

Invenção e (re)criação em “El beso de la mujer araña”

André Soares Vieira

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria - Brasil

Resumo

Este trabalho tem por objetivo mapear alguns dos elementos que constituem *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, na formação de um texto impar na história da literatura ao “contar” filmes no interior da diegese. Nesse sentido, o autor argentino recupera a tradição das narrativas orais, inventando e (re) criando histórias de filmes.

Palavras-chave: literatura e cinema, Manuel Puig, oralidade.

Résumé

Ce travail a pour but de repérer quelques aspects présents dans le roman *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, dans la formation d’un texte unique dans l’histoire de la littérature lorsqu’il raconte des films dans la fiction même. Dans ce sens, l’auteur récupère la tradition des récits oraux, tout en inventant des histoires des films.

Mots-clés : Littérature et cinéma, Manuel Puig, oralité.

Quem escuta uma história, conforme Walter Benjamin, está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. O leitor do romance, no entanto, é um leitor solitário, ainda mais solitário do que o leitor de um poema que, ocasionalmente, poderá recitá-lo para um ouvinte. «Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na lareira». Tudo o que passa pela palavra, passa também necessariamente pelo indivíduo, mantendo-se indelével na mente humana.

Seguindo os passos de Benjamin em suas considerações sobre a figura do narrador, a experiência transmitida de pessoa para pessoa representaria a fonte a que recorrem todos os narradores. Dentre as narrativas escritas, as melhores seriam aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas por numerosos narradores anônimos. Além disso, Benjamin elege o senso prático como uma das características de muitos narradores natos, o que vem esclarecer a natureza da verdadeira narrativa, possuidora, muitas vezes, de uma dimensão utilitária: um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida. O narrador é assim um homem que sabe dar conselhos. Se o ato de dar conselhos parece hoje ter caído no obscurantismo é porque as experiências deixaram de ser comunicáveis:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter esta sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção (BENJAMIN, 1985: 200).

Para tanto, será imperioso optar por uma linguagem direta e concisa, com o intuito de facilitar a memorização da narrativa e salvá-la da análise psicológica: «Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará a sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia”.

A relação entre ouvinte e narrador fundamenta-se no interesse em conservar a matéria narrada, garantindo-se a possibilidade de reprodução

assegurada pela memória. Neste processo, cabe à reminiscência fundar a cadeia da tradição, transmitindo os acontecimentos de geração em geração. Os filmes narrados por Molina a Valentim, em *El beso de la mujer araña* (O beijo da mulher-aranha), do escritor argentino Manuel Puig, já se encontram sedimentados na memória de seu narrador que os rememora segundo sua experiência e leitura. Cada filme contado articula-se a outro graças ao trabalho criativo e incessante da reminiscência que, segundo Benjamin, tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si, uma articulando-se na outra como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais: “Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração”.

O procedimento de contar um filme dentro de um texto e que remete às técnicas da auto e anti-representação, *mise en abyme* e encaixes irá encontrar eco e desdobramentos em uma obra como *El beso de la mujer araña*. O texto constrói-se como uma nova tentativa de dar à palavra e ao ato de contar um caráter mais nobre, resgatando como em *Le camion* (O caminhão), de Marguerite Duras, a tradição do conto como objeto de pesquisa formal, capaz de abrir (ou reabrir) novas possibilidades para o texto literário.

A idéia de narração enquanto ato ou efeito de narrar, exposição escrita ou oral de um fato ou acontecimento, está ligada à figura de um narrador, aquele ser que narra ou conta, por vezes exercendo (como no caso do teatro) a função de personagem intermediário ou mediador entre a ação da peça e o público, informando-o sobre as peripécias e intrigas. Sendo o termo “narrador” extremamente polissêmico, a narratologia optou pela distinção entre os diversos tipos de narrador com o intuito de delimitar suas não menos numerosas funções. Em quase todas as acepções, percebe-se o grau de desantropomorfização que as reveste, o narrador sendo visto enquanto mera instância técnica e desumanizada.

No entanto, em suas origens, a palavra “narrador” designava um ser humano, como de resto ainda designa o verbete no dicionário, pessoa de “carne e osso” que conta verbalmente uma história, como o aedo e o rapsodo na Grécia antiga. Mais próxima de nós, teremos a figura do “contador de histórias”, mas também a da mãe ou pai que assumem o papel de narradores ao contarem histórias para seus filhos. Assim, em um primeiro momento, o que caracterizaria o narrador seria o fato de encontrar-se *in praesentia*, estando co-presente a seus

narratários. Trata-se, portanto, de uma instância humana que, antes de tudo e em primeiro lugar, apresenta sua narrativa oralmente.

