

**NINGUÉM ESTÁ NOS OUVINDO:
NA CELA, NO TEXTO, NA TELA
(DE *O BEIJO DA MULHER-ARANHA*)**

NO ONE IS HEARING US: IN THE CELL, IN THE TEXT, ON THE SCREEN
(OF *KISS OF THE SPIDER WOMAN*)

MARCOS NATALI¹

<https://orcid.org/0000-0003-4609-5431>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: No romance *O beijo da mulher-aranha*, de Manuel Puig (1976), a cela de uma prisão coloca frente a frente duas formas de sociabilidade, “duas comunidades mais ou menos inconfessáveis”, como sugere Daniel Link. Para quem se vê diante dessa cena — seja o leitor do livro, seja o diretor que deseja transformar a trama em filme —, as questões decisivas serão como se situar diante das perspectivas indeterminadas dos dois prisioneiros, como ler sua multiplicidade polimorfa e como entender a relação entre intimidade e utopia política no espaço de clausura.

Palavras-chave: *O beijo da mulher-aranha*; Manuel Puig; teoria queer; melodrama; fetichismo

Abstract: In Manuel Puig's novel *Kiss of the Spider Woman* (1976), in the prison cell, two types of sociability are placed face to face, “two more or less unconfessable communities”, in Daniel Link's phrase. For those who are faced with this scene — whether it be the reader of the book or the director who wishes to turn its story into a film — the decisive questions will be how to situate oneself before the indetermined perspectives of the two prisoners, how to read their polymorphous multiplicity and how to understand the relationship between intimacy and political utopia in this enclosure.

Keywords: *Kiss of the Spider Woman*; Manuel Puig; queer theory; melodrama; fetishism

Este texto já teve outros títulos, antes desse que agora o nomeia. Por algum tempo, seu título foi “Como viver juntos, apesar de tudo”; foi, por um tempo ainda mais curto, o seguinte: “...”.

Se lido em voz alta, seria difícil saber como ler essas reticências. Sabemos, afinal, como modular a voz para designar outros tipos de pontuação, reconhecemos como determinadas entonações sugerem uma exclamação ou interrogação e sabemos como insinuar, com modificações sutis no tom e no volume da voz, que uma palavra está em itálico no texto lido. Recorremos até a um recurso curioso — erguendo dois dedos de cada mão e fazendo com eles dois breves movimentos verticais — para indicar que aquilo que é dito deve ser entendido entre aspas, preservada certa distância entre ele e nós. Sugere-se, assim, que essas palavras, mesmo quando pronunciadas, não nos pertencem e permanecem no nosso discurso como um corpo estranho, uma matéria alheia.

Falta-nos, no entanto, um protocolo semelhante para expressar reticências. O silêncio seria uma representação oral possível para esse estranho sinal gráfico de difícil definição, um sinal que busca indicar, de maneira paradoxal, que algo *não* está presente na página. Se, na folha, os pontinhos se estendem no espaço, saltitando da esquerda para a direita para ocupar gradualmente o espaço em branco, no discurso oral as reticências teriam que ocupar uma breve duração temporal. E, no entanto, ainda que concluíssemos que devemos silenciar ao lê-las — quanto tempo seria necessário? Ou então, ao contrário, em vez de calar, deveria anunciar, em voz alta, que existe algo que *não* estou dizendo, chamando atenção para o modo apofático em que a presença das reticências busca representar uma ausência?

A sinalização aporética parece querer sugerir que algo poderia ter sido escrito, mas não foi, poderia ser dito, mas não será. (Além de *reticência*, são derivadas do mesmo verbo latino, que indica calar ou permanecer em silêncio, as palavras *tácito* e *taciturno*.) Em dicionários e manuais de escrita, é comum que se assinale que as reticências são uma figura retórica que indica “a omissão de alguma coisa que não se quer revelar”, como encontramos no Houaiss, um dispositivo que assinala, na incompletude da frase, um conteúdo ou sentido oculto — todas definições que nos levam de volta à vertigem, apontando que as reticências são o sinal gráfico da spectralidade.

• • •

Numa tentativa de passar o romance *El beso de la mujer araña* (*O beijo da mulher-aranha*), publicado pelo escritor argentino Manuel Puig em 1976, da página para a tela, a questão mais importante será o que fazer com as reticências que abundam no livro. Estruturado em sua maior parte como um diálogo, sem a presença evidente de um narrador, vão se sucedendo ao longo das páginas falas de dois personagens que compartilham uma cela numa prisão argentina em 1974 — Luis Alberto Molina, acusado de “corrupção de menores”, e Valentín Arregui, militante político e guerrilheiro acusado de promover distúrbios durante uma greve numa fábrica de automóveis. Sem identificação, falas de um e de outro vão sendo introduzidas apenas por travessões, por vezes seguidos de reticências, inclusive com sequências em que as reticências de um ocorrem em resposta às reticências do outro.

— E agora você... me cortou a vontade de chorar. Não posso continuar chorando. E é pior, o nó na garganta está me apertando, é algo horrível.

— ...

— ...

— É verdade, Molina, aí é onde se sente mais a tristeza.

— ...

— Você sente muito forte... Te aperta com muita força esse nó?

— É.

— ...

— ...

