas. Recorremos a Ismail Xavier, que menciona elementos da construção do filme, como a montagem e a expressividade da câmera, que tornam o cinema uma espécie de janela da realidade, sendo esta diversa do nosso cotidiano, por estar limitada (ou, se pensarmos pelo ângulo no efeito de expectativa, ampliada) pela perspectivas dos sujeitos que participam da construção do filme. A partir de uma consideração sobre o efeito de realidade no cinema, é dada ênfase ao papel desempenhado pelo espectador. Para tanto fazemos referências aos autores Robert Stam, Christian Metz e José Avelar.

As teorias acima norteiam o que será dito sobre o cinema brasileiro, no qual o realismo encontra-se inserido em discursos que têm a realidade social como tema. Acompanhando o processo do Cinema Novo, vemos como essa realidade-tema ganha contorno de fantasia e de desejo nas formas como se configuram os discursos de Glauber

Rocha e de outros que participaram do movimento. Para a presente dissertação, esse movimento do cinema brasileiro é importante por apontar caminhos às manifestações posteriores, inclusive àquelas da década de 1980, época em que foi filmada a adaptação homônima *O Beijo da Mulher Aranha*, dirigida por Hector Babenco, nosso segundo objeto de pesquisa. Veremos que esse filme está inserido em um momento de abertura política, em que os exercícios da democracia e da liberdade de expressão revelam-se como novidades que resultam na produção de um número elevado de filmes que mostram a realidade social brasileira de maneira mais clara e, ao mesmo tempo, não deixam de aproveitar-se do material estrangeiro como constante influência e forma, nas co-produções, de angariar recursos financeiros, divulgação e facilitar o reconhecimento de um número maior e mais diversificado de público.

Os dados biográficos sobre Hector Babenco, colhidos, na maior parte das vezes, em entrevistas feitas com o cineasta, mostram uma vivência pessoal com outras nações e culturas. Isso repercute em suas obras ao tratar de contatos e de confrontos culturais ligados à ocupação e ao aproveitamento de tempos e de espaços, conforme veremos em exemplos de outros filmes dirigidos pelo cineasta. Hector Babenco posiciona-se enquanto leitor desses espaços culturais. Em *O Beijo da Mulher Aranha*, Babenco generaliza o espaço latino-americano, marcando diferenças - em relação ao romance de Manuel Puig - na configuração das personagens: é o que veremos no terceiro capítulo: *Molina – Puig e Babenco*.

No terceiro capítulo relacionamos romance e filme. Notamos a complexa subjetividade da personagem narradora e, aliando-se a tal complexidade, percebemos uma América Latina que, levando-se em conta cuidadosos discursos relacionados a sonhos e a lembranças, revela-se múltipla e infinita.

1. REALISMO EM MANUEL PUIG

1.1. Os fios da história/memória

1.1.1. Fios da história

Partindo de uma linha histórica, Manuel Puig inscreve-se na literatura argentina dos anos 1980, cujo tema central é o contexto político, dado por um recente processo de democratização². A história é revisitada considerando-na, no entanto, sob olhares subjetivos, apoiados em memórias e invenções. Essa inscrição está perpassada por modificações socioculturais que acompanharam o advento do modernismo, que veremos agora, com especial atenção para a Argentina.

No início do século XX, os últimos países de língua espanhola da América deixaram de ser colônias da Espanha e quem passou a exercer hegemonia sobre as nações do Cone Sul foram os Estados Unidos, que começavam a transformar-se em superpotência, relacionando-se de maneira contraditória com os países da América Hispânica: com auxílio político-econômico e, ao mesmo tempo, imposição social:

La actuación de Estados Unidos, con escasos matices, ha defendido intereses y no ideas ni principios. Así, en ocasiones ha propiciado golpes contra gobiernos legítimos y, en otras, ha justificado su intervención en la falta de democracia. La literatura ha acusado el cinismo y la inmoral actitud del gran hermano del norte, en algunos casos en obras maestras de alcance universal. (PEDRAZA, 2000, p.432).³

A virada do século XIX também foi marcada pela formação de oligarquias em todos os países hispano-americanos. Também foi época de inquietação, protestos e greves. Uma pequena burguesia, de onde surgiram muitos intelectuais e artistas, também se sentia desfavorecida. Toda essa conjuntura histórica permeia o movimento modernista na literatura

² Após o período de abertura política, iniciado em 1979, a Argentina passou pela primeira eleição democrática que fez subir ao poder o presidente Juan Alfonsín.

³ “A atuação dos Estados Unidos, com raras exceções, defendeu interesses e não idéias nem princípios. Assim, houve ocasiões em que propiciou golpes contra governos legítimos e, em outras, justificou sua intervenção na falta de democracia. A literatura acusou o cinismo e a atitude imoral do grande irmão do norte, em alguns casos em obras mestras de alcance universal.” (PEDRAZA, 2000, p. 432, tradução nossa).

dos países americanos de língua espanhola que, pela primeira vez, protagonizaram um movimento artístico.

As vanguardas acompanham o momento da Crise de 1929 nos Estados Unidos e episódios conturbados nos países da América Hispânica, por exemplo, o golpe militar na Argentina, em 1930, chefiado pelo General Urriburu. No mesmo país, Juan Domingo Perón impõe um Estado Populista, simpatizante com o Fascismo.⁴

Literatura e arte hispano-americanas voltam-se para a velocidade e a vontade de experimentação características dos novos tempos. Trata-se de movimentos ligados a processos de renovação da linguagem que, por sua vez, expressa modos de ver a realidade. Segundo Davi Arrigutti, a partir de 1940 há uma espécie de ruptura com a tônica regional e localista dominante na literatura latino-americana dominante desde a primeira metade do século XX:

A característica essencial da tradição ficcional hispano-americana (quebrada só em poucos momentos antes de 1940, como se verá), a ênfase sobre a função referencial do discurso, a busca da transparência textual capaz de reproduzir, no universo da literatura, a realidade empírica de fora, vai aos poucos perdendo terreno diante do destaque dado à própria realidade do texto literário enquanto tal, que se traduzirá num modo de encarar a linguagem, numa renovação da técnica narrativa e numa abertura à imaginação (ARRUGUCCI, 1995, p.117).

A tendência de posicionamento frente à realidade local e a idéia de nação não são deixadas de lado, apenas muda-se a maneira de explorar a realidade: “o desejo de penetração numa realidade mais real”. (ARRUGUCCI, 1995, p.117) Nessa esteira encontramos a primeira obra de Manuel Puig e o cinema começando a ser usado como recurso estético (ARRUGUCCI, 1995, p.117). Cita-se na obra de Arrigucci como característica marcante na literatura latino-americana a partir de 1940:

Uma infinidade de planos temporais e espaciais discorre cinematograficamente, diante do leitor, como um magma confuso em que vão desaguar os múltiplos enfoques subjetivos, apreendidos de forma simultânea. Com isso, não só se fratura a seqüência lógica dos motivos e das situações, ou mesmo, em alguns casos, da sintaxe da frase, mas também se atinge a própria integridade da personagem, dissolvida no caos das coisas e das palavras, reduzida a ponto de referência do discurso. (ARRUGUCCI, 1995, p.119)

⁴ *Crise de 1929*: foi o resultado das dificuldades que a economia estadunidense passou a enfrentar após a prosperidade que a caracterizou no início do século XX. A Crise gerou queda na produção e aumento do desemprego, além de propagar-se pela América Latina, quando foram encerradas aberturas de créditos.

Perón foi eleito presidente pela primeira vez em 1943, depois do golpe militar que depôs o regime civil restaurado em 1936.

Fascismo: regime político que surgiu na Europa Entre-Guerras. Algumas de suas características principais: nacionalismo; corporativismo; oposição à classe liberal. O populismo que Perón instituiu na Argentina continha essas características.

Há o posicionamento crítico, a expressão contrária aos conflitos sociais que culminaram na II Guerra Mundial, após a qual os países hispano-americanos encontravam-se com problemas políticos e econômicos. Muitos, como a Argentina, estavam sob o domínio de governos populistas.

En términos generales, los estados hispanoamericanos se han visto dominados por la inestabilidad, han sufrido numerosos golpes militares, no han logrado acortar las distancias entre los grupos sociales ni han conseguido a través de los intentos de reforma agraria los objetivos de equilibrar la población y arraigarla. (PEDRAZA, 2000, p.432)⁵

Novas estéticas perpassaram o período que veio logo após a II Guerra Mundial. Toda a inovação operada nas poéticas de vanguarda resultou no *Boom Latino-Americano*, movimento que tinha por base a atitude de negar a tradição, ao mesmo tempo em que muitos artistas e intelectuais firmavam-se nela. Borges aponta para o “paradoxo de uma tradição construída sobre o desdém do passado” (SOMMER, 1990, p.67). Os narradores do *boom* aproveitavam-se dos vazios epistemológicos da “‘não-ciência’ história” e projetavam “um futuro ideal” (SOMMER, 2004, p.75). Faziam, assim, com que narrativa e história se confundissem. A obra *Leer literatura latinoamericana* nos fornece uma síntese do que foi o *Boom*:

El boom latinoamericano no es un movimiento en sí mismo: el término hace referencia a la sorpresa del mundo occidental cuando se leyeron las obras de Rulfo, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, encabezados por la innegable cualidad de Borges, quien, si bien no pertenece al grupo generacional, si les infundió a los componentes el espíritu riguroso del oficio del escritor, [...] Estos artistas toman lo que les conviene de cada movimiento y aportan novedades, creando de esta manera obras donde conviven el romanticismo, el naturalismo o el barroco; vuelven a lo clásico y, sobre todo, adoptan una nueva conciencia profesional. Sus temas más constantes son: la fusión de lo real, lo ideal y lo fantástico; la urgencia de crear una literatura distintiva, el ajuste de su producción al avance de las comunicaciones; la solución de problemas morales, psicológicos y sociales; la mezcla de técnicas, incluso de cine, televisión, radio, comic, teatro, dibujo, creatividad publicitaria, etcétera (CHÁVEZ, 2000, p.264)⁶.

⁵ Em termos gerais, os estados hispano-americanos viram-se dominados pela instabilidade, sofreram numerosos golpes militares, não conseguiram diminuir a distância entre os grupos sociais, nem conseguiram, através das tentativas de reforma agrária, os objetivos de equilibrar a população e arraigá-la. (PEDRAZA, 2000, p.432, tradução nossa).

⁶ O *boom latino-americano* não é um movimento em si mesmo: o termo faz referência à surpresa do mundo ocidental quando foram lidas as obras de Rulfo, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, encabeçados pela inegável qualidade de Borges, quem, mesmo sem pertencer ao grupo gerador, infundiu-lhes aos componentes o espírito rigoroso do ofício do escritor, [...] Estes artistas tomam o que lhes convém de cada movimento e aportam novidades, criando desta maneira obras onde convivem o romantismo, o naturalismo e o barroco; voltam ao clássico e, sobretudo, adotam uma nova consciência profissional. Seus temas mais constantes são: a fusão do real, do ideal e do fantástico; a urgência de criar uma literatura distintiva, o ajuste de sua produção ao avanço das comunicações; a solução de problemas morais, psicológicos e sociais; a mescla de

As vanguardas e o *Boom* oportunizaram aos escritores que produziram suas obras posteriormente aos movimentos a utilização dos mesmos instrumentos de experimentação e conteúdo político para o advento das novas estéticas da contemporaneidade. Este período, que marca uma possível caracterização da obra de Manuel Puig, pode ser chamado *pós-boom*. Escritor e obra que são temas da presente dissertação, estão configurados, a partir de uma visão historicista, dentro desse período.

Manuel Puig:

[...] ha alcanzado fama internacional con un conjunto de novelas que utilizan ingredientes propios del folletín, elevándolo de rango y dan cabida a lo cursi y lo kitsch. Reflejan la existencia de individuos vulgares y el ambiente en que se desenvuelven, con fotonovelas, radioteatro, tangos y boleros como música de fondo ... Entre los protagonistas abundan los seres solitarios y fracasados, cuyos conflictos íntimos (principalmente amorosos) se nos dan a conocer ; intentan evadirse por distintos medios de una realidad que les desagrada. / Estas novelas incluyen noticias periodísticas, referencias a películas y obras literarias... Se transcribe directamente el lenguaje coloquial y vulgar, con el habla propia de cada personaje. El novelista gusta de cederles la palabra. , de ahí que los diálogos sean abundantísimos; hay también monólogos, cartas... Oímos sobre todo voces femeninas. Con el paso del tiempo, la presencia del narrador queda reducida (PEDRAZA, 2000, p.670-671)⁷.

O romancista argentino Manuel Puig está entre os que testemunharam, na entrada da década de 1980, o processo político que iria dar fim da ditadura militar na Argentina e a implantação do regime democrático. Tal acontecimento causou euforia em muitos setores da sociedade, diante do clima de pluralidade e de renovação. Temos como resultado a atitude de pensar as diferenças e a negação das formas já instituídas de expressão artística. Segundo Leon, esse clima será expresso na literatura:

Assim os escritores, em todas as suas variantes e tendências, se opõem à idéia de literatura como passatempo ou como veículo para a identidade emotiva, construindo uma narrativa que se assume como produto da linguagem (LEON, 2001, p.41).

Uma corrente de escritores passa a trabalhar a pluralidade e a descoberta das diferenças por meio da linguagem. Os gêneros, por exemplo, são considerados dentro de um

técnicas, inclusive do cinema, televisão, rádio, teatro, desenho, criatividade publicitária, etc. (CHÁVEZ, 2000, 264, tradução nossa).

⁷ [...] alcançou fama internacional com um conjunto de romances que utilizam ingredientes próprios de folhetim, elevando-lhe de categoria e dão espaço à brega e ao kitsch. Refletem a existência de indivíduos vulgares e o ambiente onde se desenvolvem, com fotonovelas, radioteatro, tangos e boleros como música de fundo [...] Entre os protagonistas abundam os seres solitários e fracassados, cujos conflitos íntimos (principalmente amorosos) dão-nos a conhecer; Tentam escapar por distintos meios de uma realidade que lhes desagrada. / Estes romances incluem notícias jornalísticas, referências a filmes e obra literárias [...] transcreve-se diretamente a linguagem coloquial e vulgar, com a fala própria de cada personagem. O romancista gosta de ceder-lhes a palavra, por isso os diálogos são tão abundantes: há também monólogos, cartas [...] Ouvimos sobretudo vozes femininas. Com o passar do tempo, a presença do narrador fica reduzida (PEDRAZA, 2000, p.670-671, tradução nossa).

processo de transformação. Exploram-se as possibilidades de uso da linguagem, sem consideração de qualquer forma cristalizada:

Nesses anos é interessante também perceber como os escritores transitam por diversos gêneros com desenvoltura, sem fazer de nenhum deles o centro de seu poder narrativo. Tivemos a ida para as literaturas populares, como a ficção científica, o policial, o folhetim, as revistas modais (Piglia, Puig e outros) [...] (LEON, 2001, p.41)

Ao mesmo tempo há a necessidade de recuperação dos fatos que foram silenciados pela repressão da Ditadura Militar. Os questionamentos referentes ao período também estão presentes nessa mescla de linguagens, uma prática que torna inexistentes juízos de valores que determinam padrões institucionalizados de comunicação e, dessa forma, verdades absolutas a respeito desses fatos, que passam a ser olhados de formas singulares.

Atendendo ao imperativo da hora – isto é: interrogar-se acerca do horror acontecido e das possibilidades de relatá-lo –, a narrativa da pós-ditadura diversificou suas propostas ao realizar releituras críticas do passado, que alegorizavam o presente e subvertiam os valores nacionais dos discursos institucionalizados, ao questionar as formas funcionalizadas e comercializadas da linguagem, ao misturar níveis lingüísticos e gêneros, e ao desierarquizar manifestações da alta cultura, atravessando-as com elementos da cultura de massas (OLMOS, 2001, p.42).

O questionamento acerca do acontecido parece, pelo fragmento que veremos abaixo, fazer-se presente nessa atitude do colocar a linguagem da ficção como verdade que está acima do factual. Trata-se da seguinte declaração de Piglia acerca do romance:

O romance não expressa nenhuma sociedade senão como negação contra a realidade. A literatura sempre é inatural, ela diz em outro lugar, fora de hora, a verdadeira história. No fundo, todos os romances acontecem no futuro. Se a política é a arte do possível, a arte do ponto final, então a literatura é sua antítese. Nada de atos ou transações, a única verdade não é a realidade (PIGLIA apud OLMOS, 2001, p.44).

Manuel Puig, portanto, expressa em sua obra o processo de democratização da Argentina a partir de 1980, com o qual as narrativas estabelecem diálogo, em um ambiente de renovação e de pluralidade, proporcionado pela transição da ditadura militar para a democracia. A realidade histórica é objeto de reflexão e de confronto, a partir do momento em que passa a ser considerada por outros vieses, pela memória, pelos pontos de vista dos sujeitos que fazem e fizeram parte de uma determinada realidade, em lugares não centrais e não institucionalizados.

1.1.2. Os fios da teoria articulando propostas

José de Amícola, em “Manuel Puig y la narrativa infinita”, comentando o envolvimento político que Puig e outros escritores argentinos do final do século XX demonstravam em suas obras, escreve que, segundo Ricardo Piglia, a literatura argentina daquele momento deve ser lida “en las claves dadas por tres autores diametralmente opuestos: Manuel Puig, Juan José Saer e Rodolfo Walsh” (AMÍCOLA, 2000, p.1).⁸ Os três relacionam literatura e política. Esse aspecto em comum também demarca as diferenças entre eles. Nas palavras de Amícola: “después de la década infame del 70 no es posible creer ya que lo literario sea un universo incontaminado que flotase en el limbo de lo estético” (AMÍCOLA, 2000, p.2).⁹

Em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001), Ricardo Piglia toma por base a obra *Seis propuestas para o próximo milênio* (1999), de Italo Calvino, para, como ele, pensar a literatura no futuro, mas por intermédio de um olhar hispano-americano, com a seguinte questão: que tradição permanecerá diante de olhares que não fazem parte do centro (a Europa)? Desde esta visada singular e específica, Piglia apresenta três propostas que apontam para a literatura e a sociedade do futuro: “Propuestas entonces como consignas, puntos de partida de ese debate futuro o si lo prefieren de ese debate sobre el futuro, emprendido desde ese lugar remoto” (PIGLIA, 2001, p.13)¹⁰, isto é, a margem.

Ricardo Piglia reconhece tratar-se, neste caso, de um olhar marginal que, no entanto, possui a vantagem de construir uma percepção singular, específica. Pretende uma noção implícita de princípio. Não busca compreender como terminará, mas como e o que iniciará a sociedade hispano-americana do futuro. Assim como Calvino, em sua obra Piglia pensa o futuro da literatura, mas a partir do olhar hispano-americano para as obras literárias a serem produzidas e, assim, para a própria sociedade:

[...] El país de Sarmiento, de Borges, de Sara Gallardo, de Manuel Puig. ¿Qué tradición persistirá, a pesar de todo? Y arriesgarse a imaginar qué valores podrán preservar es, de hecho, ya un ejercicio de imaginación literaria, una ficción especulativa, una suerte de versión utópica de “Pierre Menard, autor del Quijote” No tanto cómo reescribiríamos literalmente una obra maestra del pasado, sino cómo reescribiríamos imaginariamente la obra maestra futura (PIGLIA, 2001, p.12). / Y si

⁸ “nos códigos dados por três autores diametralmente opostos: Manuel Puig, Juan José Saer e Rodolfo Walsh” (Tradução Nossa).

⁹ “depois da década infame de 70 não é possível já crer que o literário seja um universo incontaminado que flutuasse no limbo do estético” (Tradução Nossa).

¹⁰ “Propostas então como que consignas, pontos de partida desse debate futuro ou se o preferem desse debate sobre o futuro, emprendido desde esse lugar remoto” (PIGLIA, 2001, p.13, tradução nossa).

nos disponemos a imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir de esa manera quizá también podemos imaginar la sociedad del porvenir. Porque tal vez sea posible imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina” (PIGLIA, 2001, p.13).¹¹

Tendo como base a literatura de Walsh, Piglia coloca, como primeira das três propostas, um olhar diferenciado para a noção de verdade: “Existe una verdad de la historia y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y de las relaciones de poder” (PIGLIA, 2001, p. 30).¹²

A verdade histórica não é pronta e acabada a partir de um discurso oficial. É algo perpassado por vozes que se confrontam. Piglia chega a tal conclusão a partir de um estudo que faz do conto *Esa mujer*, de Rodolfo Walsh: o narrador é um jornalista intelectual que está em busca do cadáver de Eva Perón, e para alcançar seu objetivo, precisa decifrar segredos que envolvem Evita, figura que não se encontra explicitada na obra e que precisa ser decifrada pelo leitor. Piglia usa a figura da elipse, fazendo com que uma personagem histórica seja referida apenas por meio da alusão, assim como as informações que a personagem de Walsh busca a respeito do cadáver dessa mulher tão popular em seu país. A obra literária de Walsh, segundo Ricardo Piglia, antecipa sua adesão ao peronismo. O mundo popular mostra-se como destino, na busca do cadáver de Eva Perón:

[...] con todo lo que supone encontrar ese cuerpo, encontrar a esa mujer que encarna toda una tradición popular, porque, digamos, encontrar ese cadáver tiene un sentido que excede el acontecimiento mismo, esa busca, entonces, es el motor de la historia. / Y el primer signo de la obra de Walsh es que Eva Perón no está nunca nombrada explícitamente en el relato. [...] Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho. La eficacia estilística de Walsh avanza en esa dirección: aludir, condensar, decir lo máximo con la menor cantidad de palabras. (PIGLIA, 2001, p.17) / [...] El intelectual, el letrado, no solamente siente el mundo bárbaro y popular como adverso y antagónico, sino también como un destino, como un lugar de fuga, como un punto de llegada (PIGLIA, 2001, p. 20).¹³

¹¹ “[...] O país de Sarmiento, de Borges, de Sara Gallardo, de Manuel Puig. Que tradição persistirá, a pesar de tudo? E arriscar-se a imaginar que valores poderão preservar é, de fato, já um exercício de imaginação literária, uma ficção especulativa, uma sorte de versão utópica de ‘Pierre Menard, autor de Quijote’ Não tanto como reescreveríamos literalmente uma obra mestra do passado, e sim como reescreveríamos a obra mestra futura” (PIGLIA, 2001, p. 12). / “E se dispomo- nos a imaginar as condições da literatura no porvir dessa maneira talvez também possamos imaginar a sociedade do porvir. Porque talvez seja possível imaginar primeiro uma literatura e logo inferir a realidade que lhe corresponde, a realidade que essa literatura postula e imagina” (PIGLIA, 2001, p.13, tradução nossa).

¹² “Existe una verdad de la historia e essa verdade não é direta, não é algo dado, surge da luta e da confrontação e das relações de poder” (PIGLIA, 2001, p.30, tradução nossa).

¹³ “[...] com tudo o que supõe encontrar esse corpo, encontrar essa mulher que encarna toda uma tradição popular, porque, digamos, encontrar esse cadáver tem um sentido que excede o acontecimento mesmo, essa busca, então, é o motor da história. / E o primeiro signo da obra de Walsh é que Eva Perón não está nunca nomeada explicitamente no relato. [...] Essa elipse implica, claro, um leitor que restitui o contexto cifrado, a

Mas também Piglia aponta para uma espécie de deslocamento, poderíamos dizer que, em contraposição à ligação do intelectual com o mundo popular, existe certa tensão na relação de Walsh com o Estado:

Y quizás ese movimiento entre el escritor que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y entierra podría ser un primer signo, un destello apenas, de las relaciones futuras entre política y literatura (PIGLIA, 2001, p. 21).¹⁴

Assim como a literatura, o Estado também constrói uma narração e, dessa forma, ambos constroem e manipulam histórias: “La idea, entonces, es que el Estado también construye ficciones: el Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias” (PIGLIA, 2001, p.23).¹⁵

A literatura pode servir, então, para entender o Estado. Piglia cita como exemplo de ficção do Estado presente no conto, com toda a sua caracterização didático-moralista:

Es necesario operar hasta el hueso, decía Videla. Y ese discurso era propuesto como una suerte de versión ficcional que el estado enunciaba, porque decía la verdad de lo que estaban haciendo, pero a un modo a la vez encubierto y alegórico. [...] “¹⁶ (PIGLIA, 2001, p.24)

Os contra-relatos, no entanto, esclarece Piglia, oferecem resistência e oposição, configuram-se como relatos contra o Estado. São relatos sociais que ocupam um amplo espaço na literatura:

Un contra-rumor, diría yo, de pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan. [...] La literatura trabaja lo social como algo ya narrado. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración y también el que las imagina y las escribe. (PIGLIA, 2001, p.25)¹⁷

história implícita, o que se diz e o não dito. A eficácia estilística de Walt avança nessa direção: aludir, condensar, dizer o máximo com a menor quantidade de palavras” (PIGLIA, 2001, p.17). / “[...] O intelectual, o letrado, não somente sente o mundo bárbaro e popular como adverso e antagonico, mas também como um destino, como um lugar de fuga, como um ponto de chegada” (PIGLIA, 2001, p. 20, tradução nossa).

¹⁴ “E talvez esse movimento entre o escritor que busca descobrir uma verdade apagada e o Estado que esconde e enterra poderia ser um primeiro signo, uma faísca apenas, das relações futuras entre política e literatura” (PIGLIA, 2001, p. 21, tradução nossa).

¹⁵ “A idéia, então, é que o Estado também constrói ficções: o Estado narra, e o Estado argentino é também a história dessas histórias” (PIGLIA, 2001, p.23, tradução nossa).

¹⁶ “‘É necessário operar até o osso’, dizia Videla. E esse discurso era proposto como uma sorte de versão ficcional que o estado anunciava, porque dizia a verdade do que estavam fazendo, mas de um modo encoberto e alegórico” (PIGLIA, 2001, p.24, tradução nossa).

¹⁷ “Um contra-rumor, diria eu, de pequenas histórias, ficções anônimas, micro-relatos, testemunhos que se intercambiam e circulam. [...] A literatura trabalha o social como algo já narrado. O escritor é o que sabe ouvir, o que está atento a essa narração e também o que as imagina e as escreve” (PIGLIA, 2001, p.25, tradução nossa).

Como exemplo dessa utilização de discursos já narrados, Ricardo Piglia cita a obra de Manuel Puig: “O si releen las novelas de Manuel Puig verán que están hechas de esta materia social y oirán esas voces y verán circular esas historias” (PIGLIA, 2001, p.25).¹⁸

Há uma diferença, na literatura, entre dizer e mostrar. Piglia faz referência a uma memória visual que vem à tona a partir de relatos que estão à margem do que é dito pelo Estado. O exemplo citado é o testemunho da passagem de um trem de aspecto fantasmagórico indo em direção ao sul, que estaria levando aqueles que jamais retornariam da Guerra das Malvinas, na época defendida como solução de problemas político-econômicos, por um discurso repressor: “Siempre habrá un testigo que ha visto y va a contar, alguien que sobrevive para no dejar que la historia se borre. Eso dice el contrarrelato político” (Piglia, 2001, p. 27).¹⁹

Em *Operación Masacre*, Walsh desarticula o discurso do Estado ao deixar presente a voz do outro. Defende-se uma verdade dita em outras versões, contra o Estado: “La verdad está en el relato y ese relato es parcial, modifica, transforma, altera, a forma de hechos. Hay que construir un historia alternativa para reconstruir la trama perdida (PIGLIA, 2001, p. 28).²⁰

Trata-se da atitude de desmontar um relato para montar outro, definindo papéis cruciais não só aos vencedores, mas também aos vencidos no relato da história: “Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan. Ése sería el resumen: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo” (PIGLIA, 2001, p. 29).²¹

A verdade estaria na tensão existente entre discursos. A ficção não revela o que é verdadeiro e falso, mas tematiza o fato, contrapondo vozes:

Me parece que ahí se juega para Walsh la tensión entre ficción y realidad, la tensión entre novela y periodismo, entre novela y relato de no-ficción. La verdad se juega ahí, en esa tensión. ‘La ciencia usa la expresión verdadero-falso pero no la tematiza’, escribía Tarski. Podríamos decir: la escritura de ficción tematiza la distinción verdadero falso, contrapone versiones antagónicas y las enfrenta (PIGLIA, 2001, p. 29).²²

¹⁸ “Ou se relêem os romances de Manuel Puig verão que estão feitos desta matéria social e ouvirão essas vozes e verão circular essas histórias” (PIGLIA, 2001, p.25, tradução nossa).

¹⁹ “Sempre existirá uma testemunha que viu e contará, alguém que sobrevive para não deixar que a história desapareça. Isso diz o contra-relato político” (PIGLIA, 2001, p. 27, tradução nossa).

²⁰ “A verdade está no relato e esse relato é parcial, modifica, transforma, altera a forma de acontecimentos. É necessário construir a história alternativa para reconstruir a trama perdida” (PIGLIA, 2001, p. 28, tradução nossa).

²¹ “Os vencedores escrevem a história e os vencidos a contam. Esse seria o resumo: desmontar a história escrita e contrapor-lhe o relato de uma testemunha” (PIGLIA, 2001, p. 29, tradução nossa).

²² “Creio que aí se joga para Walsh a tensão entre ficção e realidade, a tensão entre romance e jornalismo, entre romance e relato de não-ficção. A verdade se joga aí, nessa tensão. ‘A ciência usa a expressão verdadeiro-falso

A segunda proposta de Piglia diz respeito à noção de limite, à impossibilidade de transmissão direta da realidade. Escrever a partir de um determinado lugar seria um exemplo de limite. Na Argentina e em outros países da América Hispânica, cita-se a experiência da repressão, o horror:

La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y por lo tanto nuestra relación con el futuro y el sentido” (PIGLIA, 2001, p. 31).²³

Transmitir experiências pela literatura implica relacionar-se distintamente com os limites da linguagem: “La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles de transmitir y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje” (PIGLIA, 2001, p. 32).²⁴

À segunda proposta caberia, portanto, a idéia de distância, dada por distintos pontos de vista:

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. / [...] Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro (PIGLIA, 2001, p. 37).²⁵

Na literatura há política, pois esta atua sobre um estado de linguagem. A imposição de um determinado tipo de linguagem sustenta uma crise política. A literatura entra em confronto, neste sentido, com a linguagem social.