Em *El beso de la mujer araña*, Molina irá exercer a tarefa de narrar filmes reais e fictícios, uma vez que o modelo de narrador do texto, instância subjetiva, desumanizada e onisciente desapareceu ou ocultou-se, deixando suas personagens à procura de um narrador. Na falta deste, e fazendo de sua ausência mesma o objeto da narrativa, o texto de Puig constrói-se através do diálogo, excluindo assim qualquer passagem de narração-descrição.

El beso... constitui-se, assim, em sua essência, dos filmes contados à noite por Molina a seu companheiro de cela, o preso político Valentín. Trata-se de exatos seis filmes não nomeados, dos quais três são reconhecidos como sendo respectivamente *Cat People*, de Jacques Tourneur (1942); *The Enchanted Cottage*, de John Cromwell (1945) e *I Walked with a Zombie*, também de Jacques Tourneur (1943). Os outros três filmes são inventados por Molina: *Destino*, filme de propaganda nazista, outro baseado na vida do próprio Molina e finalmente um último sobre o cinema mexicano dos anos 50.

Os filmes contados por Molina compartilham um elemento comum: o fato de pertencerem à categoria de filmes B, melodramas *kitsch* que evidenciam valores morais e maniqueístas como a eterna luta entre o bem o mal, o amor e o ódio, a verdade e a mentira, a honra, etc. A escolha de tais filmes por Molina, longe de ser gratuita, encontrará eco em sua relação ambígua com Valentín, entre o amor e a traição, criando um elo estreito entre o real e o imaginário. Se, em seu começo, a narrativa de Molina parece obedecer a critérios relativamente objetivos, narrando de forma impessoal, logo se percebe um crescente grau de mimetismo, manifestando-se no âmbito da escritura. A tradição do conto é novamente recuperada, agora durante o ato de contar as histórias de filmes: ao contá-las, seu narrador acaba por inserir elementos externos a fim de enriquecer ou sublinhar algum aspecto julgado importante, na velha tradição do “quem conta um conto aumenta um ponto”. Nesse sentido, a narrativa de Molina evolui de um relato mais objetivo, e portanto mais fiel ao real da ficção, sem nada acrescentar, para um relato que já começa a dar mostras de mimetismo, acrescentando detalhes que remetem à experiência pessoal do narrador para, finalmente, inventar de forma absoluta os filmes que ele vê projetados na tela de sua mente. O real da ficção, o processo de contar filmes realmente existentes cede lugar ao ato de contar filmes

imaginários, ou aquilo que poderia ser um filme e que, portanto, é um filme, conforme a premissa durassiana utilizada em *Le camion*.

Em alguns momentos, a memória, componente imprescindível para se contar uma história, fraqueja. Mas é justamente deste falsear da memória que seu narrador extrai os elementos necessários para a riqueza de seu relato, imitando de forma criativa ao inventar novos rumos para a imaginação, pura atividade de recriação. Privado da citação que vem comprovar a autenticidade do relato, Molina opta pela solução inversa. Ou exatamente por não poder recorrer à citação, Molina tem o privilégio de poder inventar detalhes, imaginar soluções, contando a história de maneira subjetiva, livre das amarras da verossimilhança, e interpretando-a de modo pessoal, pois que criticar, além de imitar, é também interpretar:

- El si ha dejado todo lo de la madre en la casa intacto es porque quiere ser siempre un chico, en la casa de la madre, y lo que trae a la casa no es una mujer, sino una nena para jugar.

- Pero eso es todo de tu cosecha. Yo qué sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento y como era de decoración antigua dije que podía ser de la madre, pero nada más. A lo mejor él lo alquila amueblado.

- Entonces me estás inventando mitad de la película.

- No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar (PUIG, 1995:24-25).

Os efeitos dos relatos de Molina logo se fazem perceber em Valentín, que também se põe a imaginar detalhes, desdobramentos e interpretações segundo sua compreensão daquilo que lhe é transmitido, fruto direto da imaginação e do efeito liberado pelo ato de contar uma história. Daí a necessidade em participar da narração, intervindo de forma tão criativa quanto a que é empregada para contá-la:

- Decime lo que sea, ¿qué es?

- No, yo te iba a sacar el tema pero ahora veo que te reís, y a mi me da rabia, la verdad sea dicha..

- No, me gusta la película, pero es que vos te divertís contándola y por ahí también yo quiero intervenir un poco, ¿te das cuenta? No soy un tipo que sepa escuchar demasiado, ¿sabés, no?, y de golpe me tengo que estarte escuchando callado horas (PUIG, 1995:21).

