

O BEIJO DA MULHER ARANHA E O CINEMA DE POESIA EM MANUEL PUIG

Juan Ferreira Fiorini (Universidade Federal de Uberlândia)
fiorini.juan@gmail.com

RESUMO: Publicado em 1976, *O beijo da mulher aranha* se constitui como um marco na produção literária do argentino Manuel Puig. No romance, é em meio à condição espacial restrita (o cárcere) em que se encontram os dois protagonistas, Molina e Valentín, que o primeiro começa a contar filmes para o segundo para subverter a realidade dos dois e, ao mesmo tempo, distrair e atrair o outro personagem, conformando uma teia repleta de narrativas minuciosas e de alto teor imagético. Este ato de “contar filmes” constitui narrativas que podem ser aproximadas de uma noção de cinema de poesia tal qual pensada por Luis Buñuel em “Cinema: instrumento de poesia” e por Pier Paolo Pasolini em seu já clássico texto “Cinema de poesia”. O que se propõe nesta comunicação é refletir sobre como o cinema é abordado em *O beijo da mulher aranha* por meio das narrativas tecidas por Molina, nas quais tanto a referência direta a filmes relevantes para o autor quanto a criação de filmes “inexistentes”, decorrentes dessa memória cinematográfica, convergem para o âmbito da linguagem escrita, em que realidade e sonho aparecem como os polos que emolduram palavra e imagem para formar um cinema marcado pela linguagem poética.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Puig; literatura argentina; cinema de poesia; O beijo da mulher aranha
aa

Octavio Paz disse: “basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de fazer explodir o mundo”. E eu, parafraseando, acrescento: bastaria à branca pupila da tela do cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo.

Luis Buñuel

O cenário é uma cela, em uma prisão em Buenos Aires, ano de 1976, mesmo ano do início do golpe militar que levou ao poder o General Videla. Dentro da cela estão dois homens: Luis Alberto Molina, vitrinista, homossexual, preso por corrupção de menores, e Valentín Arregui Paz, jovem ideólogo e aspirante a revolucionário, preso por distúrbios. Em meio a essa situação, os dois personagens, tão díspares, têm de estabelecer um convívio: Molina, colocado proposadamente na cela a mando da polícia, para que em troca de sua liberdade descubra outras operações do movimento clandestino a que pertence Valentín, enquanto o guerrilheiro simplesmente tenta sobreviver às torturas, ao constante envenenamento da comida que lhe servem e à própria condição de quem se encontra atado e sem qualquer chance de atuar politicamente.

Aproximamos um pouco mais o olhar e vemos que, neste lugar que inspira desolação e abandono, Molina conta histórias, mais precisamente filmes. No entanto, ele simplesmente não os narra de maneira plana: suas narrativas são carregadas de um grande dramatismo e bastante detalhadas. Em seus filmes narrados, mesclam-se mulheres fortes, apaixonadas, passionais e que despertam nos outros personagens os mais diversos sentimentos, tendendo a finais dramáticos – tão dramáticos quanto o próprio final do livro.

O beijo da mulher aranha, obra considerada por muitos como o ápice da maturidade literária de Manuel Puig (1932-1990) é, desde o começo, um romance com características de roteiro cinematográfico, já que se estrutura em uma longa sequência dialógica entre os dois protagonistas. Dentro deste relato base, encontram-se uma série de metarrelatos (DOMINGUEZ, 2000, p. 84), de “filmes contados” por Molina, carregados de elementos da estética cinematográfica, gerando uma sequência de filmes narrados. Neste cinema das palavras, muitas das narrativas fílmicas se aproximam de uma noção de cinema de poesia tal qual pensada por Luis Buñuel e por Pier Paolo Pasolini, enquanto transcrição de filmes já existentes e criação de “filmes inventados” e subversão não somente do próprio cinema como também da realidade do par de protagonistas do romance. É a ilustrar e apontar, em *O beijo da mulher aranha*, elementos desta concepção pasoliniana e buñueliana que este texto se destina.

Antes de mais nada, é conveniente ressaltar a própria relação do autor argentino com a sétima arte. Para Puig, que é cinéfilo desde a infância, o cinema adquire enorme importância não somente como hobby, mas também como um fazer que é caro à sua própria condição de escritor. Poderíamos dizer que a literatura de Manuel Puig aponta para sua obsessão pelo cinema, o qual se reflete na linguagem do escritor. Tal vínculo com o cinema é visível, por exemplo, em três de suas obras. Em *A traição de Rita Hayworth* (1968), as personagens buscam no cinema as fantasiosas soluções para a vida provinciana que levavam em uma pequena cidade na Argentina. Além do mais, este que é o primeiro romance de Puig era, antes, um roteiro cinematográfico que, mais adiante, o próprio autor se dá conta de que seria muito melhor aproveitado se transformado em romance. Já em *The Buenos Aires Affair* (1973), se os protagonistas não sofrem tanta influência do cinema, pelo menos chama a atenção que cada capítulo seja introduzido por transcrições de um fragmento dialogado de alguns filmes, geralmente produções das décadas de 1930 e 1940, estrelados por atrizes consagradas como Marlene Dietrich, Hedy Lamarr e Joan Crawford.

Contudo, é em *O beijo da mulher aranha* (1976) que a importância do cinema na construção da narrativa para o autor argentino está mais visível. Nele, Molina é não somente um narrador ou um contador de filmes: exerce a dupla função de “tradutor” (no âmbito da transcrição do discurso imagético em discurso oralizado – e por nós lido) de produções cinematográficas já existentes e de criador de possíveis novos filmes que se adaptam a todas as convenções que seus respectivos gêneros impõem¹ (ABELLÁN, 1980, p. 327). E estes filmes, tanto os reais quanto os inventados, estão permeados pelo sonho, pela memória, pelo monólogo interior, pela expressão de seus desejos e pela expressão de uma subjetividade poética – elementos estes caracterizadores de um cinema de poesia, cujas definições são apontadas, crucialmente, por Luis Buñuel na conferência intitulada “Cinema: instrumento de poesia” (1958)

¹ Francisco Rocamora Abellán (1980) aponta a existência de três referenciais fílmicos presentes na obra *O beijo da mulher aranha* (*Sangue de pantera*, *Seu milagre de amor* e *A morta-viva*), todas produções cinematográficas B da década de 1940 da extinta RKO Radio Pictures. Eu termino a lista acrescentando a ela os filmes inventados narrados, citando três que, embora não tenham título (com exceção de um único nominado, *Destino*, que conta a história de uma cantora francesa que se apaixona por um oficial nazista), poderiam ser chamados de *A história do jovem rico que vira revolucionário* e *A história do repórter que vive uma paixão proibida*.

e por Pier Paolo Pasolini em seu artigo intitulado “Cinema de poesia”, publicado pela primeira vez em 1965.

O beijo da mulher aranha se apresenta, nessa perspectiva, como uma mostra de cinema de poesia a partir de uma série de aspectos. O primeiro aspecto que assim caracteriza a obra de Manuel Puig é a relação sempre presente da memória. Para Pasolini (1970, p. 11-12), qualquer esforço reconstrutor da memória é, de maneira primordial, uma sequência cinematográfica, e pode-se ver, então, que as narrativas de Molina adquirem os tons de uma estética cinematográfica, dada a profusão de imagens que se formam, aos olhos do leitor, em uma sequência de enquadramentos, inserções e planos gerais:

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

Há uma lua cheia sobre a cidade de Paris, o jardim da casa parece prateado, as árvores pretas recortam-se sobre o céu cinzento, não é azul, porque o filme é em preto e branco. A fonte branca está cercada por jasmineiros, também com flores brancas, prateadas, e então a câmera mostra a cara dela em primeiro plano, em tons cinza maravilhosos, de um sombreado perfeito, com uma lágrima que vai caindo [...] brilhando tanto como os diamantes do colar. [...] E a câmera torna a focalizar o jardim de prata, e você está lá no cinema e faz de conta que é um pássaro que levanta voo porque vai se vendo de cima o jardim cada vez mais pequenino [...]. (PUIG, 1981, p. 50-51)

A relação entre o cinema de poesia e o sonho também é marca presente na obra, como se o cinema narrado por Molina fosse um “instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (BUÑUEL, 1983, p. 336). Quando Molina, depois de uma discussão com seu colega de cela, recria o filme *O seu milagre de amor*, elementos da obra cinematográfica – a história de um aviador da Primeira Guerra Mundial que sofre um acidente de combate, fica com o rosto desfigurado, é desdenhado pela noiva e isola-se em uma casa de campo – se mesclam à memória dos últimos fatos que lhe ocorreram: a já mencionada briga com Valentín, a mãe doente, a autocensura por estar preso. Tal narrativa entrecortada pelo universo do personagem e pelas referências do filme confere a vários momentos da narrativa um toque onírico, que se aproxima também do monólogo interior e nos remete outra vez às concepções de cinema de poesia traçadas por Buñuel: “O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho” (1983, p. 336):

Uma cicatriz da ponta da testa que corta uma sobrancelha, corta a pálpebra, retalha o nariz e se afunda na face do lado contrário, uma risca em cima de um rosto, um olhar em turvo, olhar de mal, estava lendo um livro de filosofia e porque fiz uma pergunta me lançou um olhar turvo, como é ruim que alguém lance um olhar turvo, o que é pior, um olhar turvo, ou que te olhem nunca? mamãe nunca me lançou um olhar turvo, condenaram-me a oito anos por me meter com um menor mas mamãe não me olhou turvo, mas mamãe pode morrer

por minha causa, o coração cansado de uma mulher que sofreu muito, um coração cansado – de tanto perdoar? – tantos desgostos a vida toda ao lado de um marido que não a compreendeu nunca, e depois o desgosto de um filho afundado no vício, o juiz não me perdoou nem um dia, e disse na frente dela que eu era o fim, o pior, uma bicha asquerosa, para que nenhum menino se aproximasse de mim por causa disso ele me condenava a nem um dia menos do que a lei manda, e depois que falou isso tudo, mamãe tinha os olhos fixados no juiz, cheios de lágrimas como se alguém tivesse morrido, mas quando se virou e olhou para mim fez um sorriso, “os anos passam depressa e se Deus me ajudar estarei viva”, e tudo vai ser como se nada tivesse acontecido [...] (PUIG, 1981, p. 90-91)

Pasolini, em seu texto, ao abordar o cinema enquanto uma criação formada por uma intrincada sequência de imagens que, organizadas, geram significado e caracterizam o que ele denomina linguagem cinematográfica, nos leva a pensar que, no caso da obra de Puig, os filmes narrados por Molina se organizam no âmbito da palavra escrita, o que corrobora que aquele que vê um filme também o lê (PASOLINI, 1970, p. 11). Neste caso, o fazer cinematográfico presente em *O beijo da mulher aranha* se dá em uma dupla operação: refazer imageticamente os filmes já existentes e gerar imagens aos filmes criados. Para a execução dessa dupla operação, podemos retomar o próprio conceito de que, embora a linguagem escrita se valha de um compêndio, um dicionário em que se reúnem e se organizam as palavras, o mesmo não se pode dizer das imagens, dado o caráter irracional das mesmas. Paradoxalmente, o próprio Pasolini nos dá também a ideia da possibilidade de uma reunião infinita das imagens, que constituiriam uma espécie de “um dicionário infinito, como infinito segue sendo o dicionário das palavras possíveis” (PASOLINI, 1970, p. 14), formado por toda a produção cinematográfica ao longo dos tempos. Neste caso, o autor cinematográfico opera em uma dupla função tanto linguística quanto estética: resgatar a partir de um caos de possibilidades a imagem (ou o *im-signo*, assim definido pelo cineasta italiano) e torná-la possível, pressupondo a criação deste dicionário imagético, e atribuir à essa imagem um significado, organizando-a e tornando-a um referente estilisticamente cinematográfico (PASOLINI, 1970, p. 15). Assim, conforma-se um dicionário da estética cinematográfica, plural e formado a partir de uma série de referentes que ora são reproduzidos constantemente no âmbito da criação fílmica, ora variam ao longo do tempo.

Em *O beijo da mulher aranha*, o personagem Molina se vale, então, de uma série de elementos cinematográficos característicos do cinema produzido entre os anos 1940 e 1950, seja para reconstituir os filmes existentes, seja para tornar em imagens os filmes criados. Em seus filmes contados, mesclam-se produções em preto e branco, figurinos, tramas românticas e sobrenaturais e personagens (interpretadas sobretudo por mulheres passionais, dramáticas e belas) que alimentaram a estética dessas épocas, resgatando uma série de clichês das produções de então.

Ao pensarmos na imersão do autor no âmbito de seu personagem e na adoção da psicologia e da língua do personagem como marca de um cinema de poesia (PASOLINI, 1970, p. 23), nota-se que a imersão do personagem Molina em um determinado padrão de cinema é comprovação, também, das predileções cinematográficas do autor. Manuel Puig era entusiasta assumido do cinema dito clássico, como fuga da realidade machista a que estava submetido durante sua infância e adolescência na pequena cidade argentina de Coronel Vallejos. A esse escapismo da realidade soma-se sua condição homossexual, e o reflexo disso em seu personagem contador de filmes é bastante preciso:

A mí me tocó, a comienzos del año 30, un sistema machista total; no se cuestionaban ciertos valores, lo que daba prestigio era explotar a alguien, tener por debajo de la bota a alguien... [...] Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción – las películas de Hollywood – y que la realidad del pueblo era una película de clase B que yo me había metido a ver por equivocación. (CORBATA *apud* DOMINGUEZ, 2000, p. 76)

- [...] E agora tenho que aguentar que você me diga o que todos me dizem.
- Vamos lá... o que é que eu vou te dizer?
- Todos são iguais, vêm com a mesma história, sempre!
- O quê?
- Que quando eu era garoto me mimaram demais, e por isso sou assim, que fiquei grudado nas saias da minha mãe, e sou assim, mas que a gente sempre pode endireitar, e o que preciso é de uma mulher, porque mulher é a melhor coisa que há.
- Dizem isso?
- Sim, e aí respondo... ótimo! De acordo! Já que as mulheres são a melhor coisa que há... eu quero ser mulher! Pois então me poupa de ouvir conselhos, porque a sei o que se passa comigo e tenho tudo claríssimo na cabeça. (PUIG, 1981, p. 19)

A presença do autor, segundo as definições de cinema de poesia apresentadas por Pier Paolo Pasolini, deve ser também evidente. Este “deixar que notem a câmera” (PASOLINI, 1970, p. 37) é um duplo reflexo: o de Puig enquanto cineasta ou ser marcado pelo fazer cinema que reflete, por sua vez, a sua experiência no personagem Molina. O autor de *O beijo da mulher aranha*, neste caso, faz de Molina uma espécie de diretor que, explicitamente, conduz Valentín (e por que não o leitor) a mirar os filmes contados através de planos, ângulos, perspectivas variadas por ele criadas:

E quando acaba aquele número o cenário fica todo no escuro até que lá em cima começa a levantar-se uma luz, como se fosse névoa, e se desenha uma silhueta de mulher divina, alta, perfeita, mas muito apagada, que cada vez vai aparecendo melhor, porque ao aproximar-se vai atravessando pendentos de tule e, claro, cada vez se pode distingui-la melhor, envolta numa roupa de *lamé* prateado que se ajusta à silhueta dela como uma luva. A mulher mais linda que você possa imaginar. [...] E está no alto da cena e de repente aos pés dela se acende como um raio uma linha reta de luz, e ela vai dando passos para baixo e a cada passo, paf!, mais uma linha reta de luz, e afinal todo o cenário fica atravessado por aquelas linhas, e na realidade cada linha era a beira de um degrau, e se formou de um momento para outro uma escada toda de luzes. E numa frisa tem um oficial alemão jovem, não tão jovem como o tenente do começo, mas também muito alinhado. (PUIG, 1981, p. 46-47)

E depois continuam aplausos e cenas curtas deles dois que são muito felizes, de tarde nas corridas de cavalo e ela toda de branco com uma capelina transparente e ele de cartola, e depois brindando num iate que corre pelo rio Sena, e depois ele de smoking e no reservado de uma boate russa apaga os castiçais e na penumbra abre um estojo e puxa um colar de pérolas que não se sabe como mas mesmo no escuro brilha horrores, por truques de cinema. Bem, e depois vem

uma cena em que ela está tomando o café da manhã na cama, quando vem a empregada avisar que lá embaixo está esperando por ela um parente que acaba de chegar da Alsácia. (PUIG, 1981, p. 66)

Segundo Buñuel (1983), o cinema de poesia se apresenta como tal a partir do momento em que a imagem reflete a poesia enquanto manifestação do subconsciente, enquanto algo libertador, inconformista e subversor da realidade. Para o cineasta espanhol, tal subversão consiste no caráter onírico que deve ter o cinema, posto que a imagem não deveria ser, dada a sua posição surrealista, uma mera reprodução da literatura ou do teatro. No entanto, em *O beijo da mulher aranha*, a subversão da realidade adquire outro tom sem, contudo, deixar de ilustrar um momento de poesia. A começar pelo próprio espaço em que se encontram os dois protagonistas; em meio a uma situação inóspita (o encarceramento), os dois personagens buscam, cada um a seu modo, fugir da realidade que lhes foi imposta. Por um lado temos o revolucionário esquerdista Valentín, com sua crença na revolução social e leitor de livros considerados então subversivos, tendendo, em alguns momentos, a escapar tanto da realidade em que se encontra quanto da sua causa graças aos filmes contados por seu colega. Por outro lado, temos Molina, que faz dos vários momentos em que dialoga com seu companheiro quanto dos filmes que narra um escapismo. Cada sequência narrativa do personagem homossexual é um exercício da memória, uma busca por resgatar suas experiências cinematográficas e pelo esquecimento – ainda que ligeiro – da situação em que se encontra, como, por exemplo, quando Valentín interrompe a história do filme *Sangue de pantera*, para discordar da relação entre o personagem recém-casado e sua mãe, ou para defender-se do pouco conhecimento que ele tem da homossexualidade:

- Mas você [Valentín], não gostaria, realmente, de ter uma mãe assim? Carinhosa, sempre cuidando pelo bem de sua pessoa... vamos, não chateie...
- Não, eu vou te explicar porquê, se você não entendeu.
- Olha, estou com sono, e me irrita que você se saia com essa porque até você sair com essa eu me sentia ótimo, tinha me esquecido desta cela nojenta, de tudo, contando o filme.
- Eu também tinha me esquecido de tudo.
- 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.
- [...] – Sim, mas amanhã, porque agora fiquei na fossa de novo. Amanhã continuamos. Por que não me cubre como companheiro o noivo da mulher-pantera em vez de você? (PUIG, 1981, p. 17-18)

- 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 você gosta de homem?
- Não tem nada a ver... eu queria me casar com um homem para o resto da vida.
- Então, no fundo você é um senhor burguês?
- Uma senhora burguesa. (PUIG, 1981, p. 40)

Molina apresenta, ainda, outras tentativas de criar para si uma fuga da condição em que se encontra, como a predileção pelas tramas românticas e trágicas típicas do cinema comercial das décadas de 1940 e 1950 (que expõem, de certa maneira, a impossibilidade de um “amor de cinema” a ser vivido pelo personagem) e pelas divas hollywoodianas (diáfanas, belas, imponentes), posto que sua condição física de homem o impediria de realizar seu sonho de se converter na melhor das esposas (ABELLÁN, 1980, p. 336). Além do mais, tal subversão da realidade consiste também em seu papel de Sheherazade, a que conta histórias, noite após noite, para sobreviver a toda a submissão:

- Não te entendo.
- 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.
- Que é que você quer que eu responda?
- Que me deixe fugir um pouco da realidade, para que ficar ainda mais desesperado? Quer que eu fique louca? Porque bicha já sou.
- Não, eu concordo, é verdade, que aqui a gente pode chegar a ficar louco não só se desesperando... mas também se alienando, como você faz. Essa mania que você tem de pensar em coisas bonitas, como você diz, pode ser perigosa. (PUIG, 1980, p. 69)

- O que é que você vai me contar?
- Um filme e tenho certeza que vai gostar. [...]
- Conta, não tem importância que eu me queixe, pode continuar.
- Bem, começa... onde foi que acontecia? Porque acontece em muitos lugares... mas antes eu nada quero esclarecer uma coisa: não é um filme que eu goste.
- E então?
- É desses filmes que agradam aos homens, por isso vou te contar, você está doente.
- Obrigado.
- Como é que começava? Espera, sim, naquele circuito de corridas de automóveis, não me lembro onde, no sul da França.
- Le Mans. (PUIG, 1981, p. 98)

- Está com sono?
- Mais ou menos.
- Porque para que o programa fosse completo faltaria alguma coisa.
- Ei, supõe-se que aqui o degenerado sou eu, não você.
- Não enche o saco. Faltaria um filme, isso é o que faltaria...
- Ah...
- Não se lembra de nenhum do gênero do da mulher-pantera? Esse foi o que eu mais gostei.
- Bem, assim fantástico tem muitos.
- Qual é, diz, qual?
- E bem... Drácula, o homem lobo...
- Que outros?
- A volta da mulher-zumbi...
- Esse! Esse nunca vi.
- Ai, como começava?...
- É americano?

- Sim. Mas vi há mil anos.
- Então anda. (PUIG, 1981, p. 135)

Por fim, o cinema, para a carreira literária de Manuel Puig, mais do que um objeto de profunda predileção, é também a base sobre a qual se sustenta e se edifica o seu fazer literário. E, de um modo especial, Puig soube fazer um cinema de palavras, trazer à tona a imagem e transcodificá-la, permitir que identifiquemos a importância das narrativas orais, que povoam a imaginação humana desde que, um dia, alguém se pôs a contar uma história e fez com que imaginássemos (no sentido mais estrito do verbo) sequências, personagens, afastamentos e distanciamentos, pontos de vista, enquadramentos, enfim, uma poesia que cabe na memória de cada um – como as que cabiam na memória de Molina, a “mulher aranha, que agarra os homens em sua teia”. (PUIG, 1981, p. 213)

REFERÊNCIAS

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

ABELLAN, Francisco Rocamora. El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig. *Anales de la universidad de Murcia*, Murcia, v. 38, n. 2, p. 313-336, 1980. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10201/21959>. Último acesso em 02 mai. 2015.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 333-337.

DOMINGUEZ, Antonio Garrido. M. Puig: cine y literatura en El beso de la mujer araña. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, n. 29, p. 75-102, 2000. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110075A>. Último acesso em 06 mai. 2015.

O SEU milagre de amor. Direção: John Cromwell. Produção: Jack J. Gross e Harriet Parsons. Intérpretes: Dorothy McGuire; Robert Young; Herbert Marshall; Mildred Natwick e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen; Herman J. Mankiewicz; Arthur Wing Pinero. RKO Radio Pictures, 1945. 1 bobina cinematográfica (91 min), son., p&b, 35mm.

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

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

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