



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO
CCHE – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS/ESPAÑHOL

KARINE MARQUES CARNEIRO

MÚLTIPLAS VOZES E METAFICÇÃO EN *EL BESO DE LA
MUJER ARAÑA* (ROMANCE E FILME)

Monteiro/PB
2014

KARINE MARQUES CARNEIRO

MÚTIPLAS VOZES E METAFICÇÃO EN *EL BESO DE LA MUJER
ARAÑA* (ROMANCE E FILME)

Monografia apresentada ao Curso de Letras-
Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba,
em cumprimento à exigência para obtenção do
grau de licenciado em Letras-Espanhol, sob
orientação da Prof^a Dr^a Cristina Bongestab.

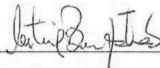
Monteiro/PB
2014

KARINE MARQUES CARNEIRO

MÚLTIPLAS VOZES E METAFICÇÃO EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* (ROMANCE E FILME)

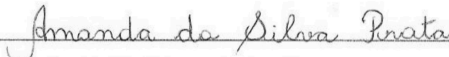
Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras-Espanhol da Universidade da Universidade Estadual da Paraíba, Campus VI, à Professora Dra. Cristina Bongestab, como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Letras-Espanhol.

Aprovado em 30 de Junho em 2014.



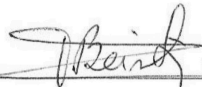
Prof. Dr. Profª Drª Cristina Bongestab

Orientadora



Profa. (UEPB) Amanda da Silva Prata

Examinadora



Prof. (UEPB) Flavio Dionel Baistrocchi

Examinador

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C289m Carneiro, Karine Marques.

Multiplas vozes e metaficção en el beso de la mujer araña.
(romance/filme) [manuscrito] : / Karine Marques Carneiro. -
2014.

36 p. : il.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras -
Espanhol) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Ciências Humanas e Exatas, 2014.

"Orientação: Profa. Dra. Cristina Bongestab, Departamento
de Letras".

1. Intertextualidade. 2. Metaficção. 3. Romance/Filme. I.
Título.

21. ed. CDD 863

Ao meu pai, João Carneiro (*in memoriam*) e à
minha mãe, Joselita Carneiro, que sempre
estiveram comigo em todos os momentos,
apoiando, chamando minha atenção para as
coisas boas e ruins da vida.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso de Letras-Espanhol da UEPB, especialmente à professora Cristina Bongestab, pela dedicação, paciência e orientações fundamentais para conclusão deste trabalho. Aos professores Amanda da Silva Prata e Flávio Dionel Baistrocchi, por aceitarem fazer parte da banca de avaliação da minha monografia.

A Airton, pelo companheirismo e paciência nos momentos de stress.

Ao meu querido Pai, João Carneiro (*in memoriam*), que sempre foi um companheiro e amigo nos momentos difíceis da minha vida.

A todos, que diretamente ou indiretamente, colaboraram para a realização do curso e deste trabalho.

Para mim, é impossível existir sem sonho. A vida na sua totalidade me ensinou como grande lição que é impossível assumi-la sem riscos.

Paulo Freire.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a intertextualidade e a metaficção presente em *El beso de la mujer araña* (romance), de Manuel Puig, e (filme), dirigido por Hector Babenco. Nesta obra, Puig intercala outros textos como: filmes contados por Molina ao companheiro de cela, cartas, letras de boleros, relatórios policiais, notas de rodapé e fluxo de consciência no romance, rompendo assim com a noção linear da narrativa. Ao intercalar estes textos, Puig utiliza a técnica cinematográfica de narrar, pois monta o romance como se fosse um filme. Cada texto intercalado funciona como os planos de uma sequência de um filme. Destacamos também a metaficção presente tanto no romance (1976), como no filme (1985), na medida em que o personagem Molina, ao contar os filmes (no romance) e o filme inventado por ele (no filme) se torna o narrador das histórias, transformando-as em textos literários, ocorrendo assim a metaficção, ou seja, ficção dentro do romance (1976) e ficção dentro do filme (1985). Nosso aporte teórico se compõe dos seguintes autores Ribeiro (2010), Almeida (2009), Elphik (2014), Vieira (2014), Barros (1994) e Bongestab (2011).

Palavras-chave: Intertextualidade. Metaficção. Romance/Filme.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo hacer un análisis a respecto de la intertextualidad y la metaficción en *El beso de la mujer araña* (novela), de Manuel Puig, y película, dirigida por Héctor Babenco. En esta obra, Puig intercala otros textos como: películas contadas por Molina a su compañero de celda, cartas, letras de boleros, informes policiales y notas de pie de página y corrientes de conciencia, rompiendo así con la noción de la narrativa lineal. Al intercalar estos textos, Puig utiliza la técnica cinematográfica de narrar, pues escribe la novela como se fuera una película. Cada texto intercalado funciona como los planos de una secuencia de una película. Destacamos también la metaficción presente tanto en la novela (1976), como en la película (1985), en la medida que el personaje Molina, al contar las películas (en la novela) y la película inventada por él (en la película) se vuelve el narrador de las historias, transformándolas en textos literarios, ocurriendo así la metaficción, o sea, ficción dentro de la novela (1976) y ficción dentro de película (1985). Nuestro aporte teórico se compone de los siguientes autores: Ribeiro (2010), Almeida (2009), Elphik (2014), Vieira (2014), Barros (1994) y Bongestab (2011).

Palabras clave: Intertextualidad. Metaficción. Novela/Película.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Foto capturada do filme <i>El beso de la mujer araña</i> (1985)	26
Imagem 2: Foto capturada do filme <i>El beso de la mujer araña</i> (1985)	26
Imagem 3: Foto capturada do filme <i>El beso de la mujer araña</i> (1985)	27
Imagem 4: Foto capturada do filme <i>El beso de la mujer araña</i> (1985)	28
Imagem 5: Foto capturada do filme <i>El beso de la mujer araña</i> (1985)	31
Imagem 6: Foto capturada do filme <i>El beso de la mujer araña</i> (1985)	32
Imagem 7: Foto capturada do filme <i>El beso de la mujer araña</i> (1985)	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. CONTEXTO HISTÓRICO DA ÉPOCA	12
1.1 Ditadura na Argentina: repressão e tortura	12
1.2 Breve apresentação de Manuel Puig	15
1.3 Breve resumo sobre <i>El beso de la mujer araña</i>	16
2. INTERTEXTUALIDADE E HETEROGENEIDADE	18
3. NARRATIVA EM FORMA DE FILME	25
3.1 Metaficção	31
CONSIDERAÇÕES	34
REFERÊNCIAS	35

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar a intertextualidade e a metaficção em *El beso de la mujer araña*, romance (1976) e filme (1985). O romance foi escrito por Puig entre 1973 e 1976, época da ditadura na Argentina e o livro foi imediatamente proibido na Argentina. Em 1985, Hector Babenco fez uma adaptação para o cinema.

Trata-se da história de dois homens que estão presos em uma cadeia da Argentina. Os protagonistas são Luis Molina, um decorador de vitrines, acusado de corrupção de menores e Valentín Arreguí, um preso político, acusado de participar de atos políticos subversivos. A essência de *El beso de la mujer araña* constitui-se dos filmes contados por Molina ao seu companheiro de cela.

No romance, Puig utiliza a técnica cinematográfica de narrar, rompendo assim com a noção da ordem linear da narrativa. Através da intertextualidade, ou seja, por meio da comunicação com outros textos (filmes, letras de bolero, cartas, relatórios policiais, notas de rodapé e fluxo de consciência), o autor inova, escrevendo um romance de vanguarda.