Para Gauvin e Larouche, encontramos-nos diante de uma forma de escritura

que corresponde em parte à crítica cinematográfica, não mais apresentada em um nível secundário, mas funcionando *a priori*, aproximando-se assim do roteiro; uma escritura a tal ponto performativa que acaba por tornar-se o objeto da crítica do leitor/ouvinte: “*Então você está inventando a metade do filme*”, diz Valentín a Molina. Note-se, além disso, que a palavra *imaginação* mais de uma vez vem acompanhada de *inventar* e de *acrescentar*.

- *Le tengo simpatía a la mina ésa. Qué cosas raras hay, vos no me has dicho nada de ella pero me cayó simpática. Cosas raras de la imaginación.(...)*(PUIG, 1995:28).

(...)

- *Bueno, vuelvo à la película. Pero una cosa, ¿por qué entonces él ahora se queda a gusto con la colega?*

- *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.*

- *Es todo imaginación tuya.*

- *Si vos también ponés de tu cosecha, ¿por qué no yo?* (PUIG, 1995: 29).

Desta maneira, não se trata, segundo Dominique Noguez, de empreender uma crônica meticulosa dos filmes. Tratar-se-ia, antes, aproximando de modo rudimentar aquilo que foi separado pelo tempo, pelo espaço ou pelo meio de expressão (um manifesto escrito e um filme, por exemplo) de reconstituir a gênese e os avatares das formas consideradas retrospectivamente as mais significativas.

Com efeito, a escritura de *El beso...* orienta-se para a crítica cinematográfica valendo-se das características do roteiro. Tanto o roteiro quanto a crítica cinematográfica valem-se do viés de uma escritura dirigida a um leitor/espectador. Conforme ainda perceberam Gauvin e Larouche, um romance que apresenta uma linguagem cinematográfica desenvolve uma dinâmica de transmediatização que determina a um só tempo a dimensão estética de uma obra a ser criada aliada a certos parâmetros de recepção. Cabe assim ao leitor/espectador a tarefa de atualizar o texto/espetáculo, preenchendo seus brancos e vazios.

Manuel Puig faz do uso das citações o objeto maior de sua obra. Estamos falando das referências aos filmes evocados por Molina, inseridos na categoria de intertextualidade enquanto presença efetiva de um texto no seio de outro. Das três formas de intertexto repertoriadas por Gérard Genette em *Palimpsestes*, julgamos estar diante da alusão: forma menos explícita e menos literal do que a citação e o plágio. A citação, com efeito, seria a forma de intertextualidade de uso

mais tradicional, entre aspas, com ou sem referência precisa. Sob uma aparência menos explícita e menos canônica, teríamos o plágio que é um “empréstimo” não declarado, mas ainda literal. No texto de Puig, os filmes narrados são simplesmente incorporados ao discurso de Molina, sem referência de fonte, alinhados junto a filmes inventados. Para um leitor que desconheça os filmes reais, portanto, não há elementos concretos que os distingam daqueles imaginados pelo narrador. Assim, Molina, antes de tudo, alude a filmes realmente assistidos e a outros por ele construídos de forma imaginária.

Justamente em função do fato de não lhe ser possível citar *ipsis litteris* os filmes contados, Molina faz uso desta aparente desvantagem de forma criativa e original, apelando para a interpretação mimética. Seus relatos orientam-se para a criação de uma retórica particular que corresponde à escritura da crítica cinematográfica, reconhecida como sendo uma escritura de caráter eminentemente mimético. Com efeito, ao contar seus filmes a seu colega de cela, Molina apropriase do aparato próprio da crítica de cinema. Para Dominique Noguez, criticar um filme é escrever, imitar e interpretar. Escrever significa agenciar as palavras de forma unívoca e coerente de maneira a se fazer compreender. Mas criticar significa também, e sobretudo, imitar (*mimer*). Ao contrário da crítica literária, a crítica cinematográfica não pode jamais citar seu objeto, pois citar é reproduzir em um sistema de signos idênticos ou similares uma parte do todo ou mesmo o todo. O advogado pode citar um trecho dos autos, o fotógrafo citar um quadro, o crítico literário, um trecho de um romance. Ao crítico de cinema, no entanto, ao escrever, só resta evocar, ou seja, imitar seu objeto:

Imitar é menos que citar, mas é mais do que descrever. Certamente, a descrição é o princípio da honestidade, é a homenagem primeira. Mas um texto que diz um filme em palavras, plano por plano (...) pode traí-lo se não sugerir seu ritmo, a virulência ou a descrição das oposições de planos, a intensidade dos silêncios ou dos ruídos, etc. (NOGUEZ, 1977: 30).