A terceira proposta de Piglia seria o uso de uma linguagem clara, uma retórica que torne uma verdade observável. Não se trata de uma literatura fácil, mas de uma literatura que, pela sua simplicidade, entra em confronto com discursos sociais que ditam e são colocados como palavras de ordem, ao fazer-nos, de maneira clara, enxergar o que já está posto por outro viés: “La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, eso es la retórica del

mas não a tematiza’, escrevia Tarski. Poderíamos dizer: a escritura de ficção tematiza a distinção verdadeiro falso, contrapõe versões antagônicas e as enfrenta” (PIGLIA, 2001, p. 29, tradução nossa).

²³ “A experiência do horror puro da repressão clandestina, uma experiência que freqüentemente parece estar além das palavras, talvez defina nosso uso da linguagem e nossa relação com a memória e portanto nossa relação com o futuro e o sentido” (PIGLIA, 2001, p. 31, tradução nossa).

²⁴ “A literatura mostra que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis de transmitir e supõem uma relação nova com os limites da linguagem” (PIGLIA, 2001, p. 32, tradução nossa).

²⁵ “A verdade tem a estrutura de uma ficção onde o outro fala. Há que produzir na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que sempre é o outro que fala./ [...] Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se escuta, no que chega de outro” (PIGLIA, 2001, p. 37, tradução nossa).

periodismo: (...) se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial” (PIGLIA, 2001, p. 37).²⁶

Verificaremos, mais adiante (no terceiro capítulo), que a obra de Manuel Puig aqui referendada articula-se com essas propostas e, nesse sentido, contamina o filme homônimo que Hector Babenco dirigiria três anos depois. Diferenças no âmbito da linguagem (literatura x cinema), de lugar (Buenos Aires / América Latina – Manuel Puig x Brasil / América Latina – Hector Babenco) e, claro, autoria (Manuel Puig x Hector Babenco) demarcam visíveis contrapontos entre as obras a serem verificados mais adiante, no final deste trabalho. Mas também é notável que nenhuma das diferenças entre as obras, no que diz respeito à construção e às ideologias que estão envolvidas, marcam contrapontos em relação às seguintes características: vozes que contam histórias a partir de posicionamentos e de fontes marginais; essas mesmas vozes defendem verdades, colocando-as acima de qualquer direcionamento formal ou político; nos diálogos entre as personagens, há relatos de experiências, porém contadas de forma indireta, por meio da fantasia e levando em consideração olhares particulares para o contexto opressor em que se encontram; a realidade ganha contornos de acordo com as construções de relatos, indo sempre para além do espaço geográfico e dos limites impostos por estereótipos políticos e sociais; a linguagem coloquial e referente a elementos mais presentes na cultura de massa não empobrece, pelo contrário, é objeto essencial para a construção do sentido social e, ao mesmo tempo, singular que perpassa as obras de Manuel Puig e de Hector Babenco. A marginalidade das personagens revela olhares singulares para a América Latina, já que a realidade colocada no texto é aquela evocada pelas personagens.

Vozes, relatos, testemunhos. Estas fontes também são altamente consideradas pela estudiosa Beatriz Sarlo. A partir de seu ensaio, “Os militares e a história” (2006), é possível considerar a memória uma fonte desses discursos integrantes, segundo a autora, das obras literárias:

A ambigüidade radical da literatura se manifesta escondendo e mostrando palavras, sentimentos, objetos: ela os nomeia e, ao mesmo tempo, os desfigura até torná-los duvidosos, elusivos, dúbios. A literatura impõe obstáculos, é difícil, exige trabalho. Mas sua própria dificuldade garante a permanência daquilo que se diz. (SARLO, 2005, p. 26)

Todas as caracterizações acima serão verificadas no decorrer de uma leitura atenta desenvolvida nos três capítulos que compõem a presente dissertação.

²⁶ “A claridade como virtude. Não porque as coisas sejam simples, isso é a retórica do jornalismo: [...] trata-se de enfrentar uma escuridão deliberada, um jargão mundial” (PIGLIA, 2001, p. 37, tradução nossa).

1.2. Olhares para/por Puig

1.2.1 Cinema e memória

É possível entender boa parte do percurso artístico de Manuel Puig na entrevista que o escritor concedeu a Joaquín Soler Serrano, em um programa da série *A Fondo*, da *Rádio-Televisão Espanhola*. Em síntese, nessa entrevista, Serrano conversa com Puig a respeito do contato que o escritor travou desde cedo com o cinema, quando encontrava na sétima arte um ponto de fuga da própria realidade social e familiar, pois nasceu e viveu parte de sua juventude em um povoado – General Villegas – localizado na região dos Pampas, onde imperava uma cultura, na opinião do escritor, machista, de valorização dos mais fortes: “Manuel Puig: - [...] era la vigência total del machismo. Allí estaba aceptado que debían existir fuertes y débiles, ¿comprende?, y lo que daba prestigio era la prepotencia”²⁷. Tal realidade era repudiada por Puig – “yo rechacé totalmente la realidad que me tocó vivir [...] traté de ignorar esa realidad y en cambio tomar el cine como la realidad entre comillas”²⁸, que também via no pai a concretização de um sistema patriarcal. Conheceu o cinema por conta de sua mãe, que sempre o levava às salas de exibição e, como ele, tinha dificuldade para adaptar-se à realidade de General Villegas: “Nunca pudo adaptarse al pueblo, e iba mucho al cine, y allí me llevó. Desde Chico me empezó a llevar al cine”²⁹.

Serrano comenta que é impossível compreender a narrativa de Puig sem considerar o cinema; este marca os deslocamentos geográficos e artísticos do escritor. Manuel Puig vai a Buenos Aires, onde pensava que encontraria a realidade presente nos filmes, mas não é o que acontece, pois percebe que o mesmo clima agressivo e autoritário de General Villegas existia em Buenos Aires: “Ahí, descubri que lo que más me molestaba era ese problema con la autoridad, con la prepotencia, ¿Comprendes?”³⁰ e depois à Europa, onde inicia carreira no meio cinematográfico. Na época, Puig acreditava que deveria fazer cinema. Mas aos poucos descobre que o desejo relacionado ao cinema estava mais voltado para o ato de estar nas salas

²⁷ “Manuel Puig: - [...] era a vigência total do machismo. Naquele lugar aceitava-se que devia existir fortes e fracos, você compreende? e o que dava prestígio era a prepotência” (entrevista realizada em 8 dez. 1976).

²⁸ “Manuel Puig: - Eu rejeitei por completo a realidade que tive que viver (...) resolvi ignorar essa realidade e, em troca, tomar o cinema como a realidade entre aspas” (entrevista realizada em 8 dez. 1976, tradução nossa).

²⁹ “Manuel Puig: - Nunca pode adaptar-se ao povoado, e ia muito ao cinema, para lá levou-me. Desde menino começou a levar-me ao cinema.” (entrevista realizada em 8 dez. 1976, tradução nossa).

³⁰ “Manuel Puig: - Então descubri que o que mais me deixava molesto era esse problema com a autoridade, com a prepotência. Entende?” (entrevista realizada em 8 dez. 1976, tradução nossa).

e assistir aos filmes, não de produzi-lo: “A mi lo que me gustaba era ir al cine, no hacia el cine”³¹. É importante destacar que, na entrevista com Serrano, Manuel Puig relata a respeito da experiência com estudioso do cinema em Roma. Deixa clara sua visão sobre como a realidade deve ser trabalhada no cinema, uma realidade interpretada a fundo, um cinema não dogmático:

Manuel Puig: - Se hablaba contra el cine de autor. Era el año 56 y el Neorrealismo estaba empezando a decaer o ya decayendo totalmente. Y por la misma razón los teóricos del Neorrealismo estaban más tremendos que nunca. Había sido siempre una escuela algo dogmática. Tú sabes, las primeras obras del Neorrealismo las hicieron autores, ¿No?, [...] y de allí se extrajeron, como compulsión, ciertas teorías que después se pretendió aplicar... / Serrano: - ¿Cómo un cuerpo de doctrina? / Manuel Puig: - Eso exactamente, y con una dureza que no convenía, creo. No, no conviene nunca. Se entendía el cine como una forma de exploración de la realidad de denuncia la cual estamos viviendo, ¡No! Pero se pretendía fotografiar la realidad. Se decía: “Hay que firmar la realidad tal cual es, no interpretarla. Entonces iba contra toda expresión personal. Sin ver el peligro que todo eso implicaba, que es quedarse en la superficie de las cosas.”³²

Manuel Puig conta que as experiências como assistente e roteirista foram destituídas de sucesso: como roteirista, mais copiava que criava e gostava de explorar o mundo do cinema, o que as pessoas à sua volta viam como um problema; diziam que ele deveria falar de experiências próprias e não do mundo do cinema.

Descobriu-se como romancista quando escreveu mais de trinta páginas com a descrição de personagens e suas vozes. Então pensou que aquele não era material cabível em um filme. A partir desse material, Puig compôs o seu primeiro romance, *La Traición de Rita Rayworth* (1968), que marcou a descoberta da literatura como forma de expressão do autor argentino. Vale destacar aqui a seguinte observação de Speranza:

Intentaba escribir un guión cuando se le impuso el recuerdo de la voz de una tía, un monólogo de treinta páginas lleno de habladurías de pueblo, rumores, frases hechas y minucias familiares, incapaz de someterse a la apretada síntesis de la escritura

³¹ “Manuel Puig: - O que eu gostava era de ir ao cinema, não em direção ao cinema” (entrevista realizada em 8 dez. 1976, tradução nossa).

³² Manuel Puig: - Falava-se contra o cinema de autor. Era o ano de 56 e o Neo-realismo começava a decair ou já estava decaindo totalmente. E pela mesma razão os teóricos do Neo-realismo estavam mais temerosos que nunca. Sempre fora uma escola algo dogmática. Você sabe, as primeiras obras do Neo-realismo as fizeram autores, certo? [...] desde ali extraíram-se, como compulsão, certas teorias que depois se pretendeu aplicar... / Serrano: - Como um corpo de doutrina? / Manuel Puig: - Isso, exatamente, e com uma dureza que não convinha, acredito. Não, nunca convém. Entendia-se o cinema como uma forma de exploração da realidade de denúncia a qual estamos vivendo, certo? Mas pretendia-se fotografar a realidade. Dizia-se: É preciso mostrar a realidade tal qual, sem interpretar-la. Então ia contra toda expressão pessoal. Sem ver o perigo que tudo isso representava, que é ficar na superfície das coisas. (entrevista realizada em 8 dez. 1976, tradução nossa).

cinematográfica. Ese día, para la felicidad de sus lectores, pasó del cine a la literatura (SPERANZA, 2001, p. 6).³³

O próprio Manuel Puig fala dessa presença do cinema em suas obras, em entrevista para Giovana Pajeta, da *Revista Crisis*:

Giovanna Pajetta: - Usted una vez escribió que su elección de la literatura, respecto del espacio cinematográfico, se debía también a una posibilidad de ‘realismo’ que el cine no permite... / Manuel Puig: - Cuando elijo una historia realista me encuentro mucho mejor con la literatura porque siento el realismo muy ligado al método analítico de trabajo, que permite la acumulación de detalles. En el cine, en cambio, me siento mucho más a gusto en las narraciones fantásticas, alegóricas. Para mí, la fantasía es síntesis donde en un minuto pasa delante nuestro una historia entera. El realismo cinematográfico, en cambio, me da un poco de miedo, tengo miedo de quedar encerrado en un realismo fotográfico (CRISIS, 1986).³⁴

Voltando à última parte da entrevista de Puig a Serrano, quando se comentam as obras do romancista argentino, confirma-se que, assim como *La Traición de Rita Rayworth*, *Boquitas Pintadas* (1969) também é um romance cuja composição baseia-se em memórias familiares do escritor. Quando Serrano fala sobre a novidade da inserção do folhetim na construção de sua segunda obra, Puig explica que sempre se sentiu atraído pelos gêneros populares. Acredita que as manifestações culturais consideradas menores podem ser objeto de rigor artístico.

Ricardo Piglia também faz uma afirmação nesse sentido em “Manuel Puig y la magia del relato”: “[...] supo encontrar en el cine el modelo mismo de su imaginario”, e acrescenta: “*El gran tema de Puig es el bovarismo. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos*” (PIGLIA, 1993).³⁵

Na construção da obra *The Buenos Aires Affair* (1973), encontra-se o gênero policialesco, e Manuel Puig troca o contexto familiar pelo contexto de Buenos Aires. Também é importante ressaltar que nessa obra se fazem presentes vozes de várias atrizes dos anos de 1940 e 1950, como Greta Garbo.

³³ “Tentava escrever um roteiro quando se deparou com a lembrança da voz de uma tia, um monólogo de trinta páginas cheio de boatos populares, rumores, frases feitas e minúcias familiares, incapaz de submeter-se à apertada síntese da escritura cinematográfica. Esse dia, para a felicidade de seus leitores, passou do cinema à literatura” (SPERANZA, 2001, p. 6, tradução nossa).

³⁴ “Giovanna Pajetta: - Uma vez o senhor escreveu que a escolha das literaturas, em detrimento ao espaço cinematográfico, devia-se também a uma possibilidade de ‘realismo’ que o cinema não permite [...] / Manuel Puig: - Quando escolho uma história realista encontro-me muito melhor com a literatura porque sinto o realismo muito ligado ao método analítico de trabalho, que permite a acumulação de detalhes. No cinema, ao contrário, sinto-me muito mais a gosto nas narrações fantásticas, alegóricas. Para mim, a fantasia é síntese onde em um minuto passa diante de nós uma história inteira. O realismo cinematográfico, no entanto, dá em mim um pouco de medo, tenho medo de ficar preso a um realismo fotográfico” (CRISIS, 1986, tradução nossa).

³⁵ “[...] soube encontrar no cinema o próprio modelo de seu imaginário, [...], O grande tema de Puig é o bovarismo. O modo como a cultura de massas educa os sentimentos” (PIGLIA, 1993, tradução nossa).

Sobre *El beso de la mujer araña* (nosso objeto de estudo, que será exposto com mais detalhes no último capítulo), que na época da entrevista com Serrano era seu último romance, Puig explica que toda a obra está construída sobre filmes contados por um preso, um homossexual chamado Molina, a seu companheiro, um ideólogo marxista, Valentín. A respeito da escolha por criar essas personagens, Puig afirma que era necessário um tipo que fosse capaz de defender o rol clássico da mulher submissa. Pensou então que um homossexual, posicionando-se enquanto um ser feminino poderia defender esse comportamento. Valentín teria a característica do ser dialético, disposto à discussão.

Percebemos, pelos trechos da entrevista de Serrano, que Manuel Pois tem na assimilação das vozes das personagens, no cinema e na busca de gêneros menores da produção cultural uma relação particular e histórica que o leva a entender a realidade de uma maneira singular, e isso se encontra inserido em toda sua obra.

Outro documento importante para conhecer a arte de Manuel Puig é o artigo “La muerte es un adiós”, de Tomás Eloy Martínez (2003), escrito para o jornal *La Nación*, em 1997. Trata-se de um relato sobre as particularidades da vida e da maneira de ser do romancista argentino segundo a memória de Eloy Martínez e as impressões que tirou de sua convivência com Puig. Há um momento nesse relato biográfico, por exemplo, em que Martínez compara alguns estados melancólicos vividos pelo escritor argentino com as linhas suspensivas dos diálogos que criava. O fragmento abaixo revela isso e também deixa clara a atração pessoal do romancista pelo mundo feminino:

‘Yo tendría que haber nacido mujer, ¿no te parece?’, dijo, suspirando. Dejaba caer los suspiros como si los hubiera ensayado delante de un espejo. Eran su afectación pero también un último recurso de su pudor. Reflejaban en su vida lo mismo que las líneas suspensivas expresan en los diálogos de sus novelas: melancolías, signos de interrogación, tiempos perdidos. ‘Tal vez’, repitió, ‘yo debería nacer de nuevo, en otra parte [...]’ (MARTÍNEZ, 1997).³⁶

Martínez comenta também a respeito de *esa veneración secreta* do autor por artistas do cinema de 1940 e da constante ligação que fazia da realidade com o mundo do cinema. Isso está presente, por exemplo, na troca dos nomes das pessoas (inclusive dele próprio) por nomes de artistas do cinema:

Aunque yo siempre lo llamé Manuel, él se llamaba a sí mismo Rita o Julie- por Julie

³⁶ “‘Eu deveria ter nascido mulher, não acha?’, disse, suspirando. Deixava cair os suspiros como se tivesse ensaiado diante de um espelho. Eram sua afetação mas também um último recurso de pudor. Refletiam em sua vida o mesmo que as linhas suspensivas expressam nos diálogos de seus romances: melancolias, signos de interrogação, tempos perdidos. ‘Talvez’, repetiu, ‘eu deveria nascer de novo, em outra parte [...]’” (MARTÍNEZ, 1997, tradução nossa).

Christie-, y hablaba de los demás en femenino, dándoles nombres de actrices: Carlos Fuentes era Eva Gardner, Mario Vargas Llosa era Elizabeth Taylor, a mí me tocaba ser Faye Dunaway o Jane Russel, actrices que no le gustaban (MARTÍNEZ, 1997).³⁷

Nesse artigo, de tom biográfico, há o registro de seus problemas com a crítica argentina, ainda presa, na época, à tradição dos *best sellers*. Martinez registra a queixa que Manuel Puig fazia de seu país:

Suponía que los críticos argentinos – tanto en los medios de prensa como en la universidad- consideraban su obra un artificio menor destinado a no perdurar sino a ser consumido y olvidado por el mercado. ‘Creen que soy un best-seller pasajero, no un escritor’, me dijo, ‘Lo mismo pasó con Roberto Arlt hace treinta años, y los que le cavaron la tumba son los mismos que ahora lo ensalzan (MARTÍNEZ, 1997).³⁸

Esse viés biográfico diz muito a respeito da obra de Manuel Puig. A linguagem de seu romance está relacionada com o olhar diferenciado e pessoal do autor para a realidade, perpassada pelo imaginário do cinema.

Em Beatriz Sarlo lemos que o mundo da literatura não é somente o mundo da literatura: “Nós, leitores desses textos, às vezes nos perguntamos como alguém chegou a escrever o que escreveu, e supomos que uma ordem biográfica pode chegar a ligar-se à nossa própria ordem de experiências” (SARLO, 2005, p.30). A literatura é contrária ao esquecimento por permitir a existência de um “nó de memória” (SARLO, 2005, p.32), uma espécie de Pandora que “insiste em manter aberta a caixa que outros querem fechar” (SARLO, 2005, p.33). A autora dessa forma afirma que a nitidez de uma lembrança é algo impossível de se conseguir, mas também é impossível esquecer: “A história é um horizonte de debate entre narrações diversas, que reaparecem mesmo ao serem condenadas ao esquecimento. As palavras continuam pesando” (SARLO, 2005, p.34).

Na obra *O beijo da mulher aranha* o cinema traz a tona fragmentos de memória das personagens, lançando perspectivas também sobre a vivência de mundo do autor.

³⁷ “Ainda que eu sempre o chamasse Manuel, ele chamava a si mesmo Rita ou Julie- por Julie Christie-, e chamava aos demais em feminino, dando-lhes nomes de atrizes: Carlos Fuentes era Eva Gardner, Mario Vargas Llosa era Elizabeth Taylor, cabia a mim ser Faye Dunaway e Jane Russel, atrizes das quais ele não gostava” (MARTÍNEZ, 1997, tradução nossa).

³⁸ “Supunha que os críticos argentinos – tanto nos meios de imprensa como na universidade – consideravam sua obra um artificio menor destinado a não perdurar e sim a ser consumido e esquecido pelo mercado. ‘Crêem que sou um best-seller passageiro, não um escritor’, disse-me, ‘O mesmo aconteceu com Roberto Arlt faz trinta anos, e os que cavaram sua tumba são os mesmos que agora o exaltam” (MARTÍNEZ, 1997, tradução nossa).

1.2.2. A organização dos fios

Levando-se em conta o que foi escrito acima, passamos agora às teorias relacionadas com o gênero romance que, conforme será justificado neste mesmo tópico, endossam o caminho biográfico e memorialista que nossa pesquisa está tomando. Também aponta caminhos que serão adotados no momento de uma análise minuciosa do romance *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig.

Tratamos de um tipo de construção do texto romanesco em que a questão das diversificadas vozes que compõem um discurso é o principal assunto a ser trabalhado, tornando-se importante relembrar algumas das informações presentes no texto “A pessoa que fala no romance”, de Bakhtin, que destaca três momentos do gênero romanesco: o discurso do sujeito é representado, não apenas reproduzido, verbal e literalmente; uma linguagem reflete sempre um ponto de vista particular; como o sujeito é social, seu discurso, por mais particular que possa aparentar ser, sempre faz referência a um contexto maior. Bakhtin afirma que “o homem do romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (BAKHTIN, 1998, p.134). Escreve ainda que a ação sempre tem um fundo ideológico, ligada a um discurso: “[...] não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a ‘imagem de sua linguagem’” (BAKHTIN, 1998, p. 137). Incluído em um contexto, o discurso de “outrem” está sujeito a modificações. Não se separa o processo de produção do contexto ideológico.

Para Bakhtin, a palavra particular da personagem sempre tem significação e difusão social. A evolução ideológica de um sujeito está ligada ao contato obtido com o outro.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] E é graças a esse plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo (BAKHTIN, 1998, p.74).

O mesmo autor, na obra *Marxismo e Linguagem* (1999), escreve que o produto ideológico, enquanto signo, tem um significado e faz referência a uma realidade exterior. O ideológico não é produto de um indivíduo, mas de grupos sociais onde esse indivíduo se integra e que, em sua consciência, a ideologia está de acordo com sua experiência social. A lógica da consciência é a mesma da comunicação ideológica: “A única definição objetiva possível da consciência é de ordem sociológica” (BAKHTIN, 1999, p.35).

Assim, o signo é a materialização da comunicação ideológica. Por isso, Bakhtin considera a palavra “fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 1999, p. 38), já que é expressão externa da consciência interior. Como a palavra do indivíduo sempre vem carregada com a experiência alheia e carregamos no nosso discurso o discurso do outro, há que se considerar o discurso do outro no texto produzido. Em *El beso de la mujer araña*, o discurso do outro integra o tempo todo o contexto narrativo.

O discurso citado é o *discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação*. / Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção do discurso. / Entretanto, quando passa a unidade estrutural do discurso narrativo, no qual se integra por si, a enunciação citada passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso narrativo (BAKHTIN, 1999, p.144). / A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido (BAKHTIN, 1999, p.151).

As falas das personagens são aqui consideradas discursos citados. Estes formam toda a composição narrativa, referindo-se a olhares individuais para o contexto, relativismo que diz respeito às distintas formas de percepção da realidade.

Mas existe também um outro tipo, em que a dominante do discurso é deslocada para o discurso citado; esse torna-se, por isso, mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra. Dessa maneira, o discurso citado é que começa a dissolver, por assim dizer, o contexto narrativo. Esse último perde a grande objetividade que lhe é normalmente inerente em relação ao discurso citado; nessas condições, o contexto narrativo começa a ser percebido – e mesmo a reconhecer-se como subjetivo, como fala de ‘outra pessoa’ (BAKHTIN, 1999, p. 151). / Se a ofensiva do contexto narrativo contra o discurso citado traz a marca de um idealismo ou de um coletivismo discretos no que diz respeito à apreensão do discurso de outrem, a decomposição do contexto narrativo testemunha uma posição de individualismo relativista na apreensão do discurso. Neste último, a enunciação citada subjetiva opõe-se um contexto narrativo que comenta e replica e que se reconhece como igualmente subjetivo (BAKHTIN, 1999, p.152).

Cristóvão Tezza escreve que, se levarmos em conta o que Bakhtin considera, em *O Autor e o Herói*, a respeito das vozes que compõem um romance, o autor, o espectador e o personagem integram o objeto estético: “O autor criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, o autor criador sabe mais do que o seu herói” (TEZZA, 1997, p.220).

O dialogismo é antecedido pelo princípio da exotopia, de acordo com o qual o outro sempre completa o nosso olhar. Na definição de exotopia, o eu se imagina sob o olhar do

outro. No dialogismo ocorre que o eu está contaminado pelo olhar do outro. Não se trata de influência, mas da própria natureza da linguagem, que é dupla. As consciências de autor e personagem são únicas, mas não são separadas de maneira estável. As vozes romanescas estão sempre inacabadas, pois são limitadas pelo outro.

Em *O Autor e o Herói*, segundo Tezza, temos as bases da estética de Bakhtin. As vozes estão nas relações dialógicas das consciências. Essas vozes coincidem com o processo histórico da descentralização da linguagem, localizada no presente, na atualidade do aqui e agora. O autor romanescos não pode destruir a autonomia do outro, mas essa autonomia encontra-se sempre sob uma espécie de controle do autor-criador:

[...] o outro, da mesma forma que eu, é também um sujeito, está vivo, e respira: falar do outro é, necessariamente, dar voz ao outro; e, mais que isso, a minha forma está inextricavelmente ligada ao outro; e pode ser completamente definida por ele, num caminho de mão dupla. [...] uma linguagem romanescas no veio de um prolongado processo de descentralização da palavra (BAKHTIN, 1999, p.225).

Maria Celina Novaes Marinho (1997) defende que a concepção dialógica de linguagem de Bakhtin está fundamentada na idéia de que o discurso é sempre atravessado pelo alheio. Comenta a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, baseando-se nessa concepção. No romance de Graciliano Ramos, o herói e o autor exprimem-se conjuntamente, pelo discurso indireto livre. Juntas, por exemplo, suas vozes expressam o sentimento de desilusão. Mas também há momentos de discordância entre narrador e personagens. Fabiano é uma personagem que apresenta um discurso interior com tendência dialógica; é o que reage e o que se deixa explorar: “Graciliano representa essas relações principalmente através do discurso [...] numa perspectiva Bakhtiniana” (MARINHO, 1997, p.259).

Como a presente dissertação pretende chegar aos seus objetivos a partir da análise da voz de uma personagem que é também narradora, por meio da qual teremos um perfil autoral, faz-se importante destacar o pensamento de Walter Benjamin, que ressalta a semelhança das narrativas com a oralidade: “A experiência que passa de pessoa a pessoa, é a fonte a que recorrem todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p.198). O narrador de narrativas sabe dar conselhos, que sempre revelam lacunas; o sujeito está naquilo que não se consegue falar (a memória): “Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p.200).

O período moderno, continua Walter Benjamin, é onde se dá a evolução e a morte da narrativa, com o surgimento do romance. No romancista está a origem da experiência, incorporada às dos ouvintes: “O romancista segrega-se. [...] Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites [...] o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive [a vida]” (BENJAMIN, 1986, p.201).

Em acordo com os conceitos de Bakhtin já observados no referencial teórico do presente trabalho, as vozes presentes no romance revelam os sujeitos envolvidos, seus discursos os retratam e mostram formas extremamente singulares de percepção da realidade, formas estas que se aproximam, por estarmos diante de um discurso dramático que torna impossível qualquer percepção de uma verdade absoluta. Até mesmo a autoridade exercida pelas notas de rodapé perde muito de sua objetividade, por estarem em verdadeiro confronto com as singularidades que predominam na estrutura do romance.

1.3. Das histórias de Sahrazad

A personagem Sahrazad, do *Livro das Mil e Uma Noites* (Anônimo, 2005), cumpre uma função narrativa cuja forma e objetivo aproximam-na da personagem Molina, do romance de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Molina conta histórias de filmes a seu parceiro de cela em um presídio de Buenos Aires, Valentín. As duas personagens, Molina e Sahrazad, estariam ligadas pela arte de contar histórias e persuadir, o que torna indispensável, neste estudo, o ato de pensar sobre o leitor: a posição que toma na narrativa e a constituição de sua voz no texto. Veremos que a ligação existente entre esses dois contadores de histórias está baseada em maneiras de pensar o leitor e o contexto em que ele se insere. Neste tópico, dissertamos a respeito de Sahrazad. Estabeleceremos uma relação desta com a personagem Molina, de Puig, no terceiro capítulo.

Sahrazad é a narradora das histórias que compõem o *Livro das Mil e Uma Noites*, cuja edição lida para a concretização deste trabalho traz uma nota editorial que tem como epígrafe uma citação de Michel Foucault: ‘Eu penso em *As mil e uma noites*: falava-se,

narrava- se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. ' (FOUCAULT apud JAROUCHE, 2005, p.9).

É esse exercício de narrar para garantir a vida que norteia as histórias contadas por Sahrazad, filha de um vizir. Sahrazad dirige-se ao pai, pedindo-lhe que a entregue em casamento para um rei, de quem o vizir é empregado. Trata-se do rei Sariyar, que motivado pelo desejo de aliviar a dor causada pela traição matrimonial (sua mulher o traía com um escravo), casa - se a cada noite com uma mulher, mandando matá-la no dia seguinte e quem sempre cumpre essa ordem é o vizir, pai de Sahrazad.

Na citação seguinte, encontramos um fragmento da obra que dá provas do intelecto e da determinação de Sahrazad, características marcantes na trajetória dessa personagem narradora cujas narrativas têm a função de adiar e, posteriormente, eliminar a possibilidade da morte.

Disse o copista: o vizir encarregado de matar as moças tinha uma filha chamada Sahrazad, mais velha, e outra chamada Dinarzad, mais nova. Sahrazad, mais velha, tinha lido livros de compilações, de sabedorias e de medicina; decorara poesia e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido muito e entendido. / *Disse o autor:* certo dia, Sahrazad disse ao pai: 'eu vou lhe revelar, papai, o que me anda oculto pela mente'. Ele perguntou: 'É o que é?'. Ela respondeu: 'Eu gostaria que você me casasse com o rei Sahriyar. Ou me converto em um motivo para a salvação das pessoas ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou' (ANÔNIMO, 2005, p.49-50).

É com narrativas maravilhosas que Sahrazad impede o rei de matá-la e, assim, de dar continuidade à matança de mulheres do reino. Sahrazad pede a sua irmã caçula, Dinarzad, que todas as noites, na presença do rei, solicite que ela, Sahrizad, conte uma história: “Se você não estiver dormindo, maninha, conte-nos uma de suas belas histórias para que atravessemos o serão desta noite’. Respondeu Sahrazad: ‘Com muito gosto e honra ’” (ANÔNIMO, 2005, p.56). Sahrazad passa as noites contando histórias, interrompendo-as quando “a aurora alcança” a narradora, que dificilmente termina de contar uma narrativa e, quando isso acontece, sempre anuncia que existe uma história mais encantadora que a anterior: “Isso não é nada perto da história que vou lhes contar na noite seguinte, e que é mais bela, mais espantosa, mais agradável, mais emocionante, mais saborosa e mais atraente do que a de hoje – isso se o rei me preservar e não me matar” (ANÔNIMO, 2005, p.62).