Em relação à metaficção, destacamos que ela ocorre na obra em análise porque o personagem Molina, ao contar as histórias dos filmes, se converte em narrador e estas histórias se transformam em discurso literário. Sendo assim, podemos pensar aqui em metaficção, ou seja, o cinema dentro do romance, no caso do romance e no cinema dentro do cinema, no caso do filme.

No primeiro capítulo, abordaremos o contexto histórico da Argentina, representado em *El beso de la mujer araña*, bem como faremos uma breve biografia de Manuel Puig, assim como um pequeno resumo da obra.

No segundo capítulo, analisaremos a intertextualidade na obra, mostrando como ela ocorre, através dos textos com os quais Puig se comunica na narrativa.

No terceiro capítulo, falaremos da narrativa do romance em forma de filme, bem como mostraremos como ocorre a metaficção em *El beso de la mujer araña* (1976-1985).

Trabalhamos com as duas obras, o romance e o filme. Utilizamos algumas imagens do filme para alcançarmos com mais clareza os objetivos do nosso trabalho: mostrar a intertextualidade na obra, apresentar a forma cinematográfica de narrar o romance e apontar como ocorre a metaficção em *El beso de la mujer araña* (1976-1985).

Tomaremos como base teórica para nossa pesquisa os autores Ribeiro (2010), Almeida (2009), Elphik (2014), Vieira (2014), Barros (1994) e Bongestab (2011).

1. CONTEXTO HISTÓRICO DA ÉPOCA

Neste capítulo, discutiremos o contexto social da época, a fim de demonstrarmos, nos capítulos subsequentes, como a repressão social durante a Ditadura Militar na Argentina está representada na obra *El beso de la mujer araña*, escrita por Manuel Puig entre 1973 e 1976.

1.1 Ditadura na Argentina: repressão e tortura

Durante os anos 70, muitos países da América Latina sofreram com períodos de repressão, devido às ditaduras militares, que instauraram um regime de perseguição política e de quebra aos Direitos Humanos e à liberdade. Países como Brasil, Paraguai, Argentina e Chile sofreram uma crise de forte violência política, as instituições democráticas foram substituídas por regimes ditatoriais por meio de golpe de Estado, apoiados por setores sociais, como a Igreja e as classes média e alta.

Dessa maneira, a implementação de ditaduras, como foi o caso específico da Argentina, foi um processo de repressão violenta no qual aconteceram vários assassinatos políticos e desaparecimentos em massa.

O contexto social da época estava em meio a uma crise inédita que produziu mudanças irreversíveis na sociedade em geral, como a perda da liberdade individual e a censura, além de ocasionar uma falência no setor econômico e um abalo no sistema institucional.

Na Argentina, o regime militar foi implementado em 1966, durante uma mobilização de tropas que cercaram as instalações industriais, assim como as sedes dos principais sindicatos e edifícios públicos. O Golpe de Estado efetuado pelas Forças Armadas anunciava para o país um novo regime com objetivo de estabelecer a ordem, para reorganizar todas as instituições e criar as condições necessárias para um autodenominado Processo de Reorganização Nacional, no qual indivíduos considerados dissidentes ou subversivos à ordem instaurada seriam perseguidos e presos imediatamente:

Para o governo que se instalava na casa Rosada a partir desta data, a severa repressão era uma condição *sine qua non* para combater o espectro da esquerda e do peronismo e para instaurar uma nova ordem econômica e social. Acusados de terroristas, inúmeras organizações políticas entraram na ilegalidade, como centrais sindicais e partidos políticos. Para o general Videla, terrorista não era apenas aquele que portava uma arma ou ameaçasse

explodir uma bomba, mas também aqueles que difundissem idéias contrárias à civilização Cristã Ocidental. Para efetivar sua proposta de ‘combate ao terror’ os militares argentinos realizaram uma excêntrica caça às bruxas contra os diversos grupos de oposição, dando destaque para os operários e a juventude (ALMEIDA, 2009, p.02).

Durante esse período de repressão, deve-se destacar que o levante armado foi recebido por setores mais tradicionais e conservadores da sociedade e receosos do perigo comunista, como um meio de estabelecer um regime sob a tutela restrita das Forças Armadas Argentinas.

Neste contexto, foi tomada a decisão de militarizar quase todos os níveis e âmbitos do Estado, constituindo um governo direto e efetivo das Forças Armadas. A intervenção do Estado se tornou ainda mais agressiva, sobretudo nos movimentos sindicais:

No caso do estaleiro da fábrica Astarsa, a repressão que antecedeu o golpe civil militar de 1976 esteve ligada à ação da Aliança Anti-comunista Argentina, ou simplesmente Triplo A. A intensificação do aparato repressivo sobre os trabalhadores de Astarsa foi a resposta sistemática do Terrorismo de Estado contra as mobilizações dos trabalhadores, uma medida já adotada nos anos de 1960 pela ditadura implantada sob a liderança do general Juan Carlos Onganía, e, que, entretanto, à época não foi posta em prática. Objetivava, em grande medida, a repolitização dos quadros do movimento sindical e a erradicação dos trabalhadores combativos. A situação de repressão generalizada se intensificou com o golpe (RIBEIRO, 2014, p.02).

Além disso, tal período também foi marcado pela resistência armada de organizações e guerrilhas. Nela, atuaram decisivamente a partir de 1976, o Exército Revolucionário do Povo (ERP) e os Montoneros. Dentre suas ações de guerrilha e suas tentativas de contragolpe, destaca-se uma tentativa desesperada em que o ERP ataca o regimento 601, Viejo Bueno, em Buenos Aires. Durante o fatídico ataque pereceram muitos integrantes e diversos outros foram presos.

O ERP, juntamente com os Montoneros, desencadearam uma onda de sequestros de embaixadores e funcionários do governo com o objetivo de exigir a libertação de seus membros presos pelo regime. A repressão a essas ações foram ainda mais violentas, pois todo aquele indivíduo que era suspeito de participação desse atos era preso e privado de seus direitos básicos.

Em nome da segurança nacional e do combate ao terrorismo, os mecanismos de repressão se tornaram cada vez mais violentos e cruéis:

A ditadura *Terrorista* evidenciou a planificação do terror contínuo e prolongado como forma de quebrar a resistência operária e, por consequência, da ampliação dos mecanismos terroristas na sociedade, *in loco*. A difusão do Terrorismo a partir do Estado se deu de forma abrupta, pois, seu objetivo, naquele momento, era a comoção da sociedade. A colaboração patronal-militar era a insígnia maior de que a planificação do terror, e sua consequente aplicação nos mais variados âmbitos da sociedade, confluía no estabelecimento do Estado *Terrorista* enquanto uma relação social, nucleada e potencializada pela relação histórica estabelecida entre militares, empresariais e o Estado, produto dos sucessivos golpes de Estado levados a cabo pela corporação militar em aliança com grupos civis interessados em restabelecer a dominação de classe nas mãos da burguesia argentina (RIBEIRO, 2014, p.03).

Pode-se destacar o grande número de desaparecimentos em massa e o aumento dos casos de tortura nas prisões federais durante o período militar na Argentina de 1966 a 1983. Em 30 de abril de 1977, um grupo de mães de desaparecidos foram em busca de informação sobre o paradeiro de seus filhos e, sem obter sucesso, começaram a se reunir periodicamente na Praça de Maio. Nesta praça, o grupo de Mães da Praça de Maio, como ficaram internacionalmente conhecidas, passou a reivindicar informações sobre seus filhos desaparecidos que somavam a cifra de 2.500, segundo órgãos da imprensa internacional, embora no ano seguinte somasse a cifra de 5.000 desaparecidos políticos.