Deste modo, a aparente desvantagem da crítica de cinema transforma-se em vantagem: impedida de exibir, ainda que em parte, seu objeto no modo como o mesmo se apresenta, ela pode no entanto produzi-lo novamente (o reproduzir) de forma criativa e original. Nas pegadas da obra percebida superpõe-se o espectro da obra imitada, ou seja, interpretada, uma vez que imitar, mesmo que

do modo mais fiel, já significa interpretar. “*Implícita ou explicitamente, o crítico mobiliza em sua prática uma série de informações, intuições e julgamentos que traem sua competência (ou incompetência), sua estética, sua classe social, sua visão do mundo, etc.*” (NOGUEZ, 1977: 31).

Neste sistema de contar criticamente um filme, não está em jogo a figura de um crítico profissional que, em geral, mas nem sempre, tenta fazer uso da imparcialidade com o intuito de não traír suas opiniões pessoais. Molina, antes de tudo, é também e principalmente um espectador, um apaixonado pelo cinema que nele vê a possibilidade de evasão do mundo que o oprime, na velha tradição do cinema catártico. Assim, ao contar, não se preocupa em manter-se imparcial; ao contrário, faz do mimetismo a razão de sua narrativa. Daí, a pouca preocupação em ser sempre coerente e analítico. Por outro lado, assim como o crítico profissional, Molina vale-se de um elemento retórico que consiste em tomar a parte pelo todo, figura típica do contar de forma expressiva, percebendo seu objeto como sinédoque ou como metonímia. Para Noguez, fazer de uma obra uma metonímia ou uma sinédoque é percebê-la sempre como sendo parte de um todo, ou ainda de diversos todos; é saber ouvir discursos infinitamente mais vastos no discurso limitado que ela forma.

No que diz respeito especificamente ao ato de contar um filme, seja em um roteiro, cine-romance ou romance-roteiro, não se trata apenas de uma pesquisa sobre a escritura fundada na imitação, mas da capacidade do texto em fazer com que incumba ao leitor o trabalho de produção de sentido e de apropriação de uma obra. O escrever para não morrer, o contar para não morrer. Segundo Foucault, o discurso tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu próprio espaço. Molina, tal qual Scherazade, conta inumeráveis filmes para deter ele também a flecha mortal enviada por sua condição trágica. Esgotado o repertório de filmes que podem ser contados e re-contados, Molina parte para a invenção daquilo que poderia ter sido um filme, roteiro também fictício, oriundo de sua imaginação.

Se os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que sejam narrados, os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras (...) O infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem; mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço

infinito; diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca (FOUCAULT, 2001: 48).

Assim, por muito tempo, continua Foucault, falar para não morrer teve um sentido que atualmente nos é estranho. Falar de um herói, falar para que outros falem gloriosamente de uma obra ao infinito significava avançar contra esta morte afirmada pela linguagem, como se toda obra fosse feita para terminar, sendo calada por um silêncio que somente a Palavra infinita poderia retomar. Hoje, escrever e falar estão mais próximos de suas origens:

É preciso falar sem cessar, por tanto tempo e tão forte quanto esse ruído infinito e ensurdecador, para que, misturando sua voz a ele, se consiga senão fazê-lo calar, domá-lo, pelo menos modular sua inutilidade nesse murmúrio sem fim que se chama literatura (FOUCAULT, 2001: 52-53).

Os filmes de Molina apontam para um infinito e para um devir tão trágicos quanto sua condição. O ato de contar cauteriza as existências trágicas dos dois prisioneiros em um mundo caótico e absurdo e logo adquire o poder de deter a flecha da morte e de tudo aquilo que a ela se liga: a dor (física ou moral), o sofrimento, os arrependimentos, o desespero causado pelo isolamento forçado, a doença:

- (...) *Ay, ayyy... mirá, son unas puntadas tan fuertes... como si me agujereasen... Parece que me clavan un punzón en la barriga...*
- *Bueno, te cuento, así te distraés un poco y no pensás en el dolor.*
- *¿Qué me vas a contar?*
- *Una que seguro te va a gustar.*
- *Ay...qué jodido es...*
- ...
- *Vos contame, no te importe que me queje, seguí de largo* (PUIG, 1995: 118).

