

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

O ESPAÇO NA NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA
EM O BEIJO DA MULHER-ARANHA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
JOSÉ JACINTO DOS SANTOS FILHO

RECIFE
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

O ESPAÇO NA NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA
EM O BEIJO DA MULHER-ARANHA

JOSÉ JACINTO DOS SANTOS FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Siqueira Nino
Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria da Piedade Moreira de Sá

RECIFE
2007

Santos Filho, José Jacinto dos

**O espaço na narrativa literária e fílmica em o beijo da
mulher-aranha / José Jacinto dos Santos Filho. – Recife :
O Autor, 2007.**

108 p. : il., foto.

Inclui bibliografia.

**1. Análise do discurso narrativo. 2. Imaginário. 3.
Percepção. Espaço e tempo na literatura. I. Puig, Manuel.
II. Babenco, Hector. III. Título.**

82

CDU (2.ed.)

UFPE

800

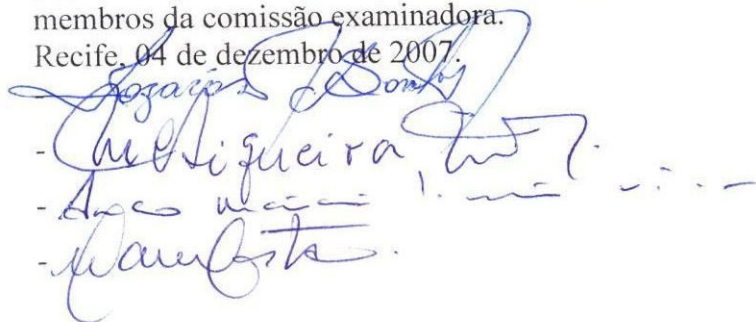
CDD (21.ed.)

CAC2008-80

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: "**O ESPAÇO NA NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA EM O BEIJO DA MULHER-ARANHA**", DE AUTORIA DE: **JOSÉ JACINTO DOS SANTOS FILHO**, ALUNO DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14h do dia 04 de dezembro de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: **O Espaço na Narrativa Literária e Fílmica em O Beijo da Mulher-Aranha**, de autoria de **José Jacinto dos Santos Filho**, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof^a. Dr^a. **Maria do Carmo Nino** (Orientadora), Prof. Dr. **Anco Márcio Tenório Vieira**, Prof^a. Dr^a. **Maria Helena Braga e Vaz da Costa**. Sob a presidência da primeira, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof^a. Dr^a. **Maria do Carmo Nino: Aprovado**, Prof. Dr. **Anco Márcio Tenório Vieira: Aprovado**, Prof^a. Dr^a. **Maria Helena Braga e Vaz da Costa: Aprovado**. Em seguida, a prof^a. **Maria do Carmo Nino** comunicou ao candidato **Jacinto dos Santos Filho**, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaiás Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 04 de dezembro de 2007.


- Jozaiás Ferreira dos Santos
- Anco Márcio Tenório Vieira
- Maria do Carmo Nino
- Maria Helena Braga e Vaz da Costa

À Joanna Caroline Gomes dos Santos e
Andréa Camila Gomes dos Santos
(minhas filhas e parte de minha alma)

AGRADECIMENTOS

Um dia, uma pequenina aranha resolveu tecer uma grande teia que pudesse cobrir o mundo. Em princípio, ela quase desistira de seu sonho, pois via que era quase tudo tão além de sua pequena condição. Então, sentindo-se encorajada ao desafio, sua tarefa gigante começou, mas ela percebeu que não poderia com seus poucos fios investir em tamanha produção. Aí, ela partiu em busca de quem pudesse ajudá-la na tal empreitada. Caminhou, caminhou e pouco a pouco outras fiandeiras acreditaram junto com ela nessa possibilidade, e deram-lhe forças e fios para seu propósito. E o tear começou a rodar e a teia a crescer graças aos fios de: Maria do Carmo Nino, Piedade de Sá, Anco Márcio T. Vieira, Alfredo Cordiviola, Lourival Holanda, Sebastien Joachim, Nancy Leite, Maria José Luna, Gilda Lins, Aldo de Lima e Maura, Ângela Dionísio (e equipe da coordenação da pós: Diva Albuquerque, Jozaiás F. dos Santos), Solange Costa, Germano Sobral, Alexandre Gonçalves, Luciana Marinho, João Martins (Johnny), André Telles, Maria Eulália, Germana da Cruz, Edvânea Maria da Silva, Wilma Rejane, Jonas Lucas Vieira da Silva, Fátima Ribeiro, Danielle Pitta (e equipe do Imaginário), Helena Mendonça (e todos os colegas da Pós), as irmãs e irmãos, a mãe Marlene e o pai Jacinto, Fernando Nunes, Ana Adelaide, e tantas outras aranhas importantes que se propuseram a compartilhar com seus fios. Assim, a aranha viu sua teia crescer e cobrir o mundo ficando eternamente grata a todos (que direta e indiretamente ajudaram) e a Deus pela realização de seu sonho-desejo.

RESUMO

O espaço literário e fílmico não é vazio, é cheio de nossos sonhos, desejos, ideais, valores, crenças, de tudo aquilo que move nossa existência e nos faz ter experiência. Esse espaço é mundo no mundo de nossas narrativas. Assim, procuramos pesquisar o texto literário e a imagem cinematográfica numa perspectiva interdisciplinar e fenomenológica, visando refletir sobre o discurso intersemiótico do espaço na prosa romanesca contemporânea e as implicações discursivas da tradução de uma linguagem noutra linguagem, a fílmica. No filme como no romance, o espaço se realiza pelas conexões estabelecidas entre personagem e ambientação imaginária e pelo sujeito-leitor-espectador diante da representação espacial sugerida pelos objetos de representação. As imagens projetadas na tela do cinema permitem-nos tocá-las, pois, quando vemos, segundo Merleau-Ponty (2004), por princípio, tudo está a nosso alcance. E na literatura, pela leitura, conforme Merleau-Ponty (2002: 35), ocorre “um confronto entre os corpos gloriosos e impalpáveis de minha fala e da fala do autor”, isto é, as imagens construídas pela literatura se dão pela nossa experiência de mundo, tudo que vemos, tocamos, cheiramos, por senti-lo, somos capazes de identificá-lo a partir do que fala ou escreve o outro. A literatura se confraterniza com o imaginário de seu sujeito-leitor. Imaginário, aportando-nos em Bachelard, entendido a partir da relação que o ser-pensante mantém com as imagens ou conjunto de imagens que compõem seu repertório no espaço que ocupa. O espaço na narrativa literária e na fílmica em *O Beijo da Mulher-Aranha*, que é percebido ou imaginado em ambas narrativas, é uma instância decisiva para a construção das tramas.

Palavras-chave: espaço, percepção, imaginário, narrativa fílmica, narrativa literária, Manuel Puig, Hector Babenco

RESUMEN

El espacio literario y fílmico no es vacío, es lleno de nuestros sueños, deseos, ideas, valores, creencias, de todo aquello que mueve nuestra existencia y nos hace tener experiencia. Ese espacio es mundo en el mundo de nuestras narrativas. Así, buscamos investigar el texto literario y la imagen cinematográfica en una perspectiva interdisciplinar y fenomenológica, visando la reflexión sobre el discurso intersemiótico del espacio en la prosa romanesca contemporánea y las implicaciones discursivas de la traducción de un lenguaje en otro lenguaje, el fílmico. En la película como en el romance, el espacio se realiza por las conexiones establecidas entre personaje y ambientación imaginaria y por el sujeto-lector-espectador delante de la representación espacial sugerida por los objetos de representación. Las imágenes proyectadas en la pantalla del cine nos permiten tocarlas, pues, cuando vemos, según Merleau-Ponty (2004), por principio, todo está a nuestro alcance. Y en la literatura, por la lectura, conforme Merleau-Ponty (2002:35), ocurre “una confraternización entre los cuerpos gloriosos e impalpables de mi habla y del habla del autor”, esto es, las imágenes construidas por la literatura se dan por nuestra experiencia de mundo, todo que vemos, tocamos, olemos, por sentirlo, somos capaces de identificarlo a partir de lo que habla o escribe el otro. La literatura se confraterniza con el imaginario de su sujeto-lector. Imaginario, basándonos en Bachelard, entendido a partir de la relación que el ser-pensante establece con las imágenes o conjunto de imágenes que componen su repertorio en el espacio que ocupa. El espacio en la narrativa literaria y fílmica en *El Beso de la Mujer-Araña*, que es percibido o imaginado en ambas narrativas, es una instancia decisiva para la construcción de las tramas.

PALABRAS-LLAVE: espacio, percepción, imaginario, narrativa fílmica, narrativa literaria, Manuel Puig, Hector Babenco.

ÍNDICE DE FIGURAS:

Figura 1. Leni (Sônia Braga) em <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i>	89
Figura 2. Molina (William Hurt) em <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i>	89
Figura 3. Valintín (Raul Julia) e a Mulher-Aranha (Sônia Braga) em <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i>	90
Figura 4. Molina (William Hurt) em <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i>	95

SUMÁRIO:

Introdução	11
1. O espaço da linguagem	15
1.1. O espaço no romance <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i>	21
1.1.1. O espaço vivificador	23
1.1.2. O espaço de mortificação	30
2. O espaço e o tempo nas malhas das fiandeiras nas narrativas fílmica e literária <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i>	37
2.1. A tessitura literária	40
2.2. A tessitura fílmica	43
2.3. A tessitura do tempo/espaço	47
2.4. O plurigênero como espaço ambíguo	50
2.5. Espacialidades contíguas entre o ensaio e o romance <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i>	59
2.6. A <i>mise en abyme</i> : espaço especular no romance e no filme	68
2.6.1. A <i>mise en abyme</i> na literatura	72
2.6.2. A <i>mise en abyme</i> no filme.....	87
3. Utopias: Ideologia e imaginário no espaço romanesco e fílmico	92
Considerações Finais	103
Referências Bibliográficas	105

INTRODUÇÃO

A percepção nos abre a um mundo já constituído e não pode senão re-constituí-lo. Esse redobramento significa, ao mesmo tempo, que o mundo se oferece como anterior à percepção e que não nos limitamos a registrá-lo, que gostaríamos de engendrâ-lo. O sentido do percebido já é a sombra transposta das operações que nos preparamos para executar sobre as coisas, não é senão nosso cálculo sobre elas, nossa situação em relação a elas.

(MERLEAU-PONTY, 2002: 156)

A literatura nos convida a darmos a devida atenção à interdiscursividade manifesta na produção textual e nas inter-relações que constantemente se processam entre as diferentes artes.

O prazer de ler um texto como *O Beijo da Mulher-Aranha*, de Manuel Puig, ao que nos parece, está na possibilidade de transitar no espaço imaginário que o autor constrói. É como o gozo de estar diante de uma tela de cinema e ao mesmo tempo vir a ser um dos seus fascinantes personagens. O encantamento de sua obra está em nos permitir imaginar um mundo, não um mundo utópico, mas uma viagem ao mundo que tão bem conhecemos. Mundo dos que são privilegiados, dos submissos, dos bem sucedidos, dos fracassados... mundos que se adaptam aos que os habitam. E no filme de Hector Babenco, homônimo do livro, podemos transitar junto às imagens projetadas e habitarmos os espaços percebidos.

Este projeto busca desenvolver uma discussão acerca do espaço que se percebe e o que se imagina na obra romanesca *O Beijo da Mulher-Aranha*, de Manuel Puig, e no filme de mesmo nome de Hector Babenco. Os textos dialogam; as artes se relacionam. Estes são os objetos que perseguimos para podermos compreender o dialogismo espacial na Literatura e no Cinema.

Procuramos pesquisar o texto literário e a imagem cinematográfica numa perspectiva interdisciplinar e fenomenológica, visando refletir sobre o discurso intersemiótico do espaço na prosa romanesca contemporânea e as implicações discursivas da tradução de uma linguagem noutra linguagem, a fílmica.

O espaço literário e fílmico não é vazio, é cheio de nossos sonhos, desejos, ideais, valores, crenças, de tudo aquilo que move nossa existência e nos faz ter experiência. Esse espaço é mundo no mundo de nossas narrativas.

Numa passagem do romance aqui analisado, o personagem Valentín percebe que o fogareiro está projetando uma sombra. Ele se surpreende com ela, pois nunca havia percebido tal manifestação do fogareiro. Por analogia, fogareiro (realidade) e sombra (ficcionalidade) são concretizações provenientes da mesma causa: a incidência da luz. Valentín não compreendia que suas idéias partiam de um sonho, assim como as imaginações de seu companheiro de cela Molina. Idéias e imaginações dependem da luz (o sensível) para marcar sua presença. O protagonista percebeu a sombra porque esta passou a ser sensível aos seus sentidos. Ele viu o sensível porque foi tocado por ele, porque a sombra o inunda e o tem.

Assim, quando lemos o livro e assistimos ao filme *O Beijo da Mulher-Aranha*, permitimo-nos ser deslocados para os espaços da narrativa a fim de que pudéssemos perceber sua profundidade. Nosso corpo passou a estar na obra e alcançá-la assim como a veste que nos cobre o corpo. Esta é uma relação de cumplicidade necessária para que a linguagem atue significativamente e, portanto, compreendê-la. Os personagens nos espaços percorridos por eles se fizeram uma verdade para nós leitores ou espectadores no momento de nossa relação com eles. A arte nos chega quando agimos em conjunto com ela, pois bem sabemos que percebê-la é uma questão de ação.

Trabalhamos aqui com as imagens projetadas tanto por nosso imaginário, na produção literária, quanto com as projetadas pelos feixes de luz sobre uma tela cinematográfica. Ambas as imagens vinculadas pelo valor simbólico a partir da relação mediada pelo leitor-espectador com o mundo que lhe permite uma experiência. Nessa relação com as imagens, estas são construídas pelo leitor-espectador ou vice-versa, pois um dado importante dessa relação está na parceria com a imagem cujo vínculo poderá ser dado na ordem do emocional, do cognitivo, do social, etc.

Quando nos propomos ao estudo do espaço na narrativa fílmica e literária, fizemos por senti-lo ativo e não nos deixando passivos, provocando-nos a percorrê-lo, a transitarmos em todos os lugares habitados pelos personagens das tramas. Fora a partir das imagens que se sucederam em nossa intimidade de leitor-

espectador que podemos nos dar a experiências de termos vivido, sonhado e experimentado as venturas e desventuras dos agentes das narrativas. Fomos Molina, Valentín, a Mulher-Aranha... Vivemos os seus sonhos, seus ideais. Tais possibilidades nos foram conferidas em virtude da ressonância diegética dos espaços narratológicos com os espaços de nossa vivência no mundo.

Para entendermos a prática dessa ressonância da diegese com as de nossos espaços no mundo, desenvolvemos uma pesquisa do que seja o espaço da linguagem no primeiro capítulo de nosso estudo. Nele deixamos claro o que entendemos por espaço da linguagem fundamentado na teoria da percepção de Merleau-Ponty e outros teóricos que comungam da mesma vertente conceitual. Explicitamos assim a relação que os espaços mantêm com os leitores-espectadores que para vivê-los é preciso senti-los, vir a ser partícipes destes, pois os espaços não estão além nem aquém de nós, eles estão nos tocando. Temos nos espaços nossas referências e, assim, neles repousamos nossos olhos. Então entendemos que os espaços narratológicos são análogos aos dos mundos de nossa transição, portanto eles se configuram a partir daquilo que experimentamos no mundo.

Prosseguindo com o desenvolvimento do primeiro capítulo, apresentamos dois subcapítulos onde analisamos os espaços vivenciados pelos protagonistas da narrativa literária, os quais chamamos de espaço vivificador e espaço de mortificação. Os espaços de proteção, de felicidade, onde os protagonistas se sentem tranquilos e partilham seus afetos, a estes chamamos de vivificador. E os de mortificação são aqueles onde os protagonistas se sentiam desprovidos de suas vontades, onde tudo está sujeito aos mandos do sistema ao qual eles estão subjugados.

No capítulo dois de nosso projeto, fizemos uma análise da estrutura narrativa literária e fílmica, entendendo que o desenvolvimento dessas narrativas segue o movimento das fiandeiras no ato da tessitura. Ancorados neste mito da tecelã, percebemos que as tramas aqui estudadas foram desenvolvidas como se à roca estivessem os autores tecendo suas histórias, onde cada fio fosse cuidadosamente entrelaçado dando sustentabilidade ao enredamento. Primeiro discutimos a tessitura literária, onde vemos as articulações desenvolvidas no romance de Puig; depois analisamos a fílmica, na qual percebemos que Babenco norteia sua construção priorizando uma das vertentes temáticas da obra, a política ditatorial na América Latina. O terceiro ponto que abordamos nesse estudo da tessitura, discorre sobre o

tempo/espço a partir dos elementos simbólicos presentes nas respectivas narrativas.

Noutro subcapítulo, pesquisamos a multiplicidade genérica da obra romanesca puigiana. Vemos nesse subcapítulo que o autor desenvolve sua narrativa entendendo o romance como um mundo onde outras possibilidades de gêneros e linguagens são pertinentes para a construção romanesca. Aqui o plurigênero constitui-se num espaço ambíguo por entendermos que a tessitura de Puig se faz por diferentes meios narratológicos mas não se perde a ponta do fio que a sustenta.

O passo seguinte foi procurar discutir a importância dos espaços contíguos na obra literária em pauta. Assim estudamos o gênero ensaístico e sua repercussão no romance. Um gênero que perpassa a obra romanesca, fazendo-se claro o seu caráter metanarrativo e intertextual.

Outro aspecto relevante das narrativas que analisamos, foi compreendermos no desenrolar da estrutura espacial do romance e do filme o espaço especular, a *mise en abyme*. Uma estrutura complexa que faz parecerem labirínticas as tramas. No entanto, tal especularidade põe mais em relevo à importância dos personagens centrais para o desdobramento dos espaços. A *mise en abyme* é compreendida a partir da dinâmica dos personagens, sujeitos da enunciação e do enunciado. Para facilitar o entendimento dessa estrutura, dividimos este estudo em dois pontos: o *abyme* na literatura e o *abyme* no filme.

O terceiro capítulo de nossa dissertação, contempla uma outra ordem espacial no que se refere às questões utópicas tematizadas pelas experiências dos protagonistas das narrativas. Personagens que se sustentam nos espaços de seus sonhos, de seus ideais e intercambiam suas práticas a fim de poderem se safar da miséria do meio em que se encontram.

Assim, com base nos resultados de cada análise desenvolvida nesta dissertação cremos que fica respondida a questão central de nosso trabalho no que diz respeito à relação que os espaços mantêm no desenvolvimento dos personagens das narrativas pesquisadas.

1. ESPAÇOS DA LINGUAGEM

Discorrer sobre o espaço na literatura e no cinema é ter a consciência de que estamos diante de um espaço cuja única verdade está na linguagem que o constitui. O espaço da linguagem literária e fílmica é o espaço da palavra-imagem feita em signo que é tão somente o que ele significa – representação. Conforme Foucault (1987), o signo caminha na similitude das coisas, mas as coisas feitas signos não são essas coisas, pois, assim, isto seria uma irrisão. As coisas em signo são encantadas, isto é, elas aparentam, mas não as são. Assim o espaço da linguagem literária e fílmica é um espaço análogo ao do homem, que é caracterizado pela semelhança com o mundo que lhe serve de referência. Sua verdade não está na relação das palavras e imagens com o mundo, mas na relação que as palavras e imagens mantêm consigo mesmas.

Este é um espaço poético que se apresenta como imagem, mas imagem, como diz Bachelard (2003), não como eco de um passado, pois ela tem um ser próprio. Esse ser está na repercussão. Nesta a imagem poética tem seu espelhamento que se fará sentir a partir de seu reflexo. As imagens do espaço na literatura ou no cinema advêm do imaginário. É deste que as imagens se alimentam e a imaginação as atualiza mantendo-as sempre no presente.

O espaço criado em linguagem de arte é um espaço que fermenta, cresce, sai dos limites que a linguagem objetiva tenta pôr em forma e vislumbra uma só possibilidade significativa. Merleau-Ponty (2004: 73) nos fala que “a linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele. Traz seu sentido como o rastro de um passo, significa o movimento e o esforço de um corpo”. Pela linguagem expressamos nossos sentimentos do mundo. O mundo construído em linguagem tem as impressões de nossa relação com ele. Ele não é por ela o que é, é a marca mais além do que a mera primeira impressão. Isto é, o significado dele é múltiplo. Não é necessário mirarmos o sol para aceitarmos que um pequeno raio que passa por nossa janela seja ele. A palavra nas artes sustenta seu sentido pela lateralidade ou obliquidade, pois é assim a maneira da linguagem da arte.

Blanchot (1987) nos adverte que o poeta cria objeto de pura linguagem, ou cria “o poema-coisa”. A linguagem na obra retorna a sua essência. A linguagem essencial se opõe à linguagem ordinária, mas a retoma para a construção de seu mundo na literatura ou no cinema. Assim, a literatura tem palavras sem palavra do mundo, pois na literatura as palavras têm o poder de fazer desaparecer as coisas, mas o retorno se faz presente a partir do movimento de erosão e de usura que é a alma e vida das palavras. Estas morrem e retornam à vida no momento em que lançamos nossos olhares sobre elas. Isto é ponto central da experiência literária cuja linguagem coincide com o seu desaparecimento. Tudo é fala, mas na aparência, é o imaginário, o incessante e o interminável. Este é o ponto a partir do qual nada jamais começa, é a profundidade vazia duma linguagem constituída de palavras cujos reflexos nada se reflete e sua realidade está no todo. O espaço no cinema é o da percepção porque é visto, mas, segundo Aumont (2004), não é visto de forma direta e sim *construído* pelas percepções visuais, cinestésicas e táteis. Ver implica estabelecer a relação entre o corpo e o que está mais próximo ou o mais adiante. E é a partir dessa relação corpo/imagem que acreditamos que os sentidos não atuam isoladamente, por isso entendemos que uma imagem fílmica é háptica.

A linguagem literária e a fílmica falam do que é sem o ser. São falas que não dizem nada, de seus silêncios ouvimos a fala que há em nós. As entendemos porque o que elas dizem já fora dito em nós. Estas são essencialmente errantes, pois não estão na literatura e nem no cinema, elas são semelhantes ao eco que repercute por antecipação o espaço que está fora. E é por intermédio de quem escreve ou produz um filme que estaremos diante deste espaço. Aquele que escreve ou que produz imagem realiza a possibilidade de dizer “tudo” e de fazer “tudo” com a palavra ou com a imagem, mas estas são ilusões que se projetam. Tanto o autor do texto literário quanto o do texto cinematográfico estão expondo o que potencialmente há em si construído a partir de sua experiência, no entanto, estes mesmos que gozam da liberdade de escrever ou de dar movimento às imagens, sabem que tanto a escrita quanto a imagem em movimento têm limites. Um limite que eles, como autores, impõem-se.

Em sua prática, o tecelão da palavra ou o da imagem fogem da aspereza da realidade e se escondem na irrealidade de seu mundo criado. Este mundo é confortante, pois se supondo frágil sua condição humana, entrega-se a sua obra como se protegendo do real. Ele exila-se do tempo desenvolvendo sua tarefa fora do

tempo, mas não se perde do tempo. Ele não está livre do mundo, mas se priva deste, como também está ausente de si mesmo, mesmo senhor de si. O autor está presente na obra, mas está fora desta ao mesmo tempo. A obra o pertence. Ele sabe o momento em que a obra o expulsa, justo quando ele não se vê mais preso a ela.

O lugar expresso pela literatura ou pelo cinema é um lugar sem localização; nele se tem tudo, mas tudo se nega. O lugar da literatura e do cinema é preenchido por imagens. A imagem vista é aquela que se quer ver; não é a imagem que de fato se apresenta, mas aquela que satisfaz como representação. Ou ainda, a imagem que se declara ser vista é apenas a do desejo do que se quer ver. A imagem é um duplo que se transforma em possibilidades – ela é representação, ou reflexo invertido. Ela desperta o imaginário. Ela é subjetiva, pois, tanto na literatura quanto no cinema, esta imagem é fruto de uma escolha, resultado de uma seleção pessoal do que se quis projetar imageticamente. Assinala Bachelard (2003: 3) que “a imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*.” Então, as imagens espaciais que se encontram na literatura e no cinema são ressonâncias da vivência do autor e do leitor. Esta não se realiza na concretude do mundo tampouco é um substituto deste, mas ela é de uma realidade específica que é efêmera. A imagem de hoje na literatura não é mais a mesma amanhã, pois ela é companheira do tempo e uma de suas características é a vivacidade. Assim as imagens literárias não são, segundo Bachelard (2003), tranqüilas, tampouco definitivas. A imagem no cinema é temporalizada, conforme Aumont (2001), isto implica que ela não depende do espectador para ser modificada, mas do dispositivo que a gera e projeta. Entretanto, entendemos que a imagem fílmica encontra-se sujeita à ação receptiva do espectador que sobre ela incidirá suas impressões, valores, conceitos, preconceitos, alguma coisa de seu à imagem.

Tuan (1983) atribui ao espaço o caráter de lugar quando lhe conferimos todo um referencial, passamos a identificar nele um significado e ainda o percebermos a partir de nossas afeições. O lugar, então, é simbólico, pois ele é passível às abstrações. Fazemos do lugar nosso reduto de apoio físico, moral e espiritual. A literatura e o cinema também são lugares, e neles estes lugares são reconhecidamente potentes enquanto linguagem, pois têm o poder de criar sensações de lugares. O lugar na literatura e no cinema está em nós leitores ou espectadores e naquele que escreve ou produz um filme. Seu sentido ou sua

referência está no vivido por aqueles que lidam com ela. Assim, todo espaço na literatura ou no cinema se torna lugar, pois nos percebemos nele.

Para Merleau-Ponty (2004: 78), é a partir de nossa perspectiva que passaremos a perceber o mundo que se encontra diante de nós e o projetamos nas artes, não como um decalque, mas como “uma interpretação facultativa da visão espontânea”. cremos que, com isto, tudo na literatura e no cinema se constitui a partir da relação mundo real e as coisas do mundo com o mundo imaginado e as coisas que neste depositamos. Ou seja, uma relação de vida e morte, pois ao transpormos a palavra para a literatura ou capturarmos uma imagem de alguma coisa com uma câmera para a tela do cinema, a palavra e a imagem morrem. Como pensa Blanchot (1987) a morte é ponte de passagem entre a vida da realidade cotidiana para a vida da realidade da arte. Assim, quando se escreve, morre-se para a vida comum e se vive para a outra, num outro lugar. O mesmo se pode observar na imagem fílmica, a qual exhibe movimentos de um espectro também num lugar. E o lugar da morte é incerto, o certo é que o lugar da vida é seu oposto. Aquele que escreve ou aquele que filma o faz para não morrer, mas a morte está presente no momento da escrita e da filmagem. Os nossos limites nos desviam de nos colocarmos no outro lado da morte. Estar lá seria a liberdade plena, o rompimento de fronteiras entre o aqui da realidade e o lá da literatura e do cinema. Mas a representação nos permite vencer o limite do espaço da morte. É a partir desta compreensão sobre representação, que entendemos que o homem é uma arca de Noé, onde reserva as coisas todas do mundo, mas essas coisas são mergulhadas num dilúvio mais profundo, onde elas desaparecem. Este é o percurso da linguagem exterior que se transforma na linguagem interior pela tradução poética e fílmica.