De acordo com Koike (2012), citado por (SILVA) (2014):

Para a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* – CONADEP, aproximadamente 8.961 (oito mil, novecentos e sessenta e uma) pessoas foram vítimas de desaparecimento forçado e de sequestros na Argentina. Destes, 250 (duzentos e cinquenta) jovens, com idade entre 13 e 18 anos e 500 (quinhentos) recém-nascidos que nasceram em maternidades clandestinas que funcionavam dentro dos centros clandestinos de detenção. Depois de nascidas, as crianças foram ilegalmente entregues à adoção para famílias simpatizantes da ditadura, com o intuito de que as crianças tivessem uma formação diferente da dos seus pais biológicos. Esta atitude de desaparecer com as crianças foi um modo de atuação comum dos militares. Tinha como finalidade intimidar as famílias dos dissidentes políticos, forçar os pais a falarem (tendo em vista que muitas crianças foram levadas aos centros clandestinos de detenção com seus pais e foram torturadas ou assistiram as torturas pelas quais seus pais passavam) e estabelecer o terror na sociedade argentina (KOIKE, 2012, apud SILVA, 2014, p. 03).

Ainda de acordo com Silva (2014), o movimento das Mães da Praça de Maio, como ficou conhecido durante essa época, somaria quase uma centena de mães em pouco tempo, e até outubro de 1977 eram mais de trezentas. O grupo fez sua primeira denúncia internacional

por meio de uma carta ao Congresso dos Estados Unidos, acompanhada de 2.400 assinaturas, sobre os seus filhos desaparecidos e publicaram uma primeira matéria paga em *La Prensa*, reclamando por seus filhos.

A ditadura da Argentina foi considerada como uma das mais violentas da América Latina, em gênero e em número, devido ao crescente número de indivíduos desaparecidos e ao aparato estatal montado para a coordenação da repressão governamental. Além disso, o desaparecimento culminava na morte nos porões das prisões, e no ocultamento dos corpos por sepultamento em valas comuns dentre outros métodos.

1.2 Breve apresentação de Manuel Puig

O escritor e cineasta Manuel Puig nasceu em General Villegas, em 1932. Em 1946, muda-se com a família para Buenos Aires. Viaja para Roma, em 1956 para estudar cinema, onde escreve os seus primeiros roteiros para o cinema: *Ball Cancelled* e *Summer Indoors* (*Verano entre paredes*). Em 1960, volta para a Argentina e escreve o primeiro texto em espanhol: *La tajada*. Em 1963, muda-se para Nova York e começa a escrever romances (ELPHIK, 2014).

Seu primeiro romance, *La traición de Rita Hayworth*, foi publicado em 1968 e foi proclamado pelo jornal francês *Le Monde* como um dos melhores romances do biênio 1968 – 1969. Em 1969, Puig volta para a Argentina e publica *Boquitas pintadas*, e, em seguida, em 1973, publica *The Buenos Aires affair*, livro censurado pelo governo argentino por ser considerado pornográfico.

De acordo com Elphik (2014), no mesmo ano em que publicou *The Buenos Aires affair*, Puig decide ir embora da Argentina por causa do momento político que o país vivia e por conta das ameaças de morte que recebeu do grupo conhecido como Triple A (Associação Anticomunista Argentina).

Em 1973, então, muda-se para o México, onde começa a escrever *El beso de la mujer araña*, objeto de estudo do nosso trabalho. Este romance é publicado em 1976, e é imediatamente proibido na Argentina, devido ao período ditatorial pelo qual passava o país. Depois de publicar este livro, Puig novamente se estabelece em Nova York, onde publica, em 1980, *Pubis Angelical*. De Nova York, ele muda-se para o Brasil, onde publica, em 1982, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, *Sangre de amor correspondido*, e, em 1988, publica *Cae la noche tropical* (ELPHIK, 2014).

Em 1989, volta para o México, estabelecendo-se com a mãe em Cuernavaca, onde morre em 1990, vítima de uma infecção de fígado.

1.3 Breve resumo sobre *El beso de la mujer araña*

O romance conta a história de dois presos, em uma cadeia da Argentina. Na narrativa, Molina conta seis filmes (não nomeados) para Valentín, dos quais três são reconhecidos como sendo respectivamente: *Cat People*, de Jacques Tourneur (1942); *The Enchanted Cottage*, de John Cromwell (1945) e *I Walked with a Zombie*, também de Jacques Tourneur (1943). Os outros três filmes são inventados por Molina: *Destino*, filme de propaganda nazista, outro baseado na vida do próprio Molina e finalmente um último sobre o cinema mexicano dos anos 50. Vieira (2014) afirma que os filmes contados por Molina possuem a particularidade de pertencerem ao que ele chama de categorias de filmes B. Estes filmes são, de acordo com Vieira (2014): “[...] melodramas *kitsch* que evidenciam valores morais e maniqueístas como a eterna luta entre o bem o mal, o amor e o ódio, a verdade e a mentira, a honra, etc [...] (VIEIRA, 2014, p. 154).

Durante a narrativa do romance, Molina conta várias histórias dos filmes que assistiu para Valentín. O primeiro filme narrado por Molina é sobre a mulher pantera. Este filme conta a história de Irena, uma mulher que viaja para Nova York para fugir de uma guerra. A história de Irena remete a uma lenda de que se um homem beijar uma mulher pantera se transforma em um animal selvagem. De acordo com Elphik (2014, p. 01):

Irena presenta una doble identidad: la mujer frígida y la animalidad sexual representada en la pantera. Al ver a la pantera en el zoológico, Irena cae en un estado hipnótico, su mirada es ‘entre trágica y de placer’. Podemos comparar este “transformación” involuntaria de Irena al de Valentín al escuchar la película, que se identifica con el siquiatra. La arquitecta, que representa la normalidad y el orden- despierta en él el recuerdo emotivo de su primer amor, Marta, una chica revolucionaria, pero de extracto burgués como él mismo.

No capítulo 3, Molina conta o filme *Destino*, protagonizado pela atriz francesa Leni Lamaison. Leni se apaixona por um oficial alemão e acaba traindo-o. Valentín fica furioso com a história por tratar-se de um filme nazista. Mas, de acordo com Elphik (2014), para Molina, o que importa é a história de amor entre a francesa e o alemão, porque o faz recordar-se de Gabriel, por quem está apaixonado no momento.

No capítulo 5, Molina inventa uma história, já que Valentín resolve estudar filosofia. No capítulo 6, Valentín, mesmo intoxicado pela comida evita ir para a enfermaria. Na sequência, Molina conta o quarto filme, que narra a história de um playboy da América do Sul que decide estudar Ciências Políticas em Paris, mas o pai milionário, percebendo que o filho pode ter um futuro de esquerdista presenteia-o com um carro de corridas. Tentativa em vão, pois o pai é raptado por um grupo guerrilheiro e na tentativa de resgate o pai acaba morrendo, ao receber um tiro destinado ao filho.

O quinto filme, contado entre os capítulos 9 e 11 é sobre a volta da mulher zumbi. Betsy Connell é uma enfermeira canadense que narra a história do filme. Ela foi contratada para cuidar de Jessica Holland, esposa de Paul Holland, proprietário de um engenho de açúcar na ilha caribenha de São Sebastião. Durante a noite, ela ouve uma mulher chorando, e ao sair do quarto, encontra Jessica Holland, que caminha pela torre da casa como um fantasma em uma camisola branca. Ela se assusta e acha que a mulher sofre de alguma enfermidade mental. Durante o jantar, Betsy ouve os tambores de um ritual vodu. Betsy sugere ao médico tentar um choque de insulina em Jessica, mas isso não causa efeito. Então ela resolve levar a sua paciente até o hounfort lugar onde os nativos assistem ao vodu, pois Alma lhe dissera que uma mulher que tinha uma condição similar a de Jessica, conseguira ser curada pelos deuses dos nativos.