O domínio de Sahrazad sobre o rei não se dá por motivo de forças ligadas à hierarquia ou à brutalidade. O poder dessa personagem está na capacidade de seduzir, usando como artifício a palavra transmitida oralmente: narrativas surpreendentes que, na voz de Sahrazad, são carregadas de mistério e de expectativa, proporcionados pela noite e pela

interrupção das narrativas ao alvorecer. Isso desperta no rei - também em nós, leitores- o desejo de continuidade e, conseqüentemente, a necessidade de que Sahrazad, fonte desse universo de assombração e de fantasia proporcionado por seus relatos, viva. Vale citar, para endossar tal afirmativa, o comentário que Guillermo Cabrero Infante faz dessa obra, que o escritor cubano afirma ser “a mais monumental compilação de contos do final da Idade Média” (INFANTE, 2001, p.6), em que mostra a importância de Sahrazad na representação de um coletivo e do encantamento que seus relatos provocam no leitor:

Ao contrário do que acontece com os contos contemporâneos na Europa, ‘As Mil e Uma Noites’ têm mil e um autores, e a esperta Sherazade é um autor coletivo que conta com voz de mulher. São, em todo caso, contos de encanto, [...] Sherazade é a mais poderosa máquina de matar o tédio e a crueldade do rei que sempre assassinava à consorte de cada noite, à exceção da contista, uma mulher amena, apesar de ameaçada (INFANTE, 2001, p.6).

Nas histórias narradas por Sahrazad, há personagens que também narram, fazendo com que existam outras histórias e outros narradores dentro dos relatos, causando no rei (leitor) um efeito de curiosidade que torna cada uma das histórias contadas inconclusas. Assim ocorre todas as noites, com histórias incompletas e vozes entremeadas que distraem um rei ensandecido e permitem a continuidade da vida. Sahrazad vai convertendo-se em “um motivo de salvação”, tal como prometera.

A edição do *Livro das mil e uma noites* aqui utilizada traz prefácio intitulado Uma poética em ruínas, sobre as hipóteses que procuram demonstrar o que se teoriza a respeito da construção da obra, a história e as características estéticas que a constituem. Trata-se de uma obra que foi elaborada e reelaborada no passar dos tempos. A reelaboração atual situa-se entre a segunda metade do século XIII d.C e a primeira metade do século XIV d.C.

Dentre as características que tornam *O Livro das mil e uma noites* uma obra de destaque em sua época, de acordo com a nota editorial do volume I, podemos citar a relação conflituosa que estabelece com os gêneros literários e os valores ideológicos tradicionais. Os grupos sociais tradicionalmente postos à margem ganham uma importância que está acima de qualquer juízo de valor pré-estabelecido. A começar pelo papel de liderança e convencimento que uma personagem feminina assume diante de uma figura hierárquica (o rei). A atitude de Sahrazad é usar o intelecto e a criatividade para restabelecer a ordem em um lugar que se encontra em crise, por causa da cólera de seu monarca, para quem a própria fragilidade está exposta ao descobrir-se vítima do adultério praticado por uma mulher, sua esposa.

As narrativas da elaboração mameluca do *Livro das mil e uma noites* pertencem ao gênero da *hurafa*, fábula, mas operam uma modificação em seu funcionamento

tradicional. Encenam a circunstância de sua produção e a enunciação na periferia de um império poderoso, cujo iminente colapso é alegorizado pelo adultério das rainhas e o subsequente extermínio das mulheres do reino por ordem do monarca ensandecido. Introduzem uma narradora feminina caracterizada por seus atributos espirituais e não físicos (JAROUCHE, 2005, p. 25).

Sobre o problema do gênero, devemos acrescentar que à fábula são justapostos outros gêneros usados com frequência na época que, pelo próprio fato de não estarem isolados, ocorrem de maneira diferente da corrente. Por exemplo:

Nas fábulas que conta ao rei sassânida, Sahrazad lança mão do suspense, funde tempos diferentes, transgredindo a mais elementar verossimilhança histórica, faz mulheres ciumentas enfeitarem homens desprevenidos, enfileira gênios malignos e ingênuos que refratam o destino implacável, produz rainhas-bruxas e reis metamorfoseados fora do espaço temporal da civilização muçulmana, para depois constituir Bagdá com a qual Sayriyar jamais poderia ter sonhado, fundada pelos adeptos de uma fé que foi o pesadelo e o fim da dinastia. (JAROUCHE, 2005, p.26)

Nessa constituição da Bagdá, que é lugar do universo mágico existente nas histórias do *Livro das Mil e Uma Noites*, estão inseridos olhares particulares para a realidade e, dessa forma, para a história, que se encontra perpassada pela vivência de Sahrazad e seus relatos:

[...] o *Livro das mil e uma noites* parece estar propondo uma outra tópica, derivada de uma concepção diversa da história exemplar e das relações que esta pressupõe: engenho que apodrece a constituição da experiência alheia como instrumento de aprendizado. Uma de suas encenações mais recorrentes é salvar vidas, e para tanto se narram fábulas recheadas de traição, perfídia, ciúme, crimes diversos, injustiças etc., cujos personagens estão sempre com a vida por um fio, [...] (JAROUCHE, 2005, p. 27).

Os contos do *Livro das mil e uma noites*, portanto, são marcados por uma posição frente à realidade da experiência vivida. Sahrazad busca mudar o próprio destino, ajudando o rei a superar um trauma que é consequência da descoberta do adultério e motivo pelo qual morrem mulheres. Durante as noites relatadas no livro, os relatos de Sahrazad dão nova vida ao rei, garantem a sobrevivência de Sahrazad e de outras mulheres, trazendo a paz em um reino dominado por um monarca vingativo. Em nome da fantasia, o rei opta por preservar a vida de Sahrazad.

O *Livro das Mil e uma Noites* apresenta posicionamentos em confronto com valores ideológicos e gêneros literários tradicionais. No interior disso encontra-se a referência à realidade, pois toda a trama é formada por histórias que cumprem a função de mudança e de continuidade da vida. Esta aparece como objeto de desejo e é alvo de outras perspectivas, construídas a partir do momento em que o sentido da vida passa a ter sintonia com os atos de contar e de ouvir histórias.

Tais características são transpostas para a contemporaneidade latino-americana em *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Também pode ser lida de alguma forma, no filme de Babenco. Em ambos, a voz de Molina e as interlocuções de Valentín impõem ao texto desejos alegorizados na forma de mulheres que, como elementos ficcionalizados dentro de um discurso evocativo de memória e de fantasia, subvertem um sistema repressor na memória de dois indivíduos que, acima de qualquer caracterização de espaço ou de tempo, são latino-americanos e estão unidos pela experiência da dor e do desejo. Verificaremos tal fato durante a leitura do presente trabalho.

Temos uma comparação mais profunda entre Molina e Sahrazad no último capítulo, fazendo-se menção, também, ao filme homônimo dirigido por Hector Babenco. A voz de Molina é a voz de Manuel Puig e passa a ser a voz de Hector Babenco. A personagem revela os autores como espectadores conscientes da repressão e que impõem-se na liberdade com que deixam vir à tona vozes marginais.

2. REALISMO EM HECTOR BABENCO

2.1. Olhares cinematográficos

Em “A janela do cinema e a identificação” (2005), Ismail Xavier explica o processo de identificação do cinema com a realidade a partir de uma comparação com a fotografia. A fotografia aponta para uma pré-existência, já o cinema para um aqui - agora presentificado no momento da projeção. Em um filme o realismo pode ser mais intenso por conta do movimento, determinante de maior fidelidade e poder de ilusão. Naquele texto, Xavier descreve elementos que configuram essa realidade: no que diz respeito ao espaço, o mesmo é dado não apenas pelo campo de visão perceptível na tela, recuperado e enquadrado pela câmera. O espaço visado pelo enquadramento pode nos dar pistas do espaço não visado, do todo. Xavier cita Noel Burth:

Noel Burth nos lembra muito bem o fato elementar de que o espaço que se estende fora do campo imediato de visão pode também ser definido (em maior ou menor grau) [...] ‘Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento.’ [...] o espaço diretamente visado pela câmera poderia fornecer uma visão do espaço não diretamente visado [...] (XAVIER, 2005, p.19).

O estudioso revela que os dois elementos fundadores da arte cinematográfica são a montagem e a expressividade da câmera. Esta é recurso que tende à expansão, fazendo surtir a impressão da existência de um mundo para além do que vemos na tela:

[...] o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. A percepção da existência desse mundo tende à comparação com a pintura: O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela, que abre para um universo que existe em si por si, embora separado de nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela [...] vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real (XAVIER, 2005, p.20).

Xavier explica que a janela cinematográfica, diferentemente do que ocorre em outras artes, torna frágil essa separação entre realidade e ilusão. O autor cita Bálazs, que aponta para essa separação, mostrando Hollywood como exemplo:

[...] há uma separação radical entre este [o mundo da representação] e o mundo real, constituindo-se a obra numa composição em si mesma com suas leis próprias. [...] tende a subverter tal segregação (física) dados os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela. [...] ‘Hollywood’ criou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme (BÁLAZS apud XAVIER, 2005, p.22).

O ponto de vista, possibilitado pelo movimento de câmera e pela montagem, deixa clara a intervenção humana e coloca em dúvida, destaca Xavier, a plena identificação do cinema com a realidade:

A montagem será o lugar por excelência da perda da inocência. “Por outro lado, a descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e da vida real.” (XAVIER, 2005, p.24)

No ensaio “O Nascimento do Espectador”, Robert Stam escreve que, diferente do que ocorre na literatura, as abordagens teóricas do cinema, mesmo que de maneira implícita, sempre consideraram o papel exercido pelo espectador. Mas foi entre os anos de 1980 e 1990 que os estudiosos da sétima arte começam a dedicar mais atenção às formas sociais de espectralidade. Isso ocorreu quando começou-se a levar em conta os estudos que seguiram a linha da Estética da Recepção, consequência de uma mudança ocorrida dentro dos estudos literários em que ao ato de leitura é atribuída a função de “preenchimento das lacunas do texto” (STAM, 2003, p. 255), isto é, considera-se que a concretização do texto dá-se pelo ato da leitura.³⁹ Em outro ensaio, O cinema e os gêneros do discurso, Stam discute a obra *A Questão dos Gêneros do Discurso*, de Bakhtin, a partir da qual podemos pensar o cinema como palco de encenações discursivas, relacionando “[...] os gêneros primários do discurso – conversas em família, ou entre amigos, encontro casual, diálogo entre patrão e empregado, discussões em sala de aula, brincadeiras de festas, ordens militares – com sua mediação secundária cinematográfica” (STAM, 1992, p.70).

Exemplo disso são os códigos dos filmes hollywoodianos clássicos e as subversões vanguardistas. Muitos filmes podem expressar uma reflexão sobre formas genéricas do discurso cotidiano:

Bakhtin menciona vários gêneros cotidianos onde a vontade discursiva individual se manifesta e ganha uma entonação expressiva. [...]: consiste em um metadiscurso,

³⁹ Na literatura, Hans Robert Jaus e Wolfgang Iser foram os primeiros teóricos a formularem os preceitos da Estética da Recepção.

discurso sobre o discurso, assim como o próprio filme é metacinema. [...] O que importa, segundo esta seqüência, não é a mensagem, mas sim sua articulação, ou melhor, a ligação inseparável entre as duas (STAM, 1992, p 69).

O importante é a forma de articular a mesma mensagem, por diferentes discursos, no filme. Stam cita exemplos de desmontagem dos gêneros, como *O anjo exterminador* (Buñuel/1962):

O enredo – um grupo de personagens da alta sociedade que, inexplicavelmente, não consegue sair de um jantar elegante – é o ponto de partida para uma dissecação crítica dos elaborados rituais discursivos da alta burguesia. Num determinado nível, o filme zomba de uma experiência social comum: um torturante jantar formal onde todos os convidados se sentem extremamente infelizes mas fingem estar adorando, onde todos gostariam de ir embora mas ninguém tem coragem. O filme também mostra variações satíricas de ‘subgêneros do discurso’, como por exemplo, o diálogo bem educado de duas pessoas que se detestam mas são obrigadas a conversar com amabilidade [...] (STAM, 1992, p 70). / [...] Enquanto a etiqueta burguesa vai se desintegrando, Buñuel parece revelar provas lingüísticas e discursivas de graves rupturas na trama de uma sociedade patologicamente cortês (STAM, 1992, p 70).

Para Stam, não há formas cristalizadas na relação entre obra cinematográfica e espectador/ leitor:

Texto, dispositivo, discurso e história, em suma, encontram-se todos em jogo e em movimento. Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré- constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados em um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico [...] é também social e ideológico (STAM, 2003, p. 256).

Christiam Metz foi um dos primeiros teóricos a considerar o caráter de espectralidade da obra cinematográfica. Para o estudioso, o que causa a impressão de realidade do cinema é a presença de elementos da realidade em movimento, mas identificados pelo espectador como imagens, sem confundi-las com a realidade que está fora da sala de projeção. No texto intitulado “A respeito da impressão de realidade no cinema” (METZ, 1977), Metz explica que “a impressão de realidade” é vivenciada pelo espectador, que participa de maneira afetiva do fenômeno cinematográfico. O que faz a impressão de realidade do cinema ser mais intensa que em outras artes (como a fotografia e o teatro) é o movimento: ela dá consistência e corpo às formas.

Verificamos acima abordagens que compartilham o problema da relação do cinema com a realidade: as possibilidades de ilusão em sintonia com o mundo concreto a partir de procedimentos como montagem e movimento de câmera, disponibilizando pontos de vista singulares e, ao mesmo tempo, a sugestão de um todo. Também pensamos a realidade do cinema sendo configurada pela construção dos discursos, que podem seguir modelos de

códigos ou subvertê-los; o espectador / leitor como elemento fundamental na composição do texto cinematográfico, pois complementa seu sentido ao preencher lacunas, de acordo com sua experiência cotidiana e afetividade, enfim, os olhares cinematográficos são também de quem assiste ao espetáculo.

Na obra de Hector Babenco, *O beijo da mulher aranha*, adaptação de um romance de Puig que introduz o cinema como tema e parte de sua estrutura narrativa, as personagens Molina e Valentín encarnam o espectador observado por Robert Stam e descrito por Christiam Metz, pois se identificam com a realidade dos filmes narrados por Molina e, em certo momento, a vivenciam, mesmo que em outro plano (desejo, delírio, possibilidade após a morte, etc.). A realidade do cinema deixa de ser impressão e transforma-se em espaço ocupado pelo narrador – Molina – e leitor/espectador – Valentín.

2.2. Cinema brasileiro

2.2.1. Fios de ilusão e realidade:

Sem esquecer que a realidade da qual se falou anteriormente diz respeito à ilusão da possibilidade de crença, por parte do espectador, de tudo o que se apresenta na tela no momento da projeção, realizaremos agora o percurso por um momento do cinema brasileiro em que a realidade não só é parte de uma construção discursiva, a provocar um efeito de ilusão no espectador, mas tem o universo social presente como tema. Esse momento revela aspectos de produção e de percepção.

Nas décadas de décadas de 1950 e 1960, o cinema brasileiro passou a manifestar-se sob uma nova corrente cinematográfica, o Cinema Novo, quando realizadores de várias partes do país buscaram formas alternativas de filmagem, explorando lugares onde fosse possível filmar histórias que refletissem a realidade da nação, mostrando “o que fosse o cinema brasileiro”, todos influenciados pelo neo-realismo italiano.

O neo-realismo italiano espalhou pelo mundo suas sementes. Na parte subdesenvolvida surgiram jovens que se aventuraram a manejar a câmara em busca de uma nova forma de expressão de si próprios e de seu meio. [...] Formou-se então o núcleo do que foi chamado Cinema Novo: [...] os prêmios recebidos pelos jovens do Cinema Novo deu-lhes a certeza de que, abandonando a luz artificial dos estúdios para filmar a realidade sem maquilagem, caminhavam na direção certa (SOUZA, 1998, p.124).

O efeito que o Cinema Novo causa no público é o de estar frente a frente com a própria realidade, o que foi causa de grande perplexidade: “O público pudera gostar da chanchada – era a paródia do modelo americano – e rir dos filmes brasileiros sérios, mas não podia suportar a expressão real de sua face” (SOUZA, 1998, p.125). Tal movimento foi considerado um fenômeno surpreendente, que abriu novas possibilidades para o cinema brasileiro. Há filmes, como os de Glauber Rocha, em que esse clima de novas perspectivas fica claro na construção das tramas e na disposição das personagens: “Os planos finais de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo*, que se tornaram tradicionais nos filmes do Cinema Novo – os personagens sumindo por largos horizontes -, exprimem bem a amplidão das perspectivas que se abriam.” (SOUZA, 1998, p.124).

No ensaio *A arte antes da vida*, José Carlos Avellar comenta o cinema de Glauber Rocha a partir da análise de dois ensaios, escritos pelo próprio Glauber, que tratam das estéticas da fome e do sonho. Segundo Avellar, o cinema de Glauber Rocha encontra-se na tensão entre a fome (a fome, a carência: características não concebíveis e, por isso, incompreensíveis, que marcam a originalidade) e o sonho (liberta o que a razão oprime). A imagem não mostra a compreensão da “fome”, não busca compreender o homem pobre (oprimido), mas mostra a reação explosiva de quem compreende que a fome/o subdesenvolvimento é incompreensível. Na *estética da fome*, o cinema é visto como forma de manifestação política:

Não importam os ‘temas nacionais, como diriam os teóricos do nacionalismo’, mas nacionalizar a expressão, ‘esquecer os mestres, engavetar os ídolos de cinemateca’, reinventar o cinema: ‘Vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmara na mão, em 16 mm se não houver 35, improvisando na rua’, como for possível, ‘com uma idéia na cabeça e uma câmara na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo.’ Fazer cinema político, mas que ‘não pretende informar pela lógica’. Político, para ‘influenciar o processo dialético da história’, mas marcado pela irreverência poética, ‘pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano erótico’, marcado por ‘imagens proibidas no contexto da burguesia’, para aniquilar tudo ‘aquilo que o espectador aceita como normal’. [...] ‘o Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência’ [...] (AVELLAR, 1995, p.80).

Ismail Xavier chama a atenção, segundo Avellar, para o elemento que nomeia a estética da fome:

‘Da fome. A estética. A preposição *da*, ao contrário da preposição *sobre*, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras’. A carência deixa de ser ‘obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (*somos subdesenvolvidos*) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo *somos subdesenvolvidos*)’ (AVELLAR, 1995, p.83).

A estética do sonho aparece como signo de libertação, da idéia de que o cinema deve provocar no homem o desejo de não fazer parte da realidade cotidiana, ao mesmo tempo em que deveria, no campo da linguagem, preocupar-se mais em mostrar a si mesmo, afirmando-se em sua linguagem, sem a supremacia do texto em relação à imagem:

O cinema, até então especialmente empenhado em dar consciência, toma consciência do inconsciente. Glauber começa a disparar questões em torno de um cinema ditado por uma pressão emocional e não mais por uma idéia ou sentimento, mais preocupado em acumular perguntas que em encontrar respostas. / [...] Para liberar a imagem é preciso ‘desmontar todos os esquemas dramáticos de teatro e cinema’: ‘cada macaco em seu galho daqui pra frente: meus galhos são muitos e somente meus: o cinema saiu do tempo, da lógica, do drama etc, para ser espaço e luz: O cinema do futuro será luz, som, delírio – [...] O espectador deverá ver o cinema ‘como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução’, porque este novo cinema é ‘antiliterário e metateatral, será gozado e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí’ (AVELLAR, 1995, p.81).

De forma geral, Avellar exemplifica, por meio da obra de Glauber Rocha, uma linha do cinema que se caracteriza pela atitude do cineasta em deixar de analisar a fome para buscar formas de acabar com ela (de superar o subdesenvolvimento): “Está abrindo espaço para um discurso onde a análise da fome sede lugar ao desespero que a miséria provoca em todo aquele que urgentemente quer acabar com ela” (AVELLAR, 1995, p.82).

Com a Ditadura Militar, iniciada em 1964, o Cinema Novo deixou de se expandir, mas os outros movimentos que surgiram ganharam uma dimensão de preocupação social herdada daquele movimento: “[...] esse nacionalismo conseguiu afugentar o fantasma do modelo estrangeiro e permitiu que nossos realizadores descobrissem sua própria terra” (AVELLAR, 1995, p.126).

As características do Cinema Novo que foram até aqui colocadas nos fazem refletir a respeito da obra de Glauber Rocha, proclamando que não é pela lógica que se pode

influenciar no processo histórico, mas pela atitude de expressar o que se vê e o que se deseja, tendo como artifício, neste caso, a arte cinematográfica.

Vimos, no capítulo precedente, que as ficções argentinas criadas com o processo de democratização unem a (re) conquista de uma liberdade de expressão com a vontade de entender fatos obscuros do passado nacional. O romance que vamos analisar ficcionaliza esse passado, singularizado nas vozes de dois seres oprimidos política e socialmente. É justamente no cinema que encontram uma válvula de escape e, ao mesmo tempo, revelam-se como seres marginalizados que caminham por superar tal condição quando identificam, na sétima arte, memórias e desejos compartilhados. Encontram, um no outro, a cumplicidade dos que são colocados à margem de distintas formas e igualam-se no desejo e na luta por qualquer tipo de liberdade.

A adaptação cinematográfica de Hector Babenco diferencia-se, em muitos aspectos, do romance de Manuel Puig – o que é natural, pela própria natureza da linguagem. No entanto, cumpre com a ligação entre marginalidade, desejo e cumplicidade propostos no romance. A relação com o *Cinema Novo* está no fato de que Hector Babenco usa a obra de Puig, colhendo do Neo-Realismo Italiano, a temática social e, especialmente em *O beijo da mulher aranha*, a reflexividade – o cinema como metadiscorso. Tematiza-se o cinema como lugar de desejo, lugar de busca por outra realidade. Tal como no romance, o filme caracteriza-se pela inexistência de uma demarcação linear e didática de questões histórico-sociais, que perpassam discursos (emitidos pelas personagens) sobre temas alheios, mas que, pelos lugares e pelas situações em que se apresentam, constroem um diálogo indireto com a história e a sociedade latino-americana. É um exemplo de como o Cinema Novo, conforme visto detalhadamente mais adiante, continuou emprestando sua concepção de produção cinematográfica às novas tendências dos filmes brasileiros. No caso de *O beijo da mulher aranha*, em uma relação da literatura com o cinema, é possível ampliar o olhar para a América Latina, levando as características do Cinema Novo para além das fronteiras brasileiras e latino-americanas. Deve-se acrescentar que há certa semelhança da cena de *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco), com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha), em que as personagens caminham em direção a uma nova perspectiva da realidade.

Em outro ensaio, Ávila comenta a obra de Tomás Gutierrez Alea (AVELLAR, 1995), começando pelo exemplo que Alea deu para ilustrar a relação do leitor com a obra de arte, mais especificamente, do espectador com o cinema, em “Dialética del espectador”: trata-se da fábula de um pintor envolvendo-se com sua própria obra de tal forma que acaba integrando-se a ela:

Terminado o trabalho, fascinado com a paisagem que saíra de sua cabeça e de suas mãos, o pintor ‘se extasió de tal manera que empezó a avanzar hacia la pintura’ e a se sentir rodeado pela paisagem: ‘caminó entre los árboles, siguiendo el curso de los rios, y se alejó cada vez más entre las montañas hasta que desapareció detrás del horizonte’ (AVELLAR, 1995, p.267).⁴⁰

Tal exemplo ilustra que a obra de arte é outra realidade, que não a do espectador. Este, no entanto, não pode desligar-se completamente de sua realidade cotidiana, o que o levaria à morte ou à loucura:

Todo espectador vive – ‘hasta cierto punto’⁴¹ – uma sensação parecida com a que tomou conta do pintor chinês. Uma semelhante experiência de prazer estético, no entanto, deve estar condicionada a que o espectador ‘no pierda el camino de regreso y pueda volver a la realidad enriquecido espiritualmente y estimulado para vivir mejor en ella’ (AVELLAR, 1995, p.267).⁴²

A concepção de cinema realista pode ser exemplificada, segundo José Carlos Avellar, pela experiência que fez Alea interessar-se por cinema quando, na adolescência, ganhou uma câmera de 8 mm - “brinquedo” que não precisou quebrar (como fazia com outros objetos que lhe despertavam curiosidade) para desvendar os seus segredos, pois descobriu que aquele objeto, de certa forma, trazia a realidade para o seu interior, “quebrando-a”. A câmera, em síntese, tomaria fragmentos da realidade para si:

O cinema como um meio de ver a realidade por dentro, a realidade como um meio de ver o cinema por dentro. [...] Quebram o lado de fora: o cinema, ‘no es un simple reflejo sino una suerte de eco que va a enriquecer la realidad’. Revelam o lado de dentro: o realismo do cinema não vem de ‘su presunta capacidad para captar la realidad ‘tal como ella es’ (que no es sino ‘tal como ella aparenta ser’), sino en su capacidad para revelar, a través de asociaciones y relaciones de diversos aspectos aislados de la realidad – es decir a través de la creación de una ‘nueva realidad’ – capas más profundas y esenciales de la realidad misma’ (AVELLAR, 1995, p.269).⁴³

O cinema recria, dessa forma, a realidade, a partir de fragmentos apreendidos pela câmera:

Fazer um filme é dispor ‘de cierta manera los elementos de la realidad’ diante da

⁴⁰ “[...] extasiou-se de tal maneira que começou a avançar em direção à pintura” (AVELLAR, 1995, p.267, tradução nossa).

⁴¹ “até certo ponto” (AVELLAR, 1995, p.267, tradução nossa).

⁴² “[...] não perca o caminho de regresso e possa voltar à realidade enriquecido espiritualmente e estimulado para viver o melhor nela” (AVELLAR, 1995, p.267, tradução nossa).

⁴³ “[...] o cinema, [...] ‘não é um simples reflexo, mas uma sorte de eco que vai enriquecer a realidade. [...] o realismo no cinema não vem de sua suposta capacidade para captar a realidade ‘tal como ela é’ (que não é senão ‘tal como ela aparenta ser’), mas na sua capacidade para revelar, através de associações e relações de diversos aspectos alheios à realidade – isto é, através da criação de uma ‘nova realidade’ – capas mais profundas e essenciais da própria realidade” (AVELLAR, 1995, p.269, tradução nossa).

objetiva de uma câmara ‘con el fin de fijar su imagen en la película y más tarde, seleccionando y reordenando nuevamente esos fragmentos’, convertê-los ‘en una especie de sueño controlado y compartido, en una verdadera ilusión que a su vez pasa a formar parte de la realidad, a enriquecerla’; o cinema trabalha estes fragmentos não como uma direta transcrição da realidade, e sim tal como as outras artes trabalham linhas, formas, cores, texturas: para ‘producir choques y asociaciones que en la realidad misma están diluidos y opacos’. ‘Como si se tratara de un gran espejo ordenador y selectivo’, o cinema se nutre diretamente da realidade, que ao se mostrar no reflexo, na ficção, leva o espectador a melhor ‘apreciarla, disfrutarla y comprenderla’ (AVELLAR, 1995, p.270).

O espetáculo torna-se mais produtivo à medida que rompe com o habitual, negando dialeticamente a realidade, o que não significa desconsiderá-la:

[...] – usemos as palavras de Birri – ‘como la realidad es, pues no puede ser de otra manera’, e ao mesmo tempo ‘la niega, reniega de ella, la denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta’. O espetáculo socialmente produtivo nega os falsos valores da realidade. ‘[...] No se ofrece como simple vía de escape o consuelo para el espectador atribulado, sino propicia el regreso del espectador a otra realidad’ (AVELLAR, 1995, p. 268).⁴⁴

As realidades negam-se dialeticamente (a do cotidiano e a que é mostrada no cinema). O espectador não apenas assiste, mas desfruta da realidade referente na ficção: “[...] este processo, esta relação entre o filme e o espectador, é o que mais propriamente podemos chamar de cinema” (AVELLAR, 1995, p.269).

O reflexo que o cinema faz da realidade pode fazer que o espectador interaja com o discurso fílmico e, a partir de tal experiência, modifique sua perspectiva e passe a designar sua própria realidade de maneira mais enriquecida. Há produções cinematográficas, no entanto, que parecem não querer permitir um olhar dialógico por parte do espectador, mas sim um olhar contemplativo, um espectador pronto para o condicionamento, e não para a reflexão:

O filme convida o espectador a entrar na tela, caminhar entre as árvores, se afastar entre as montanhas, e se perder por trás do horizonte. Perder-se é a expressão exata. Entrar na paisagem é com frequência um caminho sem volta. Quer dizer, o espectador não se perde de fato, não erra o passo: o espetáculo é que nega o caminho de volta, é que se recusa a ser socialmente produtivo. Quando se limita a duplicar a realidade, o espetáculo leva o espectador a um beco sem saída (AVELLAR, 1995, p.270).

De tal forma, o filme pode [insensibilizar] o espectador (AVELLAR, 1995, p.271). A câmara é o ponto de vista do espectador. A resposta do espectador não ocorre só no momento, mas também depois do espetáculo. As informações do filme, que passam a fazer parte da

⁴⁴ “[...] – usemos as palavras de Birri – ‘como a realidade é, pois não pode ser de outra maneira’, e ao mesmo tempo ‘a nega, renega, a denuncia, a julga, a critica, a desmonta’. O espetáculo socialmente produtivo nega os falsos valores da realidade. ‘[...] Não se oferece como simples via de escape ou consolo para o espectador atribulada, mas propicia o regresso do espectador a outra realidade’” (AVELLAR, 1995, p. 268, tradução nossa).

experiência mesma, ele as processa em sua realidade. O filme “[...] constrói uma outra realidade, e, mesmo sem mudar-lhe a aparência, reinventa, transforma, altera, vai à essência da realidade que o inspirou. Não espelha, não mostra. Não vê: pensa a realidade” (AVELLAR, 1995, p. 172).

O cinema seria, segundo Avellar: “Não um documento; não um registro objetivo, não um substituto fiel; não a realidade tal qual; a imagem e o som que se movem na tela, embora pareçam coisa concreta e viva, são uma projeção do momento [...]” (1995, p.273) cita, então, Allea: “[...] de la abstracción en el proceso de conocimiento” (ALLEA, apud, AVELLAR, 1995, p.273).

O cinema nos leva a descobrir a realidade, revelando-nos novos aspectos da mesma:

Como o cinema reproduz a realidade, ele termina por remeter ao estudo da realidade. Mas de uma maneira nova, especial, como se a realidade tivesse sido descoberta através de sua reprodução. Como se alguns de seus aspectos e mecanismos de expressão aparecessem apenas nesta nova situação, no reflexo, que passa a ter vida própria, independente, a se construir numa realidade outra (AVELLAR, 1995, p. 274).