A linguagem tem o mundo, e o mundo é a nossa referência, e nele empreendemos nossa jornada. Nas cavernas, os primeiros homens marcavam seus feitos e continuamos até hoje a deixar nossas marcas para os que continuarão essa história. Ontem uma vivência sustentou uma experiência para a prática de agora. Nossa palavra carrega a marca do signo, signo reconhecido a partir de nossa experiência conosco mesmos. Tudo aquilo com o qual nos relacionamos mantém uma relação com o corpo, assim, o signo é identificado a partir dessa experiência. Nosso corpo é signo, portanto, o signo deve manter relação com o que ele significa a partir do momento em que o conhecemos. É importante que o signo, a nós apresentado, seja isolado do que lhe seja geral. Conhecer-lhe a sua particularidade,

para posteriormente o podermos relacionar a outros signos e construirmos novas significações.

O nosso desejo de nos expressarmos por linguagem é responsável por nossas conquistas. Isto é, “é o verbo interior que é juiz desse verbo exterior.” (Merleau-Ponty, 2002: 25). As coisas querem ser ditas e dizê-las pressupõe uma anterioridade, mas seus sentidos são dados no momento em que elas são identificadas. A nossa vivência nos faz perceber o mundo, nos faz reencontrar os espaços, os lugares e, assim, nos vem a necessidade de manifestá-lo a partir da linguagem. Mas não só tocamos o mundo da concretude, da visibilidade da forma, como também o mundo das sombras que é dito, visto, sentido, imaginado. Este é o mundo das representações. E as representações são ligadas entre si como signos; formam uma grande cadeia. O signo da representação tem o sentido da experiência de quem o vê.

Merleau-Ponty (2002: 32) nos diz que há duas linguagens: “a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece diante do sentido do qual se tornou portadora, e a que se faz no momento da expressão, que vai justamente fazer-me passar dos signos ao sentido – a linguagem falada e a linguagem falante.” Quando estamos em uma cela e queremos liberdade, sabemos que nossa necessidade de chave nos libertará; a chave resolve nosso apelo de liberdade. A cela tem em seu sentido a chave e a liberdade, em seu princípio, o sentido da cela. Para este a linguagem falada mantém uma relação de signos estabelecidos com significações disponíveis. Mas quando lemos Manuel Puig ou assistimos ao filme de Hector Babenco, *O Beijo da Mulher-Aranha*, nos deparamos com uma cela, uma chave e a liberdade. Será a mesma liberdade, a mesma chave e a mesma cela do mundo vivido? Por certo que não, o sentido é o sentido da linguagem que as reservam, o sentido da linguagem do mundo da linguagem que as cercam. Para este a linguagem falante é operada a partir dos arranjos dos signos e das significações, passando a uma nova significação.

Assim, onde orbita Molina e Valentín – *personas* –, se não nos espaços de quem os animara e os anima? Por certo, na profundidade da morte, no nada que é tudo. Este é o lugar da ambivalência da linguagem literária e fílmica. No espaço das palavras e das imagens mortas pelas quais eles vêm à vida a partir da transformação que acontece no momento em que as pronunciamos e/ou as vemos. Acreditamos que carregamos em nós o mundo, o universo – todas as extensões

espaciais e temporais. Então as localizações dos personagens da trama romanesca e fílmica dependem de nossa perspectiva, de como percebemos nossa relação com os espaços e as coisas. As formas das coisas e como as animamos em nosso imaginário já é rastro em nosso ser. Entendemos, portanto, que a linguagem é o mundo que há em nós. Por ela fazemos real o mundo da realidade que há em nosso ser. Então as palavras no romance e as imagens no filme são manifestações do movimento de nosso corpo fazendo-se linguagem para ser visto e tocado. A arte só faz eco em nós porque a identificamos em nós, ou seja, a linguagem tem seu sentido na intersecção sujeito/mundo. Os espaços onde transitam as personagens das respectivas tramas são os espaços que subjazem no ser. É na linguagem que estas se sustentam, fazem-se possíveis e compatíveis enquanto criaturas.

Merleau-Ponty (2004: 71) afirma que “a linguagem é algo como um ser”, e é assim pensando que percebemos o romance e o filme *O Beijo da Mulher-Aranha*, e é por isso que chegamos aos seus espaços e conseguimos construir sentido. A linguagem nos enche de certezas, pois as temos pela oferta de significações que ela nos propicia. A literatura e o cinema são espaços animados em nós pela linguagem que os consubstanciam em nosso mundo, garantindo-nos a existência deles em nós. Somos perceptivos à arte porque ela está entrelaçada em nosso mundo, pois entendemos que os sentidos que nos fazem reconhecer, experimentar os lugares do mundo, são os mesmos que entram em atuação para percebermos o mundo da literatura e do cinema, bem como das outras manifestações artísticas. O espaço da linguagem tem sua medida mediante as medidas que temos do mundo no qual vivemos nossas experiências. Só aceitamos à existência de Molina e Valentín numa cela de uma prisão porque temos os referenciais de tal experiência nas nossas reservas de conhecimento adquirido ao longo da nossa vivência. O mundo dos personagens não está sobreposto ao mundo do leitor ou espectador, esses mundos coexistem pela linguagem que os move.

O movimento empreendido pela linguagem está voltado em percebermos que nossos deslocamentos espaciais não são só realizáveis na contingente rigidez do mundo, mas nos deslocamentos pelas espacialidades descortinadas pela linguagem a outros mundos imagináveis a exemplo da literatura e do cinema. Por ela contatamos espaços vividos em nossos sonhos de realidades. Sabemos que pela linguagem nos damos respostas às verdades dos mundos que percorremos no aqui ou no alhures de nossos desejos de representação. O romance e o filme *O Beijo da*

Mulher-Aranha são obras realizadas em linguagem, cujo movimento se percebe no momento em que se rompe a fronteira entre os espaços da vida e da morte: quer seja pela palavra, quer seja pela imagem.

Passemos então ao estudo do espaço no romance em questão.

1.1. O ESPAÇO NO ROMANCE *O BEIJO DA MULHER-ARANHA*

O estudo do espaço na obra romanesca não deve ser relegado a uma mera exposição factual ou de pouca relevância, ou, ainda, ser compreendido como pano de fundo para o desenrolar da trama a partir dos personagens em foco, desconsiderando-se a significativa relação que o espaço mantém com eles. E é sobre essa relação entre os atores romanescos e o espaço no romance de Manuel Puig, *O Beijo da Mulher-Aranha*, que versa o presente trabalho.

É importante frisar que não se pretende aqui distanciar espaço de tempo, pois bem sabemos que ambos estão imbricados, mas sim aprofundar um pouco mais a pertinência da espacialidade na obra de Puig.

O romance em questão aponta duas instâncias espaciais antagônicas: uma eufórica que chamaremos de espaço vivificador e, a outra, disfórica, espaço de mortificação. Este representado pelo cárcere e aquele representado pelas lembranças das narrativas fílmicas evocadas por um dos personagens.

Uma das hipóteses que Antonio Dimas (1985: 6) apresenta na pesquisa sobre o espaço no romance é que o espaço “poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante.” Portanto, tal hipótese é perfeitamente aplicável ao que ora discutimos aqui. O estado de confinamento numa cela de prisão vivenciado pelos protagonistas da obra em destaque faz-se decisivo para a construção dessa diegese. Vê-se nesse objeto de representação espacial agentes que se deslocam para outra instância de representação, ou seja, Molina que se desloca para um espaço imaginário a partir dos relatos de filmes, e Valentín, para um espaço idealizado das suas causas políticas. Espaços estes que aprofundaremos no capítulo III.

Para compreender o homem, afirma Edward T. Hall (1977), precisa-se entender a natureza dos seus sistemas receptores, pois é a partir desses sistemas que percebemos as espacialidades, ou seja, criamos uma série de referências relacionais produzindo-se assim um espaço-lugar. O ser está sempre localizado, pois ele é cósmico. Situamo-nos em pontos espaciais pelo processo de referencialidade. Esta se processa a partir das experiências que adquirimos mediante nossas emoções que nos proporcionam as sensações de dor, prazer, calor e frio, como afirma Tuan(1983). Nossa vivência nos propicia experiência necessária para compreendermos e apreendermos o mundo. É experienciando que estaremos aprendendo e assim novas possibilidades nos vão sendo dadas para daí criarmos a partir do que já dominamos. Vemos e pensamos o mundo, assim passamos a entendê-lo e com ele interagimos. Mas também nossa imaginação nos faz sentir e criar nosso lugar e passamos a vê-lo como uma realidade do que lhe seja provável. A partir de nossa imaginação, representamos o mundo. O lugar é uma “concreção de valor” (Tuan, 1983: 14), pois é também um objeto não móvel, onde habitamos e nele nos movemos. Percebemo-lo grande ou pequeno, quente ou frio, vermelho ou azul pelos sentidos cinestésicos, visuais, táteis. E o mundo imaginado ou sonhado parte dessa relação que mantemos com o mundo das coisas. A literatura é feita de coisas-imagens de representação que se dão aos sentidos.

O personagem da narrativa tem sua existência garantida porque se situa nos espaços narratológicos. Ao tratarmos do espaço na narrativa literária, atribuímos de imediato um espaço físico por onde o personagem transite. No entanto, temos que considerar que o espaço na literatura é subjetivo, imaginário... fruto da ficcionalidade. Espaço narratológico e sujeito-leitor convergem intimamente, ou seja, o espaço passa a lugar, onde dialogicamente referências são estabelecidas.

Bachelard (2002: 19) diz: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” Pois bem, o nosso interesse é que o espaço seja visto não em sua dimensionalidade geográfica física, mas percebido a partir das experiências positivas e negativas que se atraem. O experienciado na exterioridade do mundo também o é na interioridade do ser. Uma imagem espacial está sempre em transformação pela dinâmica da vivência.

Afirma Merleau-Ponty (1999: 328) que

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhe seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões.

O espaço se alarga na medida em que o sujeito, em sua vivência, dialoga com ele, que o percebe aqui e além. Imaginá-lo é situar-se inteiro dentro e fora dele. Os personagens da trama em destaque agenciam o espaço vivido, onde suas ações em favor da sobrevivência se desdobram entre a situação de confinamento e o desejo de liberdade. Eles vivem o mundo onde ele está, ou seja, o mundo percebido em suas potencialidades.

Os protagonistas preenchem seus espaços com imagens tecidas a partir de suas perspectivas imaginárias e ideológicas; espaços caracterizados em lugares onde eles se deparam com as referências de suas vivências.

Passemos então a analisar estes espaços vivificadores e de mortificações experienciados por Molina e Valentín.

1.1.1. O ESPAÇO VIVIFICADOR

Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. (BACHELARD, 2002: 25)

A todo ser é indispensável um abrigo. Como não querermos o conforto de um agasalho que nos protege das agressões dos dias frios! Quando não o temos na materialidade, criamo-lo em nossa imaginação e, assim, deslocamo-nos espacialmente à casa sonhada, à casa feliz. E esse espaço de felicidade é o espaço vivificador pelo qual ansiamos e percebemos o mundo. Na obra romanesca de Puig, *O Beijo da Mulher-Aranha*, deparamo-nos com este espaço, onde os protagonistas experienciam seus momentos de descontração, como, por exemplo, quando Molina

recebe os presentes supostamente enviados pela mãe, o que, em certa medida, os conecta com o mundo exterior, ou quando Molina relata filmes que o impressionaram.

Tuan (1983: 3) declara que “o lugar é segurança e espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro.” Somos seres do mundo que não nos contentamos só com o mundo, por mais referencialidades encontradas no lugar de proteção, as amplidões espaciais nos fascinam. Mais ainda, quando o direito à liberdade nos é roubado. Os personagens centrais do romance referido estão em estado de fechamento numa *instituição total*¹, e procuram a todo custo, ancorar-se em suas lembranças para que assim possam escapar da condição imposta pelo poder instituído. Privados das relações sociais externas, os prisioneiros buscam em seu imaginário a satisfação de um espaço venturoso do qual não podem ser banidos, pois se encontra contido em cada um deles.

As lembranças das narrativas fílmicas de Molina permitem-lhe este espaço vivificador, pois ao sonhar com um lugar de encantamento, esquece-se por alguns momentos da situação de privação de liberdade que lhe foi imposta, como parece evidente na citação a seguir:

- 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. (2003: 81)

O protagonista faz da película narrada sua morada feliz. O sonhador tem nessa instância seus protetores que não o deixam se perder no labirinto claustrofóbico. Ou seja, como diz Merleau-Ponty (1999: 26), “construímos a percepção com o percebido.” O desconforto de sua “verdade” o penaliza com a dor das privações, daí Molina deslocar-se para a paisagem onírica. O espaço vivificador é belo, pois nele temos os lugares íntimos dos afetos, dos carinhos – o lugar de cura do ser.

Molina convida seu companheiro de cela a compartilhar desse lugar de cura, onde o doente pode se recuperar de sua enfermidade:

¹ Segundo Goffman (1974: 16), uma *instituição total* é aquela que é simbolizada “pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, floresta ou pântanos.”

- Bem, vou contar, assim você se distrai um pouco e não pensa na dor.
- O que você vai contar?
- Um filme e tenho certeza de que vai gostar. (2003: 116)

Tuan (1983) fala que os animais como babuínos e os símios não param para assistir os seus feridos, mas o homem, pelo contrário, fá-lo destinando local de repouso e acolhimento para os convalescentes como instituições hospitalares, casas de repouso e outras. Molina desdobra-se em atenção para ajudar o companheiro de cela. Os protagonistas amparam-se nas imagens sonhadas que lhes animam o viver, se não se curando, ao menos se amenizando a dor. Eles se animam pelas imagens de satisfação que os reconfortam. O espaço vivificador não é vazio, é preenchido pela imaginação.

Se mantivermos nossa porta e janelas fechadas, a luz força sua entrada pelas frestas. Mas se as mantivermos abertas, seremos tomados por ela. Assim, o diálogo travado entre os personagens centrais, responde bem ao sentimento de afeição que se desenvolve nos espaços vivificadores:

- Me dá pena porque me afeiçoei aos personagens. E agora acabou, e é como se estivessem mortos.
- Finalmente, Valentín, você também curte as coisas.
- Tem que sair por alguma parte... a fraqueza, quero dizer.
- É estranho que a gente não consiga deixar de se afeiçoar a alguma coisa... É... como se a mente segregasse sentimento, sem parar... (2003: 45)

Esse estado de percepção afetiva é essa luz que os toma e os faz transcender o mundo vivido. Como afirma Merleau-Ponty (1999: 13-14) "... o mundo é aquilo que nós percebemos." E isso se dá porque somos invadidos por ele, assim como o caramujo que tem a percepção de sua concha que o toma e o protege dos predadores. A concha é o mundo e "o corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema." (MERLEAU-PONTY, 1999: 273) O ser que habita o mundo não o tem, mas é este que o tem em si. O homem está num espaço, onde este o envolve por inteiro.

A arte tem que surpreender a vida, concorrer com ela para não adormecer, e excitar a nossa consciência. Molina se permite deixar envolver pelos filmes que conta,

-Vou pensar para mim mesmo em algum filme, algum que você não goste, bem romântico. E assim me distraio. (2003: 101)

Ele o revive por inteiro, como novo, percebendo-o em sua novidade. A imaginação nos afasta do passado e da realidade. “Abre-se para o futuro”, como sugere Bachelard (2003: 18).

O espaço é moldado a partir da sensibilidade de quem o habita. O morador vive a sua morada em pensamento e sonhos. Esse é um espaço vivificador que cumpre a sua função de felicidade.

Os espaços de intimidade têm poder de atração em virtude do bem-estar provocado. Nele evocamos momentos lúdicos que nos convocam ao prazer de sonhar com imagens coloridas e sonoras conferidas a nós por nossa percepção, pois cremos bem ver, ouvir, sentir. No fragmento abaixo:

- Conta como é que ela é fisicamente.

- Não é muito alta, uma atriz francesa, mas peituda, mas magra ao mesmo tempo, de cintura fina, um vestido de noite bem cintado e decote baixo, sem alças, daqueles decotes armados, lembra?

- Não.

- Sim, rapaz, daqueles que parecia que os peitos estavam numa bandeja.

- Não me faz rir, por favor.

- Eram uns decotes duros, armados com arame por dentro do pano. E elas muito tranqüilas: sirva-se de uma teta, meu caro senhor.

- Te peço, não me faça rir.

- Mas assim você esquece a dor, bobo. (2003: 120)

Os protagonistas se evadem da zona da dor para as paisagens que conduzem ao repouso; põem corpo e alma no âmago da serenidade. Ao sonharmos com nosso ninho, fazemos movidos pela tranqüilidade de nele podermos habitar. O ninho de nossa imaginação é harmônico. A hostilidade do mundo não está nele. Está fora dele. No espaço vivificador há solidariedade, cumplicidade entre todos os que nele habitam, ou seja, “o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação

trabalha. Ela ceifa e lavra.” (BACHELARD, 2003: 31) A imaginação delibera ações produtivas como, por exemplo, construir narrativas.

O olho e o ouvido são órgãos que não respondem a todos as nossas experiências vividas. É simplória a afirmação que diz que se vê a luz com os olhos ou se ouve a música com o ouvido. O olho vê o que pode ser visto. Como o ouvido ouve o que pode ser sonoro. Os sentidos não atuam isoladamente, eles formam um conjunto.

Observemos o fragmento do diálogo de Valentín com Molina:

- Sabe de uma coisa... eu ria do teu bolero, e a carta que recebi diz a mesma coisa que o bolero.

- Acha?

- Sim, acho que não tenho direito de rir do bolero.

- Talvez você tenha rido porque te tocava bem de perto, e você ria... para não chorar.

Como diz outro bolero, ou é um tango. (2003: 138)

O personagem Valentín, ao ler a carta e ao ouvir o bolero, percebe-se estranho porque ele começou a compreender as coisas por outro ponto de vista. Sua perspectiva em face do mundo agora parte de nova experiência vivida. Quando ele pensa, faz com que as imagens construídas resultem da percepção de seus sentidos sob nova vivência. É como se o corpo todo lhe projetasse a “verdade” daquilo que busca. Não ouvimos só pelo ouvido, como não vemos só pelos olhos, mas pelas experiências de todo o conjunto. Os sentidos não são compartimentados. As dimensões espaciais são estreitadas ou distanciadas pelo ser que as identifica, ou seja, o ser se enche do espaço, assim como este dele. O protagonista aqui vive um espaço que não se localiza na concretude, mas na sua subjetividade. Ao rir, Valentín experiencia o espaço vivificador, provocando-lhe o estranhamento do lugar re(vivido).

Os espaços vivificadores se enchem de coisas felizes. Não que estas coisas sejam a significação de algo que represente a substituição de uma ausência, mas sim o que nossa imaginação permite sonhar e perceber como parte que integra um todo. As imagens emanam das profundidades da alma, ou seja, a alma favorece o sonho do sonhador enchendo-o das imagens serenas.

No romance em pauta, os protagonistas festejam um instante de alegria pelos presentes recebidos:

- Olha o que estou trazendo!!!
- Não!... Tua mãe veio...
- Veio!!!
- Mas que bom... Então está boa.
- Sim, um pouco melhor... E olha o que me trouxe. Desculpa, nos trouxe.
- Obrigado, mas é para você, não chateia, rapaz.
- Cala a boca, peste. Hoje começa aqui uma nova vida, com lençóis quase secos, vê só... E tudo isto para comer. Olha dois frangos grelhados, dois, que é que acha? E os frangos são para você, isso não pode te fazer mal, vai ver que você fica logo bom. (2003: 159)

Como observamos no fragmento acima, a coisa recebida e que preenche o suposto “vazio” não é compreendida ou apreendida enquanto signo e seu binômio significante/significado, mas a partir da dialética do sujeito com o objeto de representação. Mantemo-nos em diálogo contínuo com o mundo. Corpo e mundo se respondem. O sujeito opera a realidade no *animus*², uma potência trabalhadora que executa a concretude do mundo. A potencialidade *animus* está no masculino que faz prover objetivamente o sujeito de sua necessidade de coisas. Estas vão lhe proporcionando experiências que, em dado instante de paz, chegam-lhe em imagens novas ou re(novadas). Portanto, a significação do objeto não incide sobre ele mesmo, mas a partir da percepção do sujeito com o elemento sensível. O ser se doa ao objeto como este ao ser. Há assim uma confluência benéfica. Um encontro da *anima* com o *animus*, ou seja, este que projeta e aquele que vive as imagens felizes.

A relação do sujeito com seu espaço preenchido de coisas que falam de suas experiências é uma relação estabelecida pela percepção das imagens que assomam. Imagens perceptíveis entre o homem e o mundo. Portanto, a relação mantida nesse momento vivido por Molina e Valentín é histórica em suas individualidades imagéticas.

Atentemos a esse trecho:

- Não sei se me entende... mas estamos aqui nós dois sozinhos, e nossa relação, como podia dizer? Podemos moldá-la como quisermos, nossa relação não é pressionada por ninguém.
- Sim, estou ouvindo.

² Os termos *anima* e *animus* são entendidos aqui como potências masculina e feminina de acordo com o pensamento de Gaston Bachelard, em sua *Poética do Devaneio*, 1988, cap. II. p. 53-91.

- De certa maneira somos perfeitamente livres para agir como quisermos um em relação ao outro, me explico? É como estivéssemos numa ilha deserta. Uma ilha na qual podemos passar, talvez, anos sozinhos. Porque fora da cela estão nossos opressores, mas dentro não. Aqui ninguém oprime ninguém. A única coisa que existe de perturbador, para minha mente... cansada, ou condicionada, ou deformada... é que alguém quer me tratar bem, sem pedir nada em troca. (2003: 203)

O protagonista convida o outro a transpor a realidade a partir das relações que vivenciam no ambiente carcerário e se abrem a uma outra perspectiva de alojamento. Tuan (1983) fala que o homem em suas experiências íntimas com o corpo e outras pessoas organiza-se adaptando seu corpo de acordo com suas necessidades biológicas e de relacionamento social. Passamos então a compreender que, sendo o homem um habitante do mundo, ele se põe a confortá-lo em seu benefício. Isso nos leva a acreditar que as referências espaciais são pensadas a partir do corpo humano. Moldamos-no a nosso estado de ser, isto é, adaptamos nosso espaço à nossa medida. As relações sociais vividas no espaço vivificador são de segurança, de proteção contra as invasões dos opositores.

Conforme o excerto acima, Valentín convida Molina a uma ilha mítica, onde o imaginário preceitua um lugar isolado, mas, geralmente, feliz; um lugar de nosso domínio dado as nossas experiências imediatas. É também o lugar onde devotamos nossos valores, nossa visão de mundo. Para habitá-la, faz-se necessária uma ordenação social regida pelas relações harmoniosas. É um convite para regressar à casa-ninho e nela sonhar. Esse desejo de volta onírica ao ninho se dá pelo propósito de gozo de felicidade perdida. A casa-ninho³ é moldada ao corpo para o corpo, isto é, ela é adequada a ele.

Assim, o espaço vivificador encontra-se em todas as possibilidades de sua localização, em todos as conexões cósmicas estabelecidas. O espaço de nossas afeições não é recluso, abre-se, está em expansão no além tempo, pois, a cada nova perspectiva, uma outra imagem espacial se configura.

No entanto, na contrapartida a esse espaço vivificador, encontra-se o espaço de mortificação que passaremos a discutir agora.

³ “Para o pássaro, o ninho é indiscutivelmente uma cálida e doce morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para este, o ninho é uma penugem externa antes que a pele nua encontre sua penugem corporal.” (BACHELARD, 2003: 105)

1.1.2. ESPAÇO DE MORTIFICAÇÃO

O ser que se esconde, o ser que 'entra em sua concha' prepara 'uma saída'. (BACHELARD, 2003: 123)

Eis a proposição a demonstrar: as águas imóveis evocam as mortas porque as águas mortas são águas dormentes. (BARCHELARD, 2002: 67)

Um pássaro engaiolado é um ser mortificado pela situação de confinamento. Os protagonistas Valentín e Molina vivenciam esta sensação no cárcere a que foram destinados. Postos numa *instituição total* como sujeitos que representam um perigo, para a comunidade. Passam eles agora a viver sob o controle de um sistema penitenciário, onde todos os seus passos são vigiados, onde nada poderão vivenciar individualmente. São regidos por normas rígidas ditadas pela organização institucional. Todas as suas ações passam a ter um limite. Antes eles, em suas vidas sociais, agiam com liberdade de escolha; agora, tudo é imposição. Portanto, o que antes era um espaço de vida; agora, é um espaço de mortificação.

Os personagens da história passam por um processo de morte do eu, pois não mais dispõem dos direitos outrora gozados na vida civil – quase tudo lhes é negado. Esses espaços são chamados por Foucault (2005: 169) de panóptico e funcionam como um laboratório de poder. Goffman caracteriza estes espaços como “as estufas para mudar pessoas” (1974: 22). Tem-se, portanto, um espaço de água parada, de água morta, onde os personagens mergulham. Um processo avesso ao do nascimento para a vida.

O processo de adaptação a essa nova “realidade” vivenciada pelos dois personagens é de adequação ao regime de rotina determinada pela instituição em que se encontram. Confirmamos a seguinte passagem do romance:

- Desculpa, tem água na jarra?
- Sim, enchi quando abriram para ir ao banheiro.
- Ah, então está bem.
- Quer um pouco? Está boa, fresquinha.
- Não, assim amanhã não haverá problema com o chimarrão. Continua.

- Mas não exagera. Chega para o dia todo.
- Mas você não deve me habituar mal. Me esqueci de trazer quando abriram a porta para o banho de chuveiro, se não é você se lembrar, nós ficávamos sem água. (2003: 12)

Na passagem acima fica evidente que uma simples ação de beber água e de tomar um banho tem que seguir as normas do sistema. Na vida fora do cárcere, os sujeitos tinham tais ações como algo comum, de pouca significação, pois poderiam agir livremente, mas, no novo regime, tudo passa a ter outro valor. O olhar para as coisas no espaço de mortificação é o de tentar estabelecer vínculo com o mundo externo. O uso livre desses objetos de ação gera a compreensão das coisas por outra perspectiva. E ao terem esses objetos sob um limite, no novo momento vivido, estabelecem conexões com as coisas do passado quando vividas em liberdade.

Uma das características do espaço de mortificação é a sensação de impotência. O não poder executar alguma coisa para si nem para os seus. Vejamos o trecho abaixo:

- Quando você começou a contar que a pantera seguia a moça, imaginei que minha companheira estava em perigo. E me sinto tão impotente aqui, sem condições de avisar que se cuide, que não se arrisque demais.

[...]

- Eu também, sabe, tenho essa sensação, daqui, de não poder fazer nada; mas no meu caso não é uma mulher, quero dizer, uma moça: é minha mãe. (2003: 39)

Como se nota, os agentes da narrativa estão impotentes, não têm o poder de decisão sobre suas vontades. Os seus desejos são mortificados, pois o querer e o poder são da instituição total a que eles estão subjugados. Os espaços de mortificação fazem do indivíduo um cativo de suas lembranças de dor, pois se percebem fisicamente capazes, mas atados ao lugar do castigo, passam a sofrer as consequências da mutilação do eu outrora potente.

É uma constante, no espaço de mortificação, o assédio das lembranças doloridas pela ausência daqueles que eles amam. No trecho:

- 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. (2003: 61)

Como se percebe, tais lembranças acentuam o estado de mortificação em que os protagonistas se encontram, pois mais ainda alargam o momento de infortúnio que eles experienciam.

Os encarcerados nesses espaços de mortificação devem renunciar às suas vontades, pois para eles não existem direitos que salvaguardem o que desejam ter. Pode custar muito caro a eles qualquer tipo de reclamação, porque o sistema dita as normas racionalizando as horas para cada tipo de atividade que o detento tenha que executar. Observemos:

- Sim, estão aí. Tira as revistas daí, que se as vêem podem roubá-las.
- Estou morto de fome.
- Por favor, Valentín, não vá fazer queixa para o guarda. (2003:88)

Na passagem acima, nota-se claramente que os protagonistas não podem ter nada do que sintam prazer, pois isso fere as normas estabelecidas. Cumpre ao sentenciado só obedecer às exigências do sistema. A reclamação de qualquer coisa pode significar uma afronta, um desrespeito às autoridades, assim eles até não poderão ficar com o pouco que têm. A cooperação é uma prática imperiosa em tais instituições, ou seja, seguir as regras da casa sem nada opor.

Um outro ponto dos espaços de mortificação é a presença constante da angustiante saudade que faz o ser comprimir-se pela dor da ausência, transportando-o ao passado de suas instâncias felizes.

Molina diz para Valentín:

- Que vontade de ver minha mãe, daria tudo por estar um pouco com ela hoje. (2003: 99)

O ser de afeição que se manifesta na lembrança do personagem vem como uma forte imagem que o sacode e o toma (a saudade). Bachelard (2002: 69) diz que “o homem mira-se em seu passado, toda imagem é para ele uma lembrança.” Portanto, a imagem pretendida chega-lhe como acalanto opondo-se à circunstância vivida. A saudade vivida no espaço de mortificação empana as imagens felizes.

Os prisioneiros nas instituições totais, declara Goffman, geralmente temem a ida a uma enfermaria, pois acreditam que não poderão mais sair de lá. Assim, passam a suportar corajosamente as dores de suas enfermidades como no exemplo:

- Não, eles não vão te enfiar na enfermaria por causa de uma diarreia...
- Não, já é a quarta vez que a gente pede hoje, espera um pouco que vou ver se agüento...
- Você está branco, isso é mais que uma diarreia, se eu fosse você ia para a enfermaria...
- Cala a boca, por favor. (2003: 119)

O estado de mortificação sofrido pelo indivíduo, num estabelecimento prisional, as mais das vezes o leva a se sentir com raiva de si mesmo dada as condições de padecimento por que passa. Vejamos:

- É a raiva, uma raiva que me dá vontade de chorar, raiva de mim mesmo.
- Vamos, sossega, não vai se virar contra você mesmo, está louco...
- Sim, tenho raiva de ter me deixado pegar. (2003: 122)

Esta é uma situação em que o personagem Valentín se vê enfraquecido. Desprovido do seu poder de luta. É como um animal engaiolado que se enfurece pela condição de cativo. Segundo Bachelard (2003: 123) “os lobos fechados em conchas são mais cruéis que os lobos errantes.” A força dele está na liberdade de ação. Encarcerado, o ser acumula mais toxinas de revolta tornando-se ainda mais primitivo.

Outra ocorrência de mortificação do indivíduo em tais espaços é o sentimento de culpa que o atormenta, gerador de uma tensão psicológica provocando-lhe incômodo por se saber a causa da dor do outro. No trecho:

- Às vezes há necessidade de desabafar, porque me sinto fodido, de verdade. Não há coisa pior que se arrepender de ter feito mal a alguém. E eu sacaneei essa garota...
- Mas agora não , me conta em outro momento. Vai te fazer mal ficar remoendo coisas tão íntimas. É melhor você tomar o chá que vou preparar, vai te fazer bem. Vai por mim. (2003: 134)

Como se nota, o desabafo de arrependimento faz com que o sujeito se sinta um ser abjeto, que provoca o mal àqueles que lhe são afeiçoados. Um sentimento de indignação de si mesmo o afeta, consumindo-lhe a alma. Tal tensão psicológica mais enfatiza a condição de vil persona com que ele se qualifica.

Algumas vezes em certos estabelecimentos carcerários ocorrem determinados acordos que aparentemente favorecem a um dos detentos. Uma espécie de consórcio entre o dirigente da instituição e o prisioneiro. Tais acordos não passam de mais um indicador de falência da personalidade. Na seguinte passagem do romance, identificamos esse instante:

DIRETOR: O enfraquecimento físico ajudou um pouco?

SENTENCIADO: Fui obrigado a comer o primeiro prato que veio preparado.

DIRETOR: Por quê? Fez muito mal...

SENTENCIADO: Não, porque ele não gosta de polenta, e como trouxeram um prato mais cheio que outro... ele insistiu para eu comer o maior, e teria sido suspeito que eu recusasse. O senhor disse que o preparado vinha no prato de latão mais novo, mas se enganaram e encheram demais. E fui eu quem comeu. (2003: 151)

Conduzido pelo desespero, Molina alia-se à direção confiante na promessa de ter sua sentença diminuída e, por “bom comportamento”, obter salvo-conduto. Esse tipo de atitude é corrente diante do quadro de mortificação em que se encontra o personagem. Ele passa à condição de “dedo duro”.

Uma outra ocorrência nos espaços de mortificação motivada pela tensão é a possibilidade de agressão entre os companheiros de cela.

- Não me diga o que tenho que fazer, por favor...
- Mas, rapaz, deixa eu te mimar um pouco...
- Basta!... Porra!!!
- Está louco... qual é?
- Cala a boca!!!
- O bolo... (2003:194)

O desespero deixa vir à tona toda fúria contida no íntimo do ser. Perde-se o controle e parte-se para a agressão em atitude de desabafo por conta da mutilação vivida no ambiente da carceragem. A pressão exposta pelos que estão vivendo em espaço de mortificação é intensa. Não há por parte dos internos, uma forma de

aliviar o peso de tal carga psicológica. Eles tentam sanar um pouco as dificuldades com leitura e com narrativa de filmes.

O medo também é outra sensação experimentada constantemente pelos agentes da trama. Nada garante a eles um porvir. Tudo representa uma ameaça de morte. A hostilidade do ambiente gasta-lhes as filigranas de esperança que os sustentam. O medo da tortura, o medo do poder, o medo da perda...

- Não sei, tenho medo de tudo, tenho medo de criar ilusões que vão me soltar, tenho medo de que não me soltem... E o que mais temo é que nos separem e me ponham em outra cela e eu fique lá para sempre, quem sabe com que vagabundo... (2003: 213)

O espaço de mortificação é profundamente temeroso, pois é estranho; tudo é desconhecido, é labiríntico; desestabiliza o ser por sua complexidade.

No espaço de mortificação, o ser deseja a morte a fim de transpor a dor da vida em clausura. Nada parece mais seguro do que ser carregado nos braços frios da morte e poder atravessar o vale da dor e da sombra profunda.

- A única coisa que peço é para morrer. É a única coisa que peço. (2003: 215)

O desejo expresso pelo protagonista é o do sonhador navegante de águas profundas que deseja aportar em porto sereno. Bachelard (2002: 77) diz que “a morte é uma viagem e a viagem é uma morte.” Molina quer a morte como uma possibilidade de saída do espaço de tormenta, mas esta viagem significa ao mesmo tempo o luto que restará para os seus.

Assim, o espaço de mortificação aqui estudado é um espaço diegético que desperta o imaginário. Surgem imagens novas a partir das deformações percebidas nesse espaço. Vimos que o espaço de mortificação é o da mutilação do ser privado de expansão de si, de seu *eu*.

Conforme o exposto neste capítulo, o espaço é uma imagem vivida a partir da percepção do sujeito cósmico. Ele é apreendido de acordo com a perspectiva das experiências de cada ser. Esse é o resultado a que chegamos depois de estudarmos e confrontarmos os pensamentos de dois fenomenólogos que fundamentam este estudo: Bachelard e Merleau-Ponty. O primeiro aborda o espaço como imagens que

advêm das lembranças vividas; o segundo estuda o espaço a partir das percepções do indivíduo no mundo.

Quando a lembrança nos desperta as imagens, seja em sua positividade ou negatividade, estas incitam o imaginário possibilitando-nos edificar nosso mundo a partir da experiência vivificadora – espaço de reencontros felizes, de harmonia, de tranqüilidade, de serenidade, de sonho – ou a partir da experiência de mortificação – espaço de dor, de frustrações, de perdas, de distanciamento, de falência do eu. No entanto, um é imprescindível ao outro. .

Nossas experiências espaciais não dispensam a verificação do mundo pelos sentidos. Só compreendemos ou apreendemos o mundo e tudo que nele existe pelo conjunto dos sentidos. E essa compreensão e apreensão se conferem a partir da perspectiva do sujeito em seu espaço. O domínio que temos de um lugar se dá pelas referências dispostas por nós. Perceber é se situar dimensionalmente.

Vimos que os espaços podem ser de vida ou de morte, ou seja, vivificador, por reportar aos lugares de encantamento e felicidade dos protagonistas, e de mortificação, quando localizados nos lugares de infortúnio, de mutilação do eu expereinciado por aqueles.

Este não é um estudo fechado, até porque não é essa nossa pretensão, mas um caminho pelo qual acreditamos que deva ser trilhada uma pesquisa do espaço na obra romanesca.

A seguir, a partir do mito das fiandeiras, discorreremos sobre a tessitura narratológica do romance e do filme em questão.

2. O ESPAÇO E O TEMPO NAS MALHAS DAS FIANDEIRAS NAS NARRATIVAS FÍLMICA E LITERÁRIA *O BEIJO DA MULHER-ARANHA*

A escrita é traçada com os deuses e deusas que nos povoam. Essa escrita, o simples entrar na literatura do Mito, é espelho. Ela reflete a atividade divina e se propaga por contágio. É a escrita-fiação que nos desloca no campo significativo e singular de toda evocação e notação sem nos dizer jamais qual delas – Átropos, Cloto ou Láquesis – nos acompanha. (LIBOREL, 1998: 381)

O ato de narrar constitui um comportamento milenar do homem. Faz parte de sua interação com o seu meio e os que o cercam. Compartilhar com o outro os seus feitos e suas necessidades diárias é uma característica peculiar humana, pois, enquanto ser sociável, procura-se sempre expressar desejos, comportamentos, atitudes, sonhos... No exercício de expor seu mundo ao outro, de fazer com que o outro partilhasse de suas conquistas, o indivíduo, já nas cavernas, registrava sua marca de passagem. Compor seu pensamento de variadas formas revelando a si aos seus, a outrem. Parte do sujeito o entendimento do universo. A minha história é a história do mundo, pois partimos de nossas vivências para as elaborações narratológicas.

A narrativa é o meio pelo qual os enunciados discursivos orais, escritos ou imagéticos são usados com a finalidade de expor acontecimento(s) real(is) ou fictício(s). Por ela se estabelece a confecção de uma trama que envolve locutor e interlocutor. Portanto, a narrativa é uma ação interativa entre aquele que conta e o agente de interação.

As atitudes narratológicas do homem partem da compreensão do seu espaço. Essas atitudes resultam da percepção que ele desenvolve ao longo de sua experiência social, filosófica, cultural e outras. Conforme Merleau-Ponty (1999: 3), “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada”. Como se nota, a ciência não vem em primeiro lugar como

resposta do sujeito em seu mundo, vem dele mesmo, do que se estabelece a partir das relações perceptivas do ser, pois o homem é quem faz a ciência e seus símbolos. O mundo é o próprio sujeito representado em si mesmo sem compartimentação. Narramos “aquilo” que percebemos. Narramos “aquilo” que congrega os nossos sentidos.

Genette (1979: 25) denomina *história* o significado; *narrativa* o significante e *narração* o ato narrativo produtor que aqui se constituirão como termos delimitados para o que está sendo proposto como estudo da narrativa literária e também da narrativa fílmica. Ambas as narrativas serão analisadas pelo que elas têm em comum. As narrativas são histórias que expressam o discurso do imaginário do enunciador com começo e fim (fim, aqui, como absoluto). Christian Metz (1972: 42) conceitua narrativa como “*discurso fechado que irrealiza uma seqüência temporal de acontecimentos*”. Mas vale salientar que o fechamento a que ele se refere é do ponto de vista do objeto em sua concretude, não das ressonâncias imaginárias que se proliferam em sua infinitude. Isto é, esse fechamento se refere à materialidade do objeto e não à leitura que ele suscita. Uma seqüência de imagens cinematográficas tem como fecho a última imagem, no entanto, as projeções imagéticas reverberam. Então consideramos que no plano da história há uma continuidade infinda, mas, na da narrativa, tem-se um fim.

A narrativa também acontece porque o homem se permite ao sonho, sonhando consigo e com seu espaço no tempo em que ele vive. De acordo com Bachelard (1988) é preciso ser “sonhador de palavras”. As palavras sonhadas são perceptíveis porque elas advêm das experiências vividas. Essas palavras experienciadas possibilitam-se narráveis. Ainda ele diz: “sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho.” (2002: 5) Assim, as elaborações narrativas acordam em nós, despertam-nos os símbolos míticos das eras primordiais da construção do mundo de nosso imaginário. Tecemos com palavras e imagens nossos destinos.

A literatura e o cinema (como as demais artes) são duas manifestações artísticas, pelas quais o mito, com toda força de seus arquétipos, manifesta-se no homem alimentando seu imaginário. Possibilitando que ele ao imaginar crie o belo de sua alma – o mundo simbólico do encantamento. Ao mito, não se dá explicação, acredita-se nele ou não. Por isso que ele é familiar à arte.

As obras analisadas aqui remetem ao mito da própria tessitura, do elaborar nas horas de vigília, que é o das fiandeiras. Um mito da cultura grega. Um símbolo que constitui uma relação entre o “eu” e o mundo. As fiandeiras são figuras divinas que trazem consigo a marca do destino que nem mesmo os deuses fogem a ele. Elas têm o poder de começar e de interromper o tear. Nascimento e morte. Entidades femininas que não se sabe belas ou feias, jovens ou velhas. Não se sabe onde pairam divinos seres. No tear, está em movimento o corpo cujos gestos se espacializam num tempo. Todo labor da fiandeira demanda um tempo e um espaço. Fio a fio são fabricados e torcidos continuamente. Então, do fio a malha, a trama, o tecido, ou seja, texto que em latim é *textum* “obra tecida de qualquer matéria. Textura: lat. “tecedura, contextura, contexto, encadeamento” (CRETELLA JÚNIOR, e CINTRA, 1956: 1247)

Não nos propomos aqui explicar o mito, mas evocá-lo para as discussões sobre o tempo e o espaço nas narrativas fílmica, de Hector Babenco e literária, de Manuel Puig, nas obras homônimas *O Beijo da Mulher-Aranha*.

De acordo com Benedito Nunes (1988:27), fenomenologicamente nos deparamos com dois tempos na “obra literária de caráter épico ou narrativo, uma vez que a narrativa possui três planos: o da *história*, do ponto de vista do conteúdo, o do *discurso*, do ponto de vista da forma de expressão, e o da *narração*, do ponto de vista do ato de narrar”. Por certo, quanto à história, o tempo na literatura é de caráter imaginário e no discurso este é estabelecido pela presença de elementos lingüísticos que seqüenciam o enunciado.

Na narrativa cinematográfica, assim como na narrativa literária, tempo e espaço são inseparáveis, acontecendo no *aqui e agora*. Uma projeção na tela pode retroceder, antecipar, acelerar ou retardar, tudo depende do ritmo que se dê ao filme.

O espaço na narrativa literária contemporânea é caracterizado pelo imbricamento espaço-temporal experienciado pelo sujeito. Esse espaço é plural. Um espaço percebido que se realiza no presente do imaginário do leitor, onde o passado e o futuro são presentificados. Os acontecimentos do ontem se passam no agora imaginado no ato da leitura, bem como o porvir.

Em *O Beijo da Mulher-Aranha* os elementos narratológicos tempo e espaço (no fílmico ou no literário) são observáveis a partir do movimento das fiandeiras, na elaboração da tessitura, no fia a fio. Um fio que se alonga, ou que se encurta. Uma

movimentação contínua da roda do tear, onde, como veremos, são entrelaçadas as vivências dos personagens da trama.

2.1. A TESSITURA LITERÁRIA

O romance *O Beijo da Mulher-Aranha*, do escritor argentino Manuel Puig, publicado em 1976, é dividido em duas partes, as quais possuem cada uma oito capítulos.

A trama se passa em uma penitenciária localizada em Buenos Aires, Argentina. Nessa penitenciária se encontram dois prisioneiros: Valentín, um ativista político de idéia marxista, preso por se contrapor ao regime militar ditatorial, e Molina, um homossexual acusado de corrupção de menor. Ambos confinados na mesma cela, onde passam a compartilhar seus dramas pessoais, seus ideais, seus sonhos... A narrativa começa com Molina narrando um filme⁴, de tipo fantástico, o da mulher-pantera (cf. PUIG, 2003: 7-45)⁵. Entre um episódio e outro do filme, que cobre os dois primeiros capítulos do romance, os protagonistas discutem suas vidas, trocam idéias sobre o relato cinematográfico, exploram a imaginação, revelam-se impotentes e culpados por estarem prisioneiros. Mas ambos se sustentam em suas lembranças e por elas tentam se evadir da situação de clausura.

No capítulo 3, dá-se o início de mais um filme narrado por Molina (BMA: 52), uma história sobre a ocupação nazista na França. O autor, ainda no referido capítulo, (BMA: 63-65), inicia em nota de rodapé um ensaio científico sobre a

⁴ Consideramos que Molina narra filmes melodramáticos e não filmes *underground*, ou *B*. O filme *underground* é caracterizado, segundo Escudero (1971: 38), como “barato e ao alcance de qualquer pessoa”. Bilharinho (1997: 112), na esteira de Carlos Frederico e de Ismail Xavier, resalta além da carência de recursos, o aspecto desleixado, amadorístico de tal produção fílmica. Em princípio, o filme-B era visto como uma produção acompanhada de um outro filme produzido pelas pequenas companhias cinematográficas americanas. Quanto ao melodramático, Fachin (1992: 225) diz que “o melodrama apresenta-se com temas característicos – a perseguição à pureza, a felicidade ameaçada por um vilão e um desenlace baseado no castigo e no reconhecimento – no interior de uma estrutura fixa, de um gráfico invariável que determina um universo maniqueísta onde forças antagônicas – a virtude e o vício – encarnam-se em personagens esquemáticos – o herói virtuoso e perseguido, ajudado por um personagem tolo (*niais*) e agredido por um vilão/traidor/intrigante.” Assim, pelo exposto por Fachin, acreditamos que Molina nos narra filmes com tal perfil melodramático.

⁵ PUIG, Manuel. *O Beijo da Mulher-Aranha*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. Doravante, leia-se BMA e número de página.

homossexualidade a partir da visão de vários teóricos. A narrativa do filme tem uma pausa (BMA: 84), já no capítulo 4, e é retomada à parte como nota de rodapé (BMA: 85-91). Depois o filme sobre a ocupação nazista na França é novamente continuado por Molina numa narração direta para Valentín (BMA: 94-97).

Um terceiro filme é narrado agora no capítulo 5, não para Valentín, pois se trata de um filme romântico que não é de seu gosto, mas para o próprio Molina que narra para si mesmo: trata-se da história de uma moça pobre que se envolve com um homem rico (BMA: 101). Durante a exposição do filme que Molina se conta, ele passa a devanear sobre várias questões de seu universo pessoal. (BMA: 114).

Molina, no capítulo 6, passa a contar para Valentín, o quarto filme, que trata de um corredor automobilístico (BMA: 116). Por várias vezes ele pára de narrar o filme para dar assistência a Valentín, pois este estava sentindo dores abdominais acompanhadas de diarreias em virtude de veneno posto em sua comida pelos administradores do presídio, no intuito de amolecê-lo e fazê-lo ir à enfermaria, e lá fazê-lo, com o auxílio de medicamentos, confessar o local de encontro dos outros companheiros de causa política. Mais adiante (BMA: 126-131), ele retoma a narração do filme com um outro recurso narratológico, no qual vai expondo as características dos personagens e apontando-lhes as ações. O capítulo 7 é iniciado com Molina cantando um bolero de Mario Clavel o qual é interrompido por Valentín, justificando ser o bolero abusivamente romântico. Nesse capítulo vemos a inserção da música, outra linguagem na construção da narrativa. Depois disso, Molina encontra uma carta que seu companheiro de cela havia recebido e é autorizado a lê-la. Em seguida, Valentín pede que ele continue a cantar o bolero. Mais adiante (BMA: 146), Molina retoma a narrativa do filme sobre o corredor automobilístico e a finaliza (BMA: 148).

O oitavo capítulo, que fecha a primeira parte do romance, inicia-se com um formato de texto diferente dos demais: é apresentado um relatório expondo a transferência de ambos os sentenciados para a mesma cela, de número 7 (BMA: 149-150). A seguir, é introduzida uma outra estrutura de texto, tipo que se aproxima da estrutura de texto dramático, contendo um diálogo entre o sentenciado Molina e outro personagem, o Diretor do presídio. Aqui fica acertado entre ambos um acordo de tentar fazer com que Valentín informe a Molina sobre as atividades do grupo de ativistas políticos, ao qual pertencia Valentín.

Na segunda parte do romance, capítulo 9, Molina começa mais uma narração, o quinto filme de tipo fantástico, “A volta da mulher zumbi” (BMA: 162). Durante o relato dessa película, Valentín vai lembrando de outros episódios (BMA: 162) que parecem ser um sexto filme sem o expor para seu companheiro de cela. Filme este que é construído como se fora fluxo de suas lembranças mescladas com momentos de sua vida pessoal. Mais adiante, Valentín interrompe a narração para desabafar a tristeza que sente pela ausência de Marta, sua ex-namorada, mulher que ele tanto ama, e passa a ditar uma carta para Molina escrever para ela, mas resolve depois rasgar a escrita, porque para ele isto é uma demonstração de sua fraqueza (BMA: 178-181). No capítulo 10, Molina retoma a narrativa do filme da mulher zumbi (BMA: 186) no momento em que está preparando um almoço e também volta à lembrança de Valentín a continuação do outro episódio fílmico paralelo ao relato que está sendo contado por Molina (BMA: 188).

Outra vez, no capítulo 11, é apresentado em forma de diálogo uma conversa de Molina e o Diretor da instituição (BMA: 197-200). Depois de um tempo, Molina retorna à cela carregado de presentes, comidas que recebera supostamente de sua mãe, e passa a compartilhar com seu companheiro de prisão as delícias recebidas. Ele retoma a narrativa do filme da mulher zumbi (BMA: 209) como também se repete à lembrança de Valentín do outro filme em paralelo (BMA: 210), finalizando-os mais adiante (BMA: 213). Fatos importantes ocorrem nesse capítulo do romance como Valentín passar a chamar com intimidade Molina de Molinita (BMA: 215), o momento em que Valentín se identifica com a feminilidade de Molina, e fazem sexo (BMA: 217-219). Molina fala para ele que se percebe nele como se ambos fossem um (BMA: 218-219).

O capítulo 12 é assinalado por um estado de harmonia entre os personagens após a troca de intimidades estabelecidas anteriormente. Valentín chega a dissertar o seu pensamento sobre sexo como “a própria inocência” (BMA: 221). Eles compactuam do silêncio para que nada estrague a tranquilidade aparente em que estão no momento. Um tempo depois, Molina passa a narrar o sétimo filme, a história de um jornalista que se apaixona por uma cantora e atriz (BMA: 223). O mesmo estado de ânimo, o de aparente tranquilidade, continua perdurando no capítulo 13. Eles só falam de suas sensações e, mais adiante, Molina retoma a narrativa da película que iniciara no capítulo anterior (BMA: 236). Dá-se uma pausa

no filme. Molina fala de seus medos. E discutem sobre a postura da mulher submissa.

Já no capítulo 14, há uma outra mudança na forma do texto que inicia com o Diretor dialogando ao telefone com alguém (BMA: 244-246). A seguir, mais uma vez ocorre um diálogo entre Molina e o Diretor (BMA: 246-250) no qual é comunicado a liberdade condicional daquele. De volta à cela, Molina fala para Valentín que irá sair da prisão. Com a notícia, Valentín pede a Molina para passar um plano de ação para seus companheiros de ideal político, mas este não concorda em princípio (BMA: 251). É retomada a sequência da narrativa fílmica sobre o jornalista e a cantora, finalizado-a (BMA: 256-258). Ocorre um fato importante nesse capítulo – o beijo que eles se dão e Valentín denomina Molina de mulher-aranha, uma referência explícita ao título da obra (BMA: 260).

Por mais uma vez a narrativa sofre outra mudança, no capítulo 15, constituída em forma de relatório, onde se expõe todo o trajeto feito por Molina desde o dia em que foi solto, dia 9, quarta-feira, até o dia do comunicado de sua morte, assassinado a tiros pelos militantes políticos, dia 25, sexta-feira (BMA: 264-274).

A narrativa tem seu desfecho no capítulo 16, onde encontramos Valentín na enfermaria após ter sido torturado; um enfermeiro aplica-lhe uma dose de morfina para aliviar sua dor (BMA: 275). Enfraquecido, passa a sonhar com Marta e começa a relatar um filme, em que ele também é um ator. Vive a cena como entre a realidade e a ficção, deparando-se com a mulher-aranha numa ilha (BMA: 276-281).

2.2. A TESSITURA FÍLMICA

O filme *O Beijo da Mulher-Aranha*, de 1985, de Hector Babenco, argentino, com nacionalidade brasileira, tem sua trama centrada em um dos enfoques do romance homônimo de Manuel Puig que é a ditadura militar ocorrida em algum lugar da América Latina. Os personagens centrais são vivenciados por dois atores hollywoodianos: William Hurt, no papel de Molina, e Raul Julia, no de Valentín. O filme contou com a participação especial de Sônia Braga, a qual vivenciou três papéis: o

de Leni Lamaison, personagem do filme sobre a ocupação nazista na França narrado por Molina; Marta, a amante de Valentín e a Mulher-Aranha, também personagem de um filme contado por Molina.

A história se passa em uma penitenciária de algum lugar da América Latina. A câmera começa enfocando uma das paredes da cela da prisão, onde eles estão e vai passando lentamente por todo o ambiente ao mesmo tempo em que Molina vai narrando o filme sobre a ocupação nazista na França. As imagens vão deixando-nos ver todo o universo feminino do personagem Molina, com fotos de atrizes americanas coladas na parede, foto de sua mãe, roupas e utensílios femininos. Ele se encontra caracterizado como mulher. Valentín é-nos apresentado visivelmente machucado pelas torturas sofridas na prisão.

À medida que Molina vai contando a história sobre a ocupação nazista na França, há um corte na seqüência da película para serem projetadas cenas do filme que ele narra. Vale salientar que as cenas são numa tonalidade diferenciada da história vivenciada pelos protagonistas na prisão. A cor é em tom ocre, como de um filme antigo. Isto conscientiza narrativamente o espectador da mudança dos diferentes planos temporais.

Valentín é visto olhando pela janela da cela e Molina retoma a narrativa do filme quando é interrompido por aquele dizendo que não se escapa pela fantasia. Então Molina reage pedindo-lhe a chave para que assim possa sair, se não, ele escapa a sua maneira, pelas narrativas dos filmes. Molina diz se identificar com as heroínas dos filmes que narra.

Uma cena apresenta Valentín caminhando de um lado a outro da cela, completamente inquieto por não se admitir preso em virtude de sua militância política. Molina, delicado como uma mãe preocupada com o seu filho, tentando acalmá-lo, oferece-lhe abacate e é por ele repreendido cobrando-lhe postura de homem. Molina reage questionando por que não ser sensível sendo homem. Há um corte na cena e mostra-se um guarda indo em direção à cela deles e avisa a Molina que o Diretor quer vê-lo. A câmera se desloca para uma lâmpada acesa e já apresenta Molina costurando e conversando com Valentín. As luzes do presídio são apagadas e Molina acende uma vela e se lembra de sua mãe; tira uma brincadeira com Valentín e retoma a história da ocupação nazista na França.

Molina pára a narrativa, pois percebe Valentín em silêncio e vai até ele, chamando-lhe a atenção. Ele diz que estava lembrando de sua namorada e fica se

achando estranho por se perceber sensível, e triste. Daí Molina diz para ele escrever uma carta, mas Valentín fala que não pode pensar assim, nos sentimentos, pois não conseguiria mudar nada nesse mundo. Então Molina diz que isto é fantasia quando Valentín reage levantando a camisa e lhe mostra as feridas em seu corpo, marcas das torturas sofridas.

Há um corte de cena, os prisioneiros voltam às suas celas, a câmera, agora no interior, apresentando Valentín caminhando para lá e cá e Molina de pé encostado na cama. Alguém traz a comida, o almoço. Valentín insiste para Molina ficar com o prato de comida maior. Eles conversam. Molina questiona por que ele não escreve para sua namorada, quando Valentín reafirma que não, pois iria denunciar ambos. Assim, Molina insiste no sentimento de amor em primeiro lugar. É repreendido por Valentín que pede para comer em paz.

Molina se desculpa e se põe a chorar lembrando da mãe, mas se justifica falando que chora pela impossibilidade de se viver um amor com quem se ama de verdade. Valentín o questiona e ele diz que chora pelo que quiser; chora pelo amor de um homem, pelas buscas frustradas. A cena se desloca para um passado de Molina trabalhando em uma vitrine de uma loja para noivas. Depois vem outra cena de sua lembrança entrando em um restaurante com amigos, quando são atendidos por um garçom por quem Molina fica apaixonado. Entra outra cena de seu retorno ao restaurante desta vez sozinho a fim de rever o garçom. São continuadas outras seqüências de suas lembranças nas quais eles caminham juntos e conversam.

De volta à imagem da cela, Valentín indaga o que vem a ser um homem para Molina e depois ele retorna a mesma pergunta para Valentín. Molina passa mal e Valentín o socorre e o ajuda até a cama e pede para ele continuar a narrativa do filme. Ele se contrai de dor e Valentín pede socorro ao guarda. Uma seqüência de cenas se alterna entre a enfermaria e a cela. Molina pede para falar com o Diretor. De volta à cela, Molina continua a narrar o filme sobre a ocupação nazista na França. É interrompido pelo companheiro que lhe pede silêncio, pois algo lá fora o chama a atenção: é um prisioneiro político encapuzado sendo conduzido à outra cela. Desesperado, Valentín começa a fazer muito barulho, quando alguém, pela fresta da porta, faz xixi sobre ele que fica mais enfurecido ainda. Molina prontifica-se a ajudá-lo, quando ele o agride atirando-lhe uma caneca de alumínio em seu rosto, depois o puxa pelo braço e joga-o no chão, fazendo-o chorar. Há um corte da cena

com lembranças de Molina recebendo a sentença do juiz e do olhar de dor de sua mãe com a notícia. Ele chora e xinga Valentín.

Chega a refeição e Valentín, logo após comê-la, passa mal. Molina tenta chamar por socorro e é impedido por ele. Retoma-se a continuação da narrativa do filme por Molina. Valentín tem febre e, em delírio chama por sua Marta. Noutra cena, Valentín se suja pela diarreia e seu companheiro o ajuda a se limpar. Ele se lembra de Marta e a cena se passa num apartamento no momento em que ele fala para ela que pertence ao movimento político. Mais adiante, nova cena dele, em um metrô, sendo preso juntamente com um companheiro de luta. Valentín fala para Molina que tem medo de morrer.

Uma outra imagem agora é vista de Molina no gabinete do Diretor, onde passa a ser interrogado também por outro oficial que lá está. Molina, de volta à cela, traz uma sacola cheia de comidas que diz ter recebido da mãe e compartilha com seu companheiro. Depois de comerem, ele volta a contar o filme e o finaliza. Noutra tomada, Valentín reconhece quem é o outro prisioneiro político: um militante político que pertence ao grupo de ativistas do qual ele é membro. Amanhece e Valentín vem saber que o outro prisioneiro já não está mais lá. Molina, gentilmente, como consolo, oferece-lhe um pedaço de bolo e é agredido outra vez.

Mais uma vez Molina traz alimentos recebidos da mãe. Eles conversam e nisso passa a ocorrer uma seqüência de cenas que se alternam entre a cela e uma área externa, onde Molina conversa com o Diretor e o outro oficial. Fala para Valentín que recebera um indulto e será posto em liberdade. As luzes do presídio se apagam e Molina começa a narrar outro filme, agora de uma mulher-aranha que vive em uma ilha. As cenas dessa narrativa fílmica são em preto e branco. Eles dormem juntos.

Nova cena de Molina recebendo o indulto do Diretor. Já na cela, ele começa a arrumar as malas e a se despedir de Valentín que o convence a passar um recado para os companheiros de luta lá fora. Eles se beijam e Molina vai embora. Já lá fora, Molina caminha até um bar e bebe uma cerveja. Ele entra em um ônibus e vai para casa. Encontra a mãe sentada à máquina costurando e a chama. Abraçam-se.

Molina sai à noite e vai até ao encontro de amigos em uma casa noturna. Ele vai a um restaurante visitar Gabriel, o garçom por quem está apaixonado. Passa-se um tempo e ele procura telefonar para os companheiros de Valentín e marcam um encontro. Tira todo o dinheiro do banco e entrega para um amigo para que esse

amigo possa cuidar da mãe. Molina se despede de sua mãe. E vai até aos companheiros de Valentín. É perseguido. Tenta fugir dos policiais. Chega junto ao carro dos ativistas políticos e quando vai entrar no carro é abordado pela polícia e mais adiante é alvejado fatalmente pelos ativistas. Assim é colocado num carro pela polícia e, não resistindo, morre, sendo seu corpo jogado no lixo. Uma voz ao fundo passa a narrar o ocorrido ao mesmo tempo em que se ouve o som de uma máquina de escrever.

A cena agora se passa na enfermaria com Valentín machucado pela tortura e um enfermeiro, a fim de aliviar a dor de Valentin, aplica-lhe uma dose de morfina. Daí, Valentín, dopado, passa a ver Marta entrar na enfermaria e levá-lo para fora da prisão e conduzi-lo até uma ilha. Ao narrar a cena na ilha, esta é em preto e branco e depois vai mudando para colorido predominando o azul quando eles entram em um barco e vão navegando pelo mar finalizando o filme *O Beijo da Mulher-Aranha*.

2.3. A TESSITURA DO TEMPO/ESPAÇO

O objeto de arte, *O Beijo da Mulher-Aranha*, que ora estamos analisando tem sua construção narratológica centrada num duplo. Tanto o estudo do tempo como do espaço são dialógicos. Deparamo-nos com um tempo que é cronológico e outro que se processa a partir do imaginário dos personagens. E como fora destacado no capítulo 1, há um espaço que é vivificador e um outro que é de mortificação. O filme e o romance homônimos são tecidos pela bipolaridade diegética, isto é, tempo e espaço duplicados em narrativas que se cruzam. Procuraremos a partir do mito das fiandeiras desenovelar os fios dessa tessitura narrativa.

Como já destacado anteriormente, o romance está dividido em duas partes ambas com oito capítulos. Nele se destaca a presença de dois protagonistas que agem como duas aranhas, uma da racionalidade e a outra da emoção; uma procurando se mostrar objetiva e pragmática, e a outra que se ordena pela subjetividade e passividade. Elas aqui se guiam por um fio do tempo que ora se alarga, ora se estreita. Fios que elas manipulam a partir de seus valores, crenças e

ideais. Tudo num espaço que se divide no aqui do cárcere e na lembrança re(vivida). No filme, a presença dessa duplicidade se concretiza a partir das imagens de uma cela, onde os personagens vivenciam a trama e um outro que se desenrola a partir do *flashback* das lembranças vividas pelos personagens.

A simbologia do duplo nas duas obras estudadas se percebe pelo movimento do corpo da fiandeira e de sua roca. Ao tecer a malha, as fiandeiras temem o rompimento do fio que as prende ao espaço e ao tempo. No caso do romance aqui estudado, percebe-se pelo duplo do oito que totaliza as patas da aranha e alude ao infinito. As duas narrativas, a fílmica e a literária, são movidas pela força bipolar *yin-yang* que são complementares. Forças inseparáveis. As narrativas são uma unidade num espaço-tempo que se duplicam. As partes têm as mesmas medidas que se buscam em suas totalidades. Ao girar a roda, o traçado dos fios da aranha, a partir da simbologia do *yin-yang*, em sua forma espiralada, refere-se ao princípio infinito do tempo-espaço. Há que se ressaltar que o duplo traz em si não só forças convergentes, mas também divergentes. Trava-se uma luta pelo movimento da vida e da morte identificada a partir da mobilidade dos personagens das narrativas.

Aracne desafiou a deusa Atenas, por isso teve como destino metamorfosear-se numa aranha. Os protagonistas se desafiam em seus preceitos, ideais, crenças e valores, então são transformados passando a compreender o mundo por outra perspectiva. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2003: 71), “a aranha pode representar a *criadora cósmica*, a *divindade superior* ou o *demiurgo*.” O caráter divino da tecelã faz dela senhora que intervém no mundo do homem e no mundo das divindades. Sustentada ao fio, ela tanto sobe como desce, ou seja, o caráter da liberdade de estar em dois planos, presa a um suporte. Esta é uma característica das narrativas aqui estudadas, um tecido elaborado em que os planos do tempo e do espaço se dobram a partir das ações das personagens, ou seja, Valentín que tenta persuadir Molina a ter uma visão política do mundo e Molina procurando despertá-lo a ter uma visão mais sensível do mundo.

As narrativas analisadas nessa pesquisa acompanham o fluxo do movimento em que, no filme nos deparamos com o seqüenciamento dos planos estabelecidos na montagem, onde as imagens evoluem e se retardam, ou seja, seguem o desenvolvimento diegético arrolado pelos personagens e pelos *flashbacks* como evocação das lembranças deles. E na literária, o tempo segue uma cronologia como no exemplo:

- Faz três anos hoje, 12 de setembro. Fui ao restaurante aquele dia. Mas fico sem jeito de te contar. (2003: 64)

Mas também o tempo na narrativa literária é marcado pelo imaginário dos protagonistas a re(vivenciarem) as suas lembranças:

- Vou pensar para mim mesmo em algum filme, algum que você não goste, bem romântico. E assim me distraio. (2003: 101)

Portanto, a confecção narrativa das duas obras em destaque se prende a um fio espaço-temporal qual Ariadne presa a Teseu pelo fio que o guia ao labirinto. Isto é, Molina que se liga a Valentín e vice-versa. A literatura com seu entrecruzamento de palavra-texto e o filme com suas imagens seqüenciadas.

A feitura da narrativa constitui todo um processo de elaborar que se assemelha à postura das fiandeiras, pois narrar é uma ação que se conjuga a partir das conexões estabelecidas entre as palavras-imagens que se projetam do imaginário para o imaginário. A feitura das narrativas estudadas é “escrita-fiação” cujo fio se segura, enrola-se e se corta.

A aranha por certo tem o seu tecido visivelmente frágil, mas enquanto marca simbólica da tecelã vigilante não se nega sua perseverante investida no tear. Ela tece na paciente certeza da utilidade de sua prática. Ainda mais quando a sua tessitura acentua um trajeto de vida ou de morte. Seu fio tem um começo, mas o fim é incerto.

O corpo no tear executa movimentos contínuos e obstinados na organização de sua tessitura, no entanto o projeto de ação construtiva da teia é regido de acordo com a perspectiva dos dois personagens. A percepção dos protagonistas das obras fílmica e literária em pauta evoluem de acordo com a mobilidade do corpo no espaço e tempo. Para cada ação desenvolvida um novo ponto de vista se assinala, assim a percepção do corpo se apresenta a partir da re-criação ou re-constituição do mundo.

O que procuramos aqui foi refletir o quanto a força do mito reverbera na produção das obras que ora pesquisamos. A força do poder da trama bem estruturada. Percebemos também que os fios do tear não são produtos da

casualidade, mas de uma articulada tática persuasiva das aranhas-fiandeiras no espaço-tempo das artes que abraçamos.

Vejamos agora que a construção do romance em pauta se desenvolve sobre um espaço narratológico que abarca uma multiplicidade genérica, fazendo-nos compreender um mundo que é desenvolvido e fabulado a partir desta diversidade.

2.4. O PLURIGÊNERO COMO ESPAÇO AMBÍGUO

A série de minhas experiências apresenta-se como concordante e a síntese tem lugar não enquanto elas exprimem todas um certo invariante e na identidade do objeto, mas enquanto elas são todas recolhidas pela última delas e na ipseidade da coisa. Bem entendido, a ipseidade nunca é atingida: cada aspecto da coisa que cai sob nossa percepção é novamente apenas um convite a perceber para além e uma parada momentânea no processo perceptivo.

(MERLEAU-PONTY, 1999: 313)

Ao estudarmos os gêneros literários em nossa contemporaneidade, fica por certo complexo afirmar, como declarava Aristóteles em seu tempo, que o gênero seja concebido em três categorias estanques: épico, lírico e dramático. Permita-nos a analogia: como podemos compreender um tapete tão colorido, de uma diversidade de formas e fios se nos prendermos a uma possibilidade tipológica genérica? É por este tom indagador que pretendemos tecer algumas considerações acerca do tema proposto.

Discursar sobre gênero literário hoje é estar-se aberto às múltiplas possibilidades desse caráter no texto, porque a pureza genérica existe em sua particularidade formal, mas no enunciado onde ele se presentifica, assoma-se, imbrica-se a outros. A contemporaneidade é cada vez mais acercada do diverso e este se manifesta em todos os setores onde haja vestígio do homem. A sociedade não fala uma língua pura, ela é plural. Os signos se aliam, dialogam, possibilitando,

pelo conjunto, uma leitura, pois, ao falarmos em gênero, temos que pelos sentidos conjugá-los. Ele é resultado de nossas percepções do entorno do mundo, ou seja, é a visão que se tem do espaço ocupado e experienciado.

Humburger pergunta-se e responde:

O que significa, compreendida neste sentido, a tensão conceitual: criação literária e realidade? Significa duas coisas: que a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária. Pois é apenas aparente esta contradição, já que a ficção só é de espécie diversa da realidade porque esta é o material daquela. (1975: 2)

Como percebemos, para Humburger, a aproximação da realidade com a realidade ficcional é evidente. Há uma relação dialógica estabelecida entre ambas, pois a condição mimética da arte se concebe a partir das reverberações do imaginário advindo do mundo. Se nos situamos enquanto sujeito no mundo e do mundo, se todo nosso entorno passa pela percepção espacial, qualquer projeção imagética é resultante desse referencial cósmico. Assim, a coisa representada é resultante desse vínculo alinhavado entre o eu e o outro. Ainda é importante ressaltar que essa imagem construída será pincelada por todas as experiências ao longo do existir. Nosso olhar é um olhar vivido.

Nada vem do nada. Vem do assomo vivido. Se se diz árvore partindo da identificação da coisa é porque esta já existe no indivíduo em sua anterioridade. A ficção parte dessa anterioridade do sujeito. Mesmo que a coisa representada venha desfigurada, ela partiu de uma possibilidade de ser. Para Merleau-Ponty, “antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores.” (1999: 44) A literatura se mostra como esse quadro dinâmico e, assim, os gêneros entram como as molduras que facilitam a percepção por parte do leitor. O gênero passa a constituir uma conexão simbólica do ser com o mundo mimético.

O representante e o representado vinculam-se a partir das inferências que o homem faz de sua visão de mundo. O homem é o ponto de partida de qualquer pensamento filosófico, científico e outros, pois, nele mesmo, referendam-se as idéias de sua criação. O sujeito imagina o mundo sonhado e o faz porque ele tem em si

mesmo o princípio. Goldmann diz que visão de mundo “não é um dado empírico imediato, mas, ao contrário, um instrumento *conceitual* de trabalho, indispensável para compreender as expressões imediatas do pensamento dos indivíduos.” (1979: 17) O um está no dois assim como o dois parte do um, ou seja, as elaborações conceituais partem da percepção das similitudes dos vários.

Todas as esferas do conhecimento humano (sociologia, filosofia, psicologia, etc.) que nos permeiam, subsidiam meios para o desenvolvimento intelecto-cultural dos indivíduos, assim, toda produção artística passa a ser uma resposta ao homem provinda dele mesmo. De acordo com Bachelard, “fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos.” (1988: 93) A ação elaboradora do outro está em nós e não na causalidade alienígena. Nosso canto é o canto experienciado, ou seja, a nossa voz adensa as vozes que se perpassam, que se cruzam ao longo do vivido. Com isto, ao estudarmos o gênero é indispensável considerarmos as relações axiológicas do indivíduo-criador com o mundo e do indivíduo-leitor que se coloca partícipe do processo da criação, pois estas o determinam em sua produção.

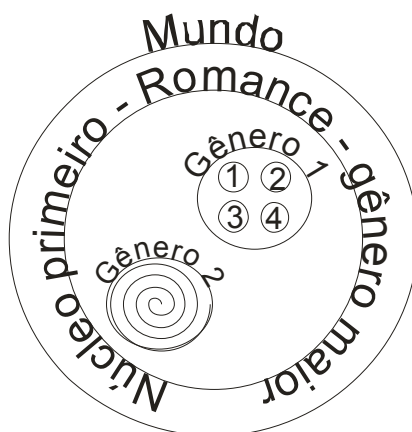
Na obra literária *O Beijo da Mulher-Aranha*, de Manuel Puig, deparamos-nos com uma confraternização de gêneros que acreditamos um objeto, fruto de um fenômeno perceptivo, pois, por se tratar de um romance heterogênico, é dado à percepção. Bakhtin afirma que o romance é um conjunto caracterizado “como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (2002: 73) A sua afirmativa se fundamenta a partir da diversidade social de linguagens, de estilos e discursos no romance, este é plural por orquestrar toda natureza humana. Se assim fica entendida a largueza do romance como objeto-mundo, então é coerente compreendermos fenomenologicamente a obra enfocada por este caráter.

O plurigenérico nesse objeto-mundo se desenvolve a partir do olhar de conjunto em que o autor apreende por sua percepção. O mundo fica apontado como um painel de múltiplos gêneros quando atentamos para o caráter heterogêneo dessa obra. Um romance que é dividido em duas partes e cada parte contendo oito capítulos. A história segue seu percurso a partir de dois personagens protagonistas que em princípio são divergentes na compreensão do mundo, mas que terminam por se perceberem com posicionamentos semelhantes. É um objeto literário que faz uso de diversas linguagens, como exemplo, a linguagem do cinema. Esse objeto lida

com imagens, imagens que se projetam do imaginário do sujeito-leitor. Tem-se um objeto sensível aos sentidos, pois sua apreensão se dá pelo olhar. A cada movimentação estabelecida pelos protagonistas e mediante o distanciamento do leitor, a perspectiva é outra desse romance-mundo.

Apropriando-nos do pensamento de Merleau-Ponty sobre percepção quando declara que “nosso campo perceptivo é feito de ‘coisas’ e de ‘várias entre as coisas’” (1999: 38), fortalece-nos a idéia de que o gênero na obra enfocada é de uma forma que se assemelha a outra, mas de muitas outras constituindo um conjunto diverso. A nossa percepção propicia a diferenciação das formas, mesmo elas convergentes. O sentido do “algo” passado não se aplica ao “algo” do presente, mesmo contíguo, pois não é a mesma a consciência do presente. Os gêneros têm aspectos em comum nessa obra que vêm completar nossa percepção.

Atentemos para o gráfico:



O gráfico acima tentará demonstrar a estrutura genérica do romance que ora analisamos.

Primeiro nos deparamos com um mundo que percebemos, este que não está localizado na exterioridade nem na interioridade, mas posicionado de acordo com a perspectiva do sujeito. Quem o visualiza o toma e é tomado por ele a partir das experiências perceptivas. Assim, quando a literatura reporta a ele, ela o faz pelo viés do autor. Com isto, o gênero é uma escolha de quem cria. O objeto-obra e o mundo se conectam a partir do sujeito-produtor, pois perceptivamente os três são comuns. Toda lembrança re(vivida) se possibilita ao re(criar), pois ela se faz atualizada. Ao representar o mundo, a arte se faz tragar por ele. O romance, tanto quanto o mundo, permite-se visível, e também habitável a partir do imaginário do sonhador. O romance é um mundo onde nele encontramos outros mundos, ou seja, outros

gêneros coexistentes. A figura acima pode nos mostrar esse caráter romanesco. Um gênero maior que entranha outros núcleos genéricos.

O romance não se encontra fixo em um lugar específico, ele está em toda parte. Esta é sua dinâmica. Contamos com a presença de dois protagonistas que vivenciam esse movimento romanesco, ambos em busca de viver seu ideal: um que faz de seus sonhos de amores seu canto de repouso, o outro em luta por uma causa idealista vislumbra um mundo de glórias.

- E você acha que vai mudar o mundo?

- Sim... e não me incomodo que você ria. Dá vontade de rir, mas o que eu tenho para fazer é mudar o mundo. (PUIG, 2003: 46)

[...]

- Estou apaixonado por um homem maravilhoso, e a única coisa que queria era morar com ele para o resto da vida.

- E como isso é impossível, porque se ele é homem há de gostar de uma mulher, bem, você nunca vai conseguir o que deseja. (PUIG, 2003: 48)

Evidencia-se assim a fusão de dois objetos de interesse – um mundo dos ideais sociais e um mundo da individualidade interior. Mundos axiológicos em diálogos num tempo-espaço imbricado e em devir.

O romance é uma experiência de mundo desde que passemos a vivê-lo em seu plano. Os dois protagonistas se tornam visíveis porque nos percebemos neles, num tempo-espaço atual.

O gênero um, localizado no gráfico acima, está relacionado ao drama como outro núcleo perceptível no gênero maior⁶. Um outro mundo vivido caracterizado por sua mobilidade dialógica. Um sujeito que se apresenta a outro em que a sensação de um é a sensação de algo do outro. Os protagonistas da trama vivenciam a dramaticidade do situar-se num espaço imaginário que ressoa o mundo das relações, onde o que lhes ocorra é uma possibilidade presumível. Uma experiência trágica vivenciada por eles, em que os conflitos de seus mundos pessoais fazem-nos lutar por suas paixões, mas o peso do que está sendo vivenciado afoga-os em suas realidades na diegese.

⁶ Ao nos referirmos “gênero maior”, não é na afirmativa de que haja uma hierarquia genérica. Entenda-se como categoria principal na obra estudada.

(...) É que estou pedindo justiça, olha que absurdo o que vou te dizer, estou pedindo que exista uma justiça, que a providência intervenha... porque não mereço apodrecer para sempre nesta cela, ou, já sei, agora vejo mais claro, Marta... tenho medo porque estou doente... e tenho medo... um medo terrível de morrer... e que tudo fique aí, que minha vida seja reduzida a este pouquinho, porque acho que não mereço, que sempre agi com generosidade, que nunca explorei ninguém... e que lutei, desde que tive um pouco de discernimento... contra a exploração de meus semelhantes... (...) (PUIG, 2003: 180)

Um outro elemento que constitui a presença do dramático nesse romance é a presença do diálogo entre as personagens típico do teatro.

Fragmento 1:

SUBOFICIAL: Descubra-se diante do sr. Diretor.

SENTENCIADO: Está bem.

DIRETOR: Não precisa tremer assim, homem, não vai lhe acontecer nada.

SUBOFICIAL: O detento foi revistado e não carrega consigo nada com que possa atacar o sr. Diretor. (PUIG, 2003: 150)

Fragmento 2:

- Não seja assim, você é sensível demais...

- Que é que há de se fazer, eu sou assim, muito sentimental.

- Demais. Isso é coisa...

- Por que você se cala?

- Nada.

- Diga, eu sei o que você ia dizer, Valentín.

- Não seja tolo.

- Diga; ia dizer que isso é coisa de mulher.

- Isso mesmo.

- E o que é que tem de errado em ser frouxo como uma mulher? Por que um homem ou seja lá o que for, um cachorro ou uma bicha, não pode ser sensível se lhe der na telha?

- Não sei, mas ao homem esse excesso pode incomodar. (PUIG, 2003: 33)

As sensações que pulsam dos sujeitos da representação são vivenciadas em meio a uma espacialidade que se descortina em cenas imaginadas pelo sujeito-receptor.

Um outro ponto significativo a ser ressaltado é a presença de outros quatro núcleos no núcleo do gênero um que discutimos. O primeiro é outra linguagem de expressão artística – o cinema – que envereda pela movimentação sugerida pelas

fabulações do personagem Molina. Imagens sonhadas que o faz aceder às instâncias de tranquilidade.

– Sim, mas continua mais um pouco.

- Só mais um pouquinho, o negócio é criar o suspense, assim você gosta mais do filme. É preciso fazer assim com o público, senão ele não fica satisfeito. Antigamente faziam sempre assim no rádio. E agora nas telenovelas.

- Vai.

- Bem, estávamos no seguinte: a mulher não sabe se começa a correr ou não, quando de repente quase não se ouvem mais os passos, o toque-toque da outra, quero dizer, porque são passos diferentes, quase imperceptíveis, os que a arquiteta sente agora, como se fossem passos de um gato, ou algo pior. Volta-se e não vê a mulher, como pode desaparecer de repente? Mas pensa ver outra sombra, que desliza e desaparece também. E o que se ouve agora é o ruído de pisada entre o arvoredo do parque, pisadas de animal, que se aproxima. (PUIG, 2003: 29-30)

Ao fabular as cenas fílmicas, o protagonista se evade em direção ao onírico dando lugar à manifestação da *anima* que o põe em estado de devaneio.

O segundo núcleo, no núcleo do gênero um, aparece em forma de linguagem técnica que é um relatório:

Ministério do Interior da República Argentina

Penitenciária da Cidade de Buenos Aires

Relatório para o Senhor Diretor do Setor III, preparado pela Secretaria Privada

Sentenciado 3018, Luiz Alberto Molina.

Sentença do Juiz Criminal dr. Justo José Dalpierre, expedida a 20 de julho de 1974, no Tribunal da Cidade de Buenos Aires. (...) (PUIG, 2003: 149)

O terceiro, a música, um bolero, “Mi carta”, de Mario Clavel, que é cantado por Molina:

- *Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...* (PUIG, 2003: 135)

E um quarto, a carta:

- 'Meu querido: Há muito tempo que não escrevia porque não tinha coragem de te contar tudo isso que aconteceu e você certamente compreenderá porque é mais inteligente que eu, isso é certo. Também não escrevi antes para dar a notícia do coitado do tio Pedro porque a mulher dele me disse que tinha te escrito. (...)'.(PUIG, 2003: 136)

O segundo gênero imbricado no romance de Puig é o ensaístico, sobre o qual aprofundaremos a discussão no subcapítulo 2.5. Este é de caráter híbrido cabendo-lhe todas as formas de discurso: histórico, filosófico, sociológico, psicológico, literário e outros. Ele não tem limites. Etimologicamente são de seu caráter a tentativa, o inacabamento e a experiência. Podemos dizer-lhe como sendo um gênero definido pela indefinição e caracterizá-lo como um gênero em busca. Também o podemos tomar por um discurso de afirmação. É uma produção que não visa hierarquia, continuidade, que sua unidade encontra-se a partir das fissuras.

No gráfico anteriormente apresentado, colocamos um círculo com espiral demonstrando a complexidade do gênero ensaístico. Ele é de um movimento contínuo, de um discurso que se tenta a “verdade”, mas que se perde do centro, distanciando-se dele. O autor ao tratar da temática nas notas de rodapés busca manter-se na imparcialidade.

O ensaio no romance faz gerar uma tensão entre a subjetividade e a objetividade das formas. Essa tensão entre os opostos provoca uma unidade dos sentidos em que o ser total terá a real percepção do que se opõe. O sujeito-receptor, diante do objeto global que é o romance, a partir de seu olhar se deixará invadir por este obtendo, assim, sua visão particular. Todas as coisas são susceptíveis aos sentidos – o concreto e o abstrato – pois nenhum sentido se mantém isolado à percepção, eles se comunicam.

A escrita do ensaio na obra romanesca está para despertar, e não para entorpecer o sonhador. O que antes era opaco torna-se translúcido. O sujeito-receptor passa a habitar a via limítrofe entre o real e o imaginário. Ele se oferece à natureza das coisas. Não deixa o leitor se perder na ignorância. Quando ele lança o olhar ao horizonte passa a ter a exata noção da duplicidade da imagem, porém, ao fixá-la, atentamente, ela se revela única. Este é o caráter do ensaio nesse romance.

Se se pretende compreender o romance como um mundo-em-expansão, não se pode desconsiderar sob qual perspectiva este é percebido. Outrora, o épico abraçava um mundo de grandes feitos heróicos, pois, axiologicamente, as grandes causas em benefício do coletivo estavam acima do particular. O herói mítico de um mundo totalmente realizado respondia ao que lhe era esperado – a grandeza de suas ações. Esse gênero reporta ao passado, no qual reúne os mitos, deuses e heróis num espaço inteiro com começo, meio e fim. E, ao que se percebe, o destino dos personagens era de caráter imutável.

O romance em questão guarda em suas características alguns desses elementos do épico, mas sob novo enfoque. O herói não é mais o agente de grandes atitudes, mas aquele que está em busca de um mundo não mais pleno, total; um mundo que se encontra em processo, em devir. Esse sujeito da ação não se coloca a serviço das ações de ordem pública, mas agora no privado. Sua individualidade se ressalta. O destino responde às livres escolhas do indivíduo. O olhar para o mundo se rege de acordo com a perspectiva do eu localizado no mundo. A idéia de unidade é apreendida a partir da compreensão da duplicidade dos objetos, como percebemos pelo conjunto de nossos sentidos, não pela sobreposição de imagens. O mundo é tomado pelo saber que o corpo possui de si mesmo.

O romance contemporâneo em pauta é plurigenérico porque ele é um mundo complexo que não se fecha em conceitos conclusos. A multiplicidade de gêneros que somam resulta da própria movimentação do vivido no mundo da realidade. A experiência sobre dado elemento no mundo não faz deste um domínio imutável, pois o processo perceptível é dinâmico. A cada observação direcionada sobre um objeto mais renovado ele aparece, pois as perspectivas são outras.

Quando o autor de *O Beijo da Mulher-Aranha* optou pelo gênero romanesco, tornou-nos conscientes da diversidade de horizontes que constitui o mundo. Mixagem também aplicada ao enunciado literário, onde se observa o cruzamento de várias linguagens. Mundo-objeto-representado feito em signo cuja significação nos chega aos sentidos pela palavra-imagem. Mundo-corpo sensível a todos os outros mundos, que reverbera todas as projeções sonoras, visuais, táteis, olfativas, palatais, e que dá à palavra sua significação primeira.

A pluralidade dos gêneros não vem destruí-los ou negá-los, antes, acentua-lhes muito mais sua importância e particularidades. O romance, quando dito em palavra, ele é sentido enquanto vida e, assim, desenha-se como mundo dos

espetáculos da existência. Assim, ele se faz habitar por todas as possibilidades da fabulação humana e, consigo, todas as falas, todos os gestos, todas as línguas e linguagens.

Portanto, a apreensão do romance plurigenérico não deve ser restrita ao cogito, pois, se o queremos realmente compreender, é preciso que se saia do constituído e o tome pela reflexão. É sobre essa ótica que a feitura desse romance em questão está compreendida.

Como havíamos anteriormente anunciado, passaremos a discorrer a seguir sobre o ensaio no desenvolvimento da obra romanesca.

2.5. ESPACIALIDADES CONTÍGUAS ENTRE O ENSAIO E O ROMANCE *O BEIJO DA MULHER-ARANHA*

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

(FOUCAULT, *apud* HUTCHEON, 1991: 167)

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais.

(ADORNO, 2003: 58)

O francês Michel de Montaigne publicou um livro no ano de 1580, intitulado “Ensaio” assinalando com isso um novo gênero literário. Era um texto informal próximo à língua falada e uma espécie de começo de conversa. E mais, um simples pensamento em voz alta que expõe idéias, convicções, visão de mundo e outros.

Não há convicção que não seja provisória. Assim, toda e qualquer idéia, todo e qualquer pensamento é passível de transformação. A evolução do homem não é estanque, ela acontece pela dinâmica do existir. Nossas perspectivas sobre o mundo passam a todo instante por mudanças, pois nossas experiências são outras. Montaigne (1980: 477) diz que “a razão assume tantas formas que não sabemos qual escolher”, por certo, seu mote “o que sei?” esteja, em síntese, como resposta, que nada é como é no dia seguinte. Poderemos lidar com semelhanças, mas não com o igual, pois o diverso é qualidade das coisas.

O ensaio é isto, é o abrir-se a várias possibilidades, é esta escrita ligeira, às vezes superficial; expressa opinião; que não se atem ao rigor do pensamento; que está sempre em experimentação; de produção e leitura fácil. No entanto, para alguns, o ensaio é profundo e baseado em convicções firmes. Gómez-Martínez (1992) nos fala que Montaigne, por suas características, aponta-nos a base de um ensaio que é: vivência, intensidade, naturalidade, intensifica o individual e domina a intenção poética. Por outro lado, ele nos fala que em Bacon, que introduz o ensaio na Inglaterra, suas características são: abstrações, ordem, intenções retóricas. Ambos são expoentes deste gênero individualista, onde eles se encontram.

Entendemos que o gênero ensaístico tenha um modo todo particular de ler e escrever, pois é uma produção em processo. O seu leitor está diante de um texto que nem é ficção nem é história, ele está no limite, isto é seu caráter de gênero misto. Como o ensaio não é um gênero marcado por um sistema de regras específicas, sua leitura é livre de temas prescritos. O diálogo é fundamental entre leitor e ensaísta para que não haja nada obscuro no tema tratado. Sendo assim, é necessário que a escrita ensaística não seja em tom magistral, impondo-se como obstáculo entre ambos. A idéia do ensaio é comunicar uma verdade que não é absoluta. Esse diálogo é aproximativo entre leitor e autor. É importante frisar que as idéias do leitor não venham dadas por quem diga, mas por alguém que se possa confiar, porque é igual. Assim, as convicções devem ser reservadas ao bom senso. Então, segundo Montaigne (1980: 478), “nunca duas pessoas julgaram uma mesma coisa da mesma maneira e é impossível observarem-se duas opiniões idênticas, não só de indivíduos diferentes mas ainda de um mesmo homem em dois momentos diversos”. Isto implica em considerar que nenhuma opinião deverá ser desconsiderada, mas que o bom senso deva prevalecer.

Como o ensaio mantém um tom pessoal e assim ressalta a visão de mundo do autor, esta escrita é desenvolvida de maneira coloquial. Esta é uma marca de um texto que deseja manter uma relação direta com seu leitor. Observamos que o ensaio é uma projeção do autor e o que ele diz mantém ressonância com sua personalidade. Uma das preocupações do ensaísta é responder aos questionamentos de seu leitor. Ele elabora estes e procura dá a resposta, fazendo com que sua opinião seja a suposta opinião de seu leitor. O autor deseja a participação ativa do leitor, para que haja interação entre ambos. No entanto, o possível leitor não deverá ser tratado como uma pessoa previamente determinada, mas como um agente generalizado do processo comunicativo. O diálogo num ensaio só se estabelece mediante o nível do leitor. Há leitor mais ágil e outro menos ágil. Entretanto, sabemos também que o grau de respostas por parte do autor varia de acordo com o nível intelectual do autor, cujo ensaio despertará interesse ou não do leitor. Assim, o ensaio alcança seu fim se a dialética se mantiver.

No romance *O Beijo da Mulher-Aranha*, encontra-se inserido um ensaio desenvolvido por um autor ficcional⁷ com a finalidade de discutir a sexualidade do protagonista Molina. Esse ensaio é construído com observações feitas a partir de pesquisa de cunho científico, com a participação de pensamentos dos mais diversos teóricos da psicanálise, sociologia e outros. Um texto que é uma voz de um discurso de “verdade” sobre a situação de uma entidade ficcional. No entanto, é uma produção que não pretende caracterizar-se como absoluta.

Esse ensaio se constitui no romance como uma metalinguagem, mas antes entendamos que esse texto desenvolvido pelo autor ficcional mantém uma relação entre vários outros textos. Passemos, pois, ao esclarecimento dessa intertextualidade.

De acordo com Maingueneau (1989), uma intertextualidade se constitui da citação de autoridade no texto. Essa intertextualidade pode ser interna ou externa. A primeira é citação do próprio corpus no corpo do discurso; a segunda, citação alheia

⁷ A concepção de autor ficcional está em consonância com a apresentada em Leite que, com base em Friedman, chama de *autor onisciente intruso*: “Esse tipo de NARRADOR tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada.” (LEITE, 2001: 26-27)

ao corpus. Perrone-Moisés (1993: 58) declara que “alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original.” Isto implica em observarmos que, numa relação intertextual, o texto transposto cria vínculo indissociável com o texto que o recepta. A intertextualidade é dialógica, pois ela se manifesta a partir do diálogo que um texto mantém com outro texto ou textos.

No referido ensaio, do autor ficcional, na nota de rodapé, encontra-se um discurso com a participação de várias vozes que dialogam com ele sobre a questão da homossexualidade. Esse tipo de diálogo que relaciona o pensamento do autor-ficcional a outros pensadores constitui na verdade um intertexto, pois temos textos que se cruzam tendo a força de uma voz. É um texto que não se fecha em si mesmo, mas dialoga ao infinito; ele é tecido com fios diversos transformando-se numa trama firme, mas não inflexível. Essa é uma relação de retomada com o propósito de elucidar, mas não querendo ser palavra final, ao contrário, abre-se a outras possibilidades de leitura e de reconstrução do texto. Este é um caráter dialógico do gênero ensaístico. De acordo com Fairclough (2001: 136), a intertextualidade se divide em *intertextualidade manifesta* e *intertextualidade constitutiva*:

Na intertextualidade manifesta, outros textos estão explicitamente presentes no texto sob análise: eles estão ‘manifestamente’ marcados ou sugeridos por traços na superfície do texto, como as aspas. Observe, entretanto, que um texto pode ‘incorporar’ outro texto sem que o último esteja explicitamente sugerido: pode-se responder a outro texto na forma como se expressa o próprio texto, por exemplo. A intertextualidade constitutiva de um texto, entretanto, é a configuração de convenções discursivas que entram em sua produção.

Assim, o ensaio do autor ficcional caracteriza uma intertextualidade manifesta justamente por ter sido elaborado a partir do conjunto heterogêneo de vários outros textos com o propósito de elucidar o desconhecido por parte do outro (assim, uma metalinguagem), mas, para tal, sustenta-se em outras vozes que fazem valer o seu intento. Ainda Fairclough (2001: 137) destaca que a intertextualidade é fonte de ambivalência dos textos, pois se pode conferir várias possibilidades de sentidos justamente por termos um texto marcado por múltiplos textos. Tradicionalmente um texto desta categoria é composto com um ‘discurso indireto’ reforçando esta

ambivalência, pois não se sabem ao certo de quem é a fala, se de quem produz o texto, ou a fala que lá está representada.

Um ponto importante do ensaio presente no romance em questão é sua relação transtextual, a qual, na narrativa, em conformidade com Genette (2006: 9-10), constitui-se um paratexto, isto é, todos os textos (título, subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, notas marginais, de rodapé, etc.) “que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.” É este ensaio um elemento explicativo inserido na trama de Puig.

Deparamo-nos então com uma produção que se caracteriza como uma metalinguagem. Observemos um fragmento do romance:

- 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 inclinações.¹

¹O 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, isto é, não demonstraram uma distribuição hormonal deficiente. [...] (2003: 63)

Em certo momento do romance, o personagem Valentín se mostra curioso para entender o universo de seu companheiro de cela, Molina, e a este faz uma pergunta. Mas a resposta sobre a sexualidade de Molina não vem só da parte dele ao explicar seu envolvimento com um garçom que ele conhecera. A resposta parte em forma de nota de rodapé desenvolvida em formato de ensaio pelo autor-personagem que procura esclarecer ao leitor o que é homossexualidade. A nota de rodapé tem como finalidade a apresentação de informações adicionais ao texto principal, tais informações podem ser uma citação que comprovem o conhecimento do autor sobre dado assunto e também servir para ampliar o conhecimento do leitor, pode ser um dado pessoal sobre algo, considerações complementares, definir

conceitos ou termos, tudo que seja de ordem explicativa ou bibliográfica. Como vemos, a nota é uma interferência do autor sobre seu texto. Lígia Leite (2001: 18) cita em seu trabalho a concepção de Wayne Booth referente ao autor implícito:

(...) o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos à categoria de AUTOR IMPLÍCITO, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração.

Esta forma de mascaramento do autor numa entidade da narrativa evidencia-se no romance em questão. Temos um autor ficcional que apresenta seu discurso a partir do discurso do personagem central da trama narratológica. Esse autor implícito direciona o jogo ficcional que faz dos personagens as vozes da narrativa. O autor-ficcional é o ente da metalinguagem que desnuda, denuncia, aponta quem é o 'outro' partindo de uma referência científica. No entanto, conforme Lukács (1969: 186),

a arte ou a literatura e a ciência são duas coisas radicalmente diferentes. Nas ciências, uma pequeníssima descoberta pode levar a outras maiores. A arte, pelo contrário, ou é universal ou simplesmente não é arte.

O 'outro' do discurso ficcional que se enovela no fio da realidade age e interage na narrativa. Por este procedimento, abre-se uma discussão entre ficção e realidade.

Wolfgang Iser (2002) questiona se há uma distinção tão adversa entre textos ficcionais e não-ficcionais, pois se observa a presença de elementos do real no texto que é ficcional. No entanto, este adverte que tal inserção se justifica pelo ato de fingir ao que se propõe o texto ficcional onde se desenvolve o imaginário. Assim Iser (2002) nos fala de uma relação opositiva triádica no texto ficcional que é real, fictício e imaginário. Ele afirma que há no texto ficcional muita realidade quer social, quer sentimental e emocional. Mas as realidades apontadas são recriadas e repetidas pelo ato de fingir, configurando o imaginário como efeito de algo que parte de um referencial. O ato de fingir é por ele entendido como transgressor de limites, pelo pacto com o imaginário.

O texto literário que é objeto de um autor, conforme Iser (2002: 960), "é uma forma de tematização do mundo". Como se nota, há uma convergência entre o real e o não-real, no entanto, como essa convergência é seletiva, passamos a compor um

quadro de representação, daí a realidade só é conferida a partir de nossa percepção deste quadro. A realidade no ficcional é “posta entre parênteses”. Assim, não podemos tomar a realidade ficcional como a realidade; a ficcional “é a referência de algo que ela não é, mesmo se este algo se torna representável por ela.” (ISER, 2002: 973) É bom lembrar que a literatura é um *como se*, ou seja, por ela se dá uma comparação condicionada a várias relações que são estabelecidas entre o mundo real e o mundo ficcional. Por isto, de acordo com Iser (2002: 983) “o fictício então se qualifica como uma específica forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade.”

Partindo destes posicionamentos teóricos, acreditamos que o ensaio presente no romance estabelece este vínculo entre a ficção e a realidade e nos prova seu estreitado vínculo entre ambos.

As histórias nos ajudam na compreensão das coisas do mundo, pois elas nos levam a pensar sobre o nosso espaço, nossas individualidades, nossas certezas e incertezas da forma mais lúdica possível. Já a ciência, esta precisa de elementos que a conduzam a uma conclusão pela evidência dos fatos, ou seja, ela se sustenta na verdade de uma lei. A história “segue não uma lógica científica de causa e efeito mas a lógica da história, em que entender significa conceber como uma coisa leva a outra, como algo poderia ter sucedido”. (CULLER, 1999: 84)

Um dos elementos constitutivo de uma história é o enredo e Culler (1999) aponta este como em transformação, pois sempre alguma situação poderá fazê-lo mudar. O enredo é ordenado por um ponto de vista. A perspectiva do enredo na narrativa passa a variar de acordo com *quem vê*, ou seja, conforme Culler (1999), a “focalização” do enredo é determinante para a sua compreensão. Acreditamos que a presença do ensaio em formato de nota de rodapé na narrativa em destaque faz com que o leitor tenha vários olhares sobre o enredo desta narrativa. Ainda de acordo com Culler (1999: 92) “o prazer da narrativa se vincula ao desejo.” A narrativa provoca desejo no leitor de saber qual o final, se há ou não uma verdade a ser revelada na trama.

Uma das qualidades de um romance é a possibilidade de por ele percebermos certos fatos do mundo real. O romance, de acordo com a perspectiva do leitor, pode vir aclarar aquilo que esteja oculto, e ele vem nos aclarar o olhar sobre determinadas circunstâncias da vida. Ele no mínimo faz com que tenhamos uma outra concepção das coisas do mundo. Quando o autor ficcional nos diz quem

é Molina, mostra-nos uma visão de como certos conceitos do olhar científico pode compreender ou procura compreender um homossexual, estamos assim através de um personagem aprendendo algo da vida. É o que fica evidente pelas palavras de E. M. Forster (*apud* CULLER, 1999: 93) sobre os personagens no romance,

são pessoas cujas vidas secretas são visíveis ou poderiam ser visíveis: somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis. E é por isso que os romances, mesmo quando são sobre pessoas más, podem nos consolar; eles sugerem uma raça humana mais compreensível e portanto mais administrável, podem nos dar a ilusão de perspicácia e de poder.

Este ensaio contido no romance é uma metalinguagem, pois é, conforme Risso e Jubran (1998) “compreendida como fenômeno de auto-referenciação da língua”. E ainda mais, como conferimos em Chalhub (2005: 52), “a metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, tratando-se de literatura, haverá sempre esse diálogo intertextual.” Com isto, assinala-se um caráter de função metalingüística, pois a linguagem volta-se para si mesma num processo explicativo, isto é, literatura sobre literatura. Podemos ainda ser um pouco mais extensivo na relação, pois temos um gênero – o romance – em diálogo com um outro gênero – o ensaístico. Ambos ressaltam o caráter plurigenérico da obra em estudo. Contudo, não confundamos metalinguagem com metalingüística, pois esta se aplica a explicar o código pelo próprio código e, aquela, a partir de uma relação simbólica permite a compreensão de uma outra linguagem.

Um traço importante de uma narrativa é a descrição, por meio dela ficamos informados de detalhes significativos desse mundo construído. Assim, entendemos que a forma encontrada pelo autor-ficcional para nos deixar inteirados do espaço do personagem Molina foi ter recorrido a descrições da sexualidade desse protagonista pelo ensaio além da que ficamos percebendo pelo próprio agente da trama narratológica. Esta descrição é de caráter realista justo por recorrer a elementos que aproximam o personagem ao real, mas esta descrição não tem a intenção de fazer do objeto literário um documento de ordem objetivo, e sim verossímil, pois seu significado não é denotado. O “‘sentido’ existe, depende da conformidade, não ao modelo, mas às regras culturais da representação” (BARTHES, 1972: 40).

A presença do ensaio no romance não deve ser entendida pelo que ele discursa do real, mas deve ser entendido pelo o que ele opina, pois o romance não é o que mostra ser e sim o que ele não pretende ser. Alcançar o seu significado na narrativa, é libertar-se das prédicas de um discurso preso ao circunstancial e imediato. O significado é apreendido pelo o que o conotado da representação o é, isto é, uma narrativa ficcional. O que o ensaio significa na narrativa deverá ser entendido pelo “efeito de real” como diz Barthes (1972).

O ensaio neste romance como intertexto, por estabelecer uma relação consigo mesmo, evidencia-se como uma narrativa auto-reflexiva. Colabora com isto a participação de um vocábulo que é redobrado especularmente “à escala das personagens” (DÄLLENBACH, 1979: 53) A isto, em conformidade com Dällenbach (1979), chamamos de *mise en abyme*, temática que desenvolveremos no subcapítulo 2.6, pois esta possui duas determinações básicas: a capacidade reflexiva e o seu caráter *diegético* ou *metadiegético*. Quanto à capacidade reflexiva, esta é em dois níveis: “o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema.” (DÄLLENBACH, 1979: 54)

Conforme se observa, o referido ensaio no romance serve de citação sugerida pelo macro-enunciado, onde o micro-enunciado condensa a matéria da referida narrativa. Este é um processo de interação estabelecido pela *mise en abyme* na narrativa. Quando o autor-ficcional elabora um ensaio como uma construção em abismo, ao mesmo tempo nos conduz o olhar aos múltiplos reflexos do espelho em que ele nos faz contemplar. Este espelho reflete o conteúdo temático, ou seja, ele é um *ícone-mise-en-abyme* como classifica Mieke Bal (1994) que sugere a *mise en abyme* como *signo* pelo caráter de semelhança proposta pela imagem refletida e munida de um significado.

Dällenbach (1979: 58) em relação às dimensões paradigmáticas a respeito das *mises en abyme*

parecem poder, como as sinédoques, repartir-se em dois grupos: *particularizantes* (*modelos reduzidos*), quando comprimem e restringem a significação da ficção; *generalizantes* (*transposições*), quando produzem no contexto uma expansão semântica, de que este não seria capaz por si só.

No caso do ensaio do autor-ficcional, entendemos que há neste ensaio uma função generalizante por se expandir ao macro-relato, ele se insere no contexto envolvendo-se no todo. A *mise en abyme* influencia o processo interpretativo, pois a reduplicação especular redimensiona a perspectiva do enredo da narrativa, mas ela não faz com que as partes se dispersem, pelo contrário elas se reagrupam, ou seja, “ela assegura à narrativa uma espécie de auto-regulação”. (DÄLLENBACH: 1991: 67)

Já falamos anteriormente no caráter plurigenérico da narrativa analisada. Pois bem, a presença do gênero ensaístico contido no gênero romanesco funciona como um “embrayeur” genérico, de acordo com Dällenbach (1997: 68) mantendo a coesão no interior do romance. A *mise en abyme* em relação mantida com a intertextualidade, une-se a esta, bem como aos gêneros.

O procedimento interlocucional do ensaio que se percebe no romance em estudo nos revela o olhar do autor e sua relação com o mundo – o ensaio é seu pensamento, é orgânico. O ensaio é dialógico e assim procura dialogar com o romance em que se presentifica; o autor-ficcional dialoga com o personagem central da trama; e o leitor participa deste diálogo. Tanto o autor, quanto o leitor valem-se do ensaio como elemento de associação, mas também como projeção de infinitas direções e vários planos de profundidade. Assim, acreditamos que o ensaio cumpre esta finalidade de ser um elemento de interação, que se abre ao infinito.

Atentemos a seguir ao estudo da construção em abismo que nos fará compreender a extensão especular das obras fílmica e romanesca em foco.

2.6. A MISE EN ABYME: ESPAÇO ESPECULAR NO ROMANCE E NO FILME

Ó espelho!
Água fria pelo tédio em teu quadro gelada
Quantas vezes e durante horas, desolada
Dos sonhos, e buscando minhas lembranças que são

*Como folhas sob teu vidro de poço profundo
Apareci-me em ti como uma sombra longínqua
Mas, horror! certas noites, em tua severa fonte
Conheci a nudez do meu sonhar disperso!*
(MALLARMÉ. *Herodiade*)

*Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para
que eles os narrem; mas os mortais os narram para
que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e
que seu término fique oculto no longínquo das
palavras, lá onde elas enfim cessarão, elas que não
querem se calar.*

(FOUCAULT, 2001: 48)

Foi conferido a Perseu a missão de destruir Medusa, entidade do mal com o poder de petrificar a quem a encare de frente. Ele contava com um artifício a fim de cumprir o seu destino: o espelho do escudo de bronze. O herói alcançou seu glorioso triunfo por entender que a realidade só poderia ser vista por meio do reflexo, pois a “verdade” a ele posta de frente significaria a sua morte. No entanto, o mesmo não se deu com Narciso diante do espelho d’água, onde veio a cabo sua vida, justo por não compreender a diferença entre o real e a imagem refletida. Perseu golpeia Medusa com a espada e corta-lhe a cabeça, não a imagem refletida; Narciso se lança sobre a imagem e se perde para sempre. Com o presente estudo, objetivamos, pois, compreender um pouco mais sobre o reflexo e assim, não nos perdermos, qual Narciso, no mergulho sobre a imagem refletida.

O estudo da construção em abismo nas obras narrativas fílmica, de Hector Babenco, e literária, de Manuel Puig, *O Beijo da Mulher-Aranha*, exige uma atenção especial, pois tal construção se dá no espaço do enunciado e no espaço da enunciação a partir das ações arroladas pelos personagens na trama literária e fílmica. Mas antes de partirmos para a análise das obras referidas, vejamos algumas considerações sobre a *mise en abyme*.

O desenvolvimento da pesquisa sobre a *mise en abyme* se dá com André Gide, quando, estudando a heráldica, observa que os brasões trazem figuras dentro de figuras. Chamam-lhe também a atenção as pinturas de Memling e a de Matzys, pois tais pinturas trazem espelhos que refletem o interior da própria pintura. Também a pintura de Velázquez, *As Meninas*, onde o reflexo acontece de modo diferente das

de Memling e Matzys, pois se vê a atuação do pintor na própria obra que pinta, ou seja, a representação da representação. Mas não só a pintura o chama a atenção, mas também a obra literária de Shakespeare, *Hamlet*, onde a cena do teatro em que é encenado o assassinato de seu pai reflete a obra dentro da obra. Por isso, declara Gide (1991: 15):

Muito me compraz o fato de que numa obra de arte apareça assim transportada, a escala dos personagens, o próprio sujeito desta obra. Nada o esclarece melhor, nem determina com maior certeza as proporções do conjunto. [Tradução nossa]

A *mise en abyme*, apresenta complexidades que tentaremos esclarecer a partir de algumas de suas definições.

Dällenbach (1991) nos adverte que *abyrne* ou *abîme* é um termo técnico e que pode suscitar várias relações, mas fiquemos com o apontado pela heráldica, onde podemos ler: “*Abîme*, - Coração do escudo. Afirma-se que uma figura está abismada quando se acha com outras no centro do escudo, mas sem contato com nenhuma delas”. (1991: 16) Isto nos leva a compreender que possivelmente Gide tinha em mente “*a imagem de um escudo que recolhe, em seu centro, uma réplica de si mesmo em miniatura.*” (1991: 16) Assim, por analogia, pode-se chegar à seguinte definição: “*é mise en abyme todo enclave que mantém relação de similitude com a obra que o contém.*” (1991: 16)

Como em Gide, Dällenbach (1991: 48-49) se apóia em três tipos essenciais que o leva à construção de sua definição de *mise en abyme*; a) “*reduplicação simples* – apresenta fragmento que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém; b) *reduplicação até o infinito* – apresenta fragmento que tem uma relação de similitude com a obra que a contém e, por sua vez, inclui um fragmento que tem uma relação de similitude... e assim sucessivamente; e c) *reduplicação apriorística* – apresenta fragmento em que se supõe que neste seja incluído a obra que o inclui”. Assim “*é mise en abyme todo espelho interno em que se reflete o conjunto de relato por reduplicação simples, repetida ou especiosa.*”

A *mise en abyme* é discutida por Todorov (2003: 126) como um elemento da narrativa chamado de *encaixe*:

“A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.”

Outra proposta para compreensão da *mise en abyme* encontramos em Mieke Bal (1994) que vê a *mise en abyme* como signo (o espelho) para que este não fique sem significado. Sabemos que o espelho ao projetar uma imagem de volta, tal projeção é similar ao objeto refletido. Essa idéia de semelhança também se aplica à de ícone. Assim, a *mise en abyme* é um ícone porque é signo.

Christian Metz (1972) usa a expressão *construção em abismo* para falar da relação do *filme dentro do filme*. Ele esclarece o assunto analisando a obra do cineasta Fellini, *8½*, que ele aponta como sendo um filme duas vezes desdobrado, pois narra a trajetória de um cineasta, Guido, que representa o próprio Fellini no filme como sendo seu próprio criador. O filme de Fellini é um exemplo de produção reflexiva, ou seja, o filme como sujeito do próprio reflexo.

Dällenbach (1991: 59) distribui os reflexos em “reflexos do *enunciado*, reflexos da *enunciação* e reflexos do *código*”. Mas antes de especificar cada um, ele nos apresenta a seguinte definição sobre reflexo: “*reflexo é todo enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código do relato*”.

Os reflexos citados anteriormente são classificados por Dällenbach como *mises en abyme* elementares. A *mise en abyme* do enunciado ou ficcional faz referência à história contada ou ficção e é definida como “citação do conteúdo”, ou “resumo intertextual”; a *mise en abyme* da enunciação destaca a “presentificação” diegética do produtor ou do receptor do relato, põe em evidência a produção ou a recepção como tais e o contexto que condiciona produtor ou receptor; e a *mise en abyme* do código (ou *metatextual*) “consiste em revelar o princípio de funcionamento – *porém sem copiar o texto que a este se ajusta*.” (DÄLLENBACH, 1991: 120) Esta pode ser chamada de *mise en abyme transcendental*, pela capacidade de transcender ao texto no seu próprio interior.

O relato especular nas obras que destacamos para o estudo do assunto em questão acontece em dois espaços narratológicos que se cruzam: um espaço

caracterizado na ordem do próprio texto (e da imagem-texto) – o espaço do enunciado; e outro, caracterizado na ordem da produção – o espaço da enunciação. Isto implica dizer que ambos mantêm uma relação direta com a experiência vivenciada pelos protagonistas das narrativas evocadas. Assim, perceberemos que a *mise en abyme*, nesses espaços apontados, acontece através da dinâmica dos personagens, sujeitos da enunciação e do enunciado.

É importante ressaltar que a *mise en abyme* também se constitui em um tempo. Bal (1994) afirma que ela altera a cronologia de uma obra, chegando a ser anacrônica. Essa *mise en abyme* temporal é dividida em três possibilidades: *prospectiva*, *retrospectiva* ou *retroprospectiva*. Dällenbach (1991) aprofunda esta questão distinguindo uma da outra da seguinte maneira: a primeira se caracteriza por refletir a história antes do final; a segunda, por refletir a história já depois do final desenvolvido; e a terceira, por refletir a história revelando os acontecimentos anteriores e os posteriores a seu ponto de ancoragem na narrativa.

Portanto, passemos para a análise do assunto em foco nas obras supracitadas e vejamos como se desenvolve a *mise en abyme*.

2.6.1. A MISE EN ABYME NA LITERATURA

O romance de Manuel Puig, *O Beijo da Mulher-Aranha*, é uma obra que se aplica muito bem como exemplo de uma construção em abismo. Procuraremos assim apresentar uma análise especular a partir dos exemplos que encontramos tão evidentes nessa narrativa. E, como havíamos afirmado anteriormente, focaremos a pertinência do espaço para o estudo da *mise en abyme* e riqueza que este tema possibilita à pesquisa da narrativa literária e de outras artes.

A história começa com o personagem Molina contando o primeiro filme para seu companheiro de cela, um filme que ele assistira há certo tempo. É o filme da mulher-pantera: uma história que se passa em Nova York destacando uma jovem refugiada, vinda da Transilvânia. Seu nome era Irena, branca, de cabelos negros, e fascinada por panteras a ponto de viver desenhando-as, no Central Park. Lá

conheceu um arquiteto que ficou apaixonado por ela e, depois, vieram a se casar. Mas este casamento foi realizado mediante um acordo, de ele nunca tocá-la até o momento em que ela se sentisse segura, pois acreditava, se beijada, poderia virar uma pantera. Este era um segredo que ela guardava consigo. Uma maldição das jovens de sua região que a faz sentir muito medo. Ele reluta e diz que tudo é fruto da imaginação e a encaminha a um psicanalista. Ela aceita e vai com ele, mas não continua o tratamento, pois percebe que o psicanalista quer seduzi-la. O marido de Irena tem uma colega arquiteta que é apaixonada por ele e Irena passa a ter ciúmes dela. O ciúme vai ficando mais intenso a ponto de levá-la a ficar vigiando o marido e a arquiteta. O marido descobre que ela não está mais indo ao médico e marca uma visita dele a sua casa. Irena chega a casa e lá está o psicanalista sozinho, e ela é seduzida mais uma vez, agarrada à força e beijada. E assim se cumpre à maldição, ela se transforma em pantera e o mata. Foge para o Central Park e lá abre a porta da jaula da pantera de onde a fera parte para cima dela e a mata de uma só patada.

Este relato do filme por Molina caracteriza um exemplo claro de *mise en abyme*. Vejamos agora o nível de tal especularidade.

O filme relatado por Molina é fruto de sua lembrança. Um espaço de fuga criado por ele a fim de escapar do espaço confinador em que se encontra. Ou seja, um espaço enunciado na enunciação pelo sujeito enunciadador da trama romanesca. Nesse espaço enunciado por Molina temos a participação de uma personagem cheia de medo que vislumbra uma metamorfose de si numa coisa má capaz de destruir o objeto de seu amor. Temos então um espaço dentro do espaço característico de um *abyme* gideano. E, por sua vez, a protagonista do relato de Molina constitui-se num reflexo evidente do próprio sujeito da enunciação. Expliquemos, pois.

Como já frisado anteriormente, Dällenbach classifica uma das mises em *mise en abyme do enunciado* que se caracteriza como a que traz a participação de um relato dentro de um outro relato mantendo então uma relação de reflexibilidade. Acontece que a história que Molina conta a Valentín, é uma história que antecipa a própria trama vivenciada por eles na diegese puiguiana. Procedimento sinedóquico, onde o micro reflete o macro, conforme encontramos em Bal (1994). Tal antecipação é então característica da *mise en abyme prospectiva*, pois já prenuncia a fatalidade do próprio narrador do filme, Molina, que terá um final trágico, sendo morto pelos companheiros de Valentín. Essa prospecção, por sua vez, pré-anuncia um desejo de

Molina, que é de ser visto como uma heroína, pois a atitude heróica de Irena de se deixar matar pela pantera, era evitar que fosse ela a causadora da morte do marido.

Vejamos o exemplo:

- Com quem você se identifica? Com Irena ou com a arquiteta?

- Com Irena, é evidente. É a protagonista, seu burro. Estou sempre com a heroína. (2003: 29)

Uma outra passagem do texto nos é revelada por intermédio de Valentín sobre este perfil heróico de Molina. Quando, nos momentos finais do romance, em delírio, diz:

... minha mãe ouve tudo o que penso e estamos falando, quer que te conte o que ela me pergunta?, “sim”, bem.... pergunta se é verdade tudo aquilo que os jornais publicaram, que morreu meu companheiro de cela, num tiroteio, e se foi culpa minha, e se não me dá vergonha ter-lhe trazido tanto azar, “o que foi que você respondeu?”, que foi culpa minha e que estou triste, mas que não é preciso ficar triste porque só quem sabe é ele, se estava triste ou contente de morrer assim, sacrificando-se por uma causa justa, só ele terá sabido isso, e tomara, Marta, realmente desejo com toda minha força, tomara que tenha morrido contente, “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”, só ele saberá, ... (2003: 279) [grifo do autor]

Nesse primeiro relato do filme, Molina reflete também o estado de medo do por vir, como o vivido pela protagonista do filme. Sensação também experienciada por Valentín no cárcere.

- Não sei, tenho medo de tudo, tenho medo de criar ilusões que vão me soltar, tenho medo de que não me soltem... E o que mais temo é que nos separem e me ponham em outra cela e eu fique lá para sempre, quem sabe com que vagabundo... (2003: 213)

[...] Marta... tenho medo porque estou doente... e tenho medo... um medo terrível de morrer.. e que tudo fique aí, que minha vida seja reduzida a este pouquinho, [...] (2003: 180)

A importância desse primeiro filme narrado por Molina, como uma perfeita *mise en abyme*, está em ser uma narrativa que, além de refletir o todo do romance, remete ao próprio título da obra. Isto é, o nome do filme contado por Molina é “o beijo da mulher-pantera” e o do romance *O Beijo da Mulher-Aranha*. Ou seja, a aproximação entre as duas obras pelas características dramáticas são claras. Irena,

personagem cheia de medos de ser transformada em algo temeroso; Molina, cheio de medos e também relutante em mudar sua visão em certos pontos com relação à vida, como, por exemplo, em ter um posicionamento político como seu companheiro de cela. Irena encanta o arquiteto por sua beleza e ar de mistério, e Molina a Valentín pelo o que este desconhece do universo homossexual e sensível do outro.

Próximo ao final do romance, há uma retomada do filme em questão:

- Tenho uma curiosidade... você sente muita repulsa em me dar um beijo?
- Hummm... Deve ser medo de que você se transforme em pantera, como aquela mulher do primeiro filme que você contou.
- Não sou a mulher-pantera.
- É verdade, você não é a mulher-pantera.
- É muito triste ser a mulher-pantera, ninguém pode beijá-la. Nem nada.
- Você é a mulher-aranha, que agarra os homens em sua teia.
- Que bom! Acho isso ótimo. (2003: 260)

Por que não mulher-pantera e sim mulher-aranha? Segundo Chevalier (2003), a pantera é um gato ora terno, ora dissimulado, figura tida como benéfica ou maléfica. É também símbolo de sensualidade, destruidor, selvagem, ligado à morte. Embora Molina seja sedutor, ele não é selvagem a ponto de levar Valentín à morte. Ao se identificar como aranha há uma forte relação com o mito da fiandeira, pois ele tece, fia a trama, mas que termina por nesta se enredar.

Em dois momentos do romance, Molina faz referência a duas óperas, uma é *Rigoletto*, de Verdi, citando uma expressão em italiano: “*saluti tanti, arrivederci, Sparafucile*”⁸. (2003: 23) e a outra é *Carmem*, de Bizet (2003: 69). A primeira ópera citada é a história de um bufão que tem uma linda filha, Gilda, que se deixa sacrificar pelo amor de um Duque jovem e sedutor. É tragicamente assassinada pelo próprio pai equivocadamente. Ela é vítima da traição de Sparafucile. A segunda é a história de uma cigana, bela e sedutora, e amada por um homem extremamente ciumento que a mata, por não suportar tê-la perdido para outro.

Assim, as duas óperas são exemplos de *mise en abyme da enunciação*, pois, pelo contexto, constituem uma reflexibilidade ao todo do romance. Óperas de teor

⁸ *Muitas saudações, adeus, Sparafucile*. (Tradução nossa). A palavra Sparafucile é, na ópera de Verdi, um substantivo próprio composto de duas palavras italianas *sparare* e *fucile* que, segundo o dicionário Michaelis, de POLITO (1993: 134; 296), a primeira é ‘disparar’ e a segunda, ‘fuzil’. Assim, concluímos que Sparafucile corresponde a fuzileiro, pois é aquele que dispara o fuzil.

trágico, cujas protagonistas são assassinadas, sendo que a protagonista da primeira ópera se deixa sacrificar pelo amor, mantendo uma relação muito próxima à situação de Molina que também se sacrifica pelo sentimento nutrido por Valentín, e mais, demonstração de atitude heróica tomada por toda grande heroína, com a qual ele se identificava.

Podemos dizer também que estes *abymes* são exemplos de *ícones-mise-en-abyme*, segundo Bal (1994), pois são signos metafóricos que se conectam a partir da semelhança com o referente. No entanto, uma metáfora só poderá ser qualificada de *mise en abyme* se esta mantiver uma relação de reflexibilidade em conexão entre dois referentes ao todo da obra.

O segundo filme narrado por Molina é outro caso de *mise en abyme* a ser observado no romance. Trata-se de um filme que relata uma história de amor vivida por uma francesa, Leni Lamaison, com um oficial nazista, Werner, durante a ocupação nazista na França. Leni é uma mulher extremamente sensual, belíssima, e que encanta qualquer homem. Ela é atriz e cantora. Leni não aceitava a idéia de ver a França tomada pelos alemães e, além do mais, saber que estes andavam perseguindo e matando todos aqueles que fossem contra o regime. Ela foi convocada a se tornar espiã pelos maquis a fim de passar informações de toda movimentação dos nazistas aos seus companheiros. É assim que ela se deixa envolver por Werner. Em princípio, ela não queria esta condição de espiã, pois temia pela vida. Mas foi forçada a isto, e termina por se apaixonar por ele, pois era inegável a beleza dele e fascinante poder de sedução.

Leni teria como missão descobrir onde estava localizado um grande arsenal bélico dos nazistas na França. Com este envolvimento, Leni, apaixonada, deixa de cumprir a missão e passa a viver uma intensa história de amor com Werner. Mas chega o momento em que ela terá que prestar contas aos maquis e é conduzida a uma casa, onde possivelmente estaria diante do líder do movimento revolucionário. Lá ela consegue matar este e, ao fugir, é alvejada por um motorista moribundo preste a morrer. Ela se segura em uma cortina e Werner corre a seu encontro e, em seus braços, ele dá-lhe um beijo, mas, não resistindo ao ferimento, ela morre.

A relação especular que este filme mantém com o romance é muito significativa; vemos pela história e pelos personagens uma reflexibilidade bastante evidenciada. É este filme uma *mise en abyme do enunciado*, pois estabelece uma relação analógica com o relato principal, em especial com os protagonistas do

romance. Conforme Dällenbach (1991), uma semelhança homonímica caracterizada pela aproximação dos personagens do relato-marco e aqueles do relato-incerto. Esse *abyme* se processa pelo equivalente metafórico, ao que Bal chama de *ícone-mise-en-abyme*.

Tal especularidade é perceptível primeiro pela semelhança espaço-tempo entre a história do filme contada por Molina e a história vivida pelos próprios protagonistas encarcerados. O filme ambienta-se em meio ao período da ocupação nazista na França, caracterizado como um sistema extremamente excludente, repressor e ditatorial. A experiência de Molina e Valentín é equivalente, pois ambos vivem sob o jugo do sistema ditatorial na Argentina. Valentín é um ativista político que se posiciona contra o regime, e os maquis, na França nazista, também o eram. Leni, no filme narrado por Molina, foi feita espiã para repassar informações aos revolucionários franceses, mas não chega a cumprir esse propósito, pois se apaixonou por Werner. Molina, por sua vez, é levado a viver na mesma cela que Valentín como um espião, também coagido pela promessa de viver em liberdade, a fim de passar qualquer informação que levasse as autoridades da ditadura argentina a chegar aos líderes do movimento revolucionário. Nas passagens a seguir, exemplificamos o aqui exposto:

[...] que medo que o coração dela se canse e que já não possa mais bater, mas eu não falei nem uma 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? [...] Minha mãe está morrendo? Não vai esperar por mim sete anos até eu sair? O diretor da penitenciária cumpre a promessa? Será verdade o que me promete? Indulto? Redução da pena? [...] (2003: 108)

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?

SENTENCIADO: Acho que sim...

DIRETOR: O enfraquecimento físico ajudou um pouco?

SENTENCIADO: Fui obrigado a comer o primeiro prato que veio preparado.

DIRETOR: Por quê? Fez muito mal...

SENTENCIADO: Não, porque ele não gosta de polenta, e como trouxeram um prato mais cheio que outro... ele insistiu para eu comer o maior, e teria sido suspeito que eu

recusasse. O senhor disse que o preparado vinha no prato de latão mais novo, mas se enganaram e encheram demais. E fui eu quem comeu. (2003: 151)

DIRETOR: O pior, Molina, é que estão me pressionando muito. E vou lhe dizer mais, Molina, para que se coloque no meu lugar. De onde me pressionam é da presidência. Querem ter notícias rapidamente. E me pressionam no sentido de que é necessário tornar a interrogar Arregui, e duro. Você me entende.

SENTENCIADO: Sim, senhor... Espere mais uns dias, não o interogue, diga-lhes que está muito fraco, o que é verdade. Porque será pior se ele ficar no interrogatório, diga-lhes isso. (2003: 198)

Quanto ao tempo, esta *mise en abyme*, anunciada nesse segundo filme, é *retroprospectiva*, tendo em vista que ela aponta os acontecimentos anteriores à trama do romance, no momento em que ficamos sabendo que Leni havia sido forçada a ser uma espiã e entregar os nazista, e, ao nos depararmos com a situação de Molina, ficamos sabendo que ele, antes de ficar na cela, já estava planejado a ser um espião da vida de Valentín. E também nos indica o que está por vir, quando vemos Leni sendo assassinada pelos revolucionários, em que o mesmo acontece com Molina, assassinado pelos ativistas políticos, companheiros de Valentín. A *mise en abyme retroprospectiva* conserva o equilíbrio entre o já anunciado e o ainda não dito, conforme evidenciamos com o exemplo exposto.

O processo relacional do texto literário com outros textos nos faz acreditar que o diálogo aí existente, onde um explica o outro, seja classificado como uma metalinguagem. No romance em destaque, este procedimento dialógico acontece em todo percurso desta narrativa. Podemos até afirmar que também estamos diante de uma manifestação intertextual. Agora o caráter de metalinguagem (assunto já discutido no subcapítulo 2.5) aqui explícito é dado no momento em que o sujeito-produtor da obra lança mão da nota de rodapé a fim de explicitar à luz de conceitos científicos a condição da sexualidade do protagonista Molina. Chalhub (2005) chama a atenção para a questão da equivalência de formas na forma do texto.

Como observamos no fragmento exposto na página 63, a equivalência aproximativa entre um enunciado e outro, leva-nos a dizer que, além da metalinguagem claramente presente, deparamo-nos com um caso de *mise en abyme do código* ou *metatextual*, pois o que se tem é um enunciado refletido por outro, ou seja, signo que se explica por outro signo. Ainda acrescentamos que este

abyrne pode ser classificado como *ícone-mise-en-abyrne-diagramática*, pois, conforme Bal (1994), há relações entre elementos do signo e do significado.

Passemos a analisar agora um terceiro filme apresentado por Molina, mas este não é narrado para seu companheiro de cela, ficando restrito ao receptor-leitor do romance. Este filme é fruto da lembrança do protagonista. É uma história narrada por um pianista cego em um bar. A história é contada pelo pianista justificando uma música que ele compõe. Trata-se de uma história de amor vivida por uma jovem aldeã que vai trabalhar como empregada num chalé localizado num bosque dos Estados Unidos, onde vive uma senhora solitária. Lá no chalé, a jovem fica sabendo que estaria chegando um casal que seriam os novos moradores. Tudo fica preparado. O casal de noivos chega e é recebido pela dona da casa. A jovem empregada é quase que despercebida pelo casal. Eles são jovens, bonitos e ricos; o contrário da empregada, que é feia. Em um dado momento, o rapaz pede o anel de diamante à noiva e ela o entrega. Ele queria escrever seus nomes na vidraça da janela. Mas durante o momento em que ele friccionava o anel no vidro para escrever o nome dela, a pedra do anel cai. Olham-se e se enchem de temor pelo mau presságio. Voltam para a cidade, ficando de retornar logo após o casamento. Tempo depois, retorna o jovem sozinho e marcado por uma cicatriz profunda no rosto, pois havia sido ferido na guerra. Ele se tornara feio com esta cicatriz. A empregada o trata muito bem e nessa aproximação acabam se apaixonando e resolvem se casar. Os pais vêm visitá-lo e descobrem que ele se casara com uma empregada e não gostam, ainda mais por ser a empregada muito feia. Com este comportamento dos pais, ele se distancia da empregada sem querer olhá-la. Mas o pianista, que vai visitá-los, fica sabendo do ocorrido e resolve intervir e mostrar para eles que, além das aparências de ambos, o que está em jogo entre os dois era o sentimento. Assim, voltam a viverem felizes.

Aqui temos mais um caso de *mise en abyme da enunciação*. Um filme narrado por Molina que reflete claramente a si e a seu companheiro de cela. Essa narrativa fílmica, revivida por ele na lembrança, reflete o caráter romântico e sonhador do sujeito da enunciação. Mas o mais relevante neste seu relato está no fato do discurso do feio e do belo. A relação do homem com a fealdade do objeto real é estabelecida a partir da verdade que se busca encontrar. A atribuição de que um objeto é feio ou belo está condicionada ao valor dado pelo sujeito-observador àquilo que observa. Se um cientista parte para a construção de um determinado

conceito ou teoria sobre alguma coisa de sua pesquisa, esse elemento pesquisado foge do alcance do que se concebe por feio ou belo, porque o que está em jogo é a verdade ou não de sua teoria.

As relações humanas se deixam reger pelos princípios ou valores de moralidade, quando, ao que seja bom, é visto como belo e, ao mau, o feio. Ou seja, confunde-se o negativo e o positivo com a idéia de feio e belo, negando-se a verdadeira natureza dos termos opostos. Tais valores de bem e de mal sobre o belo e sobre o feio são históricas. Assim as artes são um bom exemplo para esta discussão. A literatura e o cinema refletem bem isto. Os gregos da Estética dogmática, como Sócrates e Platão, abordaram o assunto num sentido ético fazendo disto um ideal de vida.

O protagonista Molina tem um conceito todo particular sobre beleza e feiúra. É o que percebemos nesse filme por ele lembrado. Em meio à lembrança do filme, Molina divaga:

[...] o que é que torna um rosto bonito? Por que sinto tanta vontade de acariciar um rosto bonito? Por que sinto vontade de ter sempre perto de mim um rosto bonito, de acariciá-lo e beijá-lo? Um rosto bonito tem que ter um nariz pequeno, mas às vezes os narizes grandes também têm graça, e os olhos grandes, ou que sejam olhos pequenos mas que sorriam, olhinhos de bom... [...] (2003: 107)

Como vemos, para Molina, “o feio [ou o belo] ocorre na esfera do sensível (da *aisthesis*) e não em estado de *anestesia* (no sentido original de carente de sensibilidade).” (VÁZQUEZ, 1999: 212) Feio ou belo são atributos da percepção arregimentados a partir da experiência de cada sujeito.

Esse relato especular, a partir do filme que Molina lembra, reflete mais um outro caráter temático dessa narrativa romanesca. Os protagonistas dessa trama são feios por estarem à margem das convenções estética, ética e moral.

O quarto filme narrado por Molina é mais um caso de *mise en abyme da enunciação*. Trata-se do filme de um corredor automobilístico.

A história do filme começa no Sul da França com uma corrida de automóveis, Le Mans. O protagonista do filme é um playboy, rico, filho de fazendeiros. Ele não corre para nenhum fabricante de automóveis, pois acha que os empresários são exploradores do povo, assim usa seu próprio carro produzido por ele mesmo.

Durante os preparativos para a corrida, seu carro é sabotado, pega fogo e fica completamente destruído. Daí ele recorre ao pai que está em um iate, em Monte Carlo, para pedir-lhe dinheiro para a fabricação de outro carro. O rapaz era estudante em Paris de Ciências Políticas e um apaixonado por política. O pai não via com bons olhos estes estudos do filho e era visível seu interesse em mantê-lo longe de tudo isto. Fazia questão de bancar o carro, pois era um pretexto para afastá-lo das atividades da política. Na conversa com o pai, eles se desentendem, e o rapaz vai embora sem o dinheiro e, no caminho, encontra com amigos que estão indo para uma festa, então ele vai junto. Na casa onde a festa acontece, ele, deprimido, isola-se em um quarto com uma garrafa de conhaque. Nesse quarto, ele conhece uma mulher madura e bastante rica. Eles conversam sobre suas vidas. Ele conta que recebera uma carta da mãe dizendo que irá se casar novamente. Ele se sente mal por estar distante dos pais, mas como ele tem idéias revolucionárias, ninguém gosta dele. Passam a ter um relacionamento. Ele é chamado de volta a seu país, pois o pai havia sido seqüestrado por guerrilheiros. Ele negocia com os guerrilheiros a liberdade do pai que, logo depois, é assassinado por eles. A européia chega para ficar com ele, mas mesmo amando-a, separam-se quando ela volta a Paris.

Essa construção em abismo se destaca como um reflexo da vida de Valentín. Pois, como se nota pelo micro-relato, o rapaz tem uma história próxima à de Valentín, é um idealista, revolucionário, que mantém os ideais políticos acima de tudo.

Quanto ao tempo, esta *mise en abyme* é *prospectiva*, pois antecipa alguns fatos da vida de Valentín, como o recebimento de uma carta que o deixa deprimido; o relacionamento dele com a mãe, que é conflituoso por conta de suas idéias; e a escolha que ele fez preferindo o movimento à Marta, mulher que ele muito ama.

Valentín tem um sonho logo depois que Molina narra o filme do corredor de automóvel. Ele sonha como o filme narrado por Molina, mas o importante deste é nos fazer perceber a construção do perfil do próprio Valentín. Aponta-nos algumas características de sua personalidade, de seus desejos, de seus ideais. Ou seja, um sonho que é mais uma *mise en abyme da enunciação*. Observemos os fragmentos abaixo:

- uma mulher européia, uma mulher inteligente, uma mulher bela, uma mulher educada, uma mulher com conhecimentos sobre política internacional, uma mulher com

conhecimento de marxismo, uma mulher a quem não é preciso explicar tudo desde o á-bê-cê, [...] 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, [...] uma mãe sem lágrimas nos olhos, uma mãe respeitada por todo um país, uma mãe com gosto impecável, [...] um pai que sempre foi bom para os empregados, um pai que tentara melhorar a condição de seus empregados fazendo caridade, um pai que fundara um hospital de campanha para os trabalhadores da zona, uma pai que construíra moradias para eles, [...] (2003: 126 a 129)

Como se nota pelo exemplo exposto, o relato deste sonho é um reflexo do caráter do próprio sujeito da enunciação. Este mesmo sonho é continuado posteriormente apresentando mais dados sobre o perfil do personagem Valentín.

Outra *mise en abyme* presente no romance de Puig está na canção que Molina começa a cantar. É um bolero de um cantor argentino chamado Mario Clavel. O bolero é *Mi Carta*:

- “Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche trae um silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...” (2003: 135)

O bolero que Molina canta é de um reflexo dele próprio, refletindo o amor que ele nutre por um garçom, como é também um reflexo do Valentín em relação ao seu amor a uma personagem de nome Marta. É *mise en abyme da enunciação*, pois manifesta o contexto vivenciado pelos protagonistas.

Temos que observar que o tempo nesta *mise en abyme* é *retroprospectivo*, pois retoma momentos vividos por Molina e antecipa situações que serão vivenciadas por Valentín.

Molina introduz a narrativa de mais um filme que ele titula como *A volta da mulher-zumbi*.

É a história de uma jovem americana que se casou por procuração com um rapaz americano, agricultor, viúvo e que mora em uma ilha do Caribe. Ela embarca num navio para encontrar-se com ele. E, na viagem, conversa com o capitão sobre sua história e este dirige seu olhar para as águas negras do mar e depois para ela,

como se pressagiasse algum acontecimento. Ao chegar próximo ao porto para atracar o navio, escuta-se o soar de tambores deixando-a encantada com aquilo e o capitão chama a sua atenção para que ela não se enganasse com aqueles tambores, pois eles transmitem sentenças de morte. Ao chegar à ilha, ela é recebida pelo noivo com uma comitiva. Já em casa, ela é apresentada ao mordomo. Passa a primeira noite sozinha, pois só ficaria com o marido após uma cerimônia que aconteceria no dia seguinte. Nessa primeira noite ela se assusta com uma sombra passando na janela. Vai verificar de que se trata e caminha pelo jardim. Depara-se com uma mulher pálida e loira, como se estivesse morta. Assusta-se, quer gritar e desmaia. Uma senhora negra a põe na cama e ela torna do desmaio e deseja saber o que foi, então a negra diz que ela teve um pesadelo. Conversando com a negra, ela vem a saber que uma prática religiosa dos negros de lá era o vodu. Ela fica sabendo de uma lenda da ilha sobre os zumbis. A negra explica que à noite os zumbis saem para trabalhar na plantação de banana como escravos. Durante a noite, quando os tambores tocam, o marido dela se levanta e vai para a sala, bebe e fica embriagado. Eles vão passear pela ilha. Na volta, ela fica curiosa com uma casa abandonada no meio do caminho. Pergunta por que ninguém mora lá e o marido fica nervoso falando para ela nunca pisar lá. A moça encontra uma foto da primeira esposa de seu marido e reconhece que é a mulher que a perseguiu na primeira noite naquela casa. Ela resolve ir à casa abandonada que vira outro dia, perde-se e chega lá perto do anoitecer. Vê que uma vela é acesa e resolve olhar pela janela e se depara com um altar de vodu. Entra na casa e se depara com um zumbi que tenta pegá-la, ela corre e se tranca num quarto. Mas só que lá está a mulher-zumbi que se aproxima e tenta tocá-la, a moça tenta gritar, mas não consegue. Então ela ouve uma voz que dá uma ordem à mulher-zumbi para voltar e se deitar. Era a senhora negra. Esta senhora acompanha a moça de volta para casa. No caminho, a senhora conta toda a história dos zumbis. Conta também o que aconteceu com a primeira esposa do rapaz. A moça fica só na casa e começa a ter medo. Chama o mordomo pedindo-lhe ajuda. Ele se mostra prestativo e a aconselha a procurar ajuda para o marido. Ela sai com ele à procura do marido. No caminho, o mordomo pára e entra numa choupana. Demora e a moça resolve ir atrás. Escuta vozes e vai verificar e vê que um ritual de magia está acontecendo. Ela é surpreendida pelo feiticeiro que a segura. O marido da moça soube pela senhora negra o ocorrido e vai à procura dela. Ele a salva. O feiticeiro manda a zumbi matar o rapaz, pois tem intenção de

ficar com a moça. A zumbi obedece. Pega o rapaz embriagado e o esfaqueia. Ele, antes de morrer, diz a zumbi que o feiticeiro, o então mordomo, é a causa de todo o mal. Os outros moradores ouviram tudo, assim o feiticeiro tenta se livrar e é atingido por um raio. Com o marido morto, a moça sai da ilha.

Nesse relato do filme, evidencia-se uma *mise en abyme da enunciação*, cujo contexto é um reflexo do todo do romance. Uma história de medo e coersão; verdades que só serão reveladas progressivamente pelos personagens da trama. Este filme é marcado pela tragédia assim como a história de Molina e Valentín.

Um outro ponto desse relato de Molina é que encontramos uma *mise en abyme do enunciado prospectiva*, pois antecipa o desfecho trágico do filme que ele narra. A cena inicial, quando a moça entra no navio, conta ao comandante sua história e ele olha para as águas negras do mar pressagiando algo ruim.

Durante o desenrolar da narrativa do filme da mulher-zumbi por Molina, há uma inserção de um outro relato, fruto dos pensamentos de Valentín, que parece um outro filme, ou devaneio dele, pois, quando a história do filme de Molina está sendo narrada, Valentín estava muito doente. Compreendemos que esse devaneio ou filme seja mais uma *mise en abyme da enunciação*, porque o contexto é reflexivo, ou seja, temos um micro-relato inserido num macro-relato, onde o micro reflete o macro. Atentemos aos fragmentos abaixo:

[...] parada cardíaca, uma anciã doente, um coração se enche de água preta do mar e se afoga

- patrulha policial, esconderijo, gases lacrimogêneos, a porta se abre, pontas de metralhadoras, sangue negro de asfixia sobe às bocas. [...] (2003: 162)

[...] Uma enfermeira preta velha, boa, enfermeira de dia, de noite, ela deixa sozinha com o doente grave uma enfermeira branca, nova, a expõe ao contágio [...] (2003: 165)

[...] o cérebro oco, o crânio de vidro, cheios de gravuras de santos e de putas, alguém joga o pobre cérebro de vidro contra a parede imunda, o cérebro de vidro quebra, todas as gravuras caem no chão [...] (2003: 173)

[...] a enfermeira treme, o doente a olha, pede morfina? pede carícias? ou quer que o contágio seja fulminante e mortal? [...] (2003: 177)

Entre os exemplos apontados anteriormente, evoca-se Valentín, quando da lembrança do avanço da patrulha policial que supomos em algum momento de

manifestação de seu grupo de ativista político ou o momento de sua prisão, como demonstra o relatório entregue ao Diretor do presídio onde ele se encontra.

Preso 16115, Valentín Arregui Paz.

Prisão efetuada a 16 de outubro de 1972 na Estrada 5, na altura Barrancas, pouco depois de a Polícia Federal ter surpreendido um grupo de ativistas que promovia distúrbios nas duas fábricas da indústria automobilística, onde os operários se encontravam em greve e situadas na beira daquela estrada. [...] (2003: 149-150)

Outro ponto destacado nesta reflexividade se dá pela “enfermeira preta velha, boa” ou a “enfermeira branca, nova” que fica evidente a relação com Molina, protagonista que o ajudara em sua doença, mas exposto a “contaminação”, ou seja, a possibilidade de se deixar levar pelas idéias políticas dele. Outra relação a Molina está em “cérebro oco, o crânio de vidro, cheios de gravuras”, porque Molina não se posicionava politicamente e vivia ligado a lembranças de imagens fílmicas. E em “pede morfina? pede carícias?”, relaciona-se ao fato dele vir a receber uma dose de morfina na hora em que está muito debilitado por conta do espancamento sofrido na tortura no final do romance, enquanto que “carícias” está na relação de intimidade dele com Molina.

O tempo desta *mise en abyme* é *retroprospectivo*, pois temos um reflexo que remete a um antes e um depois do ponto de ancoragem.

O sexto relato fílmico apresentado por Molina é a história de um jornalista que se apaixona por uma atriz e cantora. Ela é casada com um poderoso magnata que a mantém presa, pois tem um ciúme doentio dela. Afastou-a do palco e do contato com o público. Em dado momento, o jornalista conheceu uma jovem misteriosa e mascarada numa noite de carnaval. Ela o beijou, mas não revelou quem era. Ele fica sabendo quem era ela tempo depois, numa possível notícia que sairia no jornal, onde trabalha. Ele a procura e fica sabendo que ela não é feliz ao lado do marido. Fogem e vão morar noutra cidade. Ele ficou desempregado e não podia mais arrumar emprego, pois foi demitido por sabotar o jornal onde trabalhou, perdendo o direito de trabalhar como jornalista. Ela vai trabalhar fazendo shows, mas o ex-marido a persegue e ela não consegue ter outro trabalho. Ele fica doente e ela passa a sair à noite alegando que está trabalhando como cantora em um bar, mas, no entanto, ela passara a se prostituir para poder sobreviver e ajudá-lo. O jornalista

descobre e resolve ir embora. Ela, desesperada, procura-o em todos os lugares, pois sabia que ele não iria resistir por muito tempo por conta de sua doença. O ex-marido aparece e devolve as jóias dela que ele havia confiscado, por maldade. Pede perdão a ela e vai embora. Ela consegue localizar o jornalista, mas é tarde. Ele morre em seus braços. E ela fica só, caminhando pela areia da praia.

Este filme é narrado com a citação de todas as canções que o jornalista canta para a moça, e ela, para ele. São boleros extremamente românticos que falam de amor, saudades, perdas, tristeza.

A construção em abismo neste relato do filme por Molina é uma *mise en abyme retrospectiva*. Uma reflexividade que projeta um antes e um depois do seu ponto de ancoragem. Nessa *mise en abyme*, Molina é a atriz e cantora, esta que teme o que pode lhe acontecer se tomar uma decisão que vá de encontro aos interesses do marido, e ele, teme os que estão no poder, de ficar longe da mãe por mais tempo. Valentín se assemelha ao jornalista que não teme nada e que faz tudo pelo que acredita. O final do relato fílmico é trágico, como será o do romance.

O sétimo e último filme relatado no romance não é narrado por Molina, mas por Valentín que está profundamente debilitado e sedado no leito de uma enfermaria.

O filme é a história de uma mulher-aranha que vive numa ilha isolada. Esta mulher-aranha é triste e Valentín chega até a ilha a nado procurando o que comer. A mulher-aranha indica-lhe onde encontrar comida. Ele tem nojo ao tocar na teia dela, mas deseja fazê-lo. Ele a percebe derramando uma lágrima e tenta saber o porquê, mas ela o faz calar porque estava sempre querendo resposta para tudo, e o que ele tinha era fome.

Este relato é curto e constitui a “coda”, uma *mise en abyme da enunciação*, terminal e *retrospectiva*, pois se trata de uma retomada evocando um mito, o da fiandeira. Um relato que não quer ao repouso, que parece terminar sem uma conclusão. Temos um símbolo do retorno, do caráter cíclico da obra.

2.6.2. A MISE EN ABYME NO FILME

O caráter de metaligação do filme *O Beijo da Mulher-Aranha*, de Hector Babenco, permite-nos uma análise da auto-reflexividade da construção fílmica em questão. Isto implica observarmos neste filme o olhar sobre si mesmo, sendo assim auto-representativo. Estas são, portanto, evidências de uma construção em abismo, ou *mise en abyme*. Temos o filme no filme, ou seja, um relato enunciativo que é especular.

O auto-espelhamento que percebemos no cinema nos faz refletir acerca do caráter de representação deste. Foucault (1987: 80) declara que “uma idéia pode ser signo de outra não somente porque entre elas pode estabelecer-se um liame de representação, mas porque essa representação pode sempre se representar no interior da idéia que representa.” Acreditamos, com isto, que a relação filme no filme se aplica ao mesmo princípio dos estudos heráldicos observados por Gide quando, assim, chega à *mise en abyme*. Temos um representante inserido no representante que se refletem. No entanto, as semelhanças entre estas representações são ambíguas. Pois, nem sempre, o significante de um signo tem que, necessariamente, corresponder como significado o grau de expectativa do significante. Ou seja, o significante poderá resultar da perspectiva de quem contempla o signo, assim o significado será gerido a partir desse olhar.

O filme em questão gira em torno destas semelhanças espelhadas e vamos procurar compreendê-las nessa análise. Temos um relato principal, a macro-representação e dois relatos incrustados, as micro-representações. Tais relatos são visíveis ao espectador como se este estivesse diante de acontecimentos num espaço real. Mas, conforme Aumont (2002), o espaço fílmico apresenta-se pela imagem plana análoga ao espaço real, no qual vivemos, por isso, provoca-nos uma impressão de estarmos diante da realidade. Esse efeito ilusório é motivado pelo movimento dos fotogramas seqüenciados e que também nos ilude pelo efeito de profundidade. No filme em pauta, temos, pois, um espaço imaginário inserido num outro espaço imaginário reflexivo.

Quanto à macro-representação, deparamo-nos com a narrativa fílmica sobre dois prisioneiros numa mesma cela. Um prisioneiro que se chama Molina e outro,

Valentín. Molina é um homossexual que para passar o tempo, e não se deixar mortificar na prisão, escapa para um espaço imaginário vivenciado nas lembranças de filmes que outrora assistira. E Valentín é um ativista político e jornalista, e profundamente preocupado com o desenvolvimento de seu movimento revolucionário.

Molina é posto na mesma cela que Valentín com o objetivo de espioná-lo e repassar para os dirigentes da prisão qualquer informação que contribua para a desarticulação do movimento. Para isto, ele vai pouco a pouco entre uma cena e outra do filme narrado estabelecendo uma relação de confiança e intimidade com Valentín. Passa a tratá-lo com todo o cuidado e atenção de uma esposa dedicada ao marido. Valentín mostrava-se relutante com tal tratamento, mas acabava cedendo aos encantamentos propiciados por Molina, uma vez que percebia como ele realmente se preocupava com seu estado de saúde.

Valentín, como um idealista, procurava a todo custo fazer com que Molina se posicionasse politicamente e não se deixasse conduzir pela excessiva visão romântica que ele apresentava sobre a vida e as pessoas.

Molina se expõe para Valentín contando do amor platônico que vivera quando estava fora da prisão por um garçom. Valentín também fala para ele do seu amor por Marta, da qual teve de se afastar em virtude da militância política que ele abraça.

As cenas do macro-relato são permeadas pelas cenas do micro-relato de Molina que a cada passagem do tempo vai apresentando uma parte da narrativa fílmica. Essa montagem, com seqüências de cenas alternadas, gera um clima de expectativa no espectador sobre o desfecho de cada relato, provocando certo suspense.

Duas cenas são bastante significativas neste relato: a primeira, onde vemos Molina costurando uma peça de roupa e, a segunda, quando ele vai para casa após ter recebido o indulto, encontra sua mãe sentada à máquina costurando uma roupa. Percebe-se com essas cenas a reflexividade da película numa alusão ao mito das fiandeiras e, conseqüentemente, a relação com o título deste filme. Assim, caracterizando-se uma *mise en abyme da enunciação*.

São dois os micro-relatos narrados por Molina. O primeiro é a história da ocupação nazista na França. Esse filme é uma construção em abismo que reflete o macro-relato, pois contextualiza o todo da obra, isto é, a repressão, regime ditatorial, corrupção, exclusão. Temos também o reflexo do próprio Molina no filme que ele

narra quando há uma identificação dele com a protagonista, a heroína que ele acreditava também ser. A protagonista, Leni, era uma atriz e cantora que seduzia por sua beleza e voz. Molina é um sedutor que encanta com as histórias que vai narrando, pelo tratamento e pela atenção dados a seu companheiro de cela.

Observemos as figuras abaixo:



Figura 01. Leni (Sônia Braga) em
O Beijo da Mulher-Aranha



Figura 02. Molina (William Hurt) em
O Beijo da Mulher-Aranha

A figura 01 é uma das cenas do filme que Molina narra sobre a ocupação nazista na França. Vemos que Leni, protagonista do relato, está diante do espelho e seu rosto é refletido. Já na figura 02 temos uma cena do filme *O Beijo da Mulher-Aranha*, onde vemos Molina segurando um espelho e o espectador não consegue visualizar o reflexo. Nesta cena, Molina está narrando o filme em que Leni é a protagonista. Estas figuras evidenciam a reflexividade das narrativas. A narrativa fílmica feita por Molina configura-se, então, uma *mise en abyme da enunciação retroprospectiva*, isto porque tal narração projeta o filme principal em seu todo e o tempo caracterizado pela antecipação e precipitação de fatos a sua ancoragem. Ainda um ponto importante neste micro-relato é quando Leni chega ao palco e começa a cantar uma canção em francês que fala do envolvimento de alguém belo, mas ao mesmo tempo tenebroso. Este envolvimento é ameaçador, por isto a necessidade de não se deixar envolver demais, pois um dos dois pode sair ferido. Esta canção nos chama a atenção, pois se trata de uma *mise en abyme prospectiva*,

antecipando a tragédia que está por vir na relação de Leni com Werner. É também um reflexo da história vivida no cárcere entre Molina e Valentín. Esta mesma canção é retomada no momento em que Molina, já fora da prisão, vai a um show numa casa noturna e um amigo travestido de mulher o homenageia com a mesma canção do filme que ele havia narrado para Valentín. Ou seja, para o macro-relato, esta canção, já próximo ao desfecho, é uma *mise en abyme retrospectiva*, pois retoma o experienciado por Molina.

Um segundo filme é narrado por Molina. A história de uma mulher-aranha (figura 03) que mora numa ilha. Nessa ilha aporta um náufrago que é assistido por esta estranha mulher que cuida de suas feridas, o alimenta e dá-lhe amor. Ele a olha e vê que por detrás daquela máscara de aranha, desce-lhe uma lágrima.



Figura 03. Valentín (Raul Julia) e Mulher-Aranha (Sônia Braga) em O Beijo da Mulher-Aranha

Esse micro-relato constitui-se mais uma *mise en abyme da enunciação retrospectiva*, pois é um relato reflexivo ao todo do macro-relato. Temos um espelhamento da vida de Molina e de Valentín. Uma *mise en abyme* que retoma as experiências dos protagonistas do macro-relato. Essa narrativa fílmica expressa por Molina mantém uma relação com o título da obra do macro-filme. Remete ao mito da fiandeira.

A construção em abismo nestas narrativas – literária e fílmica – leva-nos a perceber a idéia da trama, da teia, do entrelaçado enunciativo. Um estudo que nos possibilita compreender que estamos diante de um fenômeno dilatador dos sentidos

quer do leitor, quer do espectador lançando-os num labirinto de espelhos, mas preso por um fio que lhes garante o retorno da continuidade ao infinito das diegeses.

A *mise en abyme* nos possibilita olhar por baixo do tapete da tessitura e com isto compreender a dimensão de uma obra. Não há mistério. A auto-representação é desdobrável. É a linguagem ao infinito, como propõe Foucault (2001), que não quer a morte, mas *a priori* a perpetuação do ciclo da própria linguagem. Ela não quer pressa, articulando-se de relato em relato, mantém-se infinita. A linguagem se representa, cria sua imagem diante do espelho expandindo-se para não se dar cabo. Este é o seu poder, o de manter-se eterna.

Tanto Puig como Babenco nas duas obras narratológicas analisadas experienciam com o espelho a força do duplo que burla a morte para não se deixar perecer. Este é o papel de Sherazad que reduplica suas noites mantendo-se além da morte que a condena.

As tramas analisadas se duplicam num espaço-tempo também duplicados ao infinito. São partes do fio da aranha que não finda. Elas se tecem e se voltam sobre si mesmas num movimento que não se deixa parar.

Passamos a acreditar por Gide e seguidamente por Dällenbach que tanto o texto escrito, quanto o visual, ao se refletirem, não se dão por conclusos. Dão-se ao desdobramento e a diversificação de representações no interior da própria obra. Isto é o que apreendemos das obras que estamos estudando. Narrativas especulares que não findam numa perspectiva o centro de seus interesses, mas os múltiplos pontos de vista. É, por certo, uma provocação ao leitor-espectador, fazendo-o reagir à apatia.

A construção em abismo constitui um jogo de peças que se desmontam e se montam sobre si mesmas. Uma relação em sinédoque entre as partes configuradoras do todo. Um procedimento que expõe seu arcabouço processual, do qual se deixam ver os andaimes e a estes é dada importância tanto quanto à obra que os incrusta.

O capítulo seguinte irá nos situar a respeito dos espaços ideológico e imaginário dos personagens. Entenderemos que há uma aproximação entre a idéia e a imaginação no espaço narratológico.

3. UTOPIAS⁹: IDEOLOGIA E IMAGINÁRIO NO ESPAÇO ROMANESCO E FÍLMICO

Nós não temos um mundo imaginado criado de uma vez por todas, mas um surgimento perpétuo de imagens, um trabalho ou uma criação perpétua dessa imaginação radical. E indubitavelmente é essa imaginação radical que torna possível a linguagem, e não o inverso.

(CASTORIADIS, 2007: 104-105)

A experiência adquirida pelo homem no mundo vivido resulta de suas relações experienciadas em cada sonho, em cada desejo que o potencializa, que o tornam crente em suas utopias. O mundo é aquilo que o homem sonhou e sonha. A história natural difere da história humana, justo porque, aquela, não a fizemos, já a encontramos em toda a sua potencialidade. No entanto, a história humana, a construímos diariamente, pois desejamos, planejamos, articulamos, agimos em nossa sociedade transformando-a continuamente. Assim, dois pontos são importantes para compreendermos esse processo de transformação social: a ideologia e o imaginário. Pontos extremos de uma reta, mas convergentes. Para tanto, este estudo partirá da análise dos dois personagens e protagonistas das obras romanesca e fílmica *O Beijo da Mulher-Aranha*.

A história humana encontra seu suporte na busca da “verdade”. Segundo Castoriadis (2007), ela é de natureza triádica: sujeito/objeto/relação. Então, o homem se coloca *para-si* na sociedade, cuja verdade parte de si e não do outro. Há nisso sempre uma oposição ao exterior, pois o certo e o errado estarão sempre forjados no discurso da autoridade canônica. O cânon faz a regra e esta se impõe a uma verdade que se aplica à linguagem. Esta, por sua vez, adequa-se à sociedade que dela (linguagem) faz uso.

As atribuições que são dadas aos discursos como corretos ou incorretos, estarão sempre sendo mediadas pela verdade que o homem traz em si. Então ela se operacionaliza de acordo com a diretriz de seu portador. A “verdade” anunciada é

⁹ Utopia: s. f. ‘projeto irrealizável, quimera, fantasia’ XVII. Do fr. *utopie*, do top. Utopia, nome de um país imaginário, criado por Thomas More, escritor inglês (1480 – 1535), que formou o voc. com os elementos gregos *óu* ‘não’ e *tópos* ‘lugar’ / **utópico** 1881. Do fr. *utopique* / **utopista** 1874. Do fr. *utopiste*. (CUNHA, 1982: 807)

resultado do ponto de vista do anunciante. Somos fabuladores, esta é uma condição humana, pois, conforme Castoriadis (2007), temos o desejo de pela linguagem decifrar o Caos e, assim, para compreendê-lo, discorremos sobre Arte, pelo exercício da linguagem.

Observamos que as experiências de Molina e Valentín em seus espaços resultam de um desejo. E “o que é carregado por um desejo é: não é nem ‘verdadeiro’ nem ‘falso’” (CASTORIADIS, 2007: 294). Eles se aportam nas suas representações imaginárias e ideológicas, as quais se encontram nas suas histórias.

O imaginário contrário ao real, ao verdadeiro, aplica-se à ficcionalidade que não é concreta, pois difere das questões econômicas, políticas ou sociais que, de certa forma, são consistentes. De acordo com Bachelard (2002: 17-18), “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade.” Pois bem, pela imaginação o homem constrói, cria vida nova, abre-se a novas experiências que não só a da dura realidade. Maffesoli (2001), assim como Walter Benjamin, entende imaginário como aura, isto é, “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.” Como se percebe, o imaginário favorece ao desenvolvimento do homem em todos os âmbitos do conhecimento.

Em *O Beijo da Mulher-Aranha*, Molina é um personagem que dá vazão ao imaginário mítico, evocando no cinema as semideusas e através delas se fortifica contra a opressão sofrida no ambiente da carceragem. Ele é um personagem de grande sensibilidade que sonha com a realização de encontrar um grande amor. E é justo no espaço imaginário que Molina passa a construir imagens afetivas, que o alimentam. Tais imagens fazem dele o que ele se concebe. As grandes estrelas cinematográficas o fascinam e é nelas que seu mundo encontra respaldo. As estrelas, senhoras dos sonhos, dos desejos, dos beijos e dos amores. Deusas míticas nos altares das grandes telas cinematográficas. Assim, Molina se coloca neste entrelugar do “real” e “irreal” do cinema.

Lima (1984) declara que uma entidade fictícia se relaciona ao real por meio do *como* se percebêssemos o real. É esta relação que percebemos na relação mantida por Molina com os personagens heróicos dos filmes que ele narra a seu companheiro de cela, Valentín. Molina passa a projetar-se por uma questão de identificação com as divas cinematográficas. Nelas ele se apóia e faz delas seu

suporte afetivo. Este é um movimento que, segundo Edgar Morin (1990), se dá a aproximação do imaginário com o real e vice-versa, próprio do romantismo burguês.

Morin (1990: 27) declara: “o amor é por si só um mito divinizador: amar é idealizar e adorar. Nesse sentido, todo amor é uma fermentação mítica. Os heróis do cinema assumem e glorificam o mito do amor.” Molina é um personagem que tem como ideal o encontro do amor eterno, desejo de casar e ser eternamente feliz.

- Eu acho tão bonito um casal que se ama para o resto da vida.
- Você gostaria disso?
- É meu sonho.
- Então por que é que gosta de homem?
- Não tem nada a ver... Eu queria me casar com um homem para o resto da vida.

(2003: 48)

Isto como as histórias de amor vista por ele no cinema. Ele é a fiandeira que tece o tempo na espera do amor. Ou melhor, tece o próprio pano branco da tela onde será projetado o filme de sua história. Molina se identifica imaginariamente com as divas do estelato, ele se alimenta dos sonhos projetados pelas telas cinematográficas. Molina incorpora o papel de estrela em suas encenações junto a Valentín quando está contando um filme. Morin (1990: 97) diz que “as identificações imaginárias são elas mesmas fermentos de identificações práticas ou *mimetismos*.” Pois bem, Molina nesse processo de identificação com as estrelas chega a imaginar o perfil do homem pelo qual ele está apaixonado como de um galã de cinema.

- Quando o vi pela segunda vez, achei-o ainda mais bonito, com um paletó branco de gola Mao que lhe assentava divinamente. Era um galã de cinema. Tudo nele era perfeito, a maneira de andar, a voz rouquinha mas de repente com um tonzinho terno, não sei como dizer, e a maneira de servir. Olha, aquilo era um poema, uma vez o vi servir uma salada, fiquei tonta. (2003: 66)

Em cenas do filme *O Beijo da Mulher-Aranha*, de Babenco, Molina aparece de forma performática caracterizado como a personagem do filme que ele narra para Valentín sobre a ocupação nazista na França.

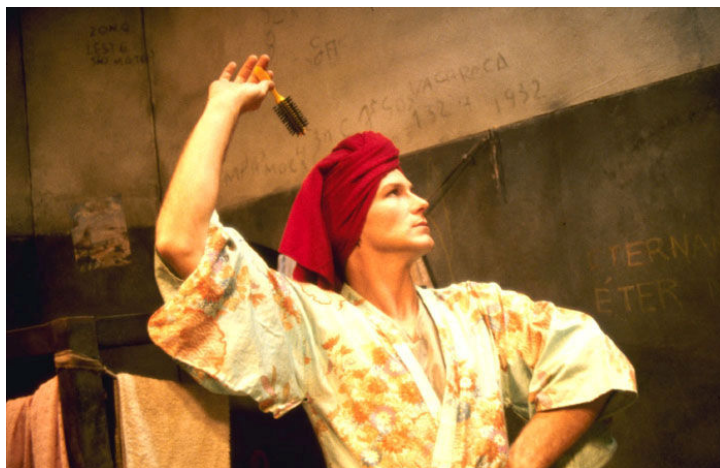


Figura 04. Molina (William Hurt)
em *O Beijo da Mulher-Aranha*

Este *mimetismo* de que fala Morin (1990) passa a ditar moda, regras de comportamento, beleza. Uma magia que o espelho cinematográfico provoca no espectador, onde este encontra respostas para as suas viagens imaginárias. Como observamos, Molina é um deste espectador que sofre profunda influência do mito das estrelas e passa a agir fascinado pelo mundo da projeção fílmica. Num momento do romance, Valentín pergunta a Molina o que é ser homem:

- Que significa, para você, ser homem?
- É muita coisa, mas para mim... bem, o mais bonito do homem é isso, ser bonito, forte, mas sem alarde da força, e que vai avançando com segurança. Que caminha com segurança como meu garçom, que fala sem medo, que saiba o que quer, aonde vai, sem medo de nada. (2003: 66)

Então, na passagem citada acima, observamos que Molina aproxima os caracteres do ser homem ao de uma estrela. Ele se relaciona com entidade fictícia *como se fosse possível de encontrá-la no real*, como nas palavras de Lima (1984: 48), “o fictício, podemos ainda dizer, resulta da impossibilidade de falarmos somente com o que se constata à nossa frente.” Assim, Molina percebe um mundo que se confunde com o real, pois em sua frente o mundo do cinema é o lugar de sua afetividade, que lhe serve como modelo.

O processo de identificação de Molina com o mundo fílmico é tão intenso que sua personalidade é assim por esse mundo configurada. Morin (1990: 101) faz a

seguinte indagação: “o que é a personalidade? Simultaneamente mito e realidade. Cada um tem a sua personalidade, mas cada um também vive o mito da sua personalidade.” Assim, compreendemos que cada pessoa modela sua personalidade de acordo com suas aspirações míticas, ou seja, com o que lhe é ideal. E, as mais das vezes, esta personalidade é uma imitação de nosso objeto-fetice. Então Molina em dado momento no romance cria ilusões de esposa à espera de seu marido para dele cuidar:

- Que viesse morar comigo, com minha mãe e eu. E ajudá-lo, fazê-lo estudar. E ocupar-me mais dele, todo santo dia só pendente das coisas dele, a roupa, comprar livros, inscrevê-lo nos cursos, e convencê-lo pouco a pouco de que tem que fazer uma coisa: não trabalhar mais. E eu daria o dinheiro mínimo que ele tem que dar à mulher para sustentar o filho, e que não pensasse mais que numa coisa: nele próprio. Até se formar no que ele escolhesse e acabar com a tristeza, não acha bonito? (2003: 73)

Como se nota, Molina não só busca o papel de esposa ideal, mas também de mãe zelosa. Imagem que ele constrói a partir do modelo que ele encontra nas estrelas do cinema. Tal imagem serve de estímulo para os sonhos de mundo ideal que responde aos anseios dele. Ou seja, de acordo com Lima (1984), esse é um “fenômeno de identificação” que, segundo ele, Freud compreende a identificação como forma primitiva e original da afetividade.

Molina sonha o beijo, deseja o beijo das grandes estrelas, esse beijo dado pelo grande amor. Esse que é símbolo do triunfo do amor, esse que é sopro de vida. Mas “o beijo não é só a descoberta de uma nova volúpia tátil, ele reanima mitos inconscientes que identificam o ar que sai da boca com a alma.” (MORIN, 1990: 105) Assim o protagonista transfere do cinema para sua vida o que a magia das divas provoca em seu imaginário.

[...] e quando vier o indulto, ele me espera na esquina da penitenciária, tomamos um táxi, a união das mãos, o primeiro beijo é tímido e seco, os lábios fechados são secos, os lábios já entreabertos são um pouco mais úmidos, a saliva com gosto de fumo? [...] (2003: 111)

Antes da saída de Molina da prisão por conta do indulto que recebera, ele pede a Valentín um beijo e este lhe dá. Assim, como toda estrela de película trágica,

seu destino é assinalado. Molina é a heroína e, com o objetivo de passar um recado de Valentín para os companheiros ativistas, mas impedido por conta da polícia que o estava perseguindo, foi alvejado com um tiro e morre. Morre como uma heroína das histórias que narrava para seu companheiro de cela. Morin (1990: 106), referindo-se ao plano dialético entre o prático e o imaginário expressa três extensões fundamentais de um espetáculo: catarse, mimese e psicose. A extensão catártica está pela identificação com os agentes do espetáculo e por eles galgar a purificação dos recalques, ou seja, resolvendo os próprios entraves existenciais a partir do feito realizado pelo outro (as estrelas). A mimese a partir do assemelhar-se com o outro. E psicótico quando a influência leva ao ensimesmamento e à neurose.

A realidade humana não só se sustenta pelo racional, mas também das construções imaginárias. O imaginário impregna o indivíduo e vai mais além contagiando também um grupo. Ele é argamassa que produz, liga e solidifica as imagens sociais.

Na contra-ponta da reta do imaginário, nós temos a ideologia. Segundo Michael Löwy (1985), ideologia surge com Destutt de Tracy conceituado-a como ciências das idéias e estas são orgânicas. Se ciência, como vemos, está então no plano da razão e a razão, conforme Lima (1984), tem posto solar, ou seja, ela é o resgate da verdade, ainda mais, “a razão domestica o imaginário; a razão permite o imaginário desde que ele se comprometa a não ultrapassar os limites que a razão lhe confia.” (LIMA, 1988: 49) Mas qual o limite imposto? O bom senso que se justifica pela clareza.

Marx, quando conceitua ideologia, de acordo com Löwy (1985), a trata como equivalente à ilusão, pois esta deforma a realidade que advém das classes dominantes da sociedade. Para Mannheim (1986), a ideologia é conservadora, pois se propõe à conservação da ordem estabelecida através da estabilização de idéias, concepções. Por outro lado, “as ideologias são as idéias situacionalmente transcendentais que jamais conseguem de fato a realização de seus conteúdos pretendidos.” (MANNHEIM, 1986: 218), ou seja, a manutenção das idéias conservadoras.

É a partir de nossas experiências sociais que as idéias se substanciam passando a ter uma aparência, ou seja, uma imagem. De acordo com Bakhtin (1990), o ideológico possui um *significado*, por isso de sua natureza de *signo* que reflete algo exterior a si mesmo. Assim, o *signo* é imprescindível para que haja uma

ideologia. Tal pertinência procede em virtude na natureza simbólica do *signo*. Toda produção econômica é um signo ideológico por conta de sua capacidade de poder ter um outro sentido que vai além de suas particularidades refletindo e refratando outra realidade. Portanto, “*tudo que é ideológico possui um valor semiótico*” (BAKHTIN, 1990: 32).

O protagonista Valentín das narrativas literária e fílmica em foco é um personagem que traz a marca do signo ideológico por ser uma representação simbólica das vozes da resistência que lutam em prol de um ideal. É uma consciência, conforme Bakhtin (1990: 34), “impregnada de conteúdo ideológico (semiótico)”, pois interage socialmente. Valentín é racional, sempre á procura de explicação, de elucidação das coisas ao seu redor, tem sempre um argumento que sirva de justificativa para seus atos e dos outros. Como um representante ideológico, sua postura é de adversário.

Em dado momento do romance Valentín interage com Molina perguntando-lhe como ele imagina a mãe de um personagem de uma das narrativas fílmicas que Molina relata para ele.

- Você a imagina fazendo faxina na casa?

- Não, vejo-a impecável, com um vestido de gola alta, a renda disfarça as rugas do pescoço. Tem aquela coisa tão bonita de algumas mulheres mais velhas, que é esse pouquinho de faceirice dentro da seriedade, por causa da idade, mas nota-se que continuam sendo mulheres e querem agradar.

- Sim, está sempre impecável. Perfeito. Tem empregados, explora pessoas que não têm outro remédio senão servi-la, por uns níqueis. E, claro, foi muito feliz com o marido, que por sua vez a explorou, a fez fazer tudo o que ele quis, ficar trancada em casa como uma escrava, à espera dele... (2003: 20)

Conforme observamos no fragmento acima, Valentín é esta consciência que se levanta contra qualquer pensamento que vá de encontro aos ideais de verdade que ele professa. A imaginação é para ele corrosiva, não corrobora com suas crenças ideológicas. Entende uma sociedade onde há o opressor e o oprimido, e que tudo aquilo que vá de encontro ao seu pensamento não passa de lixo incutido por um sistema burguês.

De acordo com Maffesoli (2001: 76), “a ideologia é uma premissa que deve levar, necessariamente, a um desvendamento. A ideologia, portanto, é sempre

pensada, passível de racionalização.” Pois bem, Valentín é um personagem que procura levantar o véu daquilo que ele percebe como pensamento velado. Vejamos no trecho abaixo o momento em que Molina questiona Valentín sobre o porquê da crítica à imaginação:

- E então, por que me cortar a ilusão, a mim e a você também? Que bobagem é essa?

- Vejo que tenho de explicar as coisas mais claras porque você não entende os sinais. (2003: 21)

O que nos parece claro é que os “sinais” aos quais Valentín se refere sejam os valores, as representações, as idéias, tudo aquilo que constitui uma visão de mundo por uma perspectiva sociológica adversa à dele. Cada indivíduo mantém uma prática de vida que corresponde a suas crenças, a seu momento histórico e esse indivíduo encontra ressonância em outros que vivenciam as mesmas aspirações sociais. Então os “sinais” são signos ou símbolos que surgem de uma função ideológica justamente por eles pertencerem a alguma matéria ideológica.

Qualquer coisa contrária às concepções ideológicas de um ideólogo como Valentín não passa de um recurso artificial para entorpecer a razão. Vejamos:

- Não acredito nisso de viver o momento, Molina, ninguém vive o momento. Isso fica para o paraíso terrestre.

[...]

- Eu não posso viver o momento, porque vivo em função de uma luta política, ou melhor, atividade política, digamos, entende? Tudo o que posso agüentar aqui, que é bastante... mas que não é nada se você pensa na tortura... que você *não* sabe o que é. (2003: 31)

O nosso personagem Valentín, como demonstrado, reage a tudo aquilo que não seja favorável ao exercício da racionalidade. Para ele, o mundo só tem sentido se for partilhado em prol de um ideário político. Uma visão radical de um revolucionário extremista. Então, diversão, brincadeiras, momentos lúdicos são estímulos ao ócio implementado pela burguesia a fim de impor seus suprimimentos alienadores. As histórias relatadas por Molina dos filmes não passam de distração. A excelência da vida de um ativista como ele está na luta, na militância, onde a

realidade é a causa social na qual se crê. Valentín é um marxista confesso, de que todos os fenômenos econômicos ou sociais são compreendidos como produtos das ações humanas e, por sua vez, passíveis de transformações por essas ações.

Observemos a seguinte passagem do romance:

- Não, não pode imaginar... Bem, mas eu agüento tudo... porque há uma planificação. Existe o importante, que é a revolução social, e o secundário, que são os prazeres dos sentidos. Enquanto durar a luta, que talvez dure toda a minha vida, não me convém cultivar os prazeres dos sentidos, entende? Porque são, na verdade, secundários para mim. O grande prazer é outro, é saber que estou a serviço do que há de mais nobre, que são... bem... todas as minhas idéias...

- Como, tuas idéias?

- Meus ideais... o marxismo, se você quiser que eu defina tudo com uma palavra. E esse prazer eu posso sentir em qualquer lugar, aqui mesmo nesta cela, e até na tortura. E essa é minha força. (2003: 32)

Acima temos uma parte de um diálogo entre Valentín e Molina, onde se explicitam as crenças do protagonista Valentín. O olhar que ele tem do mundo é por uma ótica objetiva. Ele só entende o espaço que habita a partir do que ele sente como necessidade primeira que são as questões sociais. Ele não concebe que para chegar a sentir o mundo como sensível, teria que o perceber pelo movimento de reciprocidade entre aquele que sente e a coisa sensível. O sentido se faz no momento em que o olhar se acopla ao mundo. Assim, as causas ideológicas não resultam em objetos de prazer dissociados do mundo onde habitamos. Cada movimento que se estabeleça no mundo funciona como um conjunto. Por certo, para Valentín, a sensação é algo tão somente concreta, assim, analisável. Para um marxista como Valentín, a verdade é o real e o poder demonstrados em sua praxe. É por isto que ele nega a realidade da sensação, percebendo que tudo ao redor faz parte do processo de atuação, do contrário, pela abstração, cai-se em erro. Nosso personagem faz crer que só a matéria é força capaz de mover o homem, o que difere das coisas do espírito.

É um estímulo para Valentín a idéia de uma revolução social capaz de transformar o mundo:

- E você acha que vai mudar o mundo?

- Sim... e não me incomodo que você ria. Dá vontade de rir, mas o que eu tenho para fazer é mudar o mundo.

- Mas você não pode mudá-lo de repente, e sozinho não dá.
- Não estou sozinho, é isso!... Está me ouvindo?... A verdade é essa, é isso o importante!... Nesse momento não estou sozinho, estou com ela e com todos aqueles que pensam como ela e eu, é isso!... e não posso me esquecer. É esse o fio da meada que às vezes me escapa. Mas por sorte já o agarrei. E não vou soltá-lo... Não estou longe de todos os meus companheiros, estou com eles! Agora, neste momento!... Não tem importância que não possa vê-los. (2003: 47)

Este protagonista de representação de grupo é um reflexo do espelho da experiência social e política. Ele se propõe a romper com velhas idéias e tenta fazer valer seu ideal. Valentín acredita que o ideal socialista pode promover a felicidade humana acima de qualquer coisa. Ficar distante de tal objetivo, seria perder-se do fio de Ariadne e cair no labirinto da imaginação. Ele é otimista em relação a sua crença. O que ele pensa juntamente com seu grupo de ativista? Pensa que a transformação social acontecerá a partir do pensamento de que sejam as suas idéias, as representações que fortaleçam o poder da crítica a tudo que seja contrário ao interesse de uma política social igualitária. Por isso, a transformação social deve se dar no âmbito da mentalidade, da consciência do indivíduo e pelo agente em atividade social.

No entanto, um fato acontece com Valentín:

- Molina...
- Hein?
- Olha as sombras que o fogareiro projeta.
- Eu olho sempre, você não olha nunca?
- Não, não tinha percebido.
- É, sempre me distraio muito olhando para as sombras, quando o fogareiro está aceso. (2003: 182)

Ao perceber as sombras, Valentín passa a perceber que há muito mais no mundo do que a materialidade, a luta por um ideal sociológico, a revolução. Ele se dá conta de que há também no mundo os prazeres da sensibilidade, o poder de imaginar.

Portanto, as ações ideológicas não se distanciam das da imaginação. Quando o sonho abre espaço para o imaginário deixar vir às imagens sonhadas, a ideologia também se abastece do sonho para fazer acontecer sua prática; a aura é a mesma

entre a ideologia e o imaginário: este apresenta elemento da racionalidade, mas também está ligado por outros meios, como o lúdico, o onírico, o afetivo. As atitudes humanas resultam de sonhos, agimos por ele. A ideologia está na prática, mas também o imaginário. Nos diz Maffesoli (2001: 77): “o imaginário é também a aura de uma ideologia, pois, além do racional que a compõe, envolve uma sensibilidade o sentimento, o afeto.” Valentín é um personagem que anuncia que seu prazer está no seu ideário, ou seja, de estar junto, como junto deseja estar todo aquele sonhador. Imaginar é estar junto do que se acredita, do que causa prazer: o afetivo, a união social. O desejo de interagir é uma prática do ideólogo, mas também o é do imaginador. Molina conta os filmes para seu companheiro de cela para juntos partilharem do sonho; Valentín interage com Molina para mostrar-lhe que o mundo é político. Então, a defesa de uma causa nasce da vontade, do desejo sonhado. Nossos valores, nossas atitudes são pautados nas crenças que potencializamos ao longo da vida quando nossas fantasias, irracionalidades se deixam refletir também pelas praxes. Assim, “o imaginário é, ao mesmo tempo, impalpável e real.” (MAFFESOLI, 2001: 77) Ou seja, a verdade está para a ideologia, assim como o imaginário está para a verdade, pois esta se afirma a partir do que outrora fora sonhado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos debruçarmos sobre a leitura do romance e, em seguida, assistirmos ao filme trabalhados nesta pesquisa, passamos a viver uma nova história de vida mesclada de papel, tinta, película, imagens de toda ordem que explodiam diante de nossos olhos. Não faltaram sensações, desejos, sedes nas leituras. Passamos a ter uma outra perspectiva no trato com o romance e o filme porque nos propusemos a dialogar com estas duas formas de arte e, por sua vez, entender o diálogo entre elas.

Fomos tomados pela obra e passamos a habitá-la, a viver os espaços do imaginário literário e os espaços das imagens cinematográficas a partir de nossa percepção e, assim, sentir a imagem e a palavra de cada personagem das narrativas. cremos que aprendemos a ser aranha e a tecer os espaços juntamente com os agentes narratológicos. Entendemos que a feitura de um tecido pode ser realizada pelos mais diversos fios sem o perigo de se perder a trama. É nos espaços da linguagem onde encontramos expressos os sentimentos do mundo e isto nos ficou evidente no transcorrer desta pesquisa.

O exercício ficcional está entendido para nós como o mesmo movimento que anima a existência do mundo. O mundo da ficcionalidade é mundo cheio de homens, cheio de ideais, cheio de todas as vozes que ecoam de nosso mundo para o mundo da imagem ou da imaginação. Aprendemos aqui a compreender o desejo de morte que fora empreendido pelo autor e pelo diretor das obras em estudo. Morte que não assinala ruptura com a vida, parecendo-nos antagônico, mas representa a passagem, o transcender de fronteiras a uma vida. Com isto, ficamos certos de que ficção e realidade são faces de um mesmo cubo. O que temos que fazer é virarmos uma face e assim poderemos ver o outro lado sem sustos ou surpresas. O espaço da representação está sob nossos pés e podemos senti-lo. Mas é óbvio que a rigidez dos caminhos que cruzam este espaço tem suas especificidades e procuramos aqui demonstrá-las.

Os lugares têm os símbolos que norteiam nossos passos. Estes símbolos são todas as referências que nos falam das nossas verdades nos espaços onde nos encontramos. Nossa compreensão simbólica passa exatamente por entendermos

que símbolo é toda abstração realizada a partir da lateralidade da forma. Apreendemos um símbolo pelas bordas ou pelas fissuras das coisas, mas esta apreensão se dá mediante nossa perspectiva. É a partir dos símbolos que se dá a garantia da significação das coisas, dos lugares. Ao nos relacionarmos com os espaços, estamos nestes nos situando pelas referências simbólicas conferidas a estes espaços.

Um ponto que ressaltamos aqui foi à importância de estudarmos os dois objetos de arte sem destacar prioridades ou relevâncias a determinada manifestação artística. Pois entendemos que ambas são instrumentos de representação e que comungam os mesmos objetivos: expor o mundo que há no mundo de toda gente. Mundo imaginado, mundo percebido. E para tal, recorreremos à fenomenologia da percepção e à fenomenologia do imaginário, as quais poderiam nos responder a nossa visão de mundo, e sustentar os argumentos arrolados ao longo de nosso trabalho. Tanto a literatura quanto o filme enfocados comungam de um mesmo propósito que é a necessidade que temos de ficcionalização do mundo a partir de nossas narrativas.

A narrativa literária *O Beijo da Mulher-Aranha* é uma obra complexa no que diz respeito ao suporte genérico escolhido para contar a história: um romance de caráter plurigenérico. O autor elabora uma narrativa confluindo várias outras categorias de gêneros e de linguagens para narrar a história de dois personagens encarcerados. Acreditamos que seja este o maior mérito da obra, conduzindo-nos a um labirinto narratológico, mas sem nos deixar perder. E percebemos também que a narrativa fílmica se deu a este mesmo percurso, lançando-nos aos espaços de imagens dentro de imagens de filmes que se cruzaram. Compreendemos assim que é isto que faz uma grande história ou um grande objeto de arte: a capacidade de expor ao leitor ou ao espectador que ele está diante de um objeto de representação que o permite perceber as mesmas sutilezas do mundo onde ele habita. O mundo é plural; a arte também o é.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- _____. **O olho interminável** [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. ... *et al.* **A estética do filme**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- BABENCO, Hector. **O Beijo da Mulher-Aranha**. Gravação em VHS. Grupo de Comunicação Três S.A.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. **Maximo e filosofia da linguagem**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAL, Mieke. **Reflections on reflection**: The Mise en Abyme. In: _____. *On Meaning-Making*: Essays in semiotics. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. **Literatura e semiologia**: pesquisas semiológicas. Petrópolis/RJ: Vozes, 1972. p. 35-44.
- BILHARINHO, Guido. **Cem anos de cinema brasileiro**. Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CASTORIADIS, Cornelius. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico**: Seminários 1986-1987: a criação humana I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.
- CULLER, Jonathan. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor, 1991.
- _____. Intertexto e autotexto. **Poétique**: revista de teoria e análise literárias. Coimbra – Portugal: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

ESCUADERO, Garcia. **Vamos falar de cinema**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** [uma arqueologia das ciências humanas]. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 30 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

_____. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Apud* HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago. 1991.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio de métodos**. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1979.

_____, ; GUIMARÃES, Luciene.; COUTINHO, Maria Antônia Ramos.. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Ed. bilíngüe. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HALL, Edward T. **A Dimensão oculta**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

HUMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. **O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LÖWY, Michael. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista**. São Paulo: Cortez, 1985.

LUKÁCS, Georg. Literatura e vida. In: KOFLER, Leo. & HOLZ, W. A. H. Heinz. **Conversando com Lukács**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1989.

MALLARMÉ, Stéphane. Herodiade. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 394.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. 1980. **Ensaio**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

PUIG, Manuel. **O Beijo da Mulher-Aranha**. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar** [A perspectiva da experiência]. São Paulo: DIFEL, 1983.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

REVISTAS IMPRESSAS:

FACHIN, Lídia. Melodrama e sabedoria popular. **Revista de Letras** (Fundação para o Desenvolvimento da UNESP). São Paulo, v. 32, p. 223-231, 1992.

JARDIM, Raquel et al. Mané Puig. **Revista Careta**, s. l., n.2738, p. 29-41, ago. 1981.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMENCOS**. Porto Alegre/RS: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social / PUCRS, n. 15, p. 74-82, ago. 2001.

REVISTAS ELETRÔNICAS:

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. 1992. **Teoría del ensayo**. 2. ed. México: UNAM. Disponível em: << <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/> >>. Acesso em: 07 fev. 2007.

RISSO, Mercedes Sanfelice; JUBRAN, Clélia Cândida A. Spinardi. 1998. **O discurso auto-reflexivo**: processamento metadiscursivo do texto. DELTA., São Paulo, v. 14, n. spe. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501998000300015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 Fev 2007. Pré-publicação. doi: 10.1590/S0102-44501998000300015

DICIONÁRIOS:

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário técnico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (*mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*). 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CRETELLA JÚNIOR, José e CINTRA, Geraldo Ulhôa. **Dicionário latino-português**. 7a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etmológico nova fronteira da língua portuguesa**. / Antonio Geraldo da Cunha; assistentes: Cláudio Mello Sobrinho *et. al.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 807

LIBOREL, Hughes. *As fiandeiras*. In: BRUNEL, Pierre. et al. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 370-384.

POLITO, André Guilherme. **Michaelis** – pequeno dicionário italiano-português, português-italiano. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

FIGURAS:

01, 02, 03 e 04. Disponível em: < <http://www.kissofthespiderwoman.com/main.html> >. Acesso em: 23 jan. 2007.