No capítulo 15, Molina sai do presídio, mas é vigiado pela polícia. Este capítulo é um relatório das atividades de Molina, que ao tentar encontrar-se com o grupo político de Valentín, é morto. No último capítulo, Valentín é torturado e sente-se culpado pela morte de Molina.

Terminamos por lembrar que os presos que dividem uma cela pequena em uma prisão na Argentina, logo após o período da ditadura militar desse país, apesar de serem antagônicos, se aproximam durante a narrativa, criando uma relação de amizade e respeito.

2. INTERTEXTUALIDADE E HETEROGENEIDADE

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo por outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referência a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem. (BARROS; FIORIN, apud BONGESTAB, 2011).

Segundo Bongestab (2011) Mikhail Bakhtin desenvolveu o conceito de polifonia em *Problemas da poética de Dostoiévski*. A partir do estudo de Dostoiévski, ele concebe a literatura como um tipo especial de linguagem que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros discursos, acreditando mesmo que o romance funciona como um *órgão* de percepção. É através do literário, que ele vai apreender o conceito de vozes e instituí-lo como princípio arquitetônico da prosa romanesca. Bakhtin afirma que os elementos históricos, sociais e linguísticos atuam de forma decisiva no cerne da personalidade do indivíduo e se manifestam de forma dialógica em seus discursos. Também afirma que todo discurso, por mais simples que seja, está inevitavelmente permeado de inúmeros discursos de natureza social, cultural e ideológica. A esta propriedade intrínseca dá-se o nome de “dialogismo”, visto que sob este ponto de vista nenhum discurso pode ser erguido sob a forma de um verdadeiro monólogo, mas está perpassado de outras vozes e textos. (BONGESTAB, 2011).

Podemos compreender melhor essa condição sobre intertextualidade quando identificamos que um texto possui um conjunto de citações diretas ou indiretas de outro ou outros textos. É o caso de *El beso de la mujer araña* (1976-1985), que intercala na sua narrativa vários outros textos. Mais diante, exploraremos esta comunicação que Puig faz com outros textos nesta obra.

De acordo com Sousa (2006), a intertextualidade pode ser interpretada como um vínculo entre dois textos que pode ser por citação de um texto pelo outro, por alusão ou referência de um texto em outro, ou então até mesmo por imitação ou plágio de texto.

É necessário considerar que não devemos restringir o processo de intertextualidade a textos escritos propriamente ditos. Para Sousa (2006), a intertextualidade pode estar relacionada com outras obras, como a adaptação de uma obra literária para o cinema.

Puig faz uma correlação entre cinema e literatura em *El beso de la mujer araña* (1976), mostrando uma conexão entre as duas artes. Ele usa estratégias cinematográficas em

sua narrativa, sob influência do discurso fílmico, que está presente em toda a narrativa desta obra. A narrativa de *El beso de la mujer araña* (1976) é estruturada através de um longo diálogo entre os dois prisioneiros (Molina e Valentín). Diálogo esse que, como já mencionado, é intercalado com distintos modelos discursivos.

O texto desta obra deve ser considerado como um discurso que discursa outros, como afirma Bakhtin:

Tudo é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente (BAKHTIN, apud BARROS, 1994, p.14).

Pode-se perceber que o texto de Puig na obra *El beso de la mujer araña* (1976) não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, que geram diversos textos que se entrecruzam em toda a narrativa. Há muitas categorias de discursos narrativos neste texto de Puig: os filmes narrados por Molina, os boletins policiais, as letras dos boleros, as notas de roda pé e os monólogos interiores. Este jogo de múltiplas vozes, denominado de polifonia ou intertextualidade configura o texto de *El beso de la mujer araña*, de forma a projetar uma heterogeneidade.

Sobre esta heterogeneidade presente em *El beso de la mujer araña* (1976), pode-se dizer que Puig foi buscá-la na técnica cinematográfica de montagem. Esta técnica permite que se mesquem mundos e técnicas distintas com planos e códigos que tem em comum. Desta forma, Puig buscou em outras artes como cinema, literatura, música etc subsídios para o desenvolvimento de sua narrativa. Destacamos que Puig, cujo apelido era “Coco”, desde muito cedo frequentou salas de cinema com sua mãe. O próprio Puig atribui ao cinema uma forma de fugir do marasmo da pequena cidade em que morava, como afirma Elphick (2014):

Desde muy pequeño, Male lleva a Coco al Teatro Español, el único cine de General Villegas, para ver a las estrellas consagradas de Hollywood: Robert Taylor, Tyrone Power, Carole Lombard, Margarita Cansino (Rita Hayworth), etc. Según el mismo Puig, la rutina de ir al cine con su madre casi todos los días a la función de las seis, lo sumerge en un mundo mágico y maravilloso y a la vez lo hace olvidar –al menos por un par de horas- la sensación asfixiante de vivir en la pampa, el pueblo de Villegas que para él era un ‘B-Western.’[...] En general, las películas serán importantísimas en su creación novelística (ELPHICK, 2014, p. 01).

É possível que este fato tenha contriuiuído para que Puig fosse para a Europa estudar cinema, como já comentamos anteriormente. Ele chegou a escrever alguns roteiros, deixando o cinema de lado para começar a escrever romances, e no caso de *El beso de la mujer araña*, resolveu escrevê-lo como um roteiro de filme.

Verificamos que Puig, ao usar esta técnica cinematográfica de justaposição de planos distintos, no romance, mostra os vários discursos narrativos já citados antes, e este caráter de polifonia de vozes suplanta a ausência de um narrador primário. Através destes discursos, o leitor descobre vários personagens narradores. Molina, o principal deles, participa constantemente como personagem narrador através dos filmes que conta a Valentín. O trecho que segue é do primeiro filme que Molina conta (no romance) a Valentín e no trecho que destacamos é evidente o diálogo que ocorre entre os dois durante a narração. Acrescentamos à citação os nomes dos protagonistas do diálogo para facilitar a compreensão:

Molina: -A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas.

Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.

Valentín: -¿Y los ojos?

Molina: -Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que primero estaba quieta en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo ruido con el atril y la silla, la pantera la vio y empezó a pasearse por la jaula y a rugirle a la chica, que hasta entonces no encontraba bien el sombreado que le iba a dar al dibujo.

Valentín: -¿El animal no la puede oler antes?

Molina: -No, porque en la jaula tiene un enorme pedazo de carne, es lo único que puede oler. El guardián le pone la carne cerca de las rejas, y no puede entrar ningún olor de afuera, a propósito para que la pantera no se alborote. Y es al notar la rabia de la fiera que la chica empieza a dar trazos cada vez más rápidos, y dibuja una cara que es de animal y también de diablo. Y la pantera la mira, es una pantera macho y no se sabe si es para despedazarla y después comerla, o si la mira llevada por otro instinto más feo todavía.

Valentín: -¿No hay gente en el zoológico ese día?

Molina: -No, casi nadie. Hace frío, es invierno. Los árboles del parque están pelados. Corre un aire frío. La chica es casi la única, ahí sentada en el banquito plegadizo que se trae ella misma, y el atril para apoyar la hoja del dibujo. Un poco más lejos, cerca de la jaula de las jirafas hay unos chicos con la maestra, pero se van rápido, no aguantan el frío.

Valentín: -¿Y ella no tiene frío?