E Molina continua. Mesmo nos momentos em que Valentín prefere voltar a sua trágica realidade, retomando uma leitura interrompida, seus “estudos”, ou quando prefere simplesmente dormir, Molina mantém seu discurso para si mesmo, contando, agora de forma totalmente caótica e desordenada, seus filmes possíveis. Livre das amarras que o obrigam a orientar seu discurso para o outro

em um formato razoavelmente coerente, Molina entrega-se ao devaneio de contar para si próprio, em *off* e em itálico, trechos de filmes misturados a fragmentos de sua vida pessoal.

Se em grande parte do texto de Puig, a narrativa é confiada a uma voz que assim assume a responsabilidade de contar e de viver suas próprias histórias, criando uma espécie de fascinação encantatória a partir da fusão normalmente impossível entre viver e contar, o que é recebido pelo leitor não é mais a narrativa direta mas a emoção: “*recebe-se a violência da sensação e não a violência do representado, a emoção sendo sugerida pela voz como o horror é sugerido pelo grito*” (GAGNE, 1987: 57).

Ainda que não assumindo explicitamente a forma de apresentação do roteiro cinematográfico, *El beso de la mujer araña* tem sua linguagem impregnada de elementos do cinema. Em primeiro lugar, pelo uso de sintagmas que remetem à linguagem roteirística, como o emprego do presente para o contar dos filmes, aliado ao sistema pronominal calcado na escolha da primeira pessoa do plural, evidenciando uma atenção maior à instância do destinatário, narrador e leitor/espectador formando assim um par. Ao iniciar o relato de seus filmes empregando a primeira pessoa do plural, Molina não apenas reproduz o protocolo típico do roteiro, apelando para o leitor, como insere ambos na torrente dos fatos narrados. Valentín representa assim o destinatário da narrativa de Molina, tal como o sultão a quem Scherazade deve contar suas mil e uma histórias.

Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes la tienen ocupada. Las tropas nazis pasan bien por el medio del Arco del Triunfo. En todas partes, como en las Tullerías y esas cosas, está flameando la bandera con la cruz esvástica. Desfilan los soldados, todos rubios, bien lindos, y las chicas francesas los aplauden al pasar. Hay una tropa de pocos soldados que va por una callecita típica, y entra en una carnicería, el carnicero es un viejo de nariz ganchuda, con la cabeza en punta, y un gorrito ahí en el casco puntiagudo (PUIG, 1995: 55).

Em segundo lugar, e nisso reside um dos elementos mais originais da obra de Puig, percebe-se a forma pela qual o autor atualiza para a literatura um expediente cinematográfico, o de mostrar a cena tal qual ela se apresentaria na tela. Trata-se, especificamente, do capítulo quatorze, que se abre com o diálogo entre o diretor da penitenciária e o delegado de polícia, com a transcrição de

modo direto das falas do diretor ao telefone. O leitor não tem acesso às falas do delegado, pois este não se encontra presente à cena. A transcrição de suas réplicas seria de resto dispensável, uma vez que o leitor facilmente infere o que seria dito através das respostas do diretor. Trata-se, assim, de um procedimento que tenta reproduzir a cena como o faria uma câmera, descrevendo somente aquilo que lhe é oferecido, ou seja, uma pessoa falando com outra ao telefone, sem a montagem paralela apresentando o interlocutor. Mais uma vez, a linguagem do texto remete aos protocolos do roteiro, sublinhando a ausência de uma instância narradora que mediará os fatos e apontando para, além do roteiro, uma fase inicial de produção pré-montagem, em que predomina a simples tomada de planos. Além disso, Puig valer-se-á de outro procedimento estilístico, já utilizado de forma semelhante em *The Buenos Aires affair*, que consiste em inserir espaços em branco para representar o silêncio da cena quando das réplicas do interlocutor.

Branco narrativos por excelência, tipograficamente marcados no espaço agora maculado da página que insiste em exibir os silêncios do texto e, com eles, as fraturas da escritura:

DIRECTOR: *Si, señorita, deme con tu jefe, por favor... Gracias... ¿Qué tal, qué se cuenta por ahí? Por aquí poca novedad. Si, por eso mismo lo llamaba. Dentro de unos minutos lo vuelvo a ver.*
No sé si usted recuerda que la había dado a Molina una semana más de tiempo. Incluso hicimos que Arregui pensase que a Molina lo cambiamos de celda de un día para otro, por ser candidato a libertad condicional. Exacto, fue idea del propio Molina, sí. Caramba... Sí, el tiempo es lo que apremia.
 (...) *Usted cree ... ¿Dentro de cuántos días? ¿Mañana mismo?*
¿Por qué mañana? Sí, claro que no hay tiempo que perder. Sí, comprendo, hoy no, así Arregui tiene tiempo de planear algo. Perfecto, si le da un mensaje, el mismo Molina nos conducirá a la célula (PUIG, 1995: 249).

Nessa perspectiva, o leitor é convocado não apenas indiretamente para apropriar-se da obra, cooperando em seu processo de atualização, como é chamado a participar explicitamente da produção de sentido. É como se Puig levasse ao paroxismo, não sem boa dose de ironia e bom humor, a idéia prevista por Umberto Eco de transferir ao leitor a tarefa de preencher os interstícios do texto, agora materializados de forma concreta no aparato tipográfico da página. Além disso, não existe contextualização que prepare ou apresente o começo da obra; a narrativa inicia-se *in media res*, lançando o leitor na torrente dos fatos, em

meio à narração de mais um filme por Molina, outro procedimento caro à estética do cinema:

- *A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuando 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* (PUIG, 1995: 9).

A fim de manter a atenção de Valentín, Molina deverá valer-se de procedimentos próprios da tradição do contar uma história. Em primeiro lugar, por intermédio da dramatização. Não basta contar um fato, um filme, uma história (verídica ou ficcional), para se ter um drama: é preciso dramatizá-lo; convenientemente dramatizado, um acontecimento banal, uma história insípida ou um filme espúrio podem se revelar cativantes. É o caso da maioria dos filmes contados por Molina, sobretudo o de propaganda nazista que, mesmo indo contra os ideais libertários de Valentín, despertam-lhe o interesse em saber o desfecho, dado o grau de dramatização empregado pelo narrador. Há uma poética e até uma estética do procedimento de narração. Conforme percebeu Michel Chion, todo filme conta a sua narração, tanto ou mais do que a sua história. A criança que pede sempre de novo a mesma história está cativada pela narração, mais do que pela história (CHION, 1989: 205).

O *caráter emocional* é o primeiro elemento a ser levado em conta para garantir a unidade dramática daquilo que é contado. A história deverá ser contada de modo a criar uma participação emocional, o que pode ocorrer por intermédio da identificação com a personagem principal (é o caso de Molina ao identificar-se sempre com as heroínas de seus filmes):

- *¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?*
- *Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína* (PUIG, 1995: 31).

A *intensificação* também representa um procedimento dramático importante ao apresentar sentimentos e situações de forma exagerada, fazendo, por vezes, uso da hipérbole. Outra regra de dramatização consiste no uso da *hierarquização* como forma de distinguir os elementos importantes para a compreensão da história

daqueles julgados acessórios, pois nem tudo será contado da mesma maneira, com o mesmo nível de importância. Trata-se de um mecanismo de escolha por parte do narrador baseado na seleção sumária da informação, pois “*contar uma história é ao mesmo tempo, inevitavelmente, comunicar ao espectador (ou ouvinte ou leitor) informações sobre o âmbito espaço-temporal da ação, sobre as personagens, sua identidade, suas situações respectivas, etc.*” (CHION, 1989: 210). Segundo Todorov, resumir a intriga de um relato é dar conta, através de algumas frases, da ação narrada através de muitas centenas de frases; trata-se assim de suprimir o que é secundário e reter apenas o principal. Além disso, Puig faz dos diálogos o elemento primordial do texto, fio condutor da narrativa, sem a intervenção direta de um narrador, mas novamente acompanhado de um outro discurso, desta vez escrito sob forma de ensaio científico, de autoria desconhecida, apresentado em notas de rodapé, em itálico, e que mapeia algumas das principais teorias sobre homossexualidade e repressão.

No texto de Puig, não há lugar para qualquer consciência mediadora; nenhuma instância privilegiada, onisciente ou não, apresenta os fatos da diegese. Para Aristóteles, a partir do momento em que os protagonistas efetivamente agem, tornam-se os autores da representação. Molina e Valentín constituem-se em autores da narrativa, “narradores delegados” se utilizarmos a terminologia de Gaudreault (sobretudo Molina, enquanto narrador dos filmes), delegados por uma instância maior e intratextual, o narrador fundamental, espécie de “autor implícito” para Booth, imagem do autor real criada pela escrita e que comanda as ações do(s) narrador(es), personagens e acontecimentos enquanto presença virtual.

Neste sentido, o que caracterizaria a narrativa cênica e, por conseguinte, o diálogo, seria justamente a ausência de uma consciência unificadora que englobaria a consciência das personagens, conforme sublinhou Todorov, e que demarcaria os limites da comunicação escrita frente à comunicação cênica. De fato, ao assistirmos à representação viva e logo imediata dos atores em cena, tem-se quase sempre a impressão de que não há lugar para uma instância exterior à diegese: é o destinatário que a tudo vê, por si mesmo, sem a mediação do narrador.

Para alguns teóricos seria impossível um desaparecimento total da figura do narrador enquanto enunciador da mensagem escrita ou oral. No entanto, segundo Kerbrat-Orecchioni, haveria uma única possibilidade de comportamento

100% objetivo da linguagem: um discurso que reproduzisse de forma integral, em estilo direto, um enunciado anterior, o que remeteria a um retorno à mimesis platônica (KERBRAT-ORECCHIONI, 1982). Nesse sentido, *El beso de la mujer araña* representaria um exemplo de narrativa escrita fundada verdadeiramente sobre o modo do *showing*, ao valer-se exaustivamente do uso do diálogo direto sem a mediação de passagens de narração-descrição.

O diálogo, elemento essencial da escritura durassiana, apresenta-se assim como uma das características mais relevantes e distintivas do cine-romance, como de resto do teatro, do cinema e também do romance moderno. Conforme constatou Nathalie Sarraute, o diálogo conquistou grande vitalidade no seio do romance moderno, no qual o uso indiscriminado de fórmulas como “disse Maria, respondeu João” tornou-se obsoleto e, de certa forma, o símbolo do antigo regime: “*o ponto em que se separam, com maior clareza, a nova e a antiga concepção do romance*” (SARRAUTE, 1987: 105).

O romancista moderno optará portanto pelo diálogo direto, sem a mediação explicativa de fórmulas que tendem a dizer o óbvio. Sarraute prega a necessidade de uma técnica capaz de fazer mergulhar o leitor na corrente mesma dos dramas subterrâneos das personagens: uma técnica que desse ao leitor a ilusão de agir ele mesmo, sem, no entanto, perder esta parte de indeterminação, esta opacidade e este mistério que as ações representam para aqueles que as vivem. O diálogo, nessa direção, livrar-se-ia naturalmente das convenções próprias ao romance tradicional. Sem que o percebesse, o leitor, em conseqüência da mudança de ritmo e de forma, reconheceria que a ação efetuou um movimento de dentro para fora, e o diálogo tornou-se tão revelador quanto o diálogo de teatro.

Além disso, Puig faz uso das notas como elemento primordial de composição romanesca, o que confere a *El beso de la mujer araña* um caráter híbrido, a meio caminho da ficção e do ensaio. O emprego de notas contendo referências históricas, culturais, geográficas ou técnicas não é novo na história da literatura. O que parece ser inédito é o uso particular dessas, seja inserindo-as no corpo do texto para acentuar sua importância, seja na criação e no sublinhar de um novo registro discursivo.

No texto de Puig, oito notas de rodapé, de caráter eminentemente teórico, repertoriam as diversas explicações da homossexualidade. Remetem a teorias psicanalíticas de dominação no âmbito da sociedade patriarcal, o que, conforme

assinhalou Linda Hutcheon em sua *Poética do Pós-Modernismo*, faz-nos tomar consciência da dupla repressão política que a narrativa se esforça em combater: a da sexualidade gay e a das mulheres. Uma outra nota apresenta-se como uma espécie de *prière d'insérer* contendo o resumo de um filme fictício. As notas teóricas ou técnicas inseridas no texto de ficção extrapolam o paratexto para integrarem o texto em si, constituindo mais um dos diversos registros interpolados ao longo da narrativa. Nesse viés, podemos enumerar em *El beso de la mujer araña* os seguintes discursos apresentados sem transição ou mediação de uma instância narradora explícita:

1. Diálogos entre Molina e Valentín;
2. Notas de rodapé, com textos em itálico, de caráter científico sobre as principais teorias da homossexualidade;
3. Uma nota de propaganda atribuída ao serviço publicitário dos estúdios Tobis-Berlim, resumindo em forma de sinopse a história do filme Destino;
4. Um suposto filme que não é contado a Valentín, em itálico, no corpo do texto, provavelmente imaginado por Molina, contendo elementos de sua vida e de sua relação com Valentín de forma alternada;
5. A conversa telefônica entre o diretor da penitenciária e um provável delegado de polícia;
6. Diálogos entre Molina e o diretor da penitenciária;
7. Listas de compras e mantimentos escritas por Molina;
8. Relatórios sobre Molina e Valentín dirigidos ao diretor da penitenciária.

Para além do significado que tais notas possam assumir no conjunto da trama, cumpre perceber o papel preponderante por elas determinado no sentido de quebrar a unidade linear da obra. Em *El beso de la mujer araña*, as notas desempenham a importante função de impedir a representação: ao negarem os artificios da mimesis, dificultam qualquer tentativa de indentificação por parte do leitor, seja apontando para a obra que se faz em seu processo, seja introduzindo discursos teóricos ou ensaísticos acerca da literatura, do tempo no cinema ou das pesquisas sobre a repressão da sexualidade.

A variedade de registros discursivos presente no texto de Puig permite que pensemos em termos de interdiscursividade e não apenas de intertextualidade. Em Puig a multiplicidade de registros confirma a apropriação parodística de outros campos do saber. Para Linda Hutcheon, um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro sólido e unívoco da narrativa histórica e fictícia é disperso. Daí a noção de *ex-cêntrico* que aponta diretamente para a descentralização

e que passa a merecer atenção.

Em *El beso de la mujer araña*, notas de rodapé, relatórios de investigação policial e até mesmo listas de compras fornecem intertextos culturalmente importantes e frutíferos para a construção da narrativa. Tal premissa confirma a disposição de uma metaficção historiográfica em recorrer a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes numa sociedade. Ela quer desafiar esses discursos e mesmo assim utilizá-los, deles aproveitando tudo o que vale a pena (HUTCHEON, 1991:173). Diversos sistemas competem entre si sem que nenhum reivindique a primazia sobre o outro: quer se trate de elementos da cultura popular, da publicidade, das histórias em quadrinhos, do sistema legal, do comércio, dos almanaques, das fotonovelas, dos filmes B, das notícias de jornais, ou do sistema elevado e culto dos ensaios científicos e filosóficos, da linguagem acadêmica e teorizante, todos tentando resistir à imposição de um paradigma consagrado e totalizante.

Manuel Puig soube encontrar técnicas narrativas em zonas tradicionalmente alheias à literatura: revistas de moda, confissões religiosas, anúncios necrológicos convertem-se em modos de narrar que possibilitam a renovação das formas do romance. Do mesmo modo, Puig maneja com habilidade os procedimentos do relato, mostrando que o interesse narrativo não se opõe às técnicas experimentais: a colagem, a combinação de vozes e de registros discursivos não apenas rompem com os estereótipos do romance tradicional como convertem-se em elementos primordiais da literatura.

Puig vai além das vanguardas, demonstrando sua maestria ao apropriar-se de formas narrativas implícitas no cotidiano. Neste processo, provou que renovação técnica e experimentação não são avessas às formas populares. O legado de Joyce é assimilado em sua plenitude: multiplicidade de técnicas e de vozes, ruptura da ordem linear, atomização do narrador. O escritor não mais detém um estilo pessoal; ao contrário, escreve em todos os estilos, trabalha todos os registros e tons da língua.

El beso de la mujer araña problematiza, portanto, a idéia de cinema não somente na forma do texto como também no aparato diegético/temático. Texto ímpar na história da literatura contemporânea, alterna registros discursivos, evoca constantemente a máquina-cinema em suas formas e histórias e apresenta-se como um filme que o leitor folheia, filme de um texto que conta histórias de

filmes. Cabe ao leitor, duplo da mulher-aranha, tecer os fios da teia do texto, verdadeiro emaranhado de diálogos, notas de rodapé, relatórios policiais e conversas telefônicas. Se *texto* quer dizer *tecido*, estamos nos domínios daquilo que Roland Barthes denominou de *bifologia* para designar uma teoria do texto: em grego, *byphos* é, ao mesmo tempo, o tecido e a teia da aranha (BARTHES, 2002).

Se quem conta um conto, aumenta um ponto, quem conta filmes inventa mundos possíveis para a representação de um imaginário formado a partir dos novos componentes que, desde a invenção do cinema, habitam nossa memória individual e coletiva. Mundos construídos nas teias de nossa imaginação a partir dos filmes vistos, sonhados e idealizados, agora convivendo com a gama de histórias orais contadas por nossos antepassados. Imagens e palavras emaranhadas que, ao virem à tona, voltam a afirmar a primazia da capacidade de sonhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: "Magia e técnica, arte e política". *Obras escolhidas*, vol. 1. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

GAGNÉ, Sylvie. Il était une voix. "La littérature et les médias", *Études Françaises*, vol. 22, n. 3, Québec, hiver, 1987.

GAUVIN, Lise; LAROUCHE, Michel. J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends? «Les scénarios

fictifs», *Cinémas*, vol. 9, n. 2-3, Montréal, printemps, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle? *Texte*. Revue de critique et de théorie littéraire. N. 1. Toronto : 1982.

NOGUEZ, Dominique. *Le cinéma autrement*. Paris: 10/18, 1977.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1987.