Observamos, até o presente momento, teorias do cinema e uma corrente do cinema brasileiro. Podemos partir, pelo que até agora foi explicitado, de um olhar diferenciado para a questão do realismo aplicado à ficção, aquele podendo ser determinado, no cinema, a partir de enquadramentos e de movimentos de câmera que expressam fragmentos do mundo, de acordo com o ponto de vista do autor (considera-se aqui o diretor), em imagens e em palavras de sua forma de conceber a história que vai contar, de acordo com um processo de leitura perpassado por vivências particulares e, ao mesmo tempo, socioculturais. O Cinema-Novo vem para oferecer novas formas de vivência do Brasil e do cinema brasileiro, no conteúdo e na forma.

Em todo esse processo, está intrínseco o papel desempenhado pelo leitor/ espectador que, em síntese, tem papel dialógico ao deparar-se com um realismo baseado em distintas formas de expressão.

2.2.2. Exercendo a liberdade e tecendo nova (s) história(s)

Na obra *Nossa Aventura na tela*, Carlos Roberto de Souza (2002) dedica um capítulo de uma obra que percorre a produção cinematográfica brasileira com base em uma visada histórica – aos traços definidores da década de 1980 no cinema brasileiro: ressaltando que muitos dos traços definidores de tais produções estão ligados levando-se em conta um olhar histórico-social à abertura política (com o fim da ditadura militar e o advento da democracia), processo iniciado na segunda metade da década de 1970, época em que Hector Babenco dirigiu o filme *Lúcio Flávio: passageiro da agonia* (1977), de grande sucesso de público. Souza também destaca a ligação cada vez mais forte, naquela época, da sociedade brasileira com o cinema americano, o que nos tornou um dos maiores consumidores mundiais de filmes produzidos nos Estados Unidos.

A partir de 1979, sob o governo do presidente João Batista Figueiredo, as produções cinematográficas brasileiras acompanharam o processo político de democratização do País. Naquela época foram produzidos mais de 100 filmes brasileiros, entre eles *Pixote: a lei do mais fraco* (1980), considerado um fenômeno de público e crítica pela forma como demonstrava uma realidade que na época ainda não era problematizada pela sociedade como um todo.

O fenômeno *Pixote* merece reflexão à parte. O cinema brasileiro (pelo menos fora da área do curta e média – metragem) nunca havia abordado de maneira tão contundente a temática da infância abandonada e marginal às estruturas sociais “normais”. Crianças e adolescentes abandonados sordidamente num estabelecimento para recuperação de delinqüentes, - tudo reunido num roteiro sólido, bem filmado, montado e sonorizado. Público e crítica, nacional e internacional, ficaram bestificados. Era possível isso? Desde *O Cangaceiro*, nosso cinema nunca provocara tanta comoção no globo terrestre (SOUZA, 2002, p.143-144).

Ao citar também como obra marcante daquele período o filme *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias, Carlos Roberto de Souza destaca a preocupação com a denúncia dos problemas sociais e políticos que sempre fizeram parte da nossa realidade presente ou a influenciaram:

Enquanto Babenco descia ao inferno social, Roberto Farias sobrevoava as masmorras militares. [...]: um cidadão comum é preso sob suspeita de subversão e, como tantos outros, torturado para confessar algo que nem sequer tem idéia; o sangue inocente jorra no pau-de-arara enquanto a nação, inconsciente, ulula o hino do tricampeonato de futebol. *Pixote* incriminava todos pelas chagas sociais, *Pra frente, Brasil*, cutucou uma classe militar específica (SOUZA, 1998, p.143-144).

Entre outras características referentes ao cinema brasileiro a partir de 1980, temos: as seqüências de filmes cortadas pela censura, algumas eram colocadas nos filmes propositalmente; a liberdade e a ousadia exercidas pelos curtas e pelos documentários, sempre refletindo, de maneira precisa, problemas referentes à realidade social brasileira no século XX, por isso Jean Claude Bernadet, segundo Souza, chegou mesmo a propor que se estudasse a história desses gêneros no Brasil; a polêmica envolvendo a Embrafilme, que patrocinaria apenas projetos milionários.

Além da restrição a um mercado alternativo, Carlos Roberto de Souza cita como característica marcante do cinema brasileiro a inserção de outras nacionalidades e, por conseqüência, idiomas nas produções cinematográficas. Neste ponto Babenco também realiza papel fundamental: “O cinema brasileiro sempre teve vocação poliglota” (SOUZA, 1998, p.168). O autor cita exemplos de incorporação do alemão, do italiano, do japonês, do espanhol, do tupi, do português falado em Portugal e a predominância do inglês, dando maior destaque para o recurso da co-produção, muito presente em filmes de Hector Babenco, inclusive o que é nosso objeto de investigação:

A co-produção, a prestação de serviços para produtores estrangeiros, a mudança para os Estados Unidos, a ampla utilização do inglês e de atores do cinema americano são expedientes de que cineastas, técnicos e atores do cinema brasileiro têm lançado mão para subsistir e ampliar suas carreiras. / [...] Hector Babenco, que falava espanhol, falou português em *Lúcio Flávio* e *Pixote* e depois inglês em *The kiss of the Spider Woman* (*O beijo da Mulher Aranha*, 1984) e *At Play in the fields of the lord* (*Brincando nos Campos do Senhor*, 1991) (SOUZA, 1998, p.171).

2.3. Fios de Babenco

2.3.1. Hector Babenco e o cinema: fios paralelos

Procuramos sugerir, de maneira geral, o perfil intelectual do cineasta Hector Babenco no trato com a narrativa fílmica, no que diz respeito à maneira de vivenciar o cinema latino-americano e, mais especificamente, o cinema brasileiro. No que diz respeito à estética cinematográfica, levamos em conta os seguintes pressupostos: o que os espectadores percebem no momento que assistem ao filme é a fábula (a narrativa), e aqui procuramos entendê-la de acordo com o que parece ser o ponto de vista do diretor; as ações se unem a um cenário/ geografia onde as personagens as desenvolvem. Na ocupação de um determinado espaço geográfico, por onde circulam as personagens está uma das diferenças entre o romance de Manuel Puig e o filme de Hector Babenco, sendo o espaço elemento importante na percepção de diferentes olhares direcionados à América Latina.

Destacamos considerações de Maria Antonieta Pereira (2006) a respeito do filme *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), uma co-produção – Brasil / EUA, também dirigida por Hector Babenco. A autora trata a questão dos confrontos culturais que perpassam o filme, dados especialmente pela impossibilidade de convívio e de comunicação entre visões políticas, religiões e, conseqüentemente, entre os povos. O que marca esses conflitos é a rubrica do idioma. O filme contém elementos que denotam significados, apontando para questões fronteiriças, sendo estas demarcadoras dos problemas de relacionamento entre as personagens:

O conflito entre a natureza grandiosa e a frágil máquina de voar se torna ainda mais intenso quando o aviãozinho aterrissa num lugarejo chamado Mãe de Deus e seus tripulantes revelam que estão sem gasolina e sem documentos [...] o avião é retido por Guzmán, policial brasileiro. Nesse momento o filme revela que sua trama envolve situações fronteiriças de toda natureza entre várias Américas. Mais tarde, saberemos que o sobrenome espanholado do brasileiro já anunciava a remissão da narrativa às Histórias e fronteiras das Américas Portuguesa e Hispânica (PEREIRA 2006, p. 51).

Um exemplo de elemento que denota significados são nomes de personagens e de lugares. Não à toa, o índio americano que acaba indo reencontrar suas raízes depois que

desiste de exterminar uma tribo indígena brasileira chama-se Lewes Moon: Lewes - América Inglesa; Moon - lunar (hábitos lingüísticos indígenas).

Destaque também para os *niaruna*, comunidade indígena imaginada: "Justamente pelo fato de ser uma comunidade imaginária, os *niaruna* sintetizam a luta, a derrota e os movimentos de resistência dos remanescentes de todas as culturas indígenas ameaçadas." (PEREIRA, 2006, p.52).

No filme há um idioma fictício, criado para a comunidade indígena dos *niaruna*, o que provoca, para a autora, uma reação no espectador: "Sua língua, inventada por Marlui Miranda, produz no espectador a sensação de ouvir a voz dos antepassados – [...] o diálogo brutal que se estabelece entre Moon e sua esposa *niaruna* quando ele a estupra e contamina com o vírus da gripe, condenando à morte, a partir desse momento, a população *niaruna*" (PEREIRA, 2006, p.52). O idioma aparece como definidor cultural. Assim como o seu idioma, os *niaruna* cumprem no filme a função de fazer retornar o passado, reavivando a memória coletiva. É o que acontece com Moon. A imagem de um *niaruna* reaviva sua memória primitiva: "A coragem, atributo fundamental da cultura indígena e da vida nas selvas -, ao se manifestar vivamente nos gestos de Aeore, é reconhecida de imediato por Lewes Moon, nele restaurando a memória particular dos antepassados" (PEREIRA, 2006, p.55). Nomes e lugares tornam a personagem complexa:

Ao se identificar como Moon, Lewis acaba sendo chamado de 'Kisu Mu'. Sob tantos nomes e sentidos, o personagem vai se tornando extremamente complexo: saído das margens norte-americanas, ingressa na selva latina; portando uma memória coletiva antiqüíssima, opta por seguir preservando-a e, para tanto, retorna aos povos da floresta. Pressionado pelo discurso de distintos colonizadores (Wolfie, comandante Guzman, padre Xantes, pastores evangélicos), Moon escuta apenas a voz de sua própria consciência. Nesse momento, ele ainda não sabe que as cartas foram lançadas e que sua atitude, ao invés de favorecer a sorte indígena será justamente a causa de seu infortúnio. [...] Nessas circunstâncias, Moon funciona como um adão sem pecado que brinca, cândido e puro, nos campos do Senhor. O retorno à nudez primitiva da floresta também recorda S. Francisco de Assis que, despindo-se de sua riqueza e sua cultura, reassume com a mais profunda maturidade a inocência da infância (PEREIRA, 2006, p.56).

Toda a trama do filme é atravessada por um processo de tradução que vai tornando-se cada vez mais complexo até culminar em enfrentamento ideológico: "No decorrer do filme, o espectador vai percebendo que os inocentes problemas de tradução lingüística vão se revelando como graves questões religiosas e existenciais" (PEREIRA, 2006, p.54).

Personagens e fatos resistem às experiências culturais. O questionamento sempre está presente com relação ao contato entre as culturas e atinge seu clímax com a morte de uma personagem: "A morte de Billy constitui um elemento definidor dos papéis de cada

personagem no decorrer da história, pois a irreversibilidade da perda questiona a validade do contato entre grupos humanos tão distintos” (PEREIRA, 2006, p.57).

A conclusão da autora chama a atenção, no que diz respeito ao que se pretende mostrar com este trabalho, para a questão da verossimilhança e das perspectivas temporal e espacial: “A preocupação do diretor da película com a verossimilhança aproximou a obra dos eventos de nossa época sem afastá-la de uma perspectiva mais ampla, quase atemporal, já que ela remete às grandes discussões dos homens de todos os tempos” (PEREIRA, 2006, p.62).

À primeira vista, em nada o filme *O Beijo da Mulher Aranha* relaciona-se com *Brincando nos Campos do Senhor*. Com tempos e temáticas distintos, no entanto, notamos que nos dois filmes há confrontos culturais nos diálogos entre as personagens. Também, no que diz respeito à montagem adaptada, há a ficcionalização de tempo e de espaço no filme de Babenco. Em lugar da Buenos Aires de Manuel Puig, com seus boleros e suas novelas permeando o contexto da Ditadura Militar de 1970, vemos um país que está em alguma parte da América do Sul (um conhecimento prévio permite-nos perceber que é o Brasil), que vivencia um Regime Militar, tão comum a vários países da América Latina, como Argentina e Brasil. O espaço sofre uma espécie de generalização que acarreta a fusão de tempos. A Ditadura Militar ganha contornos latino-americanos.

Assim como na análise da literatura produzida por Manuel Puig, é possível relacionar o acervo cinematográfico de Hector Babenco com dados biográficos. Como qualquer autor, Babenco posiciona-se também como leitor, relacionando-se ativamente com o mundo e formando sua singularidade.

2.3.2 Babenco: fios e tecidos

Nos filmes que dirige, Hector Babenco muitas vezes deixa seu perfil intrínseco enquanto, também, leitor. Em entrevista para a *Revista de CINEMA*, Babenco fala da primeira vez em que foi ao cinema como um momento de envolvimento que chegaria a despertar-lhe a sensação de libido ao assistir uma cena de perseguição, quando tinha cinco ou seis anos de idade.

Revista de CINEMA: Como você entrou para o cinema? / Hector Babenco: Eu me lembro de estar sentado no cinema, com os amigos, maiores do que eu, vendo uma cena na qual uma moça corria por uma praia deserta com arbustos, uma coisa meio árida, perseguida por um grupo de rapazes num carro conversível, [...] Eu lembro que naquela cena de perseguição eu olhei para os meus amigos e vi que estavam todos se masturbando no cinema e pela primeira vez eu senti uma ereção, eu deveria ter seis anos. Eu acho que desde aquela época eu venho perseguindo essa relação meio incestuosa entre o escuro do cinema, a imagem que provoca e a libido que acorda. Ao nível do inconsciente, foi a primeira vez que tive uma relação com o cinema. [...] (Revista de Cinema, 2001, p. 9).

Também verificamos a menção que Hector Babenco faz a uma formação baseada mais na prática e na intuição e, pelo menos em início, nada relacionada com os estudos acadêmicos.

[...] Enfim, eu já tinha visto a história do cinema, mas jamais havia lido um livro ou tinha seguido nenhuma filmagem, não tinha feito absolutamente nada. Foi realmente na base do entusiasmo e intuição que os filmes foram crescendo (Revista de Cinema, 2001, p. 10).

Pela forma como abaixo comenta a produção do filme *Carandiru*, que na época da entrevista ainda estava em procedimento, parece que sua atuação como cineasta liga-se a fatores relacionados a uma espécie de paixão instintiva por determinadas narrativas, necessita deste sentimento para concretizar seus projetos. O que Babenco quer em seus filmes é contar estórias.

Babenco: Até dois meses atrás eu nunca prometi ao Drauzio que eu iria fazer o filme, disse que estava estudando se havia um filme, mas eu ainda não estava possuído, não havia penetração, uma coisa de estar na carícia, na procura do encanto, no abraço. É um processo que precisa haver uma imersão total, eu pelo menos funciono desse modo. Como eu não sei o que eu quero quando faço um filme, a não ser contar a história, que tenha uma forma plena e instintiva realmente, não dá para dizer racionalmente porque eu quero fazer o filme do 'Carandiru' (Revista de CINEMA, 2001, p. 16).

Podemos pensar, a partir do fragmento acima, em uma relação com Manuel Puig, no que diz respeito ao envolvimento pessoal com a realidade cinematográfica e com a valorização do conhecimento baseado na experiência e na intuição. Também em comum com Manuel Puig notamos a experiência cinematográfica atrelada a um olhar político e a deslocamentos geográficos.

Revista de CINEMA: Quando você chegou ao Brasil você veio para fazer cinema? Já tinha feito algo em cinema na Europa? / Babenco: Não, imagina, eu saí da Argentina com 17 anos fugindo para não fazer serviço militar e vim aqui para o Brasil. Cheguei no ano da revolução de 64, fiquei um pouco, um par de meses aqui e o mundo era pequeno para mim, eu queria ir embora e me mandar para Europa,

vagando fazer cinema, trabalhei com o ‘Spaguetti’, fiz filmes de guerra e sobrevivi como figurante. Chegou um momento que eu me cansei, já estava com 21, 22 anos, queria ter um domicílio, queria começar a fazer cinema, contar histórias. Eu via muito cinema com 15, 16 anos de idade, mas nunca fiz uma escola, só acabei o ginásio, não tenho formação superior nenhuma, enfim sempre vi muito cinema. Aí eu comecei a ficar muito inconformado com a idéia de ser um pária, uma espécie de marginal total e decidi voltar para casa. Para casa neste momento eu não podia voltar, se eu chegasse na Argentina, seria considerado um desertor pelo exército e seria punido com mais um ou dois anos. Me contavam histórias fantasmagóricas a respeito da agressividade, da violência com a qual ao exército exercia sobre aqueles que eram desertores e acabei ficando aqui em São Paulo [...] (Revista de Cinema, 2001, p. 9).

A literatura hispano-americana marca, desde o início da carreira, o envolvimento do cineasta como o todo latino-americano:

Babenco: - Saí para escrever meu próprio projeto e fiz o ‘O Rei da Noite’, que é minha descoberta do Brasil urbano através da literatura do Uruguai, um pouco de radionovela que eu trazia muito dentro de mim quando era moleque. [...] O filme de alguma forma me inseriu no contexto do cinema brasileiro, pelo menos eu me senti inserido, não sei se os outros me sentiam como parte dele, acredito até que não. O que interessa é o que a gente sente, e não o que os outros acham. / Então achei que eu tinha que fazer uma coisa mais brasileira, que estivesse presente mais a minha vivência do país. Entrei com pedido de naturalização para fazer ‘Lúcio Flávio’, achei que um filme que iria falar de política, bandido, esquadrão da morte, mexeria com a polícia em atividades paralelas, caçando comunistas (Revista de Cinema, 2001, p. 10).

Em entrevista realizada no mês julho de 1999 e revista em fevereiro de 2002, Hector Babenco declara que não tem um discurso político ou estético definido. Cuida, apenas, para não descambar para o emocional. Acredita ser importante ter ética e controle, cuidado para evitar a banalização: “Eu tenho medo de ser piegas. Acho que o compromisso da arte é com a não manipulação da informação. É melhor deixar essa manipulação para a televisão” (BABENCO, 2002, p. 80).

O diretor também explica que um de seus maiores cuidados é com a composição das personagens, que não devem se enquadrar em clichês. Um exemplo de tal preocupação foi a escolha dos atores que trabalhariam em *O Beijo da Mulher Aranha*:

[...] Teria sido muito mais prático dar o papel do homossexual a Raúl Júlia, que era um porto-riquenho maluco. Ele teria feito uma bichona divertidíssima em cima de um par de tamancos, poderia ter brincado de Carmen Miranda e dançado uma rumba; isso chegou a ser proposto pelos próprios atores. Chegamos a pensar em trabalhar com personagens trocados. No entanto, achei que o risco estava em dar o papel do sonhador para um introvertido e não um extrovertido. E dar o papel do sofredor, do mártir a quem tem uma proposta de personagem mais extrovertida (BABENCO, 2002, p.80).

As personagens de Babenco assumem seus lugares e inserem-se nos contextos sociais dentro dos quais são obrigadas a viver, enfrentando as situações às quais são expostas de maneira a dar forte expressão individual a um coletivo que, em nossa realidade sociocultural e política, de acordo com o explicitado a seguir por Pedro Butcher, é posto à margem, uma característica recorrente nos filmes de Hector Babenco:

Como observou o próprio Hector Babenco, *Carandiru* é um filme que dá continuidade a *Pixote*, o filme que ele dirigiu em 1981 e que lhe deu grande projeção internacional. Há, em quase toda a obra de Babenco, uma identificação com os que estão à margem da sociedade (algo que se vê também em *O Beijo da Mulher-Aranha*, de 1985, ou no filme que ele dirigiu nos Estados Unidos, *Ironweed*, de 1987). O cineasta busca dar rosto àqueles que, em geral, são tratados como meros números em estatísticas, o que é também a maior força de *Carandiru* (BUTCHER, 2005, p. 65).

Como forma de reforçar essa preocupação social que permeia as tramas e o envolvimento das personagens, sempre marginais, que tentam impor-se dentro dessa marginalidade, transcrevemos o relato de Babenco sobre o surgimento da idéia de filmar *Pixote*, destacando também a relação de boa parte de suas obras com a literatura:

Revista de CINEMA: Como você descobriu 'Pixote'? / Babenco: Um dia fui com um amigo fotografar umas crianças na FEBEM do Tatuapé, no que eu entrei e vi aquelas crianças naquele estado, falei: é por aqui que eu fico. Nem fui com a intenção de procurar um tema para um filme, fui roubado, para mim não havia mais nada no mundo que eu contasse, que fosse mais importante do que contar a história dessas crianças. Eu dei o endereço para algumas delas, e algumas começaram a vir para o escritório, a gente ia para uma lanchonete, comia um hambúrguer e conversava. / Revista de CINEMA: Você já tinha pensado em um filme? / Babenco: [...] Alguém me falou no ouvido do livro 'A infância dos Mortos' (de José Louzeiro), que tratava do assunto e imediatamente compramos os direitos [...]. Ninguém falava naquela época em menino delinqüente, a palavra mais agressiva que se ouvia na mídia era menor carente, menor abandonado (Revista de Cinema, 2001, p. 11).

Como o diretor tem participação ativa na concretização das imagens presentes em um filme, é inevitável que elas não sejam perpassadas pelo ponto de vista desse profissional. Comparando *Brincando nos Campos do Senhor* com *O Beijo da Mulher Aranha*, é possível perceber o traço histórico e realista que caracteriza as obras de Hector Babenco. Não apenas nas obras em si, mas todo o contexto sócio-cultural externo que as permeia. Sobre *O Beijo da Mulher Aranha*, vale destacar na entrevista para a Revista de CINEMA, os motivos econômicos que levaram à co-produção, o envolvimento pessoal do elenco com o projeto e a repercussão que o filme conquistou no mundo:

Babenco: [...]. Mas percebia que continuar a fazer filmes em português era uma coisa muito doméstica, porque aquela coisa de inflação, não conseguia ter uma vida

decente, o sucesso era enorme mas o retorno financeiro era muito pequeno, a gente nunca tinha dinheiro para fazer o próximo filme, mesmo fazendo muita bilheteria. Aí decidi fazer ‘O Beijo da Mulher Aranha’, um livro do Puig (Manoel Puig); já conhecia toda a literatura dele. [...] / Babenco: [...] Do aeroporto, eu liguei para o Raul Júlia, para mim tudo havia acabado, vou fazer um filme brasileiro de novo, [...] Eu me lembro que eu liguei a cobrar para o Raúl Júlia para me desobrigar com ele, que me ouviu e me disse que tinha um grande colega, William Hurt, que estava filmando na Escandinávia, que gostaria muito de ler o projeto. [...] Dois domingos depois me ligava William Hurt, [...] para me dizer que tinha lido o roteiro e queria saber se eu o aceitava como ator. Eu falei para ele que estávamos há anos tentando fazer o filme, e não conseguia dinheiro, e não estava disposto a perder mais um tempo no mercado americano e viabilizá-lo com ele. Ele falou: ‘Acho que você não entendeu o que eu disse’. Eu respondi: ‘não, então me repete’. Aí ele disse: ‘eu estou telefonando para saber se você me quer como ator, eu não estou te perguntando se você tem dinheiro para me pagar e fazer o filme’. Aí caiu a ficha, eu entendi que o jogo era outro, eu estava falando com um homem, no nível de criação. [...] No fim foram quatro indicações para o Oscar e saímos com um. No festival de Cannes foi um sucesso. Hoje virou um clássico. Se for a Tóquio, Estocolmo, a Paris, ou Buenos Aires, todo mundo conhece, está em todo lugar (Revista de Cinema, 2001, p. 12-13).

Quando comenta sobre *Brincando nos Campos do Senhor*, o cineasta parece querer deixar claro a sua opção por olhar a realidade a partir do ponto de vista do oprimido, mais especificamente do brasileiro: “Eu falei que só me interessava fazer uma história que mexesse com o índio brasileiro, se fosse do ponto de vista do índio do oprimido, se for para fazer um filme do ponto de vista americano, acho que eles têm diretores melhores para fazer” (Revista de Cinema, 2001, p. 12).

Babenco define a si mesmo, enfim, como um cineasta brasileiro, apesar das dificuldades:

Revista de CINEMA: Você teve opção de morar nos Estados Unidos e ficou por aqui que é mais difícil para se fazer cinema. / Babenco: Lá eu sempre fiquei com medo de perder o fôlego, de ser cooptado de alguma forma por um modelo de cinema americano. O Brasil é minha segunda pátria, eu não sei se para uma encarnação só três não é demais. A minha única queixa significativa do Brasil é de ser tão penoso e demorado poder levantar um projeto. [...] é provável que depois deste filme [Carandiru] eu vá fazer um filme lá fora. Você só é internacional quando você tem um lugar da onde você emite seu som. Eu sou um cineasta brasileiro, não quero ser um cineasta americano (Revista de Cinema, 2001, p. 16).

Mas não se trata de um realismo dito clichê, porque as realidades históricas não são vistas de cima, muito pelo contrário, são olhares que se colocam como verdades sobre o mundo a partir das margens.

Enfim, podemos remeter e reforçar aspectos de Manuel Puig e Hector Babenco no que diz respeito ao ato de contar histórias e do envolvimento com o cinema. Dessa forma, podemos relacionar as autorias com a personagem Molina, uma espécie de Sahrzad da contemporaneidade latino-americana. A Molina de Hector Babenco não é a de Manuel Puig, por conta das distintas maneiras de relacionarem-se com essa mesma contemporaneidade, de

dialogarem com determinada realidade social. Mas ambas contam histórias, na busca de superação e de sobrevivência, conforme veremos mais adiante, no terceiro capítulo. Lembrando que, tanto no romance de Puig como no filme de Babenco, verificaremos, no terceiro capítulo, há cenas simultâneas que retratam sensações parecidas.

Veremos que essa exploração de duas obras de arte a partir da abordagem de uma visível contaminação entre elas relaciona-se com a vertente da crítica literária que considera o texto como algo mais amplo, com a quebra da hierarquia dos discursos o texto literário é “diluído nas malhas de outros discursos” (SOUZA, 2002, p.20). O texto literário transita entre outros discursos. A literatura é integrada a outras disciplinas e faz referência a objetos teóricos de diferentes disciplinas. Relaciona-se com meios de comunicação de massa, indústria cultural e economia de mercado: “A prática da diferença, seja ela de várias ordens, alimenta o fluxo das disciplinas, motiva as associações particularizadas e afasta o demônio das semelhanças” (SOUZA, 2006, p.24).

Literatura e cinema abrem-se, aqui, um para o outro, nos sentidos de confronto e enriquecimento teórico-narrativo mútuo.

3. MOLINA: PUIG E BABENCO

3.1. Cinema e literatura: fio por fio

Na relação a ser obtida entre literatura e cinema, vale considerar as seguintes palavras de Glória Maria de Palma, na obra *Literatura e Cinema* (2004):

As artes não se repelem, mas se completam; literatura e cinema podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente, quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura (PALMA, 2004, p. 7).

Nessa obra, Palma atua como organizadora, selecionando dois textos (de sua autoria) que abordam possibilidades de diálogo entre literatura e cinema: *Do Santo Graal a Matrix: fragmentos do maravilhoso no universo do fantástico* e *De Eurico o Presbítero a Máscara do Zorro: o duplo recriado pela fantasia da alma romântica*. Palma estabelece entre clássicos da literatura portuguesa e filmes contemporâneos de ficção científica e aventura que compõem o título de sua obra um paralelo que permite leituras mais amplas dos textos, valorizando as duas formas de arte enquanto objetos capazes de diálogo entre si. Vale lembrar que tal iniciativa por parte de Palma não é inédita nos estudos ou na produção de literatura, conforme a própria autora coloca a respeito dos aspectos estruturais comuns nas duas formas de representação ficcional e que já foram aproveitados em escritos da vanguarda:

As categorias ficcionais, as temáticas, os debates de idéias, as técnicas de produção e criatividade artística são elementos estruturadores do discurso literário, tanto quanto do cinematográfico. Parece justo lembrar-se de que a ênfase na busca de novas linguagens fez das vanguardas modernistas movimentos precursores do cinema. O tratamento dado ao tempo e ao espaço por autores como Kafka, Joyce e Proust equivale aos métodos e técnicas adotados pelo cinema (PALMA, 2004, p.8).

A mesma autora, na introdução do livro, recorre não só ao exemplo deixado pelas vanguardas literárias, mas ao cinema de Pier Paolo Pasolini. Toma emprestadas as palavras do cineasta italiano:

Quando se trata de justificar a aproximação de literatura e cinema, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini é uma referência indispensável. [...] / Às vezes Pasolini necessitava justificar-se, pois nem sempre o entendiam na sutileza de sua dialogicidade. É o que acontece quando filma *Il Vangelo Secondo Mateo*. Teve de explicar-se: como um comunista extrapolando sua ideologia lançava-se sobre a temática mística? A resposta não veio em forma de explicação apenas, mas de

ensinamento de como se deve ler os produtos da cultura em que se está inserido, sem preconceito, sem querer negar a realidade que vai além do individual: '[...] Eu, pessoalmente, sou anticlerical (não tenho medo de afirmá-lo), mas sei que sobre mim pesam 2 mil anos de cristianismo: Eu construí com meus antepassados as igrejas românicas, e depois as góticas, e as barrocas; elas são meu patrimônio, no conteúdo e no estilo. Seria um louco se negasse essa força poderosa que existe em mim (PALMA, 2004, p.9).

A resposta de Pasolini endossa a crença da autora na existência de um diálogo entre literatura e cinema que não seja permeado por olhares preconceituosos, estabelecendo uma grande distância entre as duas formas de produção discursiva. O fato de uma forma de expressão artística estar em contato com outra não encerra as possibilidades de uma ou de outra no reconhecimento das características que as tornam importantes dentro dos contextos em que são lidas. Pelo contrário, tal atitude comparatista (seja de estudiosos, seja de artistas da literatura ou do cinema) amplia as possibilidades de leitura e torna os contextos dos quais tais obras fazem parte mais flexíveis:

Ler criticamente implica vencer barreiras de condicionamentos, inclusive aquelas geradas pela ideologia, quanto mais as procedentes de preconceitos culturais. Pesa sobre o leitor de hoje séculos de cultura literária, mas também o legado de décadas de arte cinematográfica são seus 'patrimônios', como diz Pasolini, 'no conteúdo e no estilo'. Não há como negar sua existência. Pode-se, portanto, dinamizar, enriquecer, aprofundar as leituras estabelecendo entre os dois discursos diálogos possíveis (PALMA, 2004, p.9-10).

Possibilidades tais que são resultado da retomada de textos como forma de trazê-los para a atualidade.

Não se trata do 'medo de pensar o outro no tempo de nosso próprio pensamento'. [...] Não se trata de 'construir o discurso do contínuo, nem reconstruir tradições e destacar influências', mas de não deixar escapar a frágil, porém viva, articulação dos discursos que estão sujeitos à repetição, à transformação e à reativação no universo das linguagens (PALMA, 2004, p.13-14).

Outra narrativa, tempo, lugar e, enfim, outra arte, na exploração dos valores e dos processos histórico-culturais que permeiam distintas linguagens. Antes de ser o diretor da obra cinematográfica *O beijo da mulher aranha*, Hector Babenco foi um leitor do romance de Manuel Puig que serviu de argumento para o seu filme. Babenco foi um leitor que, longe de ser passivo, lançou para o romance de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, um olhar composto por todo tipo de vivência da realidade, formas de viver e de olhar a América Latina. Esse aspecto, se comparado com Manuel Puig, demonstra um diálogo que vai para além de uma questão de influência ou de uma adaptação restrita à questão da passagem da linguagem literária para a cinematográfica. Encontramos convergências e, ao mesmo tempo,

distanciamentos que permitem uma ampla percepção da América Latina a partir de discursos que tratam da repressão e, em plena sintonia com esta, do contato que o indivíduo de uma nação localizada no Cone Sul trava com a cultura estrangeira – no presente caso, por meio do cinema.

O cinema é signo que revela personagens do romance e do filme e, sendo tal elemento (as histórias de Molina, baseadas em filmes assistidos por ele) um dos que mais sofre o processo de síntese da literatura para o cinema, é tomado aqui como definidor dessas vivências e olhares no diálogo entre os dois discursos.

3.2. O romance

As questões aqui colocadas a respeito das narrativas de Molina dentro do romance de Puig – seus efeitos na configuração das personagens e do espaço latino-americano – fazem referência às personalidades singulares inseridas em um determinado contexto social. Tais personalidades ganham expressão no romance por meio das vozes das personagens.

A narrativa do romance *El beso de la mujer araña*, apresenta-se no diálogo entre as personagens centrais – Molina e Valentín –, que dividem a mesma cela de um presídio em Buenos Aires. Valentín é um jornalista politicamente engajado, preso ao ser descoberto como membro integrante de um grupo de militantes revolucionários que era contra a ordem ditatorial imposta na época e que realizava atos de rebeldia em represália ao governo. Molina é um aliciador de menores, homossexual assumido, que procura conquistar a confiança de Valentín, inicialmente para que o preso político lhe faça confidências e, assim, passe-lhe informações sobre os membros do grupo de militantes, os quais Molina delataria para a polícia em troca de uma facilitada liberdade. Mas a convivência na cela – permeada pelos relatos de Molina, que relembra e conta histórias de filmes – aos poucos gera uma espécie de cumplicidade e de comprometimento mútuo; essa progressiva transformação acaba interferindo no destino das personagens. O quarto romance de Manuel Puig é exemplo de um tipo de mimesis. Amícola escreve que:

Son los textos puestos en abismo, como las películas contadas por el personaje

Molina en la cuarta novela de Puig (que en los textos manuscritos aparecen mencionadas como ‘representaciones’), los que nos colocan en la comprometida posición de observadores de una reproducción o mediación de un material pretendidamente mimético, al que, sin embargo (y este ‘sin embargo’ es casi lo más importante), el personaje agrega elementos de propia cosecha. Pero, Molina, y su interlocutor en la celda, Valentín, estrechan vínculos gracias a la capacidad de fabular al infinito del primero – el que se niega a ser ‘informante’ – y a la disposición (al principio reticente) del segundo, de colaborar en el armado del material. En este final entendimiento se rearma no solo la fábula sino la connivencia que lleva al vínculo humano (AMÍCOLA, 2000, p. 22).⁴⁵

O diálogo entre os dois companheiros de cela é desenvolvido a partir do constante confronto de idéias, revelando, de forma iminente, os estereótipos que caracterizam Molina e Valentín. Molina – adepto de um mundo feminino tradicional - pelo romantismo, pela submissão e pelo sentimentalismo. Valentín, pelo engajamento político e pela fidelidade à causa revolucionária. Apesar das diferenças, Valentín deixa-se envolver pelos relatos de Molina; o preso político vai relacionando personagens de filmes com seus desejos e sua memória particular. Da parte de Molina, podemos dizer que já existe um envolvimento anterior com suas histórias, no qual teria atuado como espectador, dentro de uma sala de cinema, na companhia de sua mãe. Logicamente, é esse envolvimento que o leva a recorrer, em sua memória, às histórias dos filmes. Quando Valentín as escuta, elas já estão referendadas pelas idéias e pelos desejos de Molina. Toda a construção da narrativa se dá nesse contexto de deixar vir à tona diferentes visões de mundo pelas vozes que compõem o romance.

Ganham expressão também: a voz de Marta, antiga namorada burguesa de Valentín; a forma de documento com que o inquérito policial estabelece comentários; as notas de rodapé com informações precisas sobre uma dada realidade mencionada pelas personagens. Esta última voz é onisciente e marca o contraponto em relação aos olhares subjetivos das personagens protagonistas, que impõem presença majoritária pela singularidade de seus desejos.

Um recurso usado no romance e que dá exemplo da inserção de outras vozes além das personagens protagonistas são as notas de rodapé, que apresentam explicações enciclopédicas para questões colocadas pelas personagens. O que chama atenção é o fato

⁴⁵ “São os textos postos em abismo, como os filmes contados pela personagem Molina no quarto romance de Puig (que nos textos manuscritos aparecem mencionadas como ‘representações’), que nos colocam na comprometida posição de observadores de uma reprodução ou mediação de um material pretensamente mimético, ao que, no entanto (e este “no entanto” é quase o mais importante), a personagem agrega elementos de sua própria colheita. Mas, Molina, e seu interlocutor na cela, Valentín, estreitam vínculos graças à capacidade de fabular ao infinito do primeiro – recusa-se a ser o ‘informante’ – e a disposição (ao princípio reticente) do segundo, de colaborar na construção do material. Neste último entendimento rearma-se não só a fábula, mas também a convivência que leva ao vínculo humano” (AMÍCOLA, 2000, p. 22, tradução nossa).

dessas notas comporem um discurso autoritário que serve de contraponto para a forma singular como as personagens expõem e resolvem essas questões. A citação abaixo é uma das muitas interpolações de notas de rodapé que ocorrem no decorrer dos diálogos entre as personagens protagonistas. No presente caso, quando Valentín diz que pouco sabe sobre pessoas da condição de Molina, um homossexual, temos um asterisco que sinaliza para a nota de rodapé com referência a investigação de DJ West – sexólogo que acredita ser o homossexualismo uma anomalia psicológica que pode ser curada - em sua busca por teorias que expliquem a origem física do homossexualismo.

Valentín: -No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco. */ **El investigador inglés DJ West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad, y refuta las tres*⁴⁶ (PUIG, 2006, p. 56).

Amícola escreve ainda, em “El hilo de Arachné y la toma de distancia” (2000), que junto a Arlt e a Cortázar, Puig deixa configurar em sua poética lugares marginais, tradicionalmente evitados pelos grandes escritores. Nesse sentido, Puig coloca-se ao extremo. Com *El beso de la mujer araña*, o autor concretiza uma voz narrativa própria, ou melhor, a aparente e significativa ausência de sua voz enquanto narrador, entregando tal papel às suas personagens. O cinema, por outro lado, aparece como elemento de reconstrução da realidade: síntese, alegoria e sonho:

Una pista hacia la oralidad, la renuncia al narrador y la presentificación del suceso en la actualidad del lector [...] los pasajes de sueños alucinatorios con recursos [...] de una literatura mimética. / [...] la obra de Puig venía a señalar qué había de melodramático en el arte considerado alto y qué había de profundo en el arte depreciado (AMÍCOLA, 2000, p.27).⁴⁷

Em *El beso de la mujer araña*, escreve Amícola, a realidade é reconstruída por vozes que recordam códigos clássicos de Hollywood, evidenciando a mimesis e a intertextualidade como recursos favoráveis à produção artístico-cultural:

Puig inventa una *libido imitandi* (Logie, 1997:498). Pero en cuanto al problema de la mimesis en literatura se debería decir que hay una tensión entre una mimesis

⁴⁶“Valentín: - Não é verdade. Acho que para te compreender preciso saber o que acontece com você. Se estamos nesta cela juntos é melhor a gente se compreender, e eu sei muito pouco sobre pessoas com tuas inclinações.*/**O pesquisador inglês D.J West considera que são três as teorias sobre a origem física do homossexualismo – e rejeita as três*”. (PUIG; 1986; p. 53)

⁴⁷ “Uma pista direcionada à oralidade, a renúncia ao narrador e a presentificação do acontecimento na atualidade do leitor [...] as passagens de sonhos alucinatorios com recursos [...] de uma literatura mimética. / [...] a obra de Puig viria para mostrar o que havia de melodramático na arte considerada alta e o que havia de profundo na arte considerada de pouco valor” (AMÍCOLA, 2000, p. 27, tradução nossa).

transparente y otra opaca. [...] Puig revitaliza, por cierto, el principio imitativo, pero lo coloca en un punto donde nunca estuvo antes, ni en lo representado (privilegiado por Platón), ni en la representación (privilegiada por las vanguardias), sino en un punto intermedio (AMÍCOLA, 2000, p.21).⁴⁸

Essa posição intermediária mencionada por Amícola supostamente encontra-se, conforme veremos mais adiante, na voz narrativa da personagem Molina.

Somos apresentados a Molina e a Valentín e entendemos os princípios que norteiam o relacionamento entre eles, nas lembranças e nas idéias que permeiam o diálogo a partir das tramas cinematográficas relatadas por Molina.

São filmes que têm em comum o fato de se constituírem como histórias romântico-sentimentais, com heroínas frágeis e protetoras que se sacrificam por amor. As personagens masculinas que formam par com as heroínas são sempre viris e frágeis ao mesmo tempo, mostrando – se dependentes e despertando o zelo e o desejo de entrega e de submissão nas heroínas. O primeiro capítulo de *El beso de la mujer araña* é iniciado com a descrição de uma dessas heroínas. A citação seguinte corresponde ao parágrafo que abre o primeiro capítulo do romance. Trata-se da voz de Molina descrevendo Irene, cujo drama reside no fato de uma lenda referente a seu povo, da Transilvânia, afirmar que todas as mulheres se transformariam em panteras ao beijar um homem:

Molina: - A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos. / Valentín: -¿Y los ojos?/ Molina: - Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que primero estaba quieta en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo ruido con el atril y la silla, la pantera la vio y empezó a pasearse por la jaula y a rugirle a la chica, que hasta entonces no encontraba bien el sombreado que le iba a dar al dibujo (PUIG, 2006, p.9).⁴⁹

A voz de Molina não se restringe à descrição de acontecimentos. Molina empresta às histórias a sua apreciação. Há um momento em que Valentín pergunta a Molina se suas

⁴⁸“Puig inventa uma *libido imitando* (Logie, 1997:498). Mas quanto ao problema da mimesis na literatura dever-se-ia dizer que há uma tensão entre uma mimesis transparente e outra opaca. [...] Puig revitaliza, por certo, o princípio imitativo, mas o coloca em um ponto onde nunca esteve antes, nem no representado (privilegiado por Platão), nem na representação (privilegiada pelas vanguardas), mas sim em um ponto intermediário” (AMÍCOLA, 2000, p.21, tradução nossa).

⁴⁹ “Molina: - Nota-se que ela tem algo estranho, que não é uma mulher como as outras. Parece muito jovem, uns vinte e cinco anos no máximo, uma carinha meio de gata, o nariz pequeno, arrebicado, o feitiço do rosto é... mais redondo que oval, a testa larga, os pômulos também grandes mas depois vão para baixo em ponta, como nos gatos. / Valentín: - E os olhos? / Molina: -Claros, seguramente verdes, ela os aperta para desenhar melhor. Olha para o modelo, a pantera negra do jardim zoológico, que antes estava quieta na jaula, deitada. Mas quando a jovem fez barulho com a prancheta e a cadeira, a pantera a viu e começou a passear pela jaula e a rugir para ela, que até o momento não acertara sobre o sombreado que ia dar ao desenho” (PUIG, 1986, p. 7).

histórias não são inventadas, ao que a personagem narradora responde dizendo que os filmes realmente existem e ele os assistiu. Apenas modifica um pouco, para que Valentin veja como ele, Molina, vê. Adiante, um fragmento do romance que exemplifica as questões colocadas, a respeito do caráter de memória e de esquecimento, além do olhar pessoal do narrador – Molina – para as histórias.

Valentín: - Entonces me estás inventando mitad de la película. / Molina: - No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. La casa por ejemplo. / Valentín: Confesá que es la casa que te gustaría vivir a vos. / Molina: -Sí, claro. ... (PUIG, p.22, 2006).⁵⁰

Molina conta as histórias, mas o controle das narrativas acontece por parte dos dois personagens. Há acordos entre eles no decorrer dos relatos das histórias de cinema, interferindo, por exemplo, tanto na escolha como na interrupção das narrativas contadas pelas personagens, às quais atribuem pontos de identificação que fazem suas ações ganharem ênfase. Por exemplo, Valentín pede a Molina que não faça descrições eróticas ou sobre comida. O ideólogo marxista impõe seu olhar racionalista e objetivo à explicação dos acontecimentos, como forma de essas histórias cumprirem com o objetivo de, senão suprir, fazê-lo esquecer de suas necessidades.

No fragmento seguinte, Valentín, de certa forma, impõe sua participação nas histórias que são contadas para ele:

Molina: Bueno, vuelvo a la película. Pero una cosa, ¿Por qué entonces él ahora se queda a gusto con la colega? / Valentín: - Y, porque se supone que siendo casado, no puede pasar nada, la colega ya no es una posibilidad sexual, porque aparentemente él ya está copado por la esposa. / Molina: - Es todo imaginación tuya/ Valentín: - Si vos también ponés de tu cosecha, ¿por qué no yo? (PUIG, p. 25, 2006).⁵¹

Eles obtêm pontos de identificação com as personagens das histórias. O fragmento a seguir dá exemplo disso e mostra o papel desempenhado por Molina, de ser o narrador e dar às narrativas o caráter de romance de folhetim ou novela, ao preocupar-se em provocar um efeito misterioso e com isso prender a atenção de Valentín: “Valentín: - ¿Con quién te identificás?, ¿Con Irena o la arquitecta? (PUIG, p. 27, 2006). / Molina: - Con Irena, qué te

⁵⁰ Valentín: - Então você está inventando a metade do filme. / Molina: - Não, não invento, te juro, mas há coisas que para te dar idéia, para que você as veja como eu estou vendo, bem, de alguma forma tenho que explicar. A casa, por exemplo. / Valentín: - Confessa que é a casa onde você gostaria de morar. / Molina: Sim, claro. [...] (PUIG, 1986, p. 19).

⁵¹ Molina: - Bem, volto ao filme. Mas uma coisa, por que agora ele acha prazer em ficar com a colega? / Valentín: - 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. / Molina: - É pura imaginação tua. / Valentín: - Se você acrescenta coisas, por que é que eu não posso? (PUIG, 1986, p. 22).

creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína. / Valentín: Seguí (PUIG, 28, 2006).⁵²

Aos poucos percebemos que as apreciações de Molina e de Valentín a respeito das personagens têm relação com suas experiências passadas, completamente distintas, mas também com os momentos em que as personagens de cinema surgem nas narrativas. Os filmes narrados não apenas fazem com que os dois companheiros de cela identifiquem-se com as personagens das histórias. Eles permitem que Molina e Valentín confrontem suas respectivas visões da realidade. Valentín, por exemplo, contrapõe-se a Molina na predileção pela abstração da ideologia política às necessidades e aos prazeres físicos emocionais, enquanto Molina opta pela sensibilidade feminina.

O cinema insere-se mesmo na fala de Valentín, que se envolve com todo o universo de “sentimentalismo” cinematográfico criado por Molina. Quando Valentín fala de sua ex-namorada burguesa, como não quer lhe dizer o nome, trata-a chamando-a pelo nome da atriz que, segundo Molina, interpretou a personagem preferida por Valentín no filme da Mulher Pantera, a arquiteta:

Molina: - Yo ahora me acordé el nombre de la artista que hace de arquitecta. / Valentín: - ¿Cómo es? / Molina: - Jane Randolph. / Valentín: - Nunca la oí nombrar. / Molina: - Es de hace mucho, del cuarenta, por ahí. A tu compañera le podemos decir Jane Randolph. / Valentín: - Jane Randolph. / Molina: - Jane Randolph en... *El misterio de la celda siete* (PUIG, 2006, p.43).⁵³

Vale atentar para o fato de que Jane Randolph foi uma atriz americana da década de 1940 que atuou no filme *A maldição do sangue da pantera*, de 1944. Nesse filme de Robert Wise e Gunther Von Fritsch, a atriz interpreta Alice, mãe de uma menina de seis anos que começa a apresentar as mesmas tendências psicopatas da falecida esposa de seu marido, que se chamava Irena Reed (interpretada por Simone Simon). Devemos salientar que a Mulher Pantera do filme narrado por Molina chama-se Irena, acaba transformando-se em pantera e comete um assassinato. A heroína do filme narrado por Molina também se caracteriza fortemente pela crença na existência de uma maldição sobre as mulheres de seu povo, da Transilvânia. Esse fato pode ser relacionado ao comportamento assustado e à imaginação fértil da garotinha de seis anos no filme que integrou Jane Randolph no elenco. Observe-se a

⁵² “Valentín: - Com quem você se identifica? com Irena ou com a arquiteta? / Molina: - Com Irena, é evidente. É a protagonista, seu burro. / Valentín: - Continua” (PUIG, 1986, p. 24).

⁵³ “Molina: - Agora lembrei do nome da atriz que faz o papel de arquiteta. / Valentín: - Qual é? / Molina: - Jane Randolph. / Valentín: - Nunca ouvi falar nela. (PUIG, 1986, p.39) / Molina: É muito antiga, dos anos quarenta, por aí. Podemos chamar tua companheira de Jane Randolph. / Valentín: Jane Randolph. / Molina: - Jane Randolph no... *Mistério da cela sete*” (PUIG, 1986, p. 40).

importância dos nomes, pois veremos, mais adiante, que os nomes atribuídos às personagens que perpassam os relatos de Molina e Valentín são importantes no construto do mundo de aparências das personagens.

Foram citados aqui elementos suficientes para supor que a história da Mulher Pantera é uma espécie de leitura do filme *A Maldição do Sangue da Pantera*. Basta lembrar que a personagem Molina afirma ter realmente assistido aos filmes, aos quais emprega uma forma própria de contar, de acordo com suas impressões e com a intenção de fazer Valentín entender a história tal como ele a entendeu.

Ao relato da Mulher Pantera, segue o filme que tem como heroína a personagem Leni. Trata-se de um filme nazista que, por esse motivo, parece ser o que mais ressalta o confronto de idéias políticas das personagens. Tal filme, Molina teria assistido em Belgrano, um bairro de Buenos Aires: “Valentín: - ¿En qué cine?/ Molina: - En uno chiquito, que había en la parte alemana del barrio Belgrano, la parte que era toda de casas grandes [...] Hace pocos años lo tiraron abajo. Mi casa está cerca, pero del lado más chusma” (PUIG, 2006, p. 48).⁵⁴

Tal como a Mulher Pantera, Molina constrói a imagem de Leni como uma heroína assustada, mas entregue ao que lhe acontecerá. Além disso, revela preocupação com valores familiares tradicionais (a idéia de que os filhos devem ser fruto de um casamento):

Molina: -[...] una luz se empieza a levantar como niebla y se dibuja la silueta de una mujer divina, alta, perfecta, pero muy esfumada. [...] Bueno, lo que no te dije es que lo que cantó fue algo muy raro, a mi me da miedo cada vez que me acuerdo de esa pieza que canta, porque cuando la canta está como mirando fijo a un vacío, y no con mirada de felicidad, no te vayas a creer, no, está asustada, pero al mismo tiempo no hace nada por defenderse, está como entregada a lo que va a pasar (PUIG, 2006, p.49).⁵⁵

Repete-se, como em todas as outras histórias relatadas, o sacrifício feminino e a felicidade passageira como signo de satisfação para as heroínas e uma compensação do desfecho trágico.

No relato do filme nazista, existe a menção à máscara, elemento importante em toda a obra, como rubrica que marca o ocultamento. Nesse caso, dos “vilões” da resistência

⁵⁴ “Valentín: - Em que cinema? / Molina: - Num pequeno que ficava na parte mais alemã do bairro de Belgrano, a parte que era toda de casas grandes [...]. Foi posto abaixo há poucos anos. Minha casa fica perto, mas do lado onde mora a gatinha” (PUIG, 1986, p. 46).

⁵⁵ “Molina: - [...] começa a levantar-se uma luz, como se fosse névoa, e se desenha uma silhueta de mulher divina, alta, perfeita, mas muito apagada (PUIG, 1986, p. 46)., [...] Bem, o que não te contei é que o que ela cantou foi muito esquisito, fico com medo cada vez que me lembro daquele número que ela canta, porque quando canta está como que olhando fixo para o vácuo, e não com olhar de felicidade, não vai pensar que é assim, não, está assustada, mas ao mesmo tempo não faz nada para se defender, está como que entregue ao que vai acontecer” (PUIG, 1986, p. 47).

francesa, retratados na postura resistente do oficial que busca conquistar a heroína: “[...] verdaderos enemigos del pueblo, que a veces se ocultan bajo la máscara de patriotas” (PUIG, 2006, p.47).⁵⁶ Tal elemento é importante porque os filmes relatados por Molina são sempre permeados pelo mundo das aparências, principalmente no caso das heroínas. Leni, por exemplo, esconde sua fragilidade por meio de uma postura altiva, comparada, tanto ela (a deusa fragilíssima) como a casa oficial, com estátuas gregas, o que remete o leitor a um ideal de perfeição: “[...] Ella hierática, fría como un témpano” (PUIG, 2006, p.49).⁵⁷

Molina, como narrador, evidencia em seus filmes um mundo de fantasias em relação à forma de a personagem construir a própria realidade: Molina é vitrinista, o que já indica a relação da personagem com a armação e a fantasia.

Mais uma vez o nome, conforme já explanado anteriormente, é elemento característico. No presente caso, ao mesmo tempo como maneira de preservar e ocultar: Valentín:

Valentín: -¿Cómo se llama? / Molina: - No, el nombre no, eso es para mí no más. / Valentín: -Como quieras. / Molina: - Es lo único de él que me puedo guardar, adentro mío, en la garganta lo tengo, y me lo guardo para mí. No lo suelto... (PUIG, 2006, p.57).⁵⁸

Nesse fragmento, Molina faz referência ao garçom por quem sentia atração, ele conta essa história a Valentín. Mais tarde, revela que seu nome era Gabriel – nome de anjo para um homem que Molina descreve como uma espécie de modelo ideal. Conforme já citado acima, em que chama a ex-namorada de Valentín de Jane Randolph, Molina revela-se também com outro nome: Carmen de Bizet.

É o filme nazista que marca mais as distinções, os momentos de confronto no que diz respeito à sexualidade e às visões políticas. Mais abaixo, vemos que os valores sexuais estão ligados às formas de cada um conceber a realidade. Torna-se claro para nós que o distanciamento entre Molina e Valentín está ligado a formas de percepção das diferenças entre o homem e a mulher nos planos ideológico e sentimental. Molina não vê a si próprio como homem, julga Valentín como tal e os dois estabelecem seus olhares para características importantes no universo masculino: Valentín fala por si mesmo e Molina encarna as heroínas de seus filmes.

⁵⁶ “[...] verdaderos inimigos do povo, que se ocultan às vezes sob a máscara de patriotas” (PUIG, 1986, p. 49).

⁵⁷ “Ela hierática, fría como um gelo” (PUIG, 1986, p. 49).

⁵⁸ “Valentín: - Como se chama? / Molina: - Não, o nome não, isso é só para mim. / Valentín: Como quiser. / Molina: - É a única coisa dele que posso guardar, dentro de mim, estou com ele na garganta, e guardo para mim. Não digo...” (PUIG, 1986, p. 53).

Molina: -Son buenos ustedes para defenderse entre ustedes. / Valentín: - ¿Quiénes son ustedes? / Molina: - Los hombres, buena raza de... / Valentín: - ¿De qué? / Molina: - De hijos de puta, con el perdón de tu mamá, que no tiene la culpa. / Valentín: - Mirá, vos sos hombre como yo, no embromes... No establezcas distancias. (PUIG, 2006, p.55) / [...] / Molina: -... ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada. [...] / Valentín: -Bueno, dará esa impresión, pero por dentro, en esta sociedad, sin el poder nadie puede ir avanzando seguro, como vos decís. / Molina: - No seas celoso, no se puede hablar de un hombre a otro hombre que ya se pone imposible, en esto ustedes son igual que las mujeres / Valentín: - No seas pavo. / Molina: - ¿Ves como te cae mal? Hasta me insultás. Ustedes son tan competitivos como las mujeres. / Valentín: - Por favor, hablemos a cierto nivel o no hablemos nada. / Molina: - Qué nivel ni qué nivel. / Valentín: - Con vos no se puede hablar, si no es dejarte que cuentes una película. / Molina: -¿Por qué no se puede hablar conmigo, a ver? (PUIG, 2006, p.59) / Valentín: - Porque no tenés ningún rigor para discutir, no seguís una línea, salís con cualquier macana. / [...] / Molina: - A ver, contéstame, ¿Qué es la hombría para vos? / Valentín: - Uhm... no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... [...] es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal. / - Eso es ser santo [...] (PUIG, 2006, p. 60).⁵⁹

O desfecho previsível, marcado por um presságio, também é marcante nos filmes relatados por Molina: Leni (deusa fragilíssima) prevê um fim trágico.

Elementos cênicos fazem-se presentes na maneira como as personagens se inserem em determinado contexto. A ausência ou presença de luz, por exemplo, leva à ausência ou à presença da realidade:

Molina: - Por suerte no hay luz, y no tengo que ver la cara. / Valentín: -“De verás, discúlpame. No creí que te iba a ofender tanto. / Molina: - Me ofendés porque te ... te crees que no...no me doy cuenta que propaganda na... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte esto es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste.” / Valentín: - ¿Pero estás loco, llorar por eso? / Molina: - Voy, voy a llorar todo le que me dé la gana. / Valentín: - Como quieras. Lo siento mucho. / Molina: - Y no creas que vos sos lo que me hace llorar. Es que me acordé de... de él, de lo que sería estar con él, y hablarle a él de todas estas co... cosas que a mí me gustan tanto,

⁵⁹ “Molina: - Vocês são bons para se defenderem, entre vocês. / Valentín: - Quem são vocês? / Molina: Os homens, boa raça de... / Valentín: - De quê? / Molina: - De filhos da puta, com perdão de tua mãe, que não tem culpa. / Valentín: - Olha, você é homem como eu, não chateia... Não estabeleça distâncias. (PUIG, 1986, p. 52/53) / [...] / Molina: - [...] ser bonito, forte, mas sem fazer alarde da força, e que vai avançando com segurança. Que caminhe com segurança como meu garçom, que fale sem medo, que saiba o que quer, aonde vai, sem medo de nada. / [...] / Valentín: - Bem, dará essa impressão, mas por dentro, nesta sociedade, sem o poder ninguém pode ir avançando com segurança, como você diz. / Molina: - Não seja ciumento, não se pode falar com um homem sobre outro homem, porque fica impossível, nisso vocês são iguais às mulheres. / Valentín: - Não seja bobo. / Molina: - Está vendo como cai mal, até me insulta. Vocês são tão competitivos quanto as mulheres. / Valentín: - Por favor, vamos manter o nível da conversa ou então calar a boca. / Molina: - Qual nível qual nada. / Valentín: - Não se pode falar com você, só te deixando contar um filme. / Molina: - Por que não se pode falar comigo, hein? (PUIG, 1986, p. 56) / Valentín: - Porque você não tem nenhum método para discutir, não segue uma linha, fala qualquer bobagem. / [...] / Molina: - Vai... responde, o que é ser homem para você? / Valentín: - Hum... não me deixar diminuir por ninguém, nem pelo poder... [...] é não humilhar ninguém com uma ordem, com uma gorjeta. É mais, é... não permitir que ninguém a teu lado se sinta diminuído, que ninguém a teu lado se sinta mal. / Molina: - Isso é ser santo” (PUIG, 1986, p. 57).

en vez de vos. Hoy estuve el día todo pensando en él. Hoy hace tres años que lo conocí. Por... por eso lloro... (PUIG, 2006, p.54).⁶⁰

No fragmento acima, a ausência de luz serve como artifício para evitar o ato de visualizar uma realidade indesejável e trocá-la pela presentificação da memória. Neste caso, trata-se de Valentín. Na leitura do romance, percebemos que todas as noites, as luzes do presídio são apagadas e, é quase sempre nestes momentos, que Molina começa a contar seus filmes. É possível supor que o apagar das luzes proporcione a Molina e a Valentín a facilidade para transcender o espaço repressivo da cela, já que ele deixa de ser encarado de frente. Assim como nas salas de cinema as luzes são apagadas e o espectador encontra a oportunidade de ver e acreditar na história que está sendo projetada na tela, até o desfecho da história e o acender de luzes, o mesmo se dá na cela das personagens de Puig.

Valentín, cumprindo seu papel dialógico, mostra necessidade de ouvir para compreender, ele está aberto ao diálogo. Na citação seguinte, um exemplo da postura dialógica por parte de Valentín e, ao mesmo tempo, seu progressivo envolvimento com Molina: “Mirá lo que es la vida, voy a estar desvelado y pensando en tu novio. / - Mañana me decís que te parece. / - Hasta mañana./ -Hasta mañana” (PUIG, 2006, p.66).⁶¹

Molina narra o espetáculo apresentado pela atriz Leni, inspirado no relacionamento da heroína com um oficial alemão, no cenário em que ela se apresenta: palmeira de uma ilha tropical, ondas, homem como o oficial, flor que se transforma em mulher (Leni). Assim como Irena (a mulher transformada em pantera), Leni transforma-se no objeto que a simboliza, uma flor. Tanto a flor como a pantera são signos que revelam a fragilidade das personagens. Mas, diferentemente de Irena, a transformação de Leni, uma atriz, é uma encenação que se volta para a situação que a heroína vivencia, assim como Molina interpreta os filmes que assistira, aproveitando-se do contexto vivenciado com seu companheiro de cela.

Os olhos das heroínas presentes nos relatos sempre revelam sentimentos. Molina diz, quando Valentín faz uma observação sobre os olhos de Leni, que sempre estão perdidos ao

⁶⁰ “Molina: Por sorte não tem luz e não tenho que olhar para tua cara. / Valentín: - Era isso o que você queria me dizer? / Molina: - Não, que a imundície pode ser você e não o filme. E não fala mais comigo. / Valentín: - Desculpa. / Molina: - ... / Valentín: De verdade, desculpa. Não pensei que você fosse ficar desse jeito. / Molina: - 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 po... porque não viu. / Valentín: - Você está louco, vai chorar por causa disso? / Molina: - Vou... vou... chorar ... tudo o que me der na telha. / Valentín: - Como quiser. Sinto muito. / Molina: - E não pensa que estou chorando por tua causa. Foi que me lembrei... dele, de como seria bom estar com ele, e falar com ele sobre tudo is... isto que eu gosto tanto, em vez de falar com você. Hoje passei o dia todo pensando nele. Hoje faz três anos que o conheci. Por... isso estou chorando” (PUIG, 1986, p. 51 - 52).

⁶¹ “Valentín: - Olha só como é a vida, vou ficar sem dormir e pensando em teu noivo. / Molina: - Amanhã você diz o que acha. / Valentín: Até amanhã. / Molina: Até amanhã” (PUIG, 1986, p. 63).

final de cada cena: “Pero vos no sabés los ojos que tiene esa mujer, muy negros, sobre esa piel tan blanca” (PUIG, 2006, p.68).⁶²

Diante do olhar politizado e realista de Valentín sobre os maquis, Molina mostra ter consciência e aceita que o filme maqueie a realidade: “La película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?... Contestame” (PUIG, 2006, p. 72).⁶³

Para Valentín, a realidade maquiada é perigosa, pode levar à alienação. Ele aponta para a possibilidade de transcendência por meio do estudo. Mas essa personagem ouvinte revela-se contraditória quando, ao mesmo tempo em que argumenta o seu interesse pelo filme como instrumento político, o vê como objeto de relaxamento que leva ao sono.

Molina volta da sala do diretor; passa mal por estar envenenado; desperta a curiosidade de Valentín, mostra - se envolvido e Molina percebe o efeito de expectativa:

Me quedé intrigado por el final de la película, la nazi. / - ¿No era que no te gustaba? / [...] / - En que ella iba a trabajar para los maquis, pero sobreviene el contrato para ir a filmar a Alemania. / -Te quedo grabada, ¿no? (p. 82) / - ¿Tenés miedo que me muera antes de contarte el final? (PUIG, 2006, p.81).⁶⁴

Pela voz de Molina, temos acesso a uma espécie de resumo do que aparece em nota de rodapé a respeito de Leni: simpatia pela Alemanha; convencida da causa resolve ajudar os alemães (PUIG, 2006, p.81).

No fragmento seguinte, o diálogo revela uma oposição/confronto existente entre narrativa e política, dois discursos que, respectivamente, a princípio, dizem respeito a Molina e a Valentín. Esta separação vai sendo quebrada no decorrer do romance de Manuel Puig. Com este fragmento, podemos fazer referência à situação de Molina no início da narrativa que, em nome de uma política, traiu Valentín. Molina termina envolvendo-se com o grupo de Valentín, por causa do relacionamento que fez nascer uma espécie de fidelidade entre os dois. Política e narrativa ultra-sentimental misturam-se quando Molina é morto pelo mesmo grupo que tentava ajudar e assim termina como a heroína que se entrega a uma realidade da qual nunca fez parte e sacrifica-se para proteger a quem ama:

⁶² “Mas você não sabe os olhos que essa mulher tem, muito negros, sobre aquela pele tão branca” (PUIG, 1986, p. 66).

⁶³ “Molina: - É que o filme era lindo, e para mim o que importa é o filme, porque enquanto estou aqui trancafiado não posso fazer outra coisa senão pensar em coisas bonitas para não ficar louco, não é?... Responde.” (PUIG, 1986, p. 69).

⁶⁴ “Valentín: - Fiquei furioso pelo fim do filme, o. nazista. /Molina: - Não disse que não gostava? / [...] / Valentín: - Ela ia trabalhar para os maquis, mas surge o contrato para filmar na Alemanha. / Molina: - Você gravou, hein?” (PUIG; 1986; p. 79).

Valentín: -Sí, pero vos sabés que los maquis eran verdaderos héroes, ¿no? / Molina: -Che, pero me creés más bruta de lo que soy./ Valentín: - Si hablás en femenino es porque ya se te pasó el dolor./ Molina: - Bueno, lo que sea, pero tené bien claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabes cómo son esas cosas?/ Valentín: - Si el director hizo la película ya es culpable de complicidad con el régimen./ Molina: - Bueno, te la termino de una vez. Ay, me discutiste y me volvió el dolor... Uy.../ Valentín: - Contá, que así te distraés (PUIG, 2006, p.84).⁶⁵

Ao finalizar a narrativa do filme nazista, Molina conta que “o rengo” é morto por Leni, que tenta escapar pela janela quando leva um tiro do chofer, morrendo nos braços do oficial. A Alemanha homenageia Leni, transformando-a em monumento, uma estátua grega (PUIG, 2006, p.85).

Molina continua passando mal por causa da comida envenenada. Valentín mostra-se preso a um ritual que se sobrepõe à preocupação com o parceiro; Valentín tem medo do vício, do prazer:

Valentín: - Te debe haber bajado la presión. Bueno, yo voy a estudiar un poco. / Molina: - Chárlame un poquito, Valentín, dale. / Valentín: - No, ésta es la hora de estudio. Y tengo que cumplir el plan de lectura, vos sabés. / Molina: - Por un día, qué te hace.../Valentín: - No, si dejo un día me voy a enviciar. / Molina:- La pereza por ser amiga empieza (PUIG, 2006, p.86).⁶⁶

O seguinte comentário de Molina antecede nota de rodapé que trata o “problema” da homossexualidade: “Cómo me gustaría que me contaras vos una ahora. Una que yo no haya visto” (PUIG, 2006, p. 87).⁶⁷ Três teorias a respeito da origem física da homossexualidade (do vulgo), refutadas por West.

Diante do silêncio de Valentín e sua recusa em narrar uma história, Molina começa a pensar em um filme (temos, então, acesso a um monólogo interior) com as seguintes personagens que compõem a história: um pianista cego que conta a história a seus convidados, que não vê as aparências, mas apenas o que lhe importa, isto é, no que diz respeito a caráter e valores. Ele narra a história da “sirvienta” feia que vai trabalhar na casa de

⁶⁵ “Valentín: - Sim, mas você sabe que os maquis eram verdadeiros heróis, não é? / Molina: - Você pensa que sou mais burra do que sou. / Valentín: - Se fala feminino é porque a dor já passou. / Molina: - Bem, seja o que for, mas que fique claro que o filme era lindo pelas cenas de amor, que eram um verdadeiro sonho, os caras do governo devem ter imposto ao diretor a parte política, ou não sabe como são essas coisas? (PUIG; 1986; p. 80) / Valentín: Se o diretor fez o filme já é culpado de cumplicidade com o regime. / Molina: - Bem, vou acabar de uma vez. Ai, você discutiu e a dor voltou... Ui... / - Conta, assim você se distrai” (PUIG, 1986, p. 81).

⁶⁶ “Valentín: - Tua pressão deve ter baixado. Bem, vou estudar um pouco. / Molina: - Conversa um pouquinho, Valentín, anda. / Molina: - Não, esta é a hora de estudo. E tenho que cumprir o plano de leitura, você sabe. / Molina: - Um dia só, que diferença faz.../ Valentín: - Não, se deixar um dia posso me acostumar. / Molina: - A preguiça cria hábito, dizia sempre minha mãe” (PUIG, 1986, p. 83).

⁶⁷ “Molina: - Eu gostaria muito que agora você me contasse um. Um que eu não tenha visto” (PUIG, 1986, p. 84).

uma solteirona, onde conhece um homem com sua noiva. Ele vai para a guerra e volta com uma imensa cicatriz no rosto. Casa com a empregada por necessidade. Mas os dois apaixonam-se e, com a ajuda do cego e da solteirona, vencem as barreiras da aparência física e assumem a paixão. No final, os dois formam um casal virado de costas, que escuta a narrativa do cego.

Repete-se a idéia de destino, que leva à quebra da ilusão do casamento e ao clímax:

Molina:⁶⁸ *Antigua inscripción en uno de los vidrios gruesos biselados de la ventanita tallada burdamente: el nombre de una pareja y abajo una fecha, 1914. [...] Pero se cae la piedra al empezar a inscribir el nombre de la novia, [...] Silencio de ambos, temor inconfesado de un mal presentimiento, música agorera, sombra de la solterona que se proyecta sobre el jardín sin hojas. Partida de ambos poco después, [...] Y qué triste más que nunca esta tarde de otoño, el aciago anuncio por radio, la entrada del país en otra guerra, la segunda e inútil guerra mundial* (PUIG, 2006, p.91).⁶⁹

O pensamento voltado para essa história coincide com uma discussão entre Valentín e Molina. Este acusa o parceiro de não aceitar a verdade (contradição em Molina). O ideal de Valentín é: “[...] mi responsabilidad es que no siga muriendo gente de hambre, y por eso voy a luchar” (PUIG, 2006, p.93). O pensamento no filme mistura-se com as impressões de Molina sobre a atitude de Valentín e as lembranças de sua mãe:

Molina: [...] *el corazón cansado de una mujer que ha sufrido mucho, un corazón cansado, ¿de tanto perdonar? [...] pero yo no le dije ni una palabra a este hijo de puta, de mami, ni una palabra le conté jamás, porque si se anima a decir una palabra tonta lo mato a este hijo de puta, ¿qué sabe él lo que es sentimientos?* (PUIG, 2006, p.94 - 95).⁷⁰

A palavra, a voz, como rubrica, estabelece identidade, contato (em confronto com a aparência) e mudança. Na história pensada por Molina, o homem volta da guerra com uma enorme cicatriz no rosto, causando horror em todos, inclusive na empregada. A partir daí,

⁶⁸ O fragmento encontra-se escrito em itálico porque assim está destacado no romance, pois trata-se do registro do pensamento da personagem, que também é destacado com palavras em itálico no romance. Adiante, outros fragmentos de pensamentos / monólogos das personagens também estarão registrados em itálico.

⁶⁹ “Antiga inscrição num dos vidros grossos biselados da janelinha, toscamente lavrada: o nome de um casal e embaixo uma data, 1914. [...] Mas a pedra cai ao começar a escrever o nome da noiva, [...]. Silêncio de ambos, temor inconfessado de um mau pressentimento, música de agouro, sombra da solteirona que se projeta no jardim sem folhas. Partida de ambos pouco depois, [...]. E que triste, mais que nunca é triste esta tarde de outono, a terrível notícia pelo rádio, a entrada do país em outra guerra, a segunda e inútil guerra mundial” (PUIG; 1986; p. 88).

⁷⁰ “[...] o coração cansado de uma mulher que sofreu muito, um coração cansado – de tanto perdoar? – [...] (PUIG; 1986; p.90), mas eu não falei nenhuma palavra com este filho da puta, jamais contei uma palavra sobre minha mamãe, porque se tiver coragem de falar besteiras eu mato este filho da puta, o que é que ele sabe de sentimentos?” (PUIG; 1986; p. 91).

Molina narra o início do romance entre o ex-combatente e a empregada. Note-se que as aparências mudam pelos olhares que essas personagens lançam uma para a outra.

¿una ocurrencia de la sirvienta sobre el dibujo colocado en el atrilcito, la sorpresa del muchacho herido, ¿qué era lo que decía la chica es dibujo colocado en el atrilcito? la sorpresa del muchacho herido, ¿qué pasa que a veces alguien dice algo y conquista para siempre a otra persona? [...] ¿cómo consiguió que él se diera cuenta que ella era más que una sirvienta fea? [...] el encuentro de él con el ciego, el relato del ciego de cómo poco a poco se fue resignando a haber perdido la vista, y una noche la proposición de él a la chica, [...] (PUIG, 2006, p.95) / a veces una palabra puede operar milagros. [...] la cara de ella y toda su figura envuelta en bruma y luz blanca, sólo perceptible el brillo de sus ojos, la bruma poco a poco que se va esfumando, una agradable cara de mujer, la misma cara de la sirvientita, pero embellecida [...] la cara de él vista con toda claridad, una cara de muchacho alegre y buen mozo que más imposible,...⁷¹ (PUIG, 2006, p.96/ 97)

Nessa história, o conceito de beleza parece ligar-se ao conforto e à cumplicidade. O beijo marca o reconhecimento afetivo e o final feliz. A fraternidade e a aceitação sobrepõem-se às diferenças sociais e à aparência. Note-se também que, exteriormente, o estado físico das personagens liga-se à posição social. Mas cada personagem vê a outra e a si mesma de acordo com as formas de relacionarem-se entre si.

Molina parece perdoar Valentín: “- Había jurado que no te iba a contar otra película. Ahora voy a ir al infierno por no cumplir la palabra” (PUIG, 2006, p.101).⁷² Conta um filme ao gosto de seu companheiro. Molina alimenta e cuida de Valentín, que não queira ir para a enfermaria, por medo de perder a resistência:

Le pasó a un compañero, que lo acostumbraron y lo ablandaron, le quitaron la voluntad. Un preso político no debe caer en la enfermería nunca, me entendés, nunca [...] después nos interrogan y no tenemos resistencia a nada, nos hacen contar lo que quieren [...] (PUIG, 2006, p. 101).⁷³

Molina conta a narrativa de um filme que se passa em Montecarlo/ La Riviera, cujo herói é um playboy latino-americano que corre com um carro produzido por ele mesmo, pois

⁷¹ um palpite da empregada sobre o desenho colocado na prancheta, a surpresa do rapaz ferido, o que é que a garota dizia sobre aquele desenho? por que é que o rapaz percebe naquele momento que a empregadinha tem uma alma fina? Por que às vezes alguém diz alguma coisa e conquista outra pessoa? [...] como conseguiu que ele percebesse que ela era alguma coisa mais que uma empregadinha feia? [...] o encontro dele com o cego, a narrativa do cego sobre como pouco a pouco foi se conformando de ter perdido a visão, e uma noite a proposta do rapaz à moça, [...] (PUIG, 1986, p. 91) / às vezes uma palavra pode operar milagres [...] a cara dela e toda a sua silhueta envolvida em bruma e luz branca, só é perceptível o brilho dos olhos, a bruma que vai se esfumando pouco a pouco, uma agradável cara de mulher, a mesma cara da empregadinha, mas embelezada. [...], a cara dele vista com toda a clareza, uma cara de rapaz alegre e bonito a não mais poder, [...] (PUIG, 1986; p. 92).

⁷² - “Tinha jurado que não ia te contar outro filme. Agora vou ao inferno por não cumprir a palavra” (PUIG, 1986, p. 97).

⁷³ - “Aconteceu com um companheiro, criaram o hábito nele, e o amoleceram, tiraram-lhe a vontade. Um preso político nunca deve ir para a enfermaria, ouviu, nunca. [...] depois nos interrogam e aí já não temos resistência, nos fazem soltar o que quiserem...” (PUIG, 1986, p. 97).

o playboy acredita que as grandes marcas são exploradoras do povo; depois de ter o carro sabotado, vai procurar o pai – homem rico que incentiva o filho a participar de corridas, porque não o quer envolvido com as ciências políticas- com quem consegue entender-se até o momento que o pai lhe diz que não o quer como sua mãe; o rapaz encontra a mulher em um lugar reservado da festa, os dois bebem para esquecer: ele quer esquecer tudo e ela, a má sorte com os homens.

Doente, Valentín parece não dar muita importância ao filme, prefere falar dele mesmo. Diz a Molina que, por conta da fraqueza, não consegue concentrar-se no filme. Molina termina de contar o filme de maneira resumida:

Valentín: -Mi madre es una mujer muy... difícil, por eso no te hablo de ella. No le gustaron nunca mis ideas, ella siente que todo lo que tiene se lo merece, la familia de ella tiene dinero, y cierta posición social, ¿me entendés? / Molina: - Apellido. / Valentín: - Sí, apellido de segunda categoría, pero apellido. Estaba separada de mi padre, que murió hace dos años. / Molina: - Un poco como la película que te estaba contando. / Valentín: - No... estás loco. / [...] / Molina: -Bueno, el muchacho se mete con la mujer ésta, un poco mayor, y ella cree que él la quiere por dinero, para hacerse un auto nuevo de carrera, y en eso él tiene que volver a su país, porque al padre, que había vuelto mientras tanto lo han raptado unos guerrilleros. [...] y lo van a matar el muchacho porque descubren la treta, pero el padre se interpone y lo matan al padre. Entonces el muchacho prefiere quedarse allí con ellos, y la mujer se vuelve sola a su trabajo de París, y la separación es muy triste, porque los dos se quieren de veras, pero cada uno pertenece a un mundo diferente, y chau, fin. (PUIG, 2006, p.108) / [...] /cuando al final lo sueltan al padre hay un tiroteo con la policía, y lo hieren de muerte al padre, y la madre reaparece, y quedan juntos, el hijo y la madre, te quiero decir, porque la otra mujer no, la que lo quiere se vuelve a París (PUIG, 2006, p.109).⁷⁴

Temos o que parece tratar-se de um monólogo correspondente ao delírio de Valentín. E ele parece encarnar a figura do protagonista. A vida é revista como um filme com a mesma estrutura dos relatados por Molina. Adiante, temos um fragmento desse monólogo, com a descrição de uma mulher europeia – politizada, preocupada com o país latino-americano, mas que prefere Paris a voltar com o amante:

Valentín: un muchacho que vuela de regreso a su patria, un muchacho que observa desde el aire las montañas azuladas de su patria, un muchacho emocionado hasta

⁷⁴ “Valentín: - Minha mãe é uma mulher muito... difícil, por isso não falo nela. Nunca topou as minhas idéias, ela que tudo o que tem lhe é devido, a família tem dinheiro e certa posição social, entende? / Molina: - Sobrenome. / Valentín: - Sim, sobrenome de segunda categoria, mas sobrenome. Estava separada de meu pai, que morreu há dois anos. / [...] / Molina: - Bem, o rapaz começa um caso com aquela mulher, um pouco mais velha, e ela pensa que ela a ama por causa do dinheiro, para fabricar um carro de corrida novo, e de repente ele tem de voltar para seu país, porque o pai, que enquanto isso tinha voltado, foi seqüestrado por uns guerrilheiros. [...] e vão matar o rapaz porque descobrem a tramóia, mas o pai se interpõe e o matam. Então o rapaz prefere ficar lá com eles, e a mulher volta sozinha para seu trabalho em Paris, e a separação é muito triste, porque os dois se amam de verdade, mas cada um pertence a um mundo diferente, e tchau, fim. / [...] / Molina: [...] quando no fim soltam o pai, há um tiroteio com a polícia, e ferem de morte o pai, e a mãe reaparece, e ficam juntos, o filho e a mãe quero dizer, porque a outra mulher não, a que gosta dele volta para Paris” (PUIG, 1986, p. 103/104).

las lágrimas, un muchacho que sabe lo que quiere, un muchacho que odia a los colonialistas de su país, un muchacho dispuesto a dar la vida por sus principios, un muchacho, un muchacho que no concibe la explotación de los trabajadores [...] (PUIG, 2006, p.111) / un muchacho que cree sin vacilaciones en la doctrina marxista, un muchacho con el firme propósito de entrar en contacto con las fuerzas guerrilleras, un muchacho que observa desde el aire las montañas pensando que pronto allí se reunirá con los libertadores de su país, un muchacho que teme ser considerado un oligarca más, [...] (PUIG, 2006, p.112).⁷⁵

Esse monólogo é uma narrativa que tem como personagem principal o rapaz idealista entrando em confronto com seres que, de maneiras distintas, interferem no papel heróico que ele deveria desempenhar na trama: a amante europeia, descrita como mulher politizada e perigosa, que ama, mas é capaz de esquecer; a mãe aristocrata, contrária aos guerrilheiros, que teriam matado o pai do protagonista; o pai, que parece encarnar uma espécie de sistema patriarcal, pois ajudava o povo, mas não aceitava suas reivindicações; a amante guerrilheira, rude e sofrida, molestada pelo amo, que era amante da mãe do rapaz e assassino de seu pai, que teria feito parecer que tinham sido os guerrilheiros.

É notável a semelhança de Valentín com o rapaz descrito no monólogo. É como se a sua vida ganhasse contornos cinematográficos e o protagonista que regressava à pátria fosse uma versão melodramática de Valentín. Da mesma forma, pode-se dizer que há uma relação da guerrilheira com a companheira do movimento revolucionário. E da amante europeia com a ex-namorada burguesa, por quem Valentín sentiria nostalgia, apesar das circunstâncias ideológicas e políticas a separá-los. Cita-se abaixo, a menção que Valentín faz à companheira: “Te macanié con lo de mi compañera. De la que te hablé es otra, que yo quise mucho, de mi compañera no te dije la verdad, y vos la querías, porque es una chica muy simple y muy buena y muy corajuda (PUIG, 2006, p.117).⁷⁶

Molina canta o bolero “Mi Carta”, de Mario Clavel, quando Valentín está lendo a carta de sua companheira: “- Solo a vos te ocurre una cosa así. / - ¿Por qué?, ¿qué tiene de malo? / - Es romanticismo ñoño, vos estás loco.”⁷⁷ (PUIG, 2006, p. 119) A carta dá a notícia

⁷⁵ “[...] um rapaz que voa de volta à pátria, um rapaz que observa do alto as montanhas azuladas da pátria, um rapaz emocionado até as lágrimas, um rapaz que sabe o que quer, um rapaz que odeia os colonialistas de seu país, um rapaz disposto a dar a vida para defender seus princípios, um rapaz que não concebe a exploração dos trabalhadores, [...] um rapaz que acredita sem vacilar na doutrina marxista, um rapaz com o firme propósito de entrar em contato com as organizações guerrilheiras, um rapaz que observa do ar as montanhas pensando que em breve se reunirá com os libertadores de seu país, um rapaz que teme ser considerado um oligarca a mais [...]” (PUIG; 1981; p. 106/107)

⁷⁶ “Te tapeei com a história de minha companheira, foi de outra que 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” (PUIG, 1986, p. 112).

⁷⁷ “Valentín: - Só da tua cabeça. /Molina: - Por quê? / Valentín: - É romantismo ababacado, você está louco” (PUIG, 1986, p. 113).

da morte de um dos integrantes do movimento. Valentín lê e decifra para Molina os códigos na carta. Valentín comenta sua preocupação em não apegar-se para não temer arriscar a vida.

Valentín reconhece a semelhança da carta com o bolero, que pensa ser de um cubano ou mexicano. Mas é de um argentino. Molina diz conhecer todos os de Augustín Lara:

Valentín: – Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero. / Molina:- ¿Te parece? / - Sí, me parece que no tengo el derecho de reírme del bolero. / Valentín: - A lo mejor vos te reíste porque te toca muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango [...] (PUIG, 2006, p.122).⁷⁸

O bolero faz Valentín recordar a namorada burguesa de quase dois anos atrás, e o companheiro morto. Assim promete nunca mais rir dos boleros cantados por Molina que, esclarece, só dizem a verdade: “Valentín: - Eso también suena a bolero, Molina. / Molina: - Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto” (PUIG, 2006, p. 125).⁷⁹

Um capítulo inteiro do romance é dedicado ao diálogo de Molina com o diretor da penitenciária. É nesse capítulo que sabemos das ações de Molina com relação aos filmes e o envolvimento de Valentín com os filmes narrados é, para o aliciador de menores com quem divide a mesma cela, algo previsto, que faz parte de uma ação combinada com a direção da penitenciária. Molina deveria ganhar a confiança de Valentín para conseguir dele informações sobre o movimento do qual faz parte.

PROCESADO: - No, de veras, ya está, perdone. / DIRECTOR: - Usted sabe que con Parisi somos como hermanos, y desde que él me habló por usted se le buscó la vuelta al asunto, pero Molina... Esperamos que usted sepa hacer las cosas. ¿Ya le está viendo la punta, o qué? / PROCESADO: Yo creo que puede ser... / DIRECTOR: ¿Ayudó o no que lo debilitáramos por el lado físico? / PROCESADO: El primer plato que vino preparado me lo tuve que comer yo.⁸⁰ (PUIG, 2006, p.133)

Conhecemos, dessa forma, outra imagem de Molina, já não tão inocente em sua relação com a realidade de fantasias proporcionada pelo cinema. No entanto, em uma atitude

⁷⁸ “Valentín: -Sabe de uma coisa... eu ria do teu bolero, e a carta que recebi diz a mesma coisa que o bolero./ Molina: - Acha?/ Valentín: Sim, acho que não tenho direito a rir do bolero./ Molina: - Talvez você tenha rido porque te tocava bem de perto, e você ria... para não chorar. Como diz outro bolero, ou é um tango” (PUIG, 1986, p. 116).

⁷⁹ “Valentín: - Isso também soa a bolero, Molina. / Molina: - Mas, seu bobo, os boleros dizem verdades aos montes, é por isso que gosto tanto deles” (PUIG, 1986, p. 116).

⁸⁰ Sentenciado: Não, pode deixar, está bem, desculpe./ Diretor: Sabe que eu e Parisi somos como irmãos, e desde que ele me pediu por você, se procurou dar um jeito na história, mas, Molina... esperamos que saiba fazer as coisas. Deu para começar a perceber, ou não?/ Molina: Acho que sim... / Diretor: O enfraquecimento físico ajudou um pouco? / Sentenciado: Fui obrigado a comer o primeiro prato que veio preparado (PUIG, 1986, p. 126/127).

paradoxal, Molina continua protegendo Valentín da comida envenenada que serviria para enfraquecê-lo:

Valentín: – Jamás lo voy a permitir. /Molina: - Hacílo por mí, prefiero no comer pollo pero salvarme de tus olores, imundo de porquería... No, en serio te lo digo, vos tenés que dejar de comer esta puta comida de acá y vas a ver que te componés. Por lo menos hacé la prueba dos días. (PUIG, 1976, p.139) / [...] / Valentín: - Es que vos no sabés, después de los dolores me viene un vacío al estómago que me muero de hambre. / Molina: - Escúchame, vamos a ver si nos entendemos. Yo quiero que te comas el pollo, no, los pollos, los dos, con la condición de que no pruebes la comida del penal, que es la que te hace mal, ¿trato hecho? /Valentín: - De acuerdo. Pero y vos, ¿te quedás con las ganas?/ - No, a mí la comida fría no me tienta. De veras (PUIG, 2006, p.140).⁸¹

Molina começa a narrar um filme fantástico, gênero preferido por Valentín, que pedia a seu parceiro de cela que narrasse uma história parecida com a da *Mulher Pantera*. Molina começa a contar a história de uma moça americana que vai de navio ao Caribe, encontrar o noivo e lá casar-se. Uma música de tambores é ouvida quando o navio aproximasse da ilha; o capitão avisa à moça que tal som é o anúncio de um mau presságio, de morte.

No fragmento abaixo, temos a conclusão do filme e a discussão entre Molina e Valentín a partir do fecho da narrativa. Atentemos que nessa fase as duas personagens já são conscientes de que em breve estarão separadas, pois Molina informa que sairá em liberdade. Continuamos acompanhando a constante tentativa de Valentín por interpretar os fatos de maneira racional e ser cômico da brevidade dos momentos. Molina, constantemente emocional, demonstra estranheza e inconformidade com o desfecho, em que o sacrifício da heroína consiste em deixar o homem que é objeto de desejo ir embora.

Molina: -[...] Y de golpe se ve grande en primer plano la cara de ella, con los ojos llenos de lágrimas, pero con una sonrisa en los labios. ... Y colorín colorado,... este cuento... se ha terminado. / Valentín: - Si... / Molina: - Qué final enigmático, ¿verdad?/ Valentín: - No, está bien, es lo mejor de la película. / Molina: - ¿Y por qué? / Valentín: - Quiere decir que aunque ella se haya quedado sin nada, está contenta de haber tenido por lo menos una relación verdadera en la vida, aunque ya se haya terminado. / Molina: ¿Pero no se sufre más, después de haber sido feliz y quedarse sin nada?/ Valentín: - Molina, hay una cosa que tener muy en cuenta. En la vida del hombre, que puede ser corta y puede ser larga, todo es provisorio. Nada es

⁸¹ Valentín: - Nunca permitirei. / Molina: - Faz isso por mim, prefiro não comer frango mas salvar-me de teus cheiros todo borrado... Não, estou falando sério, você tem que deixar de comer a porra da comida daqui e vai ver como fica logo bom. Experimenta ao menos dois dias. (PUIG, 1981, p. 133) / [...] / Valentín: - É que você não sabe, depois das dores sinto um vazio no estômago e morro de fome./ Molina: - Escuta, vamos ver se nos entendemos. Eu quero que você coma o frango, não, os frangos, os dois, com a condição de não provar a comida do presídio, que é a que te faz mal, de acordo?/ Valentín: -Não, a comida fria não me tenta, no duro (PUIG, 1986, p. 134).

para siempre. / Molina: - Sí, pero que dure un poquito, por lo menos (PUIG, 2006, p.224).⁸²

O título desse romance de Manuel Puig faz referência a um dos filmes relatados por Molina. A narrativa filmica de *El beso de la mujer araña* não está construída como as outras, a exemplo da história da mulher pantera, em que acompanhamos todo o relato de Molina, constantemente interrompido e influenciado pelas observações de Valentín e de outros sucessos filmicos. No décimo quarto capítulo, a heroína é mencionada pela primeira vez, como é possível verificar abaixo:

Molina: - Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?/
Valentín: - Ummm... Debe haber sido miedo que te convirtiera en pantera, como aquella primera película que me contaste. / Molina: - Yo no soy la mujer pantera. /
Valentín: - Es cierto, no sos la mujer pantera. / Molina: - Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada. / Valentín: - Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela. / Molina: - ¡Qué lindo! Eso sí me gusta. / Valentín: ... /
Molina: - Valentín, vos y mi mamá son las personas que más he querido en el mundo. / Valentín: - ... / Molina: - ¿Y vos te vas a acordar bien de mí? / Valentín: - Aprendí mucho con vos, Molinita (PUIG, 2006, p. 226).⁸³

Nesse diálogo, não conhecemos a trama, mas conhecemos sua heroína. Supõe-se, a partir daí, que se trata de um dos muitos filmes relatados por Molina (intertextualizado em um dos trechos em suspenso na estrutura do romance) ou uma personagem imaginada por Valentín. Podemos afirmar, no entanto, que essa personagem encarna o oposto da mulher pantera, estando associada a Molina e atravessada pelo olhar de Valentín. A imagem da mulher aranha liga-se ao beijo.

Molina revela-se como a encarnação dessa heroína, e o beijo vira signo de, ao mesmo tempo, traição e de cumplicidade, sendo esta última a opção de Molina que, tal qual a mulher aranha, procurava envolver Valentín em seus relatos, para arrancar-lhe informações que deveriam ser entregues à polícia, mas também se deixa envolver pelas questões e pelo posicionamento do seu companheiro.

⁸² “Molina: - [...] 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. / Valentín: - É. / Molina: - Que final mais enigmático, não é? / Valentín: - Não, está bem, é a melhor coisa do filme. / Molina: - E por quê? / Valentín: - Quer dizer que embora ela tenha ficado sem nada, está contente de ter tido ao menos uma relação verdadeira na vida, mesmo que tenha acabado. / Molina: - Mas não se sofre mais, depois de ter sido feliz e ficar sem nada? / Valentín: - Molina, há uma coisa que temos que levar em conta. Na vida do homem, que pode ser curta e pode ser longa, tudo é provisório. Nada é para sempre. / Molina: -Sim, mas que dure um pouquinho, pelo menos” (PUIG, 1986, p. 212).

⁸³ “Molina: - Tenho uma curiosidade... você sente muita repulsa em me dar um beijo? / Valentín:- Hummm... Deve ser medo que você se transforme em pantera, como aquela mulher do primeiro filme que você contou. / Molina: - Não sou a mulher-pantera. / Valentín: - É verdade, você não é a mulher-pantera. /Molina: É muito triste ser mulher-pantera, ninguém pode beijá-la. Nem nada. / Valentín: - Você é a mulher-aranha, que agarra os homens em sua teia. / Molina:- Que bom! Acho isso ótimo. / Valentín: -... / Molina: -Você vai lembrar de mim? / Valentín: - Aprendi muito com você, Molinita...” (PUIG, 1986, p. 213).

Molina: - Te prometo una cosa, Valentín,... que siempre que me acuerde de vos, va a ser con alegría, como vos me enseñaste. / Valentín: - Y prométeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho de explotar a nadie. Perdóname que lo te repita, porque una vez te lo dije y no te gustó. / Molina:- .../ Valentín: - Molina, prométeme que no te vas a dejar basurear por nadie/ Molina: - Te lo prometo. (PUIG, 2006, p.226) / [...] /Valentín: - Molina, ¿qué es?, ¿me querías pedir lo que me pediste hoy?/ Molina: - ¿Qué?/ Valentín:- El beso. / Molina: - No, era otra cosa. / Valentín: - ¿No querés que te lo dé, ahora? / Molina: Sí, si no te da asco. / Valentín: - No me hagas enojar. / Molina: - .../ Valentín: - .../ Molina: -Gracias. / Valentín: - Gracias a vos. (PUIG, 2006, p. 227) / [...] / Molina: - Tenés que darme todos los datos... para tus compañeros.../ Valentín: - Como quieras. / Molina: Tense que decirme todo lo que tengo que hacer. / Valentín: - Bueno. / Molina: - Hasta que lo aprenda todo bien de memoria. / Valentín: -De acuerdo... ¿Era eso lo que querías decirme hace un rato?/ Molina: - Era / Valentín: ... (PUIG, 2006, p. 228).⁸⁴

O beijo é antecedido pelo reconhecimento, por ambas as partes, do sentido de mudança e de complementaridade que os discursos de um e de outro representaram na preservação de suas vidas dentro de uma cela. Mais que o relacionamento sexual, o beijo marca uma espécie de pacto entre as personagens. Os acordos de tolerância e de respeito à opinião alheia que permeavam as discussões advindas dos relatos de narrativas cinematográficas passam a compor as realidades concretas das personagens quando elas se separam. Trazem para o plano da realidade aparente, de certa forma, as personagens de cinema que atravessaram seus diálogos nas manifestações de desejos. Molina encarna a heroína que põe em risco a liberdade e perde a vida em nome da realização do desejo de seu homem. Outra voz que se impõe é a do inquérito policial, no capítulo quinze, que dá notícias de Molina, investigado depois de ser posto em liberdade, por razão de desconfiança da polícia com relação ao seu envolvimento e possível cumplicidade com Valentín. Nesse capítulo temos a oportunidade de apreciar Molina de longe, pelo viés de um olhar distanciado. Vemos a sua morte e nos damos conta das possibilidades que a envolvem: a disposição de Molina de arriscar a vida, ao entender-se que ele concordou em ser morto pelos próprios guerrilheiros

⁸⁴ Molina: - Prometo uma coisa, Valentín... que sempre que eu me lembrar de você será com alegria, como você me ensinou. / Valentín: - E me promete uma coisa... que você vai se fazer respeitar, que não vai permitir que ninguém te trate mal, nem te explore. Porque ninguém tem o direito de explorar ninguém. Perdoa que eu repita, porque eu já falei uma vez e você não gostou./ Molina: -... / Valentín: - Molina, promete que não vai se deixar humilhar por ninguém. / Molina: - Prometo. (PUIG, 1981, p. 214) / [...] / Valentín: - Molina, o que é? queria pedir o que você me pediu hoje? / Molina: - O que é? / Valentín: - O beijo. / Molina: - Não, era outra coisa. / Valentín: - Você não quer que te beije agora? / Molina: - Sim, se você não tiver nojo. / Valentín: - Não diga bobagem, assim eu me aborreço. / Molina: -... / Valentín: -... /Molina: - Obrigado./ Valentín: - Obrigado a você. / [...] / Molina: Tem que me dar todos os dados... para seus companheiros... / Valentín: - Como quiser. / Molina: - Tem que me dizer tudo o que tenho que fazer. / Valentín: - Está bem. / Molina: - Até que eu aprenda tudo bem de cor.../ Valentín: - Está bem, era isso que você queria me dizer a pouco? / Molina: - Era... / Valentín: -... (PUIG, 1986, p. 215).

caso fosse descoberto pela polícia, com a finalidade de não sentir-se forçado a entregar o grupo.

Valentín torna-se o objeto de desejo que precisa ser protegido e resguardado. É aquele que exerce um papel de força e de convencimento sobre a heroína, mas que depende dela, de seu sacrifício. No último capítulo, fica confirmado o papel dialógico desempenhado por Valentín. Logo após a morte de Molina, temos Valentín torturado e sendo cuidado por um enfermeiro que, penalizado, resolve administrar-lhe morfina. A partir daí, há uma mescla de vozes. Valentín vê-se sendo guiado pelo enfermeiro por um túnel onde encontra Marta (ele não a vê, mas escuta a sua voz), que o faz prometer não esconder o que pensa, dando-lhe a segurança de que ninguém os escuta.

Mais uma vez, nesse capítulo, a mulher aranha se faz presente, agora no relato de Valentín, contando a Marta sua relação com uma mulher que vivia isolada em uma ilha, presa nos fios de sua própria teia. Ela o alimenta e porta uma tristeza manifestada em lágrimas de diamante, que Valentín busca sanar. Pode-se acompanhar abaixo uma parte do diálogo de Valentín com Marta, no qual a voz desta é representada em itálico. Grafamos, especialmente para a seguinte citação, os fragmentos que representam a voz de Marta em negrito:

Y ahí ella no me dejó seguir, me dijo que yo quería encontrarle explicación a todo, y que en realidad hablaba yo de hambre, aunque no me animase a admitirlo, y me miraba, pero cada vez más triste, y le caían más lágrimas, ‘más diamantes’, y yo no sabía qué hacer para quitarle la tristeza, ‘yo sé lo que hiciste, y no estoy celosa, porque nunca más la vas a ver en la vida’⁸⁵, es que ella estaba muy triste, ¿no te das cuenta? ‘pero te gustó, y eso no tendría que perdonártelo’ pero nunca más la voy a ver en la vida ‘¿Y es cierto que tenés mucho hambre?’, sí, es cierto, y la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que me encontré, ‘¿son muy sabrosas?’ [...] (PUIG, p. 244, 2006).⁸⁶

Na seqüência temos as últimas linhas do romance. Na fala de Marta (presente, ao que tudo indica, no inconsciente de Valentín), nota-se a recuperação dos momentos em que Valentín e Molina transformavam o contexto sufocante em que eram obrigados a permanecer num espaço onde o cinema lhes revelava desejos e sentimentos aparentemente impossíveis de

⁸⁵ Os períodos do fragmento marcados com apóstrofo marcam a voz da personagem Marta, no romance eles estão entre aspas.

⁸⁶ [...] ... e aí não me deixou continuar, disse que eu queria achar uma explicação para tudo, e que na realidade eu falava de fome, embora não tivesse coragem de admitir, e me olhava, mas cada vez mais triste, e caíam mais lágrimas, mais diamantes, e eu não sabia o que fazer para tirar-lhe a tristeza, “eu sei o que você fez e não tenho ciúme, porque nunca mais na vida você vai vê-la, e é verdade que está com muita fome?” Sim, é verdade, e a mulher-aranha me indicou com o dedo um caminho na floresta, e agora não sei por onde começar a comer tantas coisas que encontrei, “são muito saborosas” [...]” (PUIG, 1986, p. 231).

serem concretizados, senão por meio dos relatos e da memória voltada para o cinema de Molina:

Marta, ay cuánto te quiero!, eso era lo único que no te podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí, te iba a perder para siempre, 'no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz' (PUIG, 2006, p. 245).⁸⁷

Esses e outros momentos do último capítulo do romance tornam possível a percepção de que Valentín é levado ao encontro dos fragmentos de filmes relatados por Molina, seu companheiro que, tal como a mulher aranha, o alimentou e, como Marta (de seus delírios), pediu para o marxista ideólogo aproveitar o momento. Como indica Pepe Martín, a mulher pantera converte-se em mulher aranha. Molina é a Mulher-Aranha, personagem que Valentín quer ter e Molina quer ser:

Porque si la chica gata es la mujer pantera, en la primera película que en la novela le cuenta Molina a Valentín, la mujer-araña es el propio Molinita, el homosexual que quiere ser mujer. En sus relatos, con nocturnidad y algo de alevosía. Molina va sacando al radical y recalcitrante revolucionario Valentín de su abstracción. Para envolverle en la fantasía, en la ilusión, en el refugio que para un ser tan basureado como él es su único escape de la realidad. /... Y se va permitiendo más concesiones, pidiendo extender al día los cuentos de la noche. Hasta dejarse enredar con toda ingenuidad en los hilos de la red que Molina va tejiendo. Y en los que también el propio Molina va a caer. Hasta llegar a un acto de amor físico tan puro como transgresor. "Me pareció que yo no estaba, que estabas vos sólo... O que yo no era yo. Que ahora yo... era vos". /... Dos seres tan diametralmente diversos de entrada, en un proceso sutil y casi ritual, van evolucionando de tal modo que uno acaba asumiendo la personalidad opuesta. Molina decidirá inmolarsé en una causa que nunca fue la suya. Y Valentín aprenderá que el sueño, que nunca se permitió, es la única liberación del dolor. El dolor de vivir y el de morir con dignidad. Así 'la mujer araña', madre, mujer, amante, la que uno quiso ser y el otro quiso tener, acogerá a los dos, ya fuera de una opresiva y agobiante realidad, en ese "beso", que les une "for ever"⁸⁸ (MARTÍN, 2006, p.3).

⁸⁷ Marta, aí, como eu gosto de você! isso era a única coisa que eu não podia dizer, tinha medo que me perguntasse dessa maneira, sim, ia te perder para sempre, "não, meu Valentín querido, isso não acontecerá, porque este sonho é curto mas é feliz" (PUIG, 1986, p. 232).

⁸⁸ Porque se a mulher gata é a mulher pantera, no primeiro filme que no romance Molina conta a Valentín, a mulher-aranha é o próprio Molinita, o homossexual que quer ser mulher. Em seus relatos, um tanto obscuros e premeditados, Molina vai livrando ao radical e reservado de sua abstração. Para envolver-lhe na fantasia, na ilusão, no refúgio que para um ser tão maltratado como ele é sua única fuga da realidade / [...] / E vai permitindo-se mais concessões, pedindo estender ao dia os contos da noite. Até deixar-se enredar com toda ingenuidade nos fios da teia que Molina vai tecendo. E na qual também o próprio Molina vai cair. Até chegar a um ato de amor tão puro quanto transgressor. / [...] 'Parecia que eu não estava, que só estava você... Ou que eu não era eu. Que agora eu... era você. /... Dois seres tão diametralmente diversos ao início, em um processo sutil e quase ritual, vão evoluindo de tal modo que um acaba assumindo a personalidade oposta. Molina decidirá envolver-se em uma causa que nunca foi a sua. E Valentín aprenderá que o sonho, que nunca se permitiu, é a única libertação da dor. A dor de viver e morrer com dignidade. Assim, 'a mulher-aranha', mãe, mulher, amante, a que um quis ser e o outro quis ter, acolherá os dois, já fora de uma opressiva e agonizante realidade, nesse "beijo" que os une "for ever" (MARTÍN, 2001, p.3, tradução nossa).

Os rótulos que Valentín e Molina impuseram a si mesmos são descartados pelo envolvimento sexual, que muda as maneiras das personagens perceberem uma à outra, renovando suas expectativas. Mas as identidades impostas acabam predominando em seus destinos; Molina é morto por não entregar a organização de Valentín, este é torturado e, em seus delírios, encontra Marta e fragmentos das histórias contadas por Molina.

O drama da repressão ganha dimensão particularizada nessas personagens. No decorrer dessa narrativa de Manuel Puig, a temática da revolução e da entrada da era democrática como o incentivo para o adentramento no contexto de recuperação histórica da Argentina dos anos posteriores a 1980, mais que uma defesa política, mostra-se como desejo pessoal de liberdade que independe de engajamento ou de compreensão intelectual. O cinema, realidade intocável, revela-se como elemento de superação e de sobrevivência, provocador da solidariedade causada por um processo de identificação mútua, ocorrida no espaço aparentemente repressivo de uma cela.

3.2.1. Os fios que compõem o romance:

Eloy Martínez comenta a veneração de Manuel Puig pelas obras cinematográficas da década de 1940 e o costume de referir-se a pessoas por ele conhecidas com nomes de artistas de cinema (conforme mencionado anteriormente na página 19 deste trabalho), fato que podemos relacionar com a referência à atriz Jane Randolph, cujo nome passa a designar a namorada burguesa de Valentín; a menção que Martínez faz à atração do autor pelo universo feminino pode estar relacionada com a própria caracterização de Molina.

Da entrevista de Puig a Serrano, podemos destacar dentro do romance o gosto pela cópia e pela exploração do universo cinematográfico como forma de referir-se à realidade. São características que marcaram a juventude de Puig e suas primeiras tentativas de fazer cinema. No romance, os filmes surgem como componentes das realidades dos personagens.

Tanto em Martínez como na entrevista com Serrano existe a referência à mãe de Manuel Puig como presença importante em sua biografia. Era ela quem carregava o autor de *El beso de la mujer araña* ao cinema quando criança; foi junto a ela que Puig passou os últimos dias de sua vida. Tal como Manuel Puig em sua juventude, Molina buscava no

cinema lembranças da sua realidade e, junto a essa memória, mencionava-se sempre a figura da mãe. No capítulo com o inquérito policial, quando Molina volta à realidade das ruas, é junto à mãe que vai ao cinema e é para ela o dinheiro que saca do banco, revelando uma preocupação que só pode ser comparada à que demonstra por Valentín.

O que garante a composição das histórias de Molina e de Valentín é justamente a força da expressão e da palavra, desencadeadas dentro de um espaço físico e socialmente repressivo que impede qualquer outra forma de mudança que não seja na recorrência aos ideais e aos desejos.

Para Amícola, na obra *El beso de la mujer araña* temos Puig representando o Sultão e Sahrazad em posição dialética. Em sua condição de narrador, Molina mediará o relato de suas experiências pessoais, usando como argumento filmes de “valor duvidoso”. Encarna uma espécie de Sherazade portenha; é o primeiro homossexual de características positivas na literatura argentina. Valentín, com seu discurso explicativo, que o faz cumprir o papel de “informante anti-mitos”, obriga Molina a enfrentar a “desautomatización del procedimiento” (AMÍCOLA, 2000). E acrescenta que, para Walter Benjamin, Molina é o cultor da tradição oral dos contos de fada; Valentín é o indivíduo da contemporaneidade, ávido por transmitir informações e experiências. Molina, como narrador, não consegue ser o informante da polícia. Em Puig, o processo de enunciação é ocultado por um estilo onde sentimos falta da voz do autor.

O cinema aparece como elemento que libera o sujeito e lhe oferece outra opção, o vislumbre de uma realidade intocável, outra forma de olhar o mundo. As vozes das personagens Molina e Valentín, quando recorrem aos filmes, de certa forma expressam a recorrência a esse mundo a parte que é o cinema. E assim, em acordo com a proposição de Ricardo Piglia em *Tres propuestas para el próximo milenio* (mencionado no primeiro capítulo), essas personagens encontram um viés para contar suas histórias, expressando questões relacionadas à política e à sociedade anterior à democracia sem partir de um centro, mas dos diálogos e nos confrontos de discursos em que, o que predomina, são os olhares sofridos e esperançosos de duas figuras marginalizadas, Molina e Valentín.

3.2.2. O filme de Babenco

O presente tópico busca tratar do desempenho de Hector Babenco como diretor da obra cinematográfica homônima *O Beijo da Mulher Aranha*, por meio da análise da narrativa cinematográfica e dos movimentos de câmera que compõem três seqüências do filme. Nossa análise, porém, não se restringe à obra cinematográfica de uma forma isolada.

O tópico que inicia o presente capítulo oportuniza o conhecimento das personagens Molina e Valentín, a trama que as envolve e os seus destinos, marcando o desfecho da narrativa romanesca. Se levarmos em conta o fato de as obras se constituírem a partir de linguagens artísticas e autorias diferentes, veremos que as obras de Manuel Puig e de Hector Babenco apresentam formas singulares dessas autorias posicionarem-se em seus contextos histórico-culturais, além da mudança dos códigos constituintes. O processo de passagem do texto literário para o cinematográfico encontra-se sempre atravessado por essas questões.

O filme de Hector Babenco será analisado já em sua consonância com o romance de Manuel Puig, não enquanto obra adaptada que está a serviço do universo significativo do texto literário original, mas como criação artística decorrente de uma leitura atenta, perpassada pela subjetividade do diretor de cinema, visto aqui como autor. Procuramos retomar (do segundo capítulo) e sugerir, de maneira geral, o perfil do cineasta Hector Babenco no trato com a narrativa fílmica, no que diz respeito à maneira de vivenciar a realidade latino-americana e, mais especificamente, o cinema brasileiro. No que diz respeito à estética cinematográfica, levamos em conta os seguintes pressupostos: procuramos entender a fábula de acordo com o que parece ser o ponto de vista do diretor, seu olhar para a obra literária e para o público visado; as ações se unem a um cenário / geografia onde as personagens as desenvolvem. Na ocupação de um determinado espaço geográfico, por onde circulam as personagens, está uma das diferenças entre o romance de Manuel Puig e o filme de Hector Babenco, sendo esse espaço elemento importante na percepção de diferentes olhares direcionados à América Latina.

Retomando a questão do espectador, tal função pode ser percebida não só em relação ao filme, pois não estamos nos referindo apenas à pessoa que assiste à obra de Hector Babenco, mas também a ele mesmo e a Manuel Puig na função que desempenham também como freqüentadores de salas de cinema, a ver em suas biografias e na figura do leitor/espectador que está sempre permeando suas obras, a exemplo de Molina.

Trataremos de algumas das seqüências escolhidas para análise de acordo com a relevância para o cumprimento do nosso objetivo, na comparação com o romance de Manuel Puig.

A maior parte das cenas do filme *O Beijo da Mulher Aranha*, assim como no romance, estão centradas nos diálogos dos dois companheiros de cela, em um presídio de São Paulo, na época da Ditadura Militar: Molina e Valentin. Este é, no filme (diferente do romance), um jornalista que teria sido preso ao ser descoberto pela polícia como membro de um grupo da luta armada que ajudava um dos últimos militantes, chamado Américo (nome de guerra), a fugir do País. Américo é uma personagem que não se faz presente no romance, e parece constituir o filme de Hector Babenco para dar a dimensão da causa política na qual Valentin estaria envolvido. Podemos ir mais além e pensar que seria uma espécie de personificação da América (Cone Sul), que vivencia e luta, naquele momento, contra um contexto opressor. Molina é um homossexual que se encontra preso por aliciar menores. A caracterização das personagens e a trama tecida por histórias contadas por Molina, revelando desejos, angústias é similar ao romance.

À diferença do que ocorre na obra literária de Manuel Puig, os conflitos aparecem de maneira bem mais simplificada, por meio de brigas e de discussões entre as personagens. Estas deixam claros pontos de divergência a respeito de visões políticas e de sexualidade. A personagem Valentin do filme é menos disposta ao diálogo do que no romance.

Essa obra cinematográfica é possuidora, como elementos essenciais de sua composição, de duas histórias de cinema narradas pela personagem Molina. É por meio dessas histórias que Molina e Valentin, vistas aqui como personagens protagonistas, provocam situações e reagem aos acontecimentos.

Cada seqüência, em meio à narrativa fílmica de Hector Babenco, corresponde à passagem de um dia. Segue uma descrição da primeira seqüência do filme, em que são esclarecidos os traços definidores das personagens e o tipo de relacionamento que Molina e Valentin inicialmente travam: temos a aparição das personagens e o lugar que elas ocupam; a câmera circula, mostrando a composição desse espaço, que é uma cela de um presídio da América Latina. Ao mesmo tempo em que acompanhamos o giro da câmera por esse espaço, a voz de Molina, em *off*, descrevendo Leni – personagem do filme nazista, tal como no romance, como uma cantora linda e desejada, cercada de luxo, mas concentrada em seu mundo interior: na parede do cenário correspondente à cela, vemos desenhos, roupas penduradas, fotos de atrizes do cinema.

Aparece, em seguida, a janela com grade. Esse foco é marcado pela voz de Molina, que diz: “Da janela, você pode ver a Torre Eiffel”. A câmera abaixa: utensílios femininos e uma parte da cama de Molina, onde há uma boneca. Na parede ao lado, uma foto da mãe de Molina. A câmera sobe em direção a uma toalha que está sobre a cama, retirada da cena pelas mãos de Molina; a câmera acompanha esse movimento. Molina imita os trejeitos de Leni. A câmera acompanha os movimentos de Molina até chegar a Valentín, que aparece deitado em uma cama, de costas, com o corpo meio redobrado, rodeado pela escuridão. Sua aparência é frágil: o recurso do ângulo, de cima para baixo, o demonstra, parecendo indicar um estado de inferioridade vivido pela personagem.

Em outro *flashback*, Molina descreve a chegada da tropa de ocupação alemã na França. Valentín fica desconfiado e descobre, por informação do próprio Molina (descrevendo os chapéus de turco) – ele próprio não se havia dado conta ou não se preocupara em saber que seriam os supostos inimigos no filme - que esses contrabandistas são judeus e conclui que o filme é de propaganda anti-semita, proposta típica de filmes produzidos pela Alemanha nazista. Exasperado, Valentín chama a atenção de seu parceiro de cela por causa disso, dando sinais de revolta e deixando transparecer uma agressividade que não é perceptível na obra literária. Molina argumenta que a parte política é apenas pano de fundo, o importante é o romance, a história de amor.

Corte em Leni Lamaizon, que surge no palco cantando. Ela é enquadrada desde um pouco abaixo da cintura, de frente, descendo as escadas, dirigindo-se às pessoas que estão nas mesas. Ao olhar para Werner, um alto oficial das tropas alemãs, a voz em *off* de Molina conta que seus olhos se encontram. Quando é interrompido pelo riso de Valentín, que diz estar rindo de si mesmo e dele – a forma como a cena é apresentada revela o caráter irônico revelado por Valentín, característica própria desse filme de Hector Babenco. Molina desiste de continuar a história e decide apagar a vela ao seu lado, para dormir. As luzes se apagam. Valentín desperta por causa do barulho e observa, pela janela, a chegada de um preso político sendo, visivelmente, torturado. Molina pergunta se Valentín sabe quem é, e a resposta é negativa. Importante salientar, para uma perspectiva comparatista a ser retomada mais adiante, que esse personagem não compõe a estrutura do romance de Manuel Puig (revelando-se como Américo em outro momento), sendo criado, exclusivamente, para o filme dirigido por Babenco.

Chamamos atenção também para o detalhe das velas, que estão sempre acesas nos momentos em que Molina conta suas histórias, à noite, quando as luzes de todas as celas estão apagadas. Esta ação, repetida em vários momentos da obra cinematográfica de Babenco, é

importante na constituição de Molina enquanto personagem narradora, conforme veremos mais adiante.

A partir daquele momento (do ingresso de Américo no presídio), em síntese, temos a continuidade da trama quase toda ocorrendo dentro da cela, com os filmes narrados oralmente por Molina, norteando os diálogos e atitudes das personagens. Pela descrição da seqüência anterior, é possível compreender as características das personagens e somos apresentados à primeira heroína com quem Molina se identifica – Leni Lamaison. A seguir, temos a penúltima seqüência do filme, quando Molina narra a história da Mulher Aranha para Valentín. Nessa altura, já conhecemos Marta, que, em comum com o romance, não é personagem de um dos filmes de Molina, é personagem “real”, presente na memória de Valentín, antiga namorada burguesa que deixou Valentín quando soube que ele estava envolvido com um grupo armado de oposição ao governo. Quando vai contar a história da personagem título do filme e do romance, Molina está despedindo-se de Valentín. A essa altura, já sabemos que, desde o início, existia um acordo entre Molina e os militares que estavam investigando o grupo de oposição com o qual Valentín estava envolvido. O plano era que Molina conquistasse a confiança do militante e, dessa forma, arrancasse dele informações sobre os seus parceiros na luta armada. Em troca, Molina teria facilitado o seu indulto.

Molina começa a falar da personagem título da obra, heroína de um dos filmes relatados: é a *Mulher Aranha*. A voz de Molina, em *off*, acompanha a aparição da personagem-título. Molina fala da estranha mulher que vivia em uma ilha tropical e usava um longo vestido de lamé. A mulher aparece em um cenário preto e branco, envolvida por uma teia de aranha, que surge desde suas costas e a deixa presa à ilha, da qual não pode sair. Descendo, em segundo plano, de frente, dirige - se a algo que está abaixo dela. Em seguida a heroína aparece em segundo plano, caminhando em direção a algo/alguém abaixo dela, o naufrago, que aparece deitado e de perfil. Quando a Mulher Aranha abaixa-se em sua direção, parece que a imagem de seu rosto, filmado de baixo para cima, acompanha o olhar do naufrago. Um corte nos leva de volta à cela, onde nos deparamos com o rosto de Valentín, do qual a câmera vai aproximando-se até formar um super-close. Neste mesmo ângulo vemos, em seguida, o rosto do naufrago que, diga-se de passagem, é interpretado também por Raúl Júlia, intérprete de Valentín.

Transcrevemos, aqui, a fala de Molina: “Ela o alimentou e cuidou de suas feridas, ela o nutriu com o seu amor”. Molina aproximando-se de Valentín, que está de olhos fechados e, ao seu lado, diz: “quando ele acordou, ele olhou para a Mulher Aranha e viu...”. Acompanhando a descrição de Molina (em *off*), as imagens em preto e branco seguem

direcionadas a Valentín: “... uma lágrima perfeita caindo por debaixo da máscara”. O rosto da Mulher Aranha aparece em *close* e o ângulo acompanha o olhar do naufrago, com uma lágrima caindo nitidamente do rosto da heroína. Quando vemos o *close* no rosto do naufrago que olha para a Mulher Aranha, o diálogo entre Molina e Valentín continua, em *off*: Valentín pergunta o motivo pelo qual a Mulher Aranha chora, ao que Molina questiona o fato de Valentín sempre querer explicações. Ao término da fala de Molina, um corte nos leva de volta à cela, onde segue o diálogo entre os companheiros. Molina diz que eles (os soldados) também o fazem sofrer. Confessa sua paixão por Valentín, que pergunta se pode tocar em Molina, que diz poder fazer o que quiser com ele. Eles se deitam juntos e, um pouco antes, Valentín levanta-se para apagar a vela. Enquanto no romance percebemos a Mulher Aranha como uma das personagens femininas que compõem um dos filmes relatados por Molina, por meio da menção à personagem feita por Valentín (ele a compara com a Mulher Pantera mencionada no primeiro capítulo e revela considerar a Mulher Aranha parecida com Molina), na obra de Babenco, Molina narra um filme que tem a Mulher Aranha como heroína. Esta e outras questões que já foram aqui colocadas mesclam-se.

Na sala do diretor, Molina parece não conseguir convencer, mesmo assim lhe é dado o indulto. Molina está sentado, segurando o retrato de sua mãe, quando se recusa a levar informações de Valentín para seus companheiros através de um número de telefone. Molina pede para Valentín um beijo, ele fala que sim, com a condição de que não se deixe mais humilhar por ninguém. Um pouco antes do beijo, Molina pede para Valentín o número do telefone.

Nessa seqüência, que é toda externa, aparece o cotidiano de Molina, desde o momento em que ele sai da prisão. Uma voz em *off* acompanha os seus passos, trata-se do requerimento policial, pois os militares suspeitavam de seu progressivo envolvimento com o movimento de resistência do qual Valentín participa. Depois de dar o telefonema, Molina marca um encontro com o grupo ao qual pertencia Valentín. No dia do encontro, começa a ser perseguido pelos policiais que o estavam vigiando. Molina acaba morto pelo próprio grupo de revolucionários, fato que, segundo o inquérito policial (em *off*), descrito enquanto tiram o corpo de Molina do carro da polícia e o jogam em um lixão, provavelmente fazia parte de um trato com o grupo da resistência, segundo o qual estes poderiam matá-lo caso ele representasse um perigo para a segurança dos membros.

A seqüência que será descrita agora marca a conclusão da narrativa de Babenco, em que Valentín reencontra sua antiga namorada burguesa na mesma ilha da Mulher Aranha, relatada por Molina.

Valentín aparece na cama de uma enfermaria, cheio de ferimentos, depois de ser torturado. O enfermeiro lhe aplica uma injeção e, em seguida, Valentín respira e fecha os olhos. Em seus delírios, uma mão feminina agarra-se em seus dedos, sobre o peito. Chama o nome de Marta e vira a cabeça para a direção da mulher a seu lado. Neste momento, nota-se o enquadramento dos dois rostos: o rosto em perfil de Marta, sorrindo. Valentín, abaixo, olhando para Marta, que o puxa. Os dois correm pelo corredor externo do presídio; não há nada no caminho; ninguém, nessa cena, olha em direção deles, como se estivessem invisíveis. Enquanto isso, Marta abre as portas do presídio e busca Valentín.

Na cena seguinte, temos a mesma paisagem da ilha que, segundo Molina, era habitada por aquela estranha Mulher Aranha; a imagem aparece em preto e branco. Em plano médio, vemos Valentín e Marta correndo pela ilha. Na beira da praia, Valentín acaricia o rosto de Marta, os dois trocam beijos e carícias. Na passagem dessa cena, temos a voz em *off* de Valentín, dizendo para Marta que a ama muito, que não disse isso antes porque tinha medo de perdê-la. Marta fala, também em *off*, que isso não vai acontecer, pois: “Esse sonho é curto, mas esse sonho é feliz” – frase que fecha o último capítulo do romance. Durante a fala de Marta, os dois vão até um barco e o cenário fica colorido. O barco navega até a montanha (mesma paisagem que inicia o filme da Mulher Aranha, narrado por Molina). Começam a passar os créditos do filme e a narrativa se encerra.

Chamamos atenção para alguns processos de síntese e de estética perceptíveis no filme: sempre que Molina está narrando uma história, as velas acesas indicam o período noturno; enquanto no romance as narrativas são várias, incluindo um monólogo de Valentín, toda a trama do romance gira em torno de duas histórias de filmes narradas por Molina; há a inclusão do personagem Américo, militante que não se faz presente no romance; a mesma atriz – Sônia Braga – interpreta três personagens femininas – Leni Lamaison, Marta e Mulher Aranha. Tais elementos, observados dentro do discurso em que se constrói o filme dirigido por Hector Babenco, confirmam o que foi colocado neste tópico. Veremos também que esses elementos deixam que a versão cinematográfica de *O beijo da mulher aranha* posicione-se em certo momento do cinema brasileiro e da vida brasileira. E tais elementos oferecem, dessa forma, possibilidade de um diálogo com a literatura de Manuel Puig e, conseqüentemente, com a literatura argentina e a cultura latino-americana.

3.3. Sobre leituras

3.3.1. Leitor empírico e visibilidades

Guido Bilharinho tece o seguinte comentário sobre esse que é o nosso objeto de pesquisa:

Imagem e palavra, sejam nessas descrições sejam na elaborada dialogação travada entre eles, unem-se com tal pertinência e adequação que compõem as faces da moeda em sua mútua indispensabilidade. /Raramente se tem tamanho equilíbrio entre tais elementos, ultrapassando sua ocorrência a simples complementaridade entre um e outro para essencializar- se potencializando e ampliando seu poder para além dos fatores de expressão e comunicação, constituindo-se em entidades autônomas que valem e atuam por si mesmas, já que atingidos os patamares da arte, cuja justificação é sua própria existência (BILHARINHO, 2002, p.32).

Em *O Beijo da Mulher Aranha*, apesar de as personagens e suas histórias serem fictícias, há um sentido de realidade, uma preocupação pelo registro histórico, estando este implícito nos discursos das personagens, permeando as ações e suas conseqüências. São personagens que dão vida ao drama da repressão, pelo contorno singular que esse problema ganha, contorno este expresso nas identidades estereotipadas das personagens. Estas são trabalhadas ao longo das narrativas de cinema relatadas por Molina de tal forma que este se envolve com a causa política e Valentín, com as fantasias melodramáticas dos filmes. O resultado é a morte e o reencontro da possibilidade de mudanças no delírio, apresentado, na obra de Babenco, em forma de filme em preto e branco.

Molina conta suas histórias de forma que seu parceiro se interesse e, nesse exercício, o imaginário tanto de Molina como de Valentín entra em cena, misturando-se aos relatos que Molina busca em sua memória.

Esse olhar enviesado para a realidade não é apenas um trabalho de autoria, mas também é um exercício praticado pelo espectador, capaz de dialogar com as personagens de acordo com seu olhar particular e, ao mesmo tempo, coletivo para o mundo que se apresenta na tela. Os espectadores constituem a experiência cinematográfica e são constituídos por ela.

Em *O Beijo da Mulher Aranha* de Babenco, as histórias são narradas por Molina a cada noite, quando se apagam as luzes, permanecendo apenas a iluminação da vela. A

referência ao cinema como elemento de significação está também aí. Como em uma sala de projeção, é nos envoltos da escuridão que as histórias se presentificam, permitindo breves momentos em que se vivencia uma outra realidade, mas não há esquecimento do momento presente com o qual se faz associação. Vemos no filme de Babenco que espaço e tempo não são precisados dentro de uma ordem linear, pelo contrário, tomam dimensões generalizadas, concentrando em si problemas comuns ao contexto latino-americano, mas que tomam intensidade particular ao serem registrados na caracterização de personagens e espaços fictícios que os vivenciam e inscrevem. No filme dirigido por Babenco, a história se passa em algum lugar da América do Sul, como explicam as propagandas que aos poucos vamos identificando nas passagens de câmera e, mesmo não sendo citado, percebemos tratar-se do Brasil. Hector Babenco lança um olhar para a América Latina enquanto indivíduo que se encontra situado nela, mas com a influência de uma visão americana, proporcionada pelo roteiro de Leonard Shoreder.

Foram muitas as críticas que afirmaram ser a relação entre as personagens Molina e Valentín menos paradoxal, e sim estática, no filme do que no romance. O próprio Manuel Puig, em entrevista para a *revista Crisis*, esclarece essa situação: explica que no filme a personalidade de Valentín é menos conflitiva e contraditória porque deveria agradar ao público americano, a quem atribui a qualidade de reacionário. Talvez esse seja o motivo, também, pelo qual a relação sexual com Molina no filme aparece mais como ato de generosidade e de sacrifício para Valentín, que age contra os seus princípios de relacionamento.

Manuel Puig: [...] Cuando la película se presentó en Cannes suscitó polémicas irritadas entre algunos críticos sudamericanos molestos por lo que definían como una imagen sin matices del joven revolucionario. En la película, en efecto, Molina es asesinado por los compañeros de Valentín y ese gesto parece una verdadera crueldad, una falta de prueba de humanidad. También en el libro Molina es asesinado por los revolucionarios, pero es él que lo pide antes de que la policía descubra la cita, porque sabe que se lo meten preso no va a tener la fuerza de no hablar y así es que prefiere morir, quedar limpio a los ojos de la persona amada, en un sentido romántico y muy femenino ¿no?, Porque antes que nada, para él está el rol que se ha elegido en la vida. // Giovanna Pajetta: ¿Y la dureza, el aplanamiento del personaje Valentín?/ Manuel Puig: Sí, en el libro y en las versiones teatrales Valentín tiene más matices, en el film es menos conflictivo y también menos contradictorio. Quizás esta graduación es la que funcionó para el público norteamericano, la otra en cambio no los habría convencido. Quiero decir... un público reaccionario encuentra, por ejemplo, simpático a este Valentín, porque queda golpeado por su generosidad, por el hecho de que él sea capaz de hacer un sacrificio como hacer el amor con el otro, contra todos sus prejuicios sexuales. En resumen, yo no siento mía la película pero veo que funciona, y con eso me quedo en paz (CRISIS, N°41).

Percebemos, na relação do filme com o romance, pontos de semelhança e de diferença no que diz respeito ao espaço onde são desenvolvidas as ações, influenciando, conseqüentemente, nos perfis das personagens e na forma como interagem com a realidade que as envolve.

Há em comum, no entanto, o fato de que essas personagens latino-americanas são trabalhadas a partir de olhares também latino-americanos, mas de origens e com direcionamentos diferentes. Nos dois (romance e versão cinematográfica), o entrosamento e a empatia entre Molina e Valentin desenvolvem-se paulatinamente durante os intervalos das narrativas cinematográficas relatadas por Molina. As duas personagens protagonistas estão situadas em um ambiente comum a todos os países da América Latina: a repressão causada por uma política ditatorial. Molina e Valentin personificam grupos sociais oprimidos e encontram, uma na outra, a possibilidade de mudança e libertação. A existência de aspectos em comum entre romance e obra cinematográfica também é mencionada por Manuel Puig, em entrevista com Giovana Pajetta:

Giovana Pajetta: - ¿Qué piensa el autor de El Beso de la mujer araña de esta versión cinematográfica y americana?/ Manuel Puig: - Cuando la vi solo, en la cabina de montaje, antes de que saliera sobre la pantalla, estaba muy preocupado, me parecía muy distinta del libro... Y ya me había preocupado antes, por la elección de los protagonistas. [...] Y en la cabina se me confirmaban todos mis temores. Pero cuándo después la vi con el público fue una sorpresa enorme. Sentí que quien había realizado la película había alcanzado mucho de lo que yo había querido decir con el libro. Por otros caminos, pero lo había hecho. Así es que puedo decir: ésta no es mi película, es la película de Babenco, pero yo estoy satisfecho. (CRISIS, Nº 41)

Assim, Molina e Valentín, essas personagens a quem Manuel Puig parece deixar reagir aos fatos e conduzir, até certo ponto, a narrativa – com exceção de seus destinos - não apenas impõem a ficção dentro da história como válvula de escape, mas também permitem que, enquanto elementos literários, sejam significativas no ato de refletir a América Latina singularizada em narrativas romanescas e cinematográficas, configuradas na arquitetura do texto.

Nesse ponto, também temos o cinema dentro do cinema. Devemos pensar que, por trás de tudo isso, há uma visão político-cultural de América Latina, perpassada pelo fato de ser uma obra dirigida por um cineasta considerado brasileiro e com roteiro de um americano – Leonard Shoreder – adaptando um romance escrito por Manuel Puig, escritor argentino.

O drama da repressão imposto pela Ditadura Militar não é exclusivamente brasileiro ou argentino, é latino- americano, e trata-se de uma América Latina situada também para além de suas fronteiras, atravessada pelos olhares de dois autores que se distanciaram de suas

pátrias por motivos, entre outros, ligados a perspectivas artísticas de conhecimento e de liberdade de expressão. Tal questão, da arte como possibilidade e objetivo de livre expressão para comunicar certa realidade de maneira singular nos remete ao texto “Um olhar político: em defesa do partidarismo na arte”, em que Beatriz Sarlo trabalha a relação conflituosa entre o mundo do discurso e a arte, em sua característica subversão do autoritarismo e das instituições: “Na arte, diria Habermas, a profusão de sentidos sugere um modelo oposto ao das sociedades, onde a livre circulação desses sentidos está obstruída pelas instituições, pelos costumes, ou pela força”. (SARLO, 2005, p.58). Em romance e filme de Manuel Puig e Hector Babenco esses sentidos são trabalhados a partir de lugares que os limitam - a cadeia, o sistema político ditatorial, o filme de propaganda nazista, por exemplo.

3.3.2. Fios de Babenco em Puig

Em diálogo com o aspecto da leitura em *O Livro das Mil e Uma Noites* (presente no primeiro capítulo, da página 25 a 31), para a análise da leitura na constituição destas personagens – Molina e Valentín – levamos em conta o leitor empírico, de Umberto Eco, e a qualidade da visibilidade na literatura, de Italo Calvino. Tais questões são analisadas, respectivamente, nas obras *Seis Passeios pelos bosques da ficção* (Umberto Eco) e *Seis Propostas para o próximo milênio* (Ítalo Calvino).

Tanto no romance de Manuel Puig como no filme de Babenco, Molina conta histórias de filmes assistidos por ele. Ao assistir um filme, Molina se impõe como leitor, isto é, traça seus próprios caminhos de vivência do ficcional, que aceita como verdade ao relacionar essas mesmas histórias com sua visão de mundo e memória. Valentín cumpre esse mesmo papel quando ouve os relatos de Molina. Dentro do romance de Manuel Puig, Molina e Valentín superam limitações ideológicas porque, nos diálogos, suas vozes permeiam as histórias de cinema com suas próprias concepções de mundo e, aos poucos, com o olhar que um começa a lançar para o outro, levando à aceitação das diferenças e à quebra dos preconceitos.

“... Sua história é um deleite para todo ser humano, afastando as preocupações e fazendo desaparecer as tristezas”. Essa é a revelação que Dinazard, a irmã mais nova de Sahrazad, faz no capítulo referente à décima quinta noite, quando pede, conforme o ritual de todas as noites, que Sahrazad conte mais uma de suas “belas historinhas”. Podemos pensar, a partir daí, que Sahrazad cumpre a função de “afastar preocupações”, nas palavras de Dinazard, ao tentar salvar a própria vida e a de todo o reino, por consequência dos relatos. Mas também, na leitura de suas histórias, percebe-se esse olhar que subverte e recria o mundo empírico dentro de um universo mágico, oferecedor de possibilidades às situações assombrosas vivenciadas pelas personagens mencionadas por essa narradora heroína.

Assim, o encantamento provocado por essas histórias que, aparentemente, são absurdas, vão interessando e começam a transformar a rotina do monarca. Histórias que passam a compor a experiência vivida, transformando-a. Segundo explica Nádia Battela Gotlib: “Quando Sherazade conta histórias ao rei, aguça-lhe a curiosidade. Ele quer continuar a ouvir a estória, na noite seguinte. O *conto*, enquanto *vida*, acaba também *encantando* o rei. E Sherazade, contando estórias, vai adiando a morte e prolongando a vida” (GOTLIB, 2003, p. 7). Molina também o faz ao levar Valentín ao compartilhamento de seus desejos.

A relação que tratamos aqui, entre Sahrazad e Molina, refere-se ao ato de contar histórias, usando a palavra para operar mudanças em seus reinos, por meio do rompimento com uma tradição instituída. Retomando as falas Guillermo Cabrera Infante:

A trama tecida noite após noite por Sherazade, Penélope contista com milhares de pretendentes, levou muitos escritores, - desde d. Juan Manuel, Bocaccio e Chaucer – a tentar uma imitação em que diversos talentos buscam emular o encantamento árabe. Poucos o conseguiram, mas um escritor nosso contemporâneo, Manuel Puig, em seu ‘O Beijo da Mulher Aranha’, é uma Sherazade argentina que a cada noite conta um filme inventado para seu companheiro de cela, seu vizir cruel: completamente surdo às dádivas orais que lhe oferece Puigrazade – assim como é cego a suas investidas sexuais. (INFANTE, 2001, p.7).

Assim como Cabrera Infante associa, em um nome, Puig e Sahrazad (*Puigrazade*), também podemos relacionar essa personagem narradora a Babenco que, ao reler e traduzir Puig para o cinema, produz outra obra, na qual também são contadas histórias que saem da boca de uma espécie de Sahrazad, esta latino-americana.

Tânia Franco Carvalhal chama atenção para o papel da memória e da invenção nos estudos em literatura comparada no ensaio “A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista”. Carvalhal faz referência a três autores (Ana Pizarro, Tasso da Silveira, Carlos Fuentes) que, cada um em sua especificidade, pensam a história da América Latina a partir de diálogos entre memória e invenção, encontrando na ficção uma forte fonte de

construção dessa história que deixa emergir culturas e confrontos entre elas: “A história continua, como travessia caminhada e passagem” (CARVALHAL, 1996, p.199).

A referência com o mundo emana dos textos, através, principalmente, das vozes de Molina e Sahrazad, narradoras da noite que, a cada alvorecer, indicam na falta de conclusão e (conseqüente) criação de perspectiva em seus relatos, uma espécie de encanto que é capaz de imortalizar.

CONCLUSÃO

Em *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva* (2007), Beatriz Sarlo toma um posicionamento relacionado com as intermitências da memória nas estórias / histórias que são contadas e os valores / questões que envolvem a subjetividade nos discursos que buscam o passado e procuram explicá-lo ao presente, ao qual está ligada a lembrança:

[...] porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade) [...] O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente (SARLO, 2007, p.9).

A percepção de uma lembrança é como a de um cheiro – sendo ou não proclamada, a lembrança surge e, por seu caráter incompleto, desperta nossa curiosidade. Dessa forma, espontâneo e provocador, o passado pode ser proibido, mas nunca esquecido pela memória:

Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra) [...] É possível não falar do passado. [...] mas só de modo aproximativo ou figurativo ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam (seria esse o final enlouquecido que nem seque a matança nazista dos judeus conseguiu ter). Em condições subjetivas e políticas ‘normais’, o passado sempre chega ao presente. Essa obstinada invasão de um tempo (antigo) em outro (agora) irritou Nietzsche, que o denunciou em sua batalha contra o historicismo e contra uma ‘história monumental’ repressora dos impulsos do presente (SARLO, 2007, p.10).

A linha de estudos que monumentaliza o passado e que tanto irritou Nietzsche foi descrita por Charles Maier como “‘auto-arqueologização’” das “‘sociedades ocidentais’”. (MAIER apud SARLO, 2007, p.11).

A autora cita outra linha de estudos históricos que veriam no passado uma possibilidade de reconstituição de uma verdade presente. Tal mudança de visão acompanha uma nova perspectiva com relação às fontes a partir das quais o passado é abordado, sendo aquelas que reforçam e dão legitimidade à memória, como as fontes orais: “[...] o lugar espetacular da história oral é reconhecido pela disciplina acadêmica, que, há muitas décadas, considera totalmente legítimas as fontes testemunhais orais (e, por instantes, dá impressão de julgá-las mais ‘reveladoras’” (SARLO, 2007, p. 12). Seria esta uma linha acadêmica, que não é a mais divulgada pelo senso comum, sendo este o mais aceito no universo pedagógico:

A modalidade não acadêmica (ainda que praticada por um historiador de formação acadêmica) escuta os sentidos comuns do presente, atende às crenças de seu público

e orienta-se em função delas. Isso não a torna pura e simplesmente falsa, mas ligada ao imaginário social contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem que como limite (SARLO, 2007, p.13).

Enfim, o que Sarlo chama de “história de massas” ou “história de grande circulação” contém em si uma fórmula argumentativa nítida (pautada em consumidores de uma sociedade midiaticizada) que falta à história acadêmica. É uma questão de método, forma e instituição que permeia o oposto “história de massas” x “história acadêmica”:

Esses modos da história respondem à insegurança perturbadora causada pelo passado na ausência de um princípio explicativo forte e com capacidade inclusiva. [...] Como a dimensão simbólica das sociedades em que vivemos está organizada pelo mercado, os critérios são o êxito e o alinhamento como senso comum dos consumidores (SARLO, 2007, p.15).

Beatriz Sarlo faz referência ao olhar deslocado de historiadores e de cientistas, buscando a subjetividade e opondo-se à normalização. Trata-se da história que leva em conta o sujeito social, afirmando sua identidade em práticas cotidianas. Os olhares desses estudiosos (Michel de Certeau como pioneiro, seguido por Homi Bhabha) voltam-se para um novo tipo de sujeito – rebelde e preocupado com sua identidade –, o que exige novos métodos de identificação do passado: “[...] e tendem à escuta sistemática dos ‘discursos da memória’: diários, cartas, conselhos, orações” (SARLO, 2007, p. 17). O olhar para o passado muda a partir da “renovação temática e metodológica que a sociologia da cultura e os estudos culturais realizaram sobre o presente” (SARLO, 2007, p. 17).

A revalorização da subjetividade para relatar o passado estaria na confiança que se resolve dar à primeira pessoa, no testemunho pelo imediatismo da voz e do corpo. Na Argentina tal questão era pensada desde a época da Ditadura Militar, mas só foi tratada abertamente com a transição democrática, quando a memória substituiu fontes destruídas e não permitiu que a estagnação e a violência características de uma época de repressão deixassem de ser reveladas: “A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar o é na maioria dos países da América Latina” (SARLO, 2007, p. 20).

A obra de Sarlo trata deste olhar para o passado a partir da subjetividade proporcionada pela memória, sem deixar de levar em conta que tal olhar pode também ser alvo de questionamentos a partir do momento que:

A questão do passado pode ser pensada de muitos modos e a simples contraposição entre memória completa e esquecimento não é a única possível. Parece-me necessário avançar criticamente além dela, sem dar ouvidos à ameaça de que se examinarmos os atuais processos de memória estaremos fortalecendo a possibilidade de um esquecimento indesejável. Isso não é verdade. / Susan Sontag

escreveu: ‘Talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento’ (SARLO, 2007, p.21).

No terceiro capítulo da mesma obra – *A Retórica Testemunhal* -, Sarlo recorda que “lembrar” foi um ato que serviu para restaurar o passado dos países que vivenciaram ditaduras. As transições democráticas em países da América Latina coincidiram com debates sobre o Holocausto na Europa, abrindo um amplo espaço para informações subjetivas advindas da memória, dos discursos testemunhais, tornando-se estes, matéria-prima de movimentos em prol da democracia, e de discursos que impulsionaram o espírito de democratização no país de Puig. No entanto, Sarlo faz uma ressalva, chamando atenção para o fato de que tais discursos, mesmo sendo tão requisitados na atualidade, devem ser abordados e questionados pela crítica.

Pelo contrário, quando despontaram as condições de transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para uma esfera pública de direitos. / A memória é um bem comum, um dever (como disse no caso europeu) e uma necessidade jurídica, moral e política. [...] Pois bem, esses discursos testemunhais, sejam quais forem, são discursos e não deveriam ficar confinados numa cristalização inabordável (SARLO, 2007, p.47).

Uma manifestação de tais discursos é a narração. Para abordá-la Sarlo cita Paul Ricoeur, para quem a narração não explica ou faz compreender. O presente é a base do discurso e marca a produção da narração: “Naturalmente, a estilização unifica e traça uma linha argumental forte, mas também instala o relato num horizonte em que tem raízes a ilusão de evitar a dispersão do sentido” (SARLO, 2007, p.50).

Tais colocações de Beatriz Sarlo dizem respeito à nossa pesquisa a partir do momento que nos remetemos aos posicionamentos pessoais de nossos autores (Manuel Puig e Hector Babenco) a respeito da experiência de ambos enquanto artistas, com a repressão e a entrada da democracia, bem como a participação ativa dos dois no processo de renovação dos códigos que são as bases de suas produções, tendo em comum a voz dada a personagens representantes de grupos sociais marginalizados que, seguindo o percurso indireto da fantasia, reagem diante da opressão às suas naturezas e aos seus ideais.

Dois capítulos da obra *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, de Robert Stam, intitulados *De Bakhtin à América Latina* e *O cinema e os gêneros do discurso*, mostram a ligação da teoria de Bakhtin atrelada à consideração do outro no discurso, o que é de grande importância para o estudo que aqui propomos. No primeiro, *De Bakhtin à América Latina*, Robert Stam escreve que a noção de *carnavalesco*, empreendida por Bakhtin a partir de seus estudos literários e uma atenção especial para manifestações marginais da cultura

russa, é vista por muitos críticos como uma abertura para a compreensão da cultura latino-americana, tendo em vista que se percebe a existência de artistas que reconhecem a marginalização fortemente presente no espaço latino-americano e tornam essa característica um ponto forte em seus textos. A exemplo do escritor argentino Manuel Puig e do cinema:

Os romances de Manuel Puig lembram-nos constantemente a presença dos filmes de Hollywood como uma língua franca cultural onipresente em países como a Argentina. Toda a América Latina, neste sentido, foi 'traída por Rita Hayworth', no sentido de que o colonialismo cultural deu-lhe a sensação difusa de que a vida real está 'em outro lugar', na Europa e na América do Norte, e não na periferia da Argentina ou do Brasil (STAM, 1992, p.49).

O cinema de características Hollywoodianas está presente tanto em Puig como em Babenco, nas narrativas de Molina que, tal qual *Sahrazad*, conta histórias como forma de prolongar a vida e garantir a sobrevivência. Essas narrativas remetem à realidade dos Estados Unidos e da Europa, regiões pelas quais passaram Puig e Babenco. Em ambos, as personagens aproximam essas realidades cinematográficas de suas vidas e essas mesmas realidades provocam a ilusão da possibilidade de superação, nas tentativas de escapar às leis e às ordens institucionais. Longe de ter um *happy end*, as fantasias proporcionadas por películas europeias e americanas não os salvam da separação, do castigo e da morte. Mas, tal como Valentín, deparamo-nos com uma ilusão curta, mas feliz (lembrando a voz de Marta), só possível nas reminiscências facultadas pela memória das heroínas de Molina, encarnadas no delírio de um encontro amoroso.

Hector Babenco traduziu esse encontro com o casal que, ao abandonar a ilha em um barco, continua se deslocando enquanto passam os créditos: assim como os contos de *Sahrazad*, prolongando-se ao infinito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMICOLA, José. Manuel Puig y La Narración Infinita In: *La narración infinita: tomo 11 de la historia de la literatura Argentina*. Buenos Aires : Emece, 2000.

_____. El hilo de arachne y la toma de distancia. *Revista Iberoamericana*, Buenos Aires, v.66, n.1, 2000, p.163-174.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche: São Paulo: Globo, 2005. (V.I. Ramo Sírio).

ANDREW, J. Dupley. Christian Metz y la Semiología del Cine. In: _____. *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona: Colección Punto y Línea, 1975.

ARRIGUCCI JR, Davi. Espiral menor, mas nem tanto: Cortázar e a narrativa hispano-americana. In: _____. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AVELLAR, José Carlos. A arte antes da vida. In: _____. *A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: Edusp, 1995^a, p. 77-114.

_____. A paisagem e a negação da paisagem. In: _____. *A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: Edusp, 1995^b, p.267-312.

BABENCO, Hector. *O beijo da mulher aranha*. São Paulo: Coleção Isto é/ VHS. Estúdio: FilmDallas Pictures / HB Filmes / Sugarloaf Films Inc, 120 min, 1985.

_____. *Depoimento*. In: NAGIB, Lúcia (org.). *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed 34, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. A Pessoa que Fala no Romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998, p.134 – 163.

_____. O discurso de outrem. In: *Marxismo e linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999, p.144-154.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre Nicolai Lescov. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197 – 221.

BERNARDET, Jean- Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural/ Brasiliense, 1985.

BETON, Gerard. Do pensamento do autor à imaginação criadora do espectador. In: _____. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 83-106.

BILHARINHO, Guido. O beijo da mulher aranha – imagem e palavra. In: _____. *O cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.95-114.

CARVALHAL, Tânia. A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra, 1996, p. 198-207.

CHÁVEZ, Eva Lydia Oseguera de. *Leer literatura latinoamericana*. México: Addison Wesley Longman, 2000.

COMPAGNON, Antoine. O Mundo. In: *O demônio da teoria. literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p.97-137.

COSTA, Antonio. Do roteiro à montagem. In: _____. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989, p.166-228.

CRISIS, n 41, abril de 1986. *Cine y sexualidad: Entrevista de Manuel Puig a Giovanna Pajetta*. Disponível: [http://www.literatura.org/Puig/repo_puig.html]. Acesso em 01 jul. 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios).

INFANTE, Guillermo Cabrero. Uma história do conto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2001. Mais, n.516, p. 5-15.

JAROUCHE, Mamede Mustafá. uma poética em ruínas. In: ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites (volume I- ramo sírio)*. Tradução: Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2005, p. 11-35.

JOAQUIN SOLER SERRANO entrevista a: Manuel Puig. Produção de Ricardo Arias. Espanha: A FONDO- PROGRAMA APRESENTADO PELA RÁDIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA / COLEÇÃO: VIDEOTECA DA MEMÓRIA LITERÁRIA. Entrevista realizada em 8 dez. 1976.

LEON, Samuel. Decifrar e Fabular. In: *Cult 45: Revista brasileira de literatura*. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos Ltda, abril/2001, p.41.

MACHADO, Álvaro Manuel et PAGEAUX, Daniel Herry. Elementos de Teoria. In: _____. *Da Literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 134-158.

MACHADO, Luciene e NOLASCO, Edgar. *Claricianas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MARINHO, Maria Cecília Novaes. Transmissão do discurso alheio e formas de dialogismo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. In: BRAIT, Beth (org). *Backtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Unicamp, 1997, p.249-252.

MARNER, Terence ST. John. *A direção cinematográfica*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MARTÍN, Pepe. Prólogo. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Disponível em: [www.lms.uchile.cl /planlector]. Acesso em 10 ago. 2006.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. La muerte no es un adiós. *La Nación*, Buenos Aires, 14 set.1997. Disponível em: [[http. www.sololiteratura.com.](http://www.sololiteratura.com/) /Puig. HTML]. Acesso em: 01 jul. 2003.

METZ, Christian. A Respeito da Impressão de Realidade no Cinema. In: *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

OLMOS, Ana Cecília. Decifrar e fabular. In: *Cult 45: Revista brasileira de literatura*. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos Ltda, abril/2001, p.42-44.

PALMA, Glória Maria. Introdução. In: *Literatura e Cinema: A “Demanda do Santo Graal” e “Matrix” / “Eurico, o presbítero” e “A máscara do zorro”*. São Paulo: Edusc, 2004.

PEDRAZA, Felipe B. e RODRIGUEZ, Milagros. Siglo XX. In: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Edaf, 2000.

PEREIRA, Maria Antonieta. ‘Brincando nos Campos do Senhor’: tradução, interpretação, combate simbólico. In: LOPES, José de Souza Miguel e TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro (org). *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. Manuel Puig y la magia del relato. In: *La Argentina en Pedazos*. Buenos Aires: La Urraca, 1993. Disponível em: [[http. www.sololiteratura.com.](http://www.sololiteratura.com/) /Puig. HTML]. Acesso em: 01 de julho de 2003.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Booket, 2006.

_____. *O Beijo da mulher aranha*. Tradução: Glória Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

REVISTA DE CINEMA *entrevista a*: Hector Babenco. Rio de Janeiro: Triunvirato comunicação Ltda, janeiro/2001, p.8-13.

SANTIAGO, Silviano. Manuel Puig: a atualidade do precursor. In: _____. *Ora (Direis)Puxar Conversa!* Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SARLO, Beatriz. Tempo passado. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. A retórica testemunhal. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Os militares e a história. In: _____. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. Um olhar político. In: _____. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SOMMER, Doris. *O irresistível romance: ficções de fundação da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUZA, Carlos Roberto. Humores:1936-1978. In: *Nossa Aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro – da primeira filmagem a ‘Central do Brasil’*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002.

_____. Caminhos a partir de 1980. In: _____. *Nossa Aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro – da primeira filmagem a ‘Central do Brasil’*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

SOUZA, Eneida Maria. Os livros de cabeceira da crítica. In: _____. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SPERANZA, Graziela. Prólogo. In: PUIG, Manuel. *Boquitas Pintadas*. Disponível em: [www.lms.uchile.cl/planlector] Acesso em: Ag. 2006.

STAM, Robert. O nascimento do espectador. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003, p.255-260.

_____. O cinema e os gêneros do discurso. In: _____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura*. São Paulo: Ática, 1992, p.68-71.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Unicamp, 1997, p.219-227

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.