Molina: -No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada dibujando a la pantera (PUIG, 2014, p. 6, *grifos nossos*)

Intercaladas na narrativa de *El beso de la mujer araña* (1976) também se encontram várias notas de rodapé relativas ao assunto tratado naquele capítulo. Muitas vezes, são notas que tomam várias páginas a respeito de teorias sobre o homossexualismo. Puig apresenta a problemática do homossexualismo, e desmitifica o discurso oficial da sexualidade, problematizando seus conteúdos ideológicos.

Puig trata a respeito do assunto do homossexualismo, ora nas notas de rodapé, através da voz de vários autores que narram a respeito do assunto, ora nas conversas coloquiais entre Molina e Valentín. O exemplo que segue é um fragmento de uma destas notas de rodapé que tratam do homossexualismo:

[...]Desde los 5 años hasta la adolescencia se produce en estos niños y niñas « diferentes » un oscilar de su bisexualidad original. Pero, por ejemplo, la niña « masculinizada » por su identificación con el padre, aunque se sienta atraída sexualmente por un varón, no aceptará el rol de muñeca pasiva que le impondrá un varón convencional, se sentirá incómoda y cultivará como único modo de superar su angustia, un rol diferente que sólo admitirá juego con mujeres; en cuanto al niño « feminizado » por su identificación con la madre, aunque se sienta sexualmente atraído por una niña, no aceptará el rol de asaltante intrépido que le impondrá una hembra convencional, se sentirá incómodo y cultivará un rol diferente que sólo admitirá juego con hombres. Anneli Taube interpreta así la actitud imitativa practicada hasta hace poco por los homosexuales en alto porcentaje, actitud imitativa ante todo de los defectos de la heterosexualidad. Era característica de los homosexuales varones el espíritu sumiso, conservador, amante a todo coste de la paz, sobre todo a coste de la perpetuación de su propia marginación, mientras que era característica de las mujeres homosexuales su espíritu anárquico, violentamente disconforme, aunque básicamente desorganizado. Pero ambas actitudes resultaban no deliberadas, sino compulsivas, impuestas por un lento lavado cerebral en el que intervenían los modelos de conducta heterosexual burgueses, durante infancia y adolescencia, y posteriormente, al asumir la homosexualidad, los modelos « burgueses » de homosexualidad [...](PUIG, 2014, p. 144).

Nos dezesseis capítulos do livro em questão, o autor interpõe três relatórios policiais. Dois deles tratam das entrevistas de Molina com o diretor da penitenciária. O exemplo que segue é um documento que trata da liberdade de Molina e relata os passos do personagem:

Informe sobre Luis Alberto Molina, procesado 3.018, puesto en libertad condicional el 9 del corriente mes, a cargo del servicio de vigilancia CISL en colaboración con el servicio de vigilancia telefónica TISL
 Día 9. Miércoles. El procesado fue puesto en libertad a las 8.30 y llegó a su casa a las 9.05 de la mañana, en taxímetro, solo. No salió en todo el día de su domicilio, calle juramento 5020, se asomó a la ventana varias veces,

mirando en direcciones varias, pero quedando varios minutos mirando fijo hacia la dirección noroeste. El departamento está situado en un tercer piso y no tiene casas altas enfrente. Llamó por teléfono a las 10.16, preguntó por Lalo, y cuando éste atendió hablaron varios minutos, en femenino, dándose varios nombres diferentes que se intercambiaban a lo largo de la conversación, por ejemplo Teresa, Ni, China, Perla, Caracola, Pepita, Carla y Tina. El nombrado Lalo ante todo insistió en que el procesado contara sus «conquistas» en el penal. El procesado contestó que eran todas mentiras las cosas que se contaban sobre las relaciones sexuales en los penales y que no había tenido ninguna «diversión». Prometieron verse el fin de semana para ir al cine. Cada vez que se llamaban por un nuevo nombre se retan. A las 18.22 el procesado llamó por teléfono a una señora a la que llamó tía Lola. Habló largo rato con ella, evidentemente una hermana de su madre, hablaron ante todo de la salud de la madre del procesado, y de la imposibilidad de que esa señora la fuera a cuidar, porque por su parte también estaba enferma (PUIG, 2014, p. 184).

Puig también fala por intermédio das voces de pessoas ligadas aos presos. A través de cartas, como esta que recibe Valentin, cheia de códigos, já que trata de um prisioneiro político, carta essa que o deixa deprimido pelas notícias que contém, e, muito triste, explica para Molina o que significam alguns códigos presentes nela. A citação que segue é um trecho da carta:

-‘Querido mío: Hace mucho que no te escribía porque no tenía coraje para decirte todo esto que pasó y vos seguramente lo comprenderás porque sos más inteligente que yo, eso seguro. También no te escribí antes para darte la noticia del pobre tío Pedro porque me dijo su mujer que te había escrito. Yo sé que vos no querés que se hable de esas cosas porque la vida sigue y se necesita mucha valentía para seguir en la lucha por la vida, pero a mí es lo que más me ha embromado desde que soy vieja.’ Todo esto es clave, te diste cuenta, ¿no?’[...] [...]Bueno, vos que sos más fuerte, como yo querría ser, ya estarás resignado. Yo sobre todo lo extraño mucho al tío Pedro porque me quedó un poco la familia a mi cargo, y es mucha responsabilidad. Mirá peladito, que me dijeron que te pelaron bien, y qué lástima que yo no me puedo hacer el plato viéndote, vos que tenías la melenita de oro, siempre me acuerdo todo lo que hablábamos, sobre todo de no dejarnos tirar abajo por las cosas personales, y siguiendo tu consejo traté de arreglarme como pude’(PUIG, 2014, p. 95).

Também fazem parte da narrativa fragmentos de letras de boleros como este que segue:

-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... Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos -porque es preciso- siempre separados... te juro,

que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo... este dolor [...](PUIG, 2014, p. 96).

Algumas listas de compras de Molina também fazem parte deste conjunto de textos:

PROCESADO: ... Dulce de leche, en tarro grande. ... Dos tarros, mejor. Duraznos al natural, dos pollos asados, que no estén ya fríos, claro. Un paquete grande de azúcar. Dos paquetes de té, uno de té negro, y otro de manzanilla. Leche en polvo, leche condensada, jabón para lavar... media barra, no, una barra entera, de jabón Radical, y cuatro paquetes de jabón de tocador, Palmolive,[...](PUIG, 2014, p. 106).

Intercaladas na narrativa de Puig, estão as histórias que aparecem como monólogos que Molina inventa para si próprio para passar o tempo. São histórias de filmes imaginários que ocupam páginas inteiras da obra. Depois de conversar com Valentín, Molina começa a pensar na história. O trecho que segue é parte de uma dessas histórias imaginadas por Molina:

-una mujer europea, una mujer inteligente, una mujer hermosa, una mujer educada, una mujer con conocimientos de política internacional, una mujer con conocimientos de marxismo, una mujer a la que no es preciso explicarle todo desde el abc, una mujer que con preguntas inteligentes estimula el pensamiento del hombre, una mujer de moral insobornable, una mujer de gusto impecable, una mujer de vestir discreto y elegante, una mujer joven y madura a la vez, una mujer con conocimiento de bebidas, una mujer que sabe elegir el menú adecuado, una mujer que sabe ordenar el vino adecuado, una mujer que sabe recibir en su casa, una mujer que sabe dar órdenes al personal de servicio, una mujer que sabe organizar un recibimiento para cien personas,[...] (PUIG, 2014, p. 88).

O fluxo de consciência de Molina é interrompido pelos diálogos com Valentín. Depois de terminada a conversa, Molina volta a imaginar a continuação da história. O trecho que segue é a continuidade da história da citação anterior:

-un muchacho que urde un plan, un muchacho que acepta la invitación de su madre a verla en la ciudad, un muchacho que miente a su madre asegurándole su oposición a la guerrilla, un muchacho que promete a su madre regresar a París, un muchacho que cena a solas con su madre a la luz de candelabros, un muchacho que promete a su madre acompañarla en un viaje por mundanos centros de deporte invernal europeos como lo hiciera de niño apenas terminada la guerra, una madre que le habla de bellas muchachas casaderas de la aristocracia europea, una madre que le habla de

todo cuanto heredará, una madre que le propone ya poner a nombre del hijo cuantiosas riquezas,[...] (PUIG, 2014, p. 102).

Vimos nesta parte do trabalho alguns exemplos de textos intercalados na narrativa de *El beso de la mujer araña* (1976). Estes textos dão um caráter heterogêneo a esta obra de Puig. Utilizando as palavras de Elphik (2014), podemos dizer que Puig realiza uma montagem complexa de discursos: os diálogos entrelaçados entre os filmes, as correntes de consciência, os relatórios policiais, os diálogos entre o diretor da penitenciária e Molina, listas de compras, letras de bolero, notas de rodapé fazem do romance de Puig um dos mais revolucionários da América Latina (ELPHIK, 2014).

3. NARRATIVA EM FORMA DE FILME

No que diz respeito à linguagem do cinema, pode-se dizer que o filme é uma obra que não tem continuidade, é concebido e realizado em pequenas partes. Só quando estiver finalizado, terá uma forma contínua e cronológica. Concebido desde seu nascimento como um conjunto de elementos, o filme é fabricado em pequenas unidades, denominadas planos. Posteriormente, os planos são montados em uma determinada sequência para contar a história do filme. Puig, de certa maneira, se vale desta técnica em seu romance, pois é como se esta obra fosse montada em planos, assim como uma obra cinematográfica.

No filme, cada pequena fração se chama plano. O plano é a menor parte do filme em estado livre, a sequência é a menor parte do filme em combinação. Uma sequência é formada por vários planos, é, portanto, um conjunto de planos que se seguem, cujo conjunto possui um sentido. A história então é contada em planos, e a montagem é uma reunião destes muitos planos para formar um conjunto coerente, cronológico e definitivo, que vem constituir o produto acabado. A montagem vem controlar a eficácia da sucessão dos planos.

Aproveitando estas técnicas próprias do cinema, Puig inovou escrevendo um romance em que apresenta muitos aspectos de um roteiro cinematográfico, e como se tratava de literatura, não apresentava imagens, próprias do cinema, Puig teve que inovar também quando se tratava de fazer a passagem de um plano a outro. No cinema, estas passagens são realizadas através de pausas, ou através de indicações temporais como dias, meses, anos, depois ou mesmo espacial: Argentina, Brasil etc.

Para conseguir utilizar esta técnica no romance, no momento de demarcar a delimitação das sequências e passar de um episódio a outro, Puig empregou a técnica de usar reticências. Estas passagens de um plano a outro geralmente são de caráter temporal e estão presentes em vários momentos em *El beso de la mujer araña* (1976). Elas geralmente indicam a interrupção de um diálogo durante a noite para que o mesmo recomece na manhã seguinte. Mostramos aqui, como isso se dá no filme e exemplificamos como Puig resolve no romance. A cena que apresentaremos mostra a passagem de um plano a outro. Nela, Molina se despede de Valentín, para recomeçar a contar o filme no dia seguinte:



Imagem 1: Foto capturada do filme *El beso de la mujer araña* (1985).

A cena que segue, através da montagem de planos, seguindo uma sequência, é a cena que dará continuidade ao filme e à história contada por Molina. No cinema essa passagem é muito clara para o espectador. Temos uma cena cortada e em seguida a cena que dará continuidade à história, como vemos a seguir.

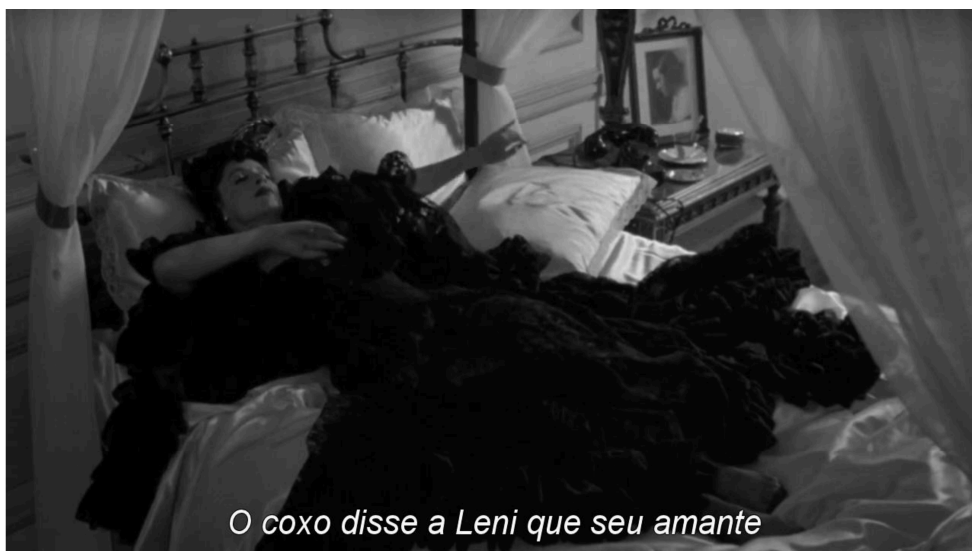


Imagem 2:Foto capturada do filme *El beso de la mujer araña* (1985).

No romance, esta passagem se dá da seguinte maneira: Molina se despede de Valentín para recomençar a contar o filme no dia seguinte. Como Puig não poderia se utilizar da imagem para que o leitor percebesse que se tratava de uma mudança de plano, ou seja, que a cena seria

cortada para ter continuidade no parágrafo seguinte, ele se utilizou de reticências como forma de mostrar ao leitor o que no filme se entende através da imagem:

Hasta mañana.

.....

- -Te escucho.

-Bueno, como ya te dije ayer, esta última parte no me la acuerdo bien. El marido esa misma noche llama al psicoanalista para que vaya a la casa, la esperan a ella que no está, a Irena. -En qué casa (PUIG, 2014, p. 29).

Outras passagens, assim como no cinema, são de caráter espacial. Os exemplos mais característicos são os episódios em que Molina está no gabinete do Diretor e volta para a cela. Percebe-se que estas passagens são feitas de uma maneira muito própria do cinema, que é uma mudança de espaço sem uma prévia apresentação ao leitor. No cinema se dá da seguinte maneira: primeiro esta imagem que segue mostra a fala do diretor do presídio. Há um corte, e na cena que segue, Molina conta ao companheiro de cela que poderá ser removido em 24h.



Imagem 3: Foto capturada do filme *El beso de la mujer araña* (1985).



Imagem 4:Foto capturada do filme *El beso de la mujer araña* (1985).

No romance, como não há imagens para mostrar o corte da cena e a mudança de espaço, Puig se utiliza novamente das reticências para mostrar ao leitor que ocorreu uma mudança de espaço, que no momento imediatamente anterior Molina estava no gabinete do presídio e logo em seguida estava na cela.

DIRECTOR: Un momentito, que no he terminado de hablar. Mañana tenga todo listo porque saldrá en libertad condicional.
 PROCESADO: Señor...
 DIRECTOR: Sí, mañana, a primera hora de la mañana.
 PROCESADO: Gracias, señor...
 DIRECTOR: Y buena suerte, Molina.
 PROCESADO: Gracias, señor. Gracias...
 DIRECTOR: Nada, hombre, que le vaya bien...
 PROCESADO: Pero ¿es en serio?
 DIRECTOR: Claro que es en serio.
 PROCESADO: No lo puedo creer...
 DIRECTOR: Créalo... y a portarse bien, en la calle. Que no le conviene ya macanear con pibes, Molina.
 PROCESADO: ¿Mañana ya?
 DIRECTOR: Sí, mañana a primera hora.
 PROCESADO: Gracias...
 DIRECTOR: Bueno, ya vaya que tengo que hacer.
 PROCESADO: Gracias, señor.
 DIRECTOR: De nada.
 PROCESADO: Ah!... una cosa...
 DIRECTOR: ¿Qué le pasa?
 PROCESADO: Aunque salga mañana... si me vinieron a ver, o de mi casa, o el abogado...
 DIRECTOR: Hable... ¿o prefiere que salga el Suboficial?
 PROCESADO: No, es decir... si vinieron a verme, ellos no podían estar seguros de que yo salía mañana...

DIRECTOR: ¿Qué quiere decir?... no le entiendo. Explíquese, que tengo mucho que hacer.

PROCESADO: Sí, que si vinieron me hubiesen traído paquete... Y para disimular con Arregui...

DIRECTOR: No, no tiene importancia ya. Dígale que no le trajeron El beso de la mujer araña

nada, porque el abogado sabía que usted salía en libertad. Ya mañana comerá en su casa, Molina.

PROCESADO: No era por mí, señor. Era por Arregui... para disimular.

DIRECTOR: No exageremos, Molina. Está bien así.

PROCESADO: Perdone, señor.

DIRECTOR: Que le vaya bien.

PROCESADO: Muchas gracias. Por todo...

.....

-Pobre Valentín, me mirás las manos.

-No me di cuenta. Lo hice sin querer.

-Se te fueron los ojos, pobre tesoro...

-Qué lenguaje... ¿y?, ¡contá algo rápido!

-No me trajeron paquete. Me vas a tener que perdonar.

-Qué culpa tenés vos...

-Ay, Valentín...

-¿Qué pasa?

-Ay, no sabés...

-Vamos, ¿qué es todo ese misterio?

-No sabés...

-Vamos... ¿qué pasó? ¡Dale!

-Mañana me voy.

-¿De la celda?, ... qué macana.

-No, me dejan salir, en libertad.

-No...

-Sí, me dieron la libertad provisional (PUIG, 2014, p. 174)

Estas referências que se intercalam durante a narrativa de *El beso de la mujer araña* (1976) servem para mostrar como Puig utiliza a técnica cinematográfica chamada de cortes móveis, os que tem como característica principal da divisão do tempo que constituem o critério de fragmentação em planos. Através destes cortes, o autor fragmenta os planos de forma a descompor o discurso em várias partes. No episódio em que Molina sai da prisão aparece essa técnica, que Puig toma emprestada do cinema para desenvolvimento de sua narrativa. Neste episódio, os pequenos planos possuem uma precisão temporal, mostrando claramente o dia em que os fatos ocorreram:

Día 20. Domingo: Llamado de Lalo a las 11.48, propuso salir en auto con Mecha Ortiz como el domingo anterior: Se supone que es el apodo de quien manejaba el Fiat en el paseo anterior. Se dieron nombres diferentes, pero no creemos que constituyan código alguno. Esos nombres fueron Delia, Mirta,

Silvia, Niní, Líber, Paulina, etc., referidos casi con seguridad a actrices del cine argentino de años atrás. El procesado rechazó la invitación por tener compromiso con su madre. A las 15.15 se asomó a la ventana, esta vez abierta, suponemos porque habla sol y no hacía casi frío, y quedó largo rato mirando en la dirección acostumbrada. A las 17.04 salió con su madre, tomaron colectivo en la esquina de Pampa y Avenida Triunvirato, bajaron en Avenida de Mayo y Lima, caminaron dos cuadras hasta el teatro Avenida, compraron localidades para el espectáculo de zarzuela, se cruzaron a ver vidrieras mientras llegaba la hora del espectáculo, 18.15. En el intervalo el procesado fue al baño pero no habló con nadie. Después de estar en la platea sin hablar con nadie, salieron a las 20.40. En la confitería de Avenida de Mayo esquina Santiago del Estero tomaron chocolate con churros, no hablaron con nadie. Tomaron el mismo colectivo de vuelta, en la esquina de Avenida de Mayo y Bernardo de Irigoyen.

Día 21. Lunes: El procesado salió a las 8.37, tomó colectivo hasta Avenida Cabildo, de allí otro a Santa Fe y Callao, de aquí caminó las cinco cuadras hasta el local de la calle Berutti 1805. Habló con dos señores, miraron los espacios dedicados a vidrieras, le sirvieron café. Salió y repitió el mismo viaje en dos colectivos hasta su casa. A las 11.30 llamó a su amigo Lalo, al Banco de Galicia donde trabaja, hablaron con seriedad, seguramente por estar el individuo en su trabajo. El procesado solamente comunicó que había arreglado para empezar a trabajar al día siguiente, a pesar de que no habían definido el salario. El otro llamado del día fue de la tía Lola, habló con la madre del procesado, se alegraron con la noticia del empleo (PUIG, 2014, p. 188).

Lembramos que a imagem é a linguagem básica do cinema. Através dela é possível mostrar os mínimos detalhes de uma cena na película do cinema. Puig, que usa as técnicas cinematográficas para escrever *El beso de la mujer araña* (1976), descreve as imagens de uma maneira parecida àquela utilizada no cinema. Através de uma narrativa mais lenta, em que descreve os mínimos detalhes de uma cena. Puig se aproxima da técnica cinematográfica em que quase não há ação, nem diálogo. Portanto, Puig descreve cenas, dando a impressão de lentidão usada nos discursos fílmicos. A passagem que segue representa esta característica em *El beso de la mujer araña* (1976):

Y van al departamento de él, lujosísimo, pero muy raro, de paredes blanquísimas sin cuadros y techos muy altos, y pocos muebles, oscuros, casi como cajones así de embalaje, pero que se ve que son finísimos, y casi nada de adornos, cortinados blancos de gasa, y unas estatuas de mármol blanco, muy modernas, no estatuas griegas, con figuras de hombres como de un sueño. Él le hace preparar la habitación de huéspedes por un mayordomo que la mira raro. Pero antes le pregunta si no quiere una copa de champagne, del mejor champagne de su Francia, que es como la sangre nacional que brota de la tierra. Y suena una música maravillosa, y ella le dice que lo único que ama de la patria de él es esa música. Y entra una brisa por la ventana, un ventanal muy alto, con un cortinado de gasa blanca que flota con el viento como un fantasma, y se apagan las velas, que eran toda la iluminación. Y entra nada

más que la luz de la luna, y y la ilumina a ella, que parece una estatua también, alta como es con un traje blanco que la ciñe bien, parece un ánfora griega, claro que con las caderas no demasiado anchas, y un pañuelo blanco casi hasta los pies que le envuelve la cabeza, pero sin aplastarle el pelo, apenas enmarcándoselo (PUIG, 2014, p. 41).

A cena que segue possui uma imagem que seria a representação deste texto do romance que acabamos de citar. Escolhemos esta passagem do romance e esta imagem para que pudéssemos mostrar como Puig dá conta de descrever no romance, o que a imagem por si só já faria no cinema.



Imagem 5: Foto capturada do filme *El beso de la mujer araña* (1985).

A cena destacada demonstra a caracterização feita lentamente por Puig, no romance: paredes muito brancas, poucos móveis, uma estátua branca, as velas que são a única fonte de iluminação do ambiente, paredes sem quadros.

3.1 Metaficção

Destacamos também que Manuel Puig faz uma conexão direta entre cinema e literatura através do personagem que conta os filmes a Valentín, seu colega de cela, com a intenção de fugir da realidade e animar seu amigo. O que se tem que levar em conta aqui é que, no cinema, estas histórias são contadas através das imagens, e no romance estas mesmas histórias se convertem no texto narrado por Molina, e, portanto, se transformam em discurso literário. Sendo assim, podemos pensar aqui em metaficção, ou seja, o cinema dentro do romance, no caso do romance *El beso de la mujer araña* (1976) e o cinema dentro do cinema, no caso do filme (1985). O que ocorre, tanto no romance como no filme, é uma representação dos filmes por Molina, ou seja, um texto metaficção (que é o texto de *El beso de la mujer araña*) toma como base um texto fictício (que são os textos dos filmes narrados por Molina).

Em toda a narrativa do romance, como já dissemos anteriormente, Molina conta seis filmes para Valentín. Na adaptação de *El beso de la mujer araña* para o cinema, Valentín conta apenas o filme nazista, inventado por ele. Ao contar o filme para Valentín, Molina torna-se o narrador deste filme, ou seja, ocorre a metaficção, porque acontece uma representação de um filme dentro do romance (1976), primeiramente, e depois, dentro do filme (1985).

Verificamos, na adaptação para o cinema, que Molina, ao contar um filme inventado por ele, muitas vezes transforma-se na atriz principal do filme, e essa imagem se mescla com imagens do filme inventado por ele. No romance, o texto que corresponde à cena que destacamos é o que segue:

allá arriba una luz se empieza a levantar como niebla y se dibuja una silueta de mujer divina, alta, perfecta, pero muy esfumada, que cada vez se va perfilando mejor, porque al acercarse va atravesando colgajos de tul, y claro, cada vez se la va pudiendo distinguir mejor, envuelta en un traje de lamé plateado que le ajusta la figura como unavaina. La mujer más divina que te podés imaginar. Y canta una canción primero en francés y después en alemán (PUIG, 2014, p.38).

No filme, vemos primeiramente Molina transformado na atriz, como mostramos na foto abaixo:

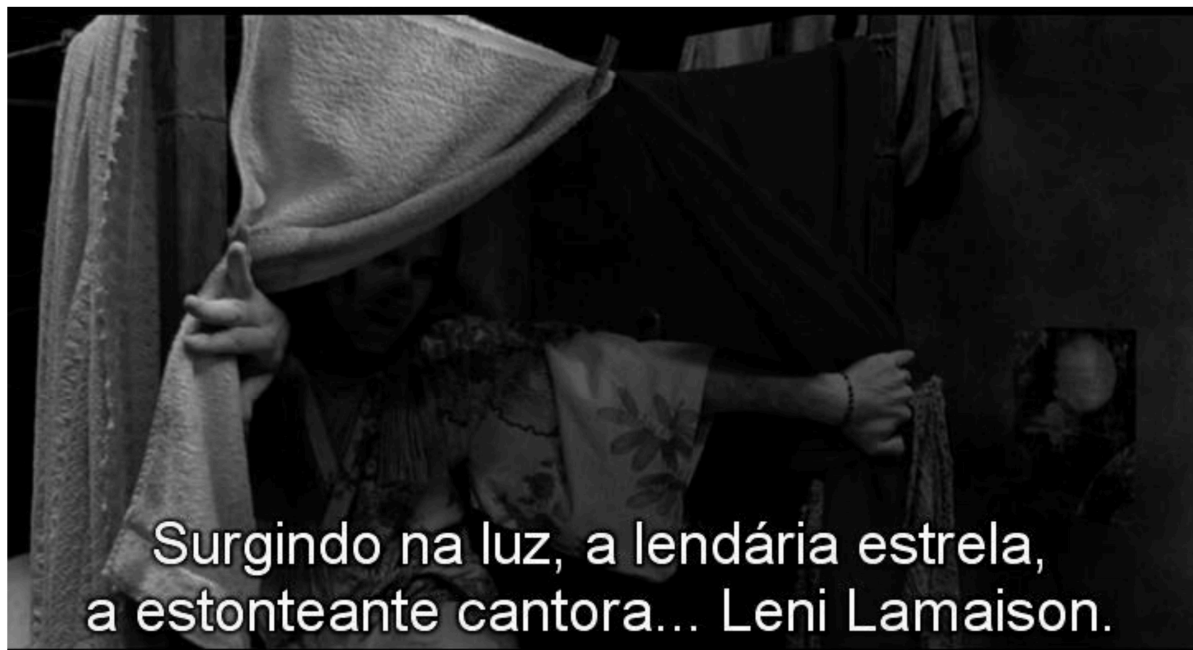


Imagem 6:Foto capturada do filme *El beso de la mujer araña* (1985).

Na sequência do filme *El beso de la mujer araña* (1985), aparece a atriz que Molina está representando e a cena que citamos anteriormente:



Imagen 7: Foto capturada do filme *El beso de la mujer araña* (1985).

Finalizamos este capítulo, destacando que a obra de Puig pode ser caracterizada pela intertextualidade e pela metaficção, já que Puig se utiliza da intertextualidade porque se comunica com outras obras dentro da sua obra, e, metaficção, porque Molina, ao contar estes filmes os representa, tornando-se personagens dos filmes dentro de *El beso de la mujer araña* (romance e filme).

CONSIDERAÇÕES

Puig rompe com os estereótipos do romance tradicional quando faz uma mescla de estilos narrativos em *El beso de la mujer araña* (1976). Através dessa técnica inovadora faz um romance todo estruturado como se fosse um filme. Por fim, se pode dizer que a técnica inovadora usada por Puig, que mescla textos de boleros, cartas, listas de compras, notas de roda pé, etc, aliados à técnica cinematográfica de narrar, forma a estrutura de um texto no qual podemos perceber essa polifonia de vozes e uma heterogeneidade linguística.

Aliada a essa intertextualidade com os textos citados acima, Puig utiliza a técnica cinematográfica e assim rompe com a ordem linear da narrativa. Além disso, percebe-se através deste tipo de narrativa de Puig, que é inovadora, pois ele introduz a técnica cinematográfica de narrar em um romance, que não há um narrador primário. Isto faz com que o leitor descubra os personagens sem uma apresentação prévia do autor, característica própria dos filmes. Os diálogos apresentados em *El beso de la mujer araña* (1976) estão em forma de uma sucessão de planos, de maneira a expressar a linguagem do cinema.

Constatamos a presença da metaficção em *El beso de la mujer araña* (1976-1985) à medida que Molina conta as histórias dos filmes, pois ele se converte em narrador. Estas histórias, por sua vez, se transformam em discurso literário. Sendo assim, podemos dizer que existe, na obra de Puig, essa relação de metaficção, ou seja, o cinema dentro do romance, no caso do romance (1976) e o cinema dentro do cinema, no caso do filme (1985).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. *As Ditaduras Militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de a história oficial e pra frente Brasil*. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN – 1808 -8473 130.
- ANDRADE, A. L. M. *O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999.
- BABENCO, Hector. *El beso de la mujer araña* (1985). Disponível em U torrent Download.
- BALEIA na Rcdc *Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura*. Disponível em: <[http://www. diatura militar.](http://www.diatura militar.)> Acesso em: 12 abr. 2014.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN:- *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONGESTAB, Cristina. *Memