

DOIS PLANOS DE HORROR EM *O BEIJO DA MULHER ARANHA*, DE MANUEL PUIG

Juan Ferreira Fiorini (Universidade Federal de Uberlândia)

fiorini.juan@gmail.com

RESUMO: No romance *O beijo da mulher aranha*, do autor argentino Manuel Puig, é em meio à condição espacial restrita (o cárcere) em que se encontram os dois protagonistas, Luís Molina e Valentín Arregui, que o primeiro começa a contar filmes para o segundo como um modo de 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. Entre as histórias narradas, duas das “(re)produções cinematográficas” apresentadas por Molina merecem destaque: *A mulher pantera* e *A mulher zumbi*, ambas adaptadas de filmes de horror B produzidos nos anos 1940 que apresentam elementos e personagens característicos do horror cinematográfico, como seres transmorfos e zumbis. Além do mais, a própria situação em que se encontra o par de protagonistas gera, por si só, uma situação de medo constante: uma cela em uma prisão sulamericana na década de 1970. O que se pretende neste artigo é estabelecer uma relação de dois planos do horror na obra de Manuel Puig, sendo que em um primeiro plano temos a condição a que estão submetidos os personagens e em um segundo, as narrativas cinematográficas de Molina em que, através dos personagens “a mulher pantera” e “a mulher zumbi”, o próprio personagem se identifica.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Puig; literatura argentina; *O beijo da mulher aranha*; horror; cinema

Manuel Puig, ao publicar, em 1976, sua obra *O beijo da mulher aranha*, mais do que confirmar sua maturidade como escritor, fixou uma marca comum em suas narrativas, que podem ser comprovadas desde sua primeira obra, *A traição de Rita Hayworth* (1968): refletir a condição social e política de sua época, entremeada por gêneros caracterizadores de uma cultura de massas, como os folhetins, as letras de tango e bolero e o cinema comercial clássico.

Em *O beijo da mulher aranha*, essa mescla de elementos que formam a marca indelével do autor se manifesta de maneira muito mais intensa que em suas outras obras. É em meio a uma condição espacial restrita (o cárcere) em que se encontram os dois protagonistas, Luís Molina e Valentín Arregui, que o primeiro começa a contar filmes para o segundo como um modo de subverter a realidade dos dois e, ao mesmo tempo, distrair e atrair o outro personagem, conformando uma teia repleta de narrativas minuciosas. Em tal teia, um grande relato base em que se encontram uma série de metarrelatos (DOMÍNGUEZ,

2000, p. 84), configuram-se situações constantes de terror, que classificarei e apresentarei, aqui, como situações presentes em dois planos ou momentos distintos, que se permeiam e são igualmente importantes na construção da narrativa.

Plano 1: a Argentina e a cela

Nos anos entre 1973 e 1976, a Argentina, governada por Isabel Perón, segunda mulher de Juan Domingos Perón, atravessava um período de instabilidade social e política, que culminou no golpe liderado pelo General Jorge Rafael Videla em 1976, impondo o país a uma ditadura militar que rege o país até 1983. Antes do golpe, o país vivia uma tensão entre os movimentos de esquerda, cada vez numerosos e centrados em pequenos grupos, e um setor reacionário, formado por organizações paramilitares, sendo a mais conhecida a Alianza Anticomunista Argentina, responsável por uma série de atentados que tiraram a vida de aproximadamente setecentas pessoas, precursores do que logo seria conhecida como a guerra sucia (TIERNEY, 2002, p. 356). Esta organização direitista, também conhecida como Triple A, foi a responsável pelo exílio de Manuel Puig. Depois de lançar, em 1973, *The Buenos Aires Affair*, obra que tanto ridiculariza o sistema patriarcal como denuncia os perigos políticos da Argentina pré-ditadura, a obra é censurada, Puig recebe ameaças da organização e em seguida se exila no México, onde pode, enfim, terminar de escrever *O beijo da mulher aranha*. Este ambiente de medo é visível, igualmente, na obra que Puig lança em 1975.

Em *O beijo da mulher aranha*, o cenário é uma cela, em uma prisão em Buenos Aires. O ambiente é escuro, fétido e frio. A comida é regrada, os detentos não saem da cela, a não ser para serem interrogados ou torturados. Na cela estão Molina, homossexual acusado de corrupção de menores, e Valentín, jovem membro de uma organização marxista. Neste espaço de horror em que se encontra o par de protagonistas, Molina é colocado propositalmente na mesma cela para extrair informações de Valentin sobre os membros e as operações do movimento clandestino a que pertence o guerrilheiro, em troca da liberdade e para voltar a ver a mãe, cada vez mais enferma. A essa situação repleta de incertezas, soma-se também o constante envenenamento da comida oferecida a Valentín, o medo constante do revolucionário de que o governo ataque o movimento e, em especial, a uma companheira de luta por quem ele se afeiçoa, e o próprio medo de ter medo, de ceder às pressões que lhe são impostas na cela. Como modo de escapar da realidade, Molina passa a contar, todas as noites,

histórias – mais precisamente, narrar filmes –, como talvez a única forma de sobreviver em meio ao terror carcerário e, em maior medida, ao próprio terror imposto pelo Estado.

Plano 2: Molina, mulher pantera, mulher zumbi

Na obra de Manuel Puig, o personagem Molina narra uma série de filmes, conformando uma teia trágica que reflete, em certo nível, todo o horror em que se encontram. Embora a personagem narre um conjunto de seis filmes, dois merecem especial atenção, *A mulher pantera* e *A mulher zumbi*, que assim as intitularei, posto que em *O beijo da mulher aranha* os filmes, na narrativa tecida por Molina, não têm títulos (com exceção de *Destino*, filme romântico nazista ambientado em 1942, e criado por Molina).

A escolha desse par referencial cinematográfico parte de uma série de quesitos, a meu ver, importantes. O primeiro é a própria característica dos filmes narrados que, por sua vez, se adaptam a todas as convenções que seus respectivos gêneros impõem (ABELLÁN, 1980, p. 327). Molina, mais que simplesmente narrar, se vale de um exercício tradutório imagem-palavra, gerando uma sequência recriadora de imagens, e de uma *mise-en-scène*, que manipula a produção *Sangue de pantera* (1942) para contar *A mulher pantera*; além de mesclar dois filmes, *A morta viva* (1942) e *Zumbi branco* (1932) para narrar *A mulher zumbi*¹. Em segundo temos uma abordagem estética, que parte de um cinema de horror dito clássico, com conceitos visuais que contrastam com o filme de horror contemporâneo². Em terceiro lugar, temos o uso das narrativas cinematográficas para refletir a identificação que Molina tem com as personagens, a partir da condição em que se encontra, como um ser fadado a finais infelizes.

No que tange às convenções cinematográficas, Manuel Puig se vale das características típicas do horror clássico e das produções de baixo orçamento da década de

¹ *Sangue de pantera* e *A morta viva* são produções da extinta RKO Pictures Radio, ambas dirigidas por Jacques Tourneur e com produção de Val Lewton. Em *Sangue de pantera* vemos a impossibilidade da consumação do amor de um homem por Irina, atormentada por uma maldição que remonta desde os tempos medievais, que consiste em que as mulheres se transformam em panteras e matam os homens que ousam aproximar-se delas. Em *A morta viva*, uma enfermeira é enviada a uma ilha do Caribe para cuidar da mulher de um homem abastado, sem saber que a mulher, na verdade, passou por um ritual de zumbificação por vingança. Já em *Zumbi branco*, considerado o primeiro “filme de zumbi” da história cinematográfica, um jovem casal apaixonado viaja até o Haiti para visitar um

1940. Por horror clássico, podemos apontar uma série de construções visuais apontadas por Dolores Tierney (2002, p. 357), como o conceito da visão como processo de conhecimento, que consiste em uma dicotomia entre o que se vê e o que não se vê como elementos geradores do suspense. No cinema clássico de horror, o que se vê é seguro, ao passo que o invisível é o criador da atmosfera de medo. O suspense passa a ser o medo do desconhecido, e as noções góticas do noturno e do escuro são manejadas através de técnicas de uma *mise-en-scène* que escurece a visão. Esse terror é implícito, sugestivo, e por poucas vezes vemos realmente a figura bestial, ou transmorfa ou qualquer outra figura materializadora do medo. Em contraposição, nas sagas de cinema mais conhecidas de horror contemporâneo o terror é explícito, o escatológico e o repugnante estouram na tela, o inimigo se torna ícone, adquire o status de peça fundamental da narrativa logo ao começo, e o espectador é consciente do terror que o assombrará ao longo de toda a fita, assim como já espera deste vilão todo um rol de atrocidades possíveis.

Quando Molina narra a Valentín *A mulher pantera*, são vários os momentos em que o contador de filmes cria essa atmosfera, carregada de exotismo e de sobrenaturalidade, de que o pior sempre está por vir sem, contudo, apresentar explicitamente a transformação de Irina, a mulher atormentada pela maldição de transformar-se em pantera e que mata qualquer homem que se aproxime. Exceto por um momento, quando Molina narra a conversão da personagem em pantera de maneira tão breve que, ainda assim, a situação de terror está mais presente nas descrições do ambiente de suspense do que na transformação propriamente dita:

amigo que conheceu em um trem e que ofereceu sua mansão para a realização do matrimônio. No entanto, este homem solitário está apaixonado pela mulher e, para conquistá-la, conta com a ajuda de um feiticeiro que tem o poder de reviver os mortos.

² Trato aqui como filme de horror contemporâneo as produções cinematográficas desse gênero produzidas entre as décadas de 1980, 1990 e anos 2000, tais como, por exemplo, as sagas *Sexta-feira 13*, *A hora do pesadelo*, *Pânico*, *Jogos mortais* e *O chamado*.

[...] 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 pôde desaparecer de repente? Mas pensa ver outra sombra, que desliza e desaparece também. E o que ouve agora é o ruído de pisadas entre o arvoredo do parque, pisadas de animal, que se aproximam. (PUIG, 1981, p. 25)

E o psicanalista interpreta que ela o deseja sexualmente, e logo pena que se a beija e até se consegue fazer o serviço completo, assim tirará da cabeça dela aquelas ideias estranhas de que é uma mulher-pantera. E a beija e se esfregam, se abraçam e se beijam... Até que ela... vai como que escorregando, fita-o com os olhos semicerrados, brilham seus olhos verdes com desejo e ao mesmo tempo com ódio. [...] Mas ela vai para aquele canto porque lá não chega a luz do abajur. E se joga no chão, o psicanalista quer se defender mas é tarde demais, porque ali naquele canto escuro tudo se torna confuso um instante e ela já se transformou em pantera, e ele chega a segurar o atizador da lareira para se defender mas a pantera já pulou em cima dele, ele quer dar golpes com o atizador mas já com uma garra ela lhe abriu o pescoço e o homem cai no chão jorrando sangue aos borbotões, a pantera urra e mostra os caninos brancos perfeitos e afunda outra vez as garras, agora no rosto, para esfalear-lo, as bochechas e a boca que momentos antes a beijara. (PUIG, 1981, p. 36)

Ao contar *A mulher zumbi*, por sua vez, Molina adverte, desde o começo, quanto ao mal que a protagonista da história está por enfrentar, ao casar-se e ir morar em uma ilha no Caribe, e somente mais adiante vemos a história sobre os zumbis que povoam a região e que trabalham nas lavouras, a começar pela aparição repentina da ex-mulher de seu novo marido, já zumbificada, passando pela história da zumbificação e escravização dos trabalhadores da ilha, pela terrível cumplicidade do dono da casa com o mordomo feiticeiro, pelo vodu e seus rituais, por todo o histórico de maldições da ilha e por uma fuga desesperada da protagonista. Aqui, o exótico e o sobrenatural também se configuram como elementos causadores do horror, resultando em uma longa narrativa que começa e termina com o capitão do navio, figura que representaria um eco de normalidade em meio a tudo, conduzindo-a a um final trágico, porém redentor.

Começa com uma moça de Nova York que toma o navio para uma ilha no Caribe onde o noivo a espera para casar. Parece ser uma boa moça, e cheia de ilusões, e conta tudo para o capitão do navio, que é alinhadíssimo, e ele olha para a água negra do mar, porque é de noite, e depois olha para ela como que dizendo “esta não sabe o que a espera”, mas não lhe diz nada, até que estão para atracar na ilha, e se ouvem os tambores dos nativos, e ela está como que enlevada, e o capitão diz então para não se deixar enganar por aqueles tambores, que às vezes o que eles transmitem são sentenças de morte. (PUIG, 1981, p. 135)

Ouve-se o apito de um navio que parte, e a moça enfia suas coisas e vai para o navio, deixa tudo aos empregados, só quer esquecer. [...] O capitão a avista da ponte; por sorte, é o mesmo capitão alinhadíssimo que apareceu no começo. A moça está em sua cabine, batem na porta. Abre e é o capitão, que lhe pergunta se foi feliz na ilha. Ela lhe diz que não, e então ele lhe recorda que aqueles tambores que se ouviam no dia da chegada sempre anunciavam sofrimentos, e também a morte. [...] Então o capitão pede silêncio, porque lhe parece ouvir algo estranho. Os dois saem ao convés e escutam uma cantiga belíssima, e veem centenas de nativos que chegaram ao cais para cantar para a moça, despedindo-se com uma canção de carinho e gratidão. A moça treme de emoção. [...] E se avista muito longe

na ilha, longe da cidade, lá pelo campo, uma imensa fogueira. A moça abraça-se ao capitão para aplacar o tremor e os calafrios que lhe percorrem o corpo, porque sabe que lá dentro daquele fogo está ardendo a pobre zumbi. (PUIG, 1981, p. 177)

Se por um lado temos o personagem Molina, este ser profundamente permeado pelo cinema, que conta filmes de horror para subverter a realidade a que está submetido e para se esquecer da “cela nojenta, de tudo” (PUIG, 1981, p. 18), ou para sobreviver ao cenário terrorífico em si que é a cadeia, por outro lado também vemos que este personagem escolhe seus filmes não de maneira aleatória, mas talvez bem pensada e até mesmo como um reflexo do que vivencia. Neste caso, o horror de ser fisicamente homem, a impossibilidade de agir livremente como uma mulher, de relacionar-se amorosamente como uma mulher, e de não poder ter um marido para toda a vida é representado pela escolha dos filmes, que apresentam mulheres como protagonistas conduzidas a finais trágicos, que vivem também a impossibilidade de um amor duradouro. Em *A mulher pantera*, a mulher é sensual, atraente, exótica, mas transmorfa, e a maldição que carrega a impedirá de amar a um homem íntegro e honesto; em *A mulher zumbi*, temos a primeira esposa do galã, que se entrega ao mordomo e ao destino como única possibilidade de salvar a vida de seu amado, além da protagonista da história, que decide escapar dos sofrimentos que o casamento com um homem atormentado pelo vodu lhe ofereceria.

O horror em Molina, para além dos filmes que tece, se caracteriza também por uma série de elementos: o medo constante da morte da mãe, única figura que o compreende; os constantes interrogatórios, que servem para que a polícia consiga informações sobre as operações políticas de Valentín; a incerteza da vida após o cárcere e a adesão ao movimento revolucionário, que culmina em um entregar-se à morte. Molina é mulher zumbificada pelas agruras de uma cela, controlada e rejeitada por uma sociedade patriarcal; e é transmorfa, híbrida, deseja ter a sensualidade da mulher-felina, e se torna uma mulher-aranha, aquela que, nas palavras de Valentín, “agarra os homens em sua teia” (PUIG, 1981, p. 213).

Em *O beijo da mulher aranha*, a cela, este cenário escuro e frio como uma sala de cinema, é, por fim, o espaço onde brilha, todas as noites, a tela imaginária das palavras que criam monstros, zumbis, seres e acontecimentos sobrenaturais que povoam o imaginário do horror que assusta e seduz não somente Valentín como todos nós, leitores-espectadores. Ao final, as luzes se acendem, o dia raia, mas o temor permanece impregnado na retina fatigada de Valentín, que se dará conta do horror real, o cárcere.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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 jun. 2015.

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.

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 jun. 2015.

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.

TIERNEY, Dolores. El terror en El beso de la mujer araña. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LXVIII, n. 199, p. 355-365, 2002. Disponível em <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5735/5881>. Último acesso em 01 jun. 2015.

ZUMBI branco. Direção: Victor Halperin. Produção: Edward Halperin. Intérpretes: Bela Lugosi; Madge Bellamy; Joseph Cawthorn; John Harron; Robert Frazer. Roteiro: Garnett Weston. Edward Halperin Productions, 1932, 1 bobin cinematográfica (69 min), son., p&b, 35 mm.