— É aqui que dói? (Puig, 2003, p. 216)

A série de três é apenas uma das maneiras em que pontos aparecem no livro, com trechos em que linhas inteiras são compostas apenas por pontos, às vezes dezenas deles.

Exercícios que procuravam traduzir o livro e seus sinais pontilhados, tendo em vista sua apresentação no palco ou na tela, começaram com o próprio Puig, que chegou a escrever projetos de roteiros para adaptações do romance ao cinema, à televisão e ao teatro, além de um libreto para uma versão em forma de musical. Nos diferentes esboços preparados por Puig, os vazios que caracterizam a obra romanesca raramente são preenchidos, predominando a forma lacunar mesmo em representações de cenas cruciais. Como exemplo, veja-se como a primeira relação sexual entre Molina e Valentín, momento decisivo da narrativa, é descrita num dos roteiros de Puig:

[Molina] depois fala de sua condição de homossexual, de sua solidão. Valentín se compadece dele profundamente, o acaricia para consolá-lo, pensa que existiria uma

maneira de lhe devolver tantos favores. Sem perceber, o contato da pele leva a uma aproximação de grande ternura e respeito mútuo. (Puig, 2004, p. 130)

É indicado o caráter do encontro, destacando-se sua natureza carinhosa e terna, sem que sejam narrados seus detalhes. Algumas cenas depois, quando Molina, antecipando sua saída do cárcere em breve, entra naquilo que o roteiro chama de “depressão aguda”, o que se lê no texto é que “Valentín sabe como tirá-lo desse estado” (Puig, 2004, p. 132).

No filme *Kiss of the Spider Woman*, versão cinematográfica de 1985 que teve roteiro de Leonard Schrader e direção de Héctor Babenco, na qual Raúl Julia e William Hurt interpretam Valentín e Molina, respectivamente, além da passagem do romance ao filme, haverá deslocamentos da Argentina ao Brasil, de 1975 para 1985, de uma ditadura a outra. No filme, na primeira tomada, inicialmente há apenas a palavra, a voz de Molina surgindo da tela escura. Aos poucos, vai ganhando forma seu corpo — pés, pernas, braços —, enquanto percebemos que a narração de um filme, que é o que Molina relata a Valentín na cela, está ocorrendo também através de seus gestos: suas mãos, filmadas em *close-up*, seus longos braços, o movimento de sua cabeça, na qual uma toalha esconde seus cabelos, as expressões de seu rosto. Aqui o cinema parece ser, como queria Puig, um arquivo de gestos, um inventário de todas as maneiras em que é possível que um corpo ocupe o espaço; segundo Daniel Link, o cinema é, para Puig, não “um repertório de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental” (que Puig reuniu num “demencial arquivo cinematográfico” composto por mais de 3000 fitas de videocassete) (Link, 2009, n.p.). No roteiro escrito por Puig para a versão musical de *El beso de la mujer araña*, Molina é presenteado com uma fala que inexiste no romance e no filme, na qual ressalta a importância do gesto: “as meninas conseguem as melhores oportunidades nos números musicais porque é permitido que elas mexam as mãos” (Puig, 2004, p. 136). Já *Kiss of the Spider Woman*, o filme, permite que os movimentos das mãos ressaltem a relação entre corpo e narração e a maneira como o corpo “é uma materialidade que assume significado, e que assume significado de maneira fundamentalmente dramática”. Por “dramática,” explica Judith Butler, o que se quer dizer é “apenas que o corpo não é meramente matéria, mas uma materialização contínua e incessante de possibilidades. Não se é simplesmente um corpo, mas, em um sentido absolutamente fundamental, faz-se o próprio corpo” (2018, p. 5). Em seguida, no parágrafo seguinte,

Butler adverte que uma formulação mais precisa da relação exigiria que elaborássemos outra gramática:

Dizer, no entanto, que esse corpo de cada um é feito por um “nós” ou um “eu”, como se uma agência desencarnada precedesse e governasse um exterior corporificado, é claramente uma gramática infeliz. Mais apropriado, sugiro, seria um vocabulário capaz de resistir à substância metafísica das formações sujeito-verbo e que se sustente, em vez disso, em uma ontologia de partícipios presentes. O “eu” que é o seu próprio corpo é necessariamente um modo de corporificar, e “o que” ele corporifica são possibilidades. Mas a gramática dessa formulação também é enganosa, porque as possibilidades corporificadas não são fundamentalmente exteriores ou antecedentes ao processo de corporificação em si. (Butler, 2018, p. 5)

A centralidade da gestualidade na leitura que Molina faz dos filmes que recupera e encena na cela para Valentín será afetada por uma intervenção formal adotada pela adaptação cinematográfica, uma escolha que terá consequências significativas para o modo como o filme organizará e hierarquizará suas camadas de sentido. Voltando um pouco: o romance *O beijo da mulher-aranha* é estruturado em abismo, com uma personagem (Molina, na cela) contando a outra (Valentín) tramas de filmes vistos fora da cela, sobretudo produtos do estúdio RKO da Hollywood dos anos 1940, como *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943) e *The Enchanted Cottage* (1945). No filme *Kiss of the Spider Woman*, a personagem de Molina está não na página, mas na tela, ela mesma parte de um filme, narrando para seu companheiro de cela (e para nós) a história de outros filmes, que estão fora tanto da tela quanto da cela. Uma solução formal possível para essa estrutura enredada seria que o filme *Kiss of the Spider Woman* reproduzisse trechos dos filmes referidos, algo que Héctor Babenco aparentemente quis fazer, pelo menos com *Cat People* (conhecido em português como *Sangue de pantera*). Quando restrições ligadas a direitos autorais impediram que isso ocorresse, a questão passou a ser como representar, na tela, os filmes narrados por Molina. No início, quando vemos apenas seus gestos e escutamos sua voz, pode-se dizer que a solução está próxima à do livro, privilegiando a narração de Molina e permitindo que sua entonação e dicção ressignifiquem as obras e ressaltem a textura peculiar de sua leitura. Contudo, isso vai durar pouco no filme, pois logo tomam a tela, convivendo por vezes com a voz de Molina, que então se torna *voice-over*, versões dos filmes aludidos, em novas filmagens feitas por Babenco com atores brasileiros.

Assim que essa é a opção adotada, a direção terá que tomar uma série de decisões sobre os filmes que serão refeitos, a principal delas sobre a focalização, uma vez que, no

romance, existem três variantes de cada filme: o filme de Hollywood (e, em um caso, um filme alemão), exibido publicamente e visto por Molina fora da prisão, o filme narrado e encenado por sua voz, seus gestos e os objetos de cena encontrados na cela, e o filme imaginado por Valentín enquanto escuta o relato de Molina. Em poucos minutos, o filme de Babenco demonstrará com qual dessas variantes guarda mais proximidade, quando os filmes reconstruídos começam a contestar visualmente as descrições feitas por Molina, chegando em alguns casos a corrigi-las. Desde as cenas iniciais de um filme alemão dos anos 1940,¹ por exemplo, aspectos da narração em *voice-over* feita por Molina são contrariados pelas imagens apresentadas na reencenação feita por Babenco. Quando a voz de Molina se refere aos olhos verdes da personagem de um filme, por exemplo, o que os espectadores de *Kiss of the Spider Woman* veem na tela é a personagem interpretada por Sonia Braga, com seus olhos escuros. Enquanto Molina descreve os contrabandistas do filme como “franceses estranhos”, pessoas que, diz, “não parecem francesas”, na reconstrução do filme feita por Babenco, eles são identificados claramente como judeus. No romance, essas dissonâncias também ocorrem — Valentín interrompe a narração de Molina para dizer que o filme é antisemita e parece propaganda nazista —, mas apenas em esclarecimentos feitos por Valentín, isto é, por uma voz que, como a de Molina, é externa ao filme cujo sentido está em disputa. Assim, o filme (reencenado em *Kiss of the Spider Woman*) sabe aquilo que Molina ignora: por exemplo, que os contrabandistas são judeus, não turcos. E quando o filme refeito chega a incorporar elementos da perspectiva de Molina, tende a fazê-lo de modo caricato e risível, inserindo na reencenação artifícios que ironizam as identificações de Molina (com Marta, por exemplo, mulher francesa da resistência que se apaixona por um oficial nazista). Em outras palavras, os filmes reconstruídos por Babenco e inseridos em *Kiss of the Spider Woman* são, num sentido forte, narrados por Valentín, não por Molina.

Leituras do romance de Puig que destacam exclusivamente seu suposto aspecto paródico, negando a complexidade presente nas construções estéticas do autor e a “heterogeneidade ideológica de suas obras” (Ezquerro, 1991, p. 647), parecem procurar

¹ Identificado no romance pelo título *Destino*, filme que teria sido produzido na Alemanha nazista durante a Segunda Guerra, o filme narrado por Molina é uma montagem que junta diferentes filmes protagonizados pela atriz Zarah Leander, como *Die große Liebe* (*O grande amor*), de 1942, e *Habanera*, de 1937, com outras sequências retiradas de filmes protagonizados por Greta Garbo e Marlene Dietrich (González Uriarte, 1982, p. 101–102).

um conforto semelhante. A tendência é compreensível, contudo, considerando-se que a aposta de Puig com a construção da personagem de Molina não é pequena, nem livre de riscos. No caso já citado, é nada menos que um filme de propaganda nazista que Molina procura ressignificar e reavaliar através de seu relato. A pergunta que é dirigida a leitores dessa história com múltiplas camadas narrativas é se estão dispostos a aceitar que até mesmo no caso de um filme como esse existem fissuras, brechas e indeterminação, que até mesmo nessa obra o sentido é instável e incerto, precisando ser construído no evento singular que será a leitura.

Jacques Derrida enfrentou dilema semelhante ao escrever sobre Paul de Man em suas *Mémoires: pour Paul de Man* (1988), estudo redigido após a revelação dos artigos escritos por de Man na Bélgica durante a Segunda Guerra Mundial. Derrida se pergunta: será que, *mesmo aqui*, vou me atrever a repetir o que parece ser quase uma regra geral da minha escrita — a alternância —, esse movimento que, nos textos, frequentemente leva a uma justaposição: *por um lado há isto, mas, por outro lado, também há aquilo*? Ao ler que, num de seus artigos dos anos 1940, de Man escrevera frases como a seguinte: “nota-se que uma solução do problema judeu que vise à criação de uma colônia judia isolada da Europa não significaria, para a vida literária do Ocidente, consequências deploráveis”, Derrida pergunta: “Diante da violência e da confusão *imperdoáveis* dessas frases, me atreverei ainda a dizer ‘por outro lado’?” (Derrida, 1988, p. 190). A pergunta diz respeito a uma prática e, portanto, a uma ética de leitura, que, nesse caso, levarão Derrida a escrever que “à injustiça é preciso ter a coragem de responder com a justiça”, algo que inclui a justiça da leitura atenta e precisa. “E se devemos condenar essas frases”, continua Derrida, “algo que acabo de fazer, não devemos fazê-lo sem examinar tudo aquilo que permanece legível num texto que se pode julgar como desastroso” (1988, p. 190).

Mais adiante, no mesmo texto sobre de Man, Derrida esboça algumas proposições gerais para a leitura, “regras” que, embora induzidas pelo caso específico em pauta naquele momento difícil (tratava-se, como escreve Derrida no início do texto, de um amigo), podem ter alcance mais amplo. Primeiro, o “respeito ao outro e a seu direito à diferença, não apenas em relação a outros, mas também em relação a si mesmo”, ou seja, o reconhecimento de um direito ao erro e à transformação de si, além do direito de não ter o próprio pensamento totalizado e reduzido à homogeneidade (1988, p. 217). Segundo, quando o alvo é um discurso totalitário, racista, fascista, antissemita, é preciso fazer o

possível para evitar o espelhamento no nosso texto da *lógica* do discurso incriminado (p. 218). Por fim, Derrida formula a seguinte série de perguntas:

Temos acesso a uma formalização completa dessa lógica e a uma absoluta exterioridade em relação a seu conjunto? Existe um conjunto sistemático de temas, conceitos, filosofemas, formas de expressão, axiomas, avaliações, hierarquias que, formando uma coerência fechada e identificável daquilo que denominamos totalitarismo, fascismo, nazismo, racismo, antissemitismo, não aparecem jamais fora dessas formações e, especialmente, nunca do lado oposto? E existe uma coerência sistemática própria a cada um deles, uma vez que não devemos confundir-los rapidamente demais? E existe alguma propriedade tão fechada e tão pura que impeça que encontremos algum elemento desses sistemas em discursos que comumente se opõem a eles? Dizer que não acredito nisso, em absoluto, significa [que] o projeto de uma totalização tão formalizadora e saturante parece-me ser justamente o caráter essencial dessa lógica cujo projeto, pelo menos, e cuja consequência ético-política podem ser aterradores [...]. (Derrida, 1988, p. 218)

Para Gayatri Spivak, esses esforços de Derrida buscam uma maneira de, sem negar a própria responsabilidade, reconhecer nela aspectos que corremos o risco de esquecer, caindo na insensatez de *praticar* a crítica (a “desconstrução”) como se ela estivesse plenamente sob nosso controle, como se, ao colocá-la em movimento, não a abrissemos à possibilidade de usos dos mais variados tipos. Esse é, escreve Spivak, o “*double bind* da desconstrução, sua peculiar humildade, sua responsabilidade e sua força; seu reconhecimento da contaminação radical” (Spivak, 1994, p. 28). Em outras palavras, voltando a Derrida, se a totalização saturadora é uma característica da lógica de discursos fascistas, a crítica ao fascismo precisa encontrar uma forma diferente para *seu* discurso, inclusive, ou sobretudo, quando seu discurso procura *criticar* ou *denunciar* o fascismo.

A questão é importante para a leitura de *O beijo da mulher-aranha* porque, se for retirada qualquer legitimidade e complexidade do discurso e dos afetos de Molina, podemos cair plenamente na perspectiva que, na estrutura aparentemente binária da história, parece ser a alternativa: a posição de Valentín, que define o filme alemão como “una imundice nazista”. Algumas leituras seguirão essa dica, apontando como “Valentín, ao contrário de Molina, apercebe-se do cunho político imbricado nesse filme” (Alós, 2017, p. 402), sugerindo que a oposição é simplesmente entre conhecimento e ignorância. Entretanto, sem negar que o filme é, efetivamente, imundice nazista, o romance também permite que sejam imaginadas afirmações mais difíceis e incertas, como a de que Molina, ao contrário de Valentín, é capaz de perceber o cunho sentimental do discurso revolucionário, inclusive em suas críticas ao nazismo; ou, então, que Molina enxerga fissuras até mesmo dentro do filme nazista, que se queria totalizante.

Outra maneira de expor a questão seria a seguinte: o que se deve fazer com o fetiche? O fetiche (ou a imagem, o afeto etc.) é algo a ser simplesmente neutralizado através da análise e da explicação?² Pensado nesses termos, como um estudo do antifetichismo, pode-se dizer que o romance de Puig aborda as duas principais correntes teóricas dedicadas à desmistificação e à crítica ao fetiche no século XX: o marxismo e a psicanálise. Se o discurso marxista tem em Valentín uma espécie de porta-voz, a psicanálise figurará em longas notas de rodapé, às vezes cortando páginas inteiras, cada uma reproduzindo uma teoria heteronormativa que tentou definir e explicar o “homossexualismo”, como patologia política, social ou psicológica (aí, sim, nesses simulacros de teorias científicas a respeito da homossexualidade, parece produtivo falar em paródia).

Nesse ponto se revela a importância do modo como a exigência da fala — de uma confissão, na verdade — e a persistência do não dito são abordadas no romance, destacando a vontade de poder do discurso explicador. Nesse sentido, um momento decisivo do romance é aquele em que Valentín, militante disciplinado, viril e rigoroso, finalmente admite ter *interesse* por Molina, como no seguinte diálogo:

— Um momento, Molina, você está enganado, se te pergunto é porque tenho um... como te posso explicar?
— Uma curiosidade, é isso o que você deve ter.
— 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 inclinações¹. (Puig, 2003, p. 62–63)

É aí, no pequeno número sobrescrito ao final do trecho citado, logo após a declaração ambivalente do interesse que Valentín teria por Molina, que surgem pela primeira vez as notas de rodapé que passarão a ocupar as páginas em paralelo ao diálogo entre Molina e Valentín:

¹ O pesquisador inglês D. J. West considera que são três as teorias sobre a origem física do homossexualismo — e rejeita as três.
A primeira tenta estabelecer que o comportamento sexual anormal provém de um desequilíbrio da proporção de hormônios masculinos e femininos, ambos presentes no sangue dos dois sexos. Mas os testes diretos realizados em homossexuais não proporcionaram um resultado que confirme a teoria [...]. (Puig, 2003, p. 63)

² Ver, por exemplo, a *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, de Bruno Latour (2002).

Como o diálogo entre os dois prisioneiros continua, na parte de cima das páginas — na página seguinte, o que diz Molina, em resposta à curiosidade de Valentín, é “Vou contar, então, como foi, mas rápido para não te chatear” (Puig, 2003, p. 64) —, o livro dá forma à incredulidade de Molina diante das explicações normativas. Quando Valentín lhe pergunta se já fizera análise, em vez de responder, Molina expõe o que está pressuposto na pergunta formulada por Valentín (na versão do roteiro escrito por Puig):

Vocês são todos iguais, sempre vêm com a mesma história, sobre como me amarrei ao avental da minha mãe e por isso agora sou assim, e sobre como uma pessoa pode se endireitar, apesar de tudo, e que o que eu realmente preciso é de uma mulher, porque a mulher é o melhor que existe. Está bem, minha reposta é essa: Bravo! Concordo! E já que a mulher é o melhor que existe... quero ser uma! (Puig, 2004, p. 136)

Se é verdade que há algo de arqueológico nas notas que passam a cortar as páginas ao meio (Alós, 2017, p. 409), com referências a textos sobre “homossexualismo” de Freud, Marcuse, Wilhelm Reich, Anna Freud, Dennis Altman, Otto Rank, Norman Brown e Kate Millet, entre outros, a mera multiplicação delirante de explicações questiona a premissa de que a homossexualidade precisa ser *explicada* — além, é claro, de permitir o exame da natureza do *interesse* de Valentín, como o de tantas correntes teóricas, por sexualidades desviantes. Para Daniel Link, em sua leitura do romance, o livro faz

coexistirem dois sistemas de sociabilidade, duas comunidades mais ou menos inconfessáveis: a militância (que não pode dizer seu nome por razões estratégicas) e a homossexualidade (que não ousa dizer seu nome por razões ontológicas: não há, nem nunca haverá, identidade sexual possível). Nesse *petit comité* carcerário circulam três desejos: o desejo de beleza, o desejo de justiça e o desejo de verdade (e esses desejos, diz Puig, são o Bem). (Link, 2009)

No tensionamento entre essas duas comunidades, e diante da vontade de saber, a acumulação vertiginosa, nas notas de rodapé, de teorias *explicando* a patologia da homossexualidade, isto é, aquilo que precisa de uma origem e uma causa, suspende a validade individual de qualquer uma das explicações (são teorias demais, afinal), em uma singular intervenção narrativa em um livro que parecia não ter narrador. O filme *Kiss of the Spider Woman* carece de um movimento análogo que tenha a mesma potência, algum procedimento capaz de sugerir, com a intensidade vista no romance, uma contrafocalização em relação às teorias heteronormativas. Ao contrário, prevalece nele, em alguns momentos, o olhar etnográfico diante da forma de vida de Molina (mais uma

vez, não sem afeto e interesse, na medida em que a etnografia efetivamente pode se interessar por seu objeto).

Após a inserção das duas perspectivas contrastantes na estrutura narrativa, os esforços do romance se concentrarão em dificultar a escolha excludente entre uma e outra, ou a definição rápida de uma preferência, procurando a cada página tornar mais difícil a decisão: Molina ou Valentín, afinal? Com diversos artifícios formais, a narrativa se aproxima da gramática do sonho: a mulher-aranha *é e não é* Molina; a mulher de um filme *é e não é* uma pantera (já no filme, todas são a Sonia Braga). *Sonho*, afinal, é um dos nomes que damos a discursos em que oposições solidificadas e compulsórias se desestabilizam, isto é, ao lugar no discurso, na narração e no pensamento em que os princípios da identidade, da não contradição e do terceiro excluído da lógica aristotélica (A é A; A não pode ser B e não B; A ou é B ou não B) não vigoram. Ao contrário, quando narramos um sonho, é comum que digamos que algo *é A e B*, que alguém era Pedro, mas ao mesmo tempo era Joana, que um menino era também um lobo. Todos os filmes revisitados por Molina em suas narrações noturnas na cela contêm histórias atravessadas pelo medo desse tipo de indeterminação, da metamorfose e do monstruoso, com apreensões semelhantes surgindo diante de figuras de panteras, aranhas e zumbis, cada uma aludindo a uma versão da ansiedade diante da possibilidade do *devir-mulher*.

A ansiedade pode ser pensada ainda em outro nível, no contexto da relação entre literatura e cinema, ou alta cultura e indústria cultural. No início do romance, Valentín estipula a segregação desses universos na ordem que ele declara que deve organizar os dias na cela: ele passará os dias lendo e estudando “coisas mais importantes” (política, história, sociologia), reservando a noite para o que chama de “essas besteiras” (os filmes narrados por Molina), em divisão entre dia e noite que reproduz oposições hierarquizadas comumente traçadas entre palavra e imagem, estudo e diversão, trabalho e dispêndio, seriedade e futilidade, pensamento e alienação, atividade e passividade, luz e escuridão, fato e fetiche. A questão, como se pode notar, é justamente a disputa pelo modo de representar a disputa, isto é, a contenda pela natureza da oposição, cada posição representando uma possibilidade a ser preservada (ou evitada).

Nesse quadro, a percepção de que existe um risco na obra de Puig, e que esse risco estaria associado à possibilidade de que ela deixar de ser literatura, diante da ameaça de um devir-cinema, um devir-pop, uma aliança impura entre literatura e cultura de massas,

vai assombrar a sua recepção. Como no temor normativo da transformação em animal ou mulher, examinado de diversas formas no próprio romance, aqui também a possibilidade de transformação é vista com receio, relacionada frequentemente ao medo da multiplicação — ao número, à multidão — e, mais de uma vez, ao feminino, como acontece os gêneros do folhetim e do melodrama e com o modo sentimental. A história é conhecida — a mulher é associada a uma literatura inferior e a uma forma de leitura suspeita, “subjativa, emocional e passiva” (Huyssen, 1996, p. 43) — e versões dela serão revividas para rebaixar e denunciar a obra de Puig. Jorge Luis Borges, por exemplo, teria dito que *Boquitas pintadas* é “um livro de Max Factor” (segundo Guillermo Cabrera Infante, em Vidal, 2013, p. 118). Mario Vargas Llosa diz temer que a obra de Puig

seja mais engenhosa e brilhante que profunda, mais artificial que inovadora e subordinada demais às modas e mitos da época em que foi escrita para poder atingir a permanência das grandes obras literárias — a de um Borges ou de um Faulkner, por exemplo. Os grandes livros não se fazem com imagens, como os grandes filmes, mas com palavras. (Vargas Llosa, 2006, p. 274)

Assim, para Vargas Llosa, os romances de Puig são representativos da “‘literatura de entretenimento’ [*literatura leviana*], tão emblemática de nosso tempo: uma literatura prazerosa que não exige nem tem outro fim que o de divertir” (Vidal, 2013, p. 118). Beatriz Sarlo coloca em dúvida a erudição de Puig, traçando um contraste com Mario Bellatin, que seria “um Puig, mas culto” (Castellanos, 2006, p. 10), enquanto Julio Cortázar define Puig como um “leitor feminino” (Amiano 2009). Juan Carlos Onetti, por sua vez, diz que o autor não tem um “estilo próprio” (Speranza, 2003, p. 135) e assim por diante³.

Como se estivesse respondendo, não sem certo enfado, Puig diz: é verdade, como afirma em entrevista, “Eu não condeno a ‘cursilería’ [*categoría que conjuga o sentimentalismo, o brega, a pieguice, a afetação, a vulgaridade*]; ao contrário, ela me enternece” (Rodríguez Monegal, 1973, p. 29). Alguns anos depois, referindo-se especificamente a *El beso de la mujer araña*, que acabara de ser publicado, observa que

³ Como aponta Manuel Guedán Vidal (2013, p. 180), será importante, para a consolidação de uma contestação desse consenso crítico, um artigo de 1991 de César Aira, no qual se afirma, com admiração, a centralidade do estilo para Puig: “Foi o maior dos narradores porque soube que não é necessário contar uma história [...]. Em Puig, que foi todo estilo, a tal ponto que seus romances maravilhosos são secundários à modalidade que transmitem, se diria, e já se disse, que não há estilo. Da mesma forma que a história, o estilo é o que se oculta ou mimetiza. De certo modo se poderia dizer que em Puig história e estilo são a mesma coisa” (Aira, 1991, p. 27–28).

Se sinto prazer com certas manifestações do chamado mau gosto, devo aceitá-lo e, por isso, quero investigar a mim mesmo, não me trair. Se eu gosto dessas coisas, vou vivê-las, vou defendê-las. Isso é o que faço neste novo romance. Temo que as formas cultas da arte tenham exercido uma repressão severa, e que existam possibilidades fascinantes dentro das expressões condenadas e descartadas. (Torres Fierro, 1975)

Aí, como em outras manifestações, Puig tem o cuidado de se afastar de uma concepção simples de paródia, comum em gestos que procuram valorizar a obra do autor neutralizando sua complexidade: “Eu não tenho uma intenção paródica. [...] Paródia significa deboche, e eu não debocho de meus personagens, compartilho com eles uma quantidade de questões, sua linguagem, seus gostos” (Link, 2009, n.p.).

No reconhecimento e na busca dessa partilha, há, sugere de novo Daniel Link, uma ética ambiciosa: “A literatura nunca foi para Puig um programa estético (uma máquina de fazer romances) mas, sobretudo, um dispositivo ético: a maneira de analisar (postular, recusar) formas de vida e formas de viver juntos” (Link, 2009, n.p.). Nesses termos, a proximidade de Molina (e da literatura de Puig) com a cultura de massas pode ser lida da seguinte maneira: uma forma de atenção, emaranhada e apaixonada, àquilo que, associado ao feminino e à noção de passividade, foi comumente rebaixado — a atenção a tudo que é definido pelo militante rigoroso como *superfluo*, *desimportante*, *secundário*. Nesse terreno, a definição do que é verdadeiramente *importante* — o que é relevante, legítimo, o que tem valor, o que gera *interesse* — será uma controvérsia decisiva. Descrevendo o penteado da mulher-pantera no romance, Molina diz que “é um penteado de banana todo em redor da cabeça [...] Como um... como te posso explicar? Um rolo assim como um tubo em redor da cabeça, que levanta à frente e continua todo para trás”, até ser interrompido por Valentín: “Não tem importância, continua” (Puig, 2003, p. 14).

Ocorre que, enquanto Puig, como Molina, conclui que, “se eu gosto dessas coisas, vou vivê-las, vou defendê-las”, para Valentín, o desejo aparece como tentação, e a perversão polimorfa dos desejos do guerrilheiro revolucionário precisa ser reprimida. É outra questão crucial, com a qual voltamos a noções de pureza e contaminação: como o revolucionário lida com desejos não revolucionários? Perto do final do romance, como mais um sinal de mudança na postura de Valentín, com consequências concretas para a forma de sua escuta, ele mudará a demanda que fizera a Molina, pedindo que desta vez não pule a descrição da roupa da personagem (Puig, 2003, p. 224).

O exercício narrativo ganha força ao dramatizar a recusa da exigência de fidelidade absoluta. É difícil, afinal, afirmar a quem é fiel o livro — ou o filme, ou Valentín etc. E Molina? É leal a si (ao fazer o possível para sair da prisão)? À mãe (de quem quer cuidar) ou a Valentín (ao aceitar se arriscar e passar um recado a seu grupo)? Ou é fiel ao melodrama, imaginando o fim de sua vida como o desfecho da história de uma heroína de filmes de Hollywood? Outra versão das mesmas perguntas indagaria qual o segredo que cada um quer preservar — Molina esconde de seu companheiro de cela que apenas se aproxima dele para delatá-lo, em troca de um indulto, ou oculta do diretor da prisão que a aproximação com Valentín é genuína?

A convicção mais forte, como observa Alan Pauls, é a da dificuldade de fixar os personagens e o sentido do livro:

cada vez que voltava ao livro de Puig, percebia que o que eu pensara que era um agente duplo na verdade era um agente triplo: enquanto eu passara um tempo sem lê-lo, enquanto não o vigiava, ele tinha estabelecido um novo contrato com uma espécie de terceira potência. Dessa maneira se convertia numa espécie de agente polímorfo, de espião polímorfo. (Alan Pauls *apud* Amícola e Speranza, 1998, p. 24)

Como num caleidoscópio, deslocam-se as lealdades, que se movem de princípios políticos a afetos a desejos a deveres familiares.

Esse é o desafio para qualquer leitura do romance: como manter na explicação do texto a presença de mais de um código, como procurava sinalizar Puig nos roteiros que escreveu. Na passagem para o cinema, como manter, visualmente, a multiplicidade? Formalmente, isso se torna mais difícil no final da trama, no qual a escrita do romance é ainda mais tortuosa e incerta, impedindo identificações meramente individuais — por mais que o desfecho seja lido às vezes como a passagem de Molina para outro lado (para a atuação política). Como no romance, no libreto do musical a mulher-aranha que aparece na ilha imaginada no final é e não é Molina; ela é “exatamente como Molina, com seu uniforme de prisão, embora disfarçado pelas trepadeiras da selva” (Puig, 2004, p. 149). Já no filme, ela será Sonia Braga, atriz que também interpreta Marta, ex-namorada de Valentín.

Como notou Jorge Schwartz em resenha de primeira hora publicada no jornal *Lampião* em 1980, data da primeira publicação do romance no Brasil, no início do enredo

Valentín recria dentro da cela aquilo que ele mesmo tenta combater na sociedade: a figura de explorador. Inconsciente disto, ele afirma: “Aqui ninguém oprime ninguém”, quando na

realidade ele reproduz, entre as quatro paredes, o estereótipo da relação heterossexual machista: ele é cuidado por Molina, de quem exige continuamente produção: produção narrativa, produção culinária. (Schwartz, 1980, p. 20)

Com tempo, na história que vai se desenrolando no cárcere, há sinais de que pode ser possível outra maneira de estar no mundo. A cela, essa ilha deserta, é o acidente violento que leva à criação de um espaço-tempo compartilhado, e é a cela que estabelece “o ponto de articulação entre pessoas cujas inclinações são tão misteriosas um para o outro”, deixando para os leitores do romance a questão de “como viver juntos quando a sociedade inteira se nos aparece como um cárcere” (Link, 2009, n.p.). Se, no *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, a ilha será a condição de possibilidade para o exercício do poder em estado ideal, com o isolamento forçado, graças ao naufrágio, tornando-se oportunidade para a reprodução, a partir do grau zero, do modo de vida da sociedade capitalista colonial, com a racionalização e a dominação tanto da natureza quanto do outro, em *O beijo da mulher-aranha*, o isolamento leva à busca de uma vida constituída a partir do *despoder*, levando Alan Pauls a sugerir, anos depois, que *O beijo da mulher-aranha* foi a primeira ficção argentina a articular que a produção da intimidade podia ser uma utopia política (Pauls, 2008, n.p.).

O sonho relatado no final do livro marca a passagem da relação inicial entre Valentín e Molina — que lembrava a do analista e do analisando, com os devaneios deste explicados por aquele — para uma configuração em que estão frente a frente duas pessoas que sonham, dois sujeitos que, em alguma medida, são estranhos ou estrangeiros, inclusive para si, o que sugere que estar junto a outro é lhe conceder a possibilidade da preservação de um segredo, sem a demanda de fusão ou homogeneidade. Assim, até para o sentido do fim haverá mais de uma possibilidade, sem anulação mútua, com diferentes interpretações da morte de Molina propostas por Valentín e por Marta; quando Valentín diz que eles não devem ficar tristes com a morte de Molina, visto que ele se sacrificou por uma causa justa, Marta responde: “por uma causa justa? Hum... acho que se deixou matar porque assim morria como a heroína de um filme, e nada disso de causa justa” (p. 279). Em seguida, a narração sugere que talvez nem ele saiba. Por fim, no delírio derradeiro de Valentín, sob efeito de morfina, após ter sido torturado na prisão, num diálogo que também é uma interlocução interna, ele pode falar com Marta/Molina sem “esconder nada”, pois “não haverá alguém escutando, alguém esperando que eu delate

meus companheiros”, em cena de intimidade radical, na qual “Ninguém está nos ouvindo” (Puig, 2003, p. 276).

Referências

- AIRA, César. El sultán. *Paradoxa*, Rosário, ano VI, n. 6, p. 27–28, 1991.
- ALÓS, Anselmo Peres. *El beso de la mujer araña*: gênero, sexualidade e subversão, *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 50, p. 399–423, jan.–abr. 2017.
- AMIANO, Daniel. Manuel Puig, un escritor de quien se habla en presente. *La nación*, 26 de abril de 2009.
- AMÍCOLA, José; SPERANZA, Graciela (org.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, Edições Chão da Feira, n. 78, 2018.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. Sueños de cine, historias de novela. *Clarín*, Buenos Aires, 7 de janeiro de 2001.
- CASTELLANOS, Laura. Le gusta Bellatin. *Reforma*, México, 24 de fevereiro de 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- EZQUERRO, Milagros. The Culture of Sentiment. *World Literature Today*, University of Oklahoma, v. 65, n. 4 (The Posthumous Career of Manuel Puig), p. 647–650, 1991.
- GONZÁLEZ URIARTE, Walter. *El beso de la mujer araña* y el cine. *Cahiers de Fontenay*, n. 26–27, (Actes du colloque sur l'œuvre de Puig et Vargas Llosa), p. 101–105, abril de 1982.
- HUYSEN, Andreas. A cultura de massas como mulher: o outro do modernismo. In: _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: EDUFJRJ, 1996.
- KISS OF THE SPIDER WOMAN. Dir. Héctor Babenco. Island Alive, 1985.
- LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru: EDUSC, 2002.

LINK, Daniel. Vivir juntos. *Página/12*, Buenos Aires, 29 de maio de 2009, suplemento Soy.

PAULS, Alan. El fondo de los fondos (sobre la intimidad y los *Diarios* de Alejandra Pizarnik). *Boletín/Revista del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, n. 13–14, dezembro de 2007, abril de 2008.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher-aranha*. Tradução: Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

PUIG, Manuel. *Un destino melodramático*: argumentos. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. El folletín rescatado. *Revista de la Universidad Nacional*, México, v. 27, n. 2, outubro de 1972.

SCHWARTZ, Jorge. O insólito rendez-vous de María Felix com Che Guevara. *Lampião*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 27, p. 20, agosto de 1980.

SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig*. Después del fin de la literatura. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Responsibility. *Boundary 2*, Duke University Press, v. 21, n. 3, p. 19–64, 1994.

TORRES FIERRO, Danubio. La redención de la cursilería. *Eco*, Bogotá, n. 173, março de 1975.

VARGAS LLOSA, Mario. Manuel Puig (1932–1990). In: _____. *Dicionário amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 272–275.

VIDAL, Manuel Guedán. *Yo dormí con un fantasma*: el espectro de Manuel Puig en Alan Pauls y Mario Bellatin. México: Aldus, 2013.

Recebido em: 04/08/2025
Aceito em: 20/09/2025

ⁱ **Marcos Natali** possui Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Chicago e é professor titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Publicou os livros *A literatura em questão: Sobre a responsabilidade da instituição literária e A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado* e organizou, com Marcos Siscar, o volume *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença*. **E-mail:** mpnatali@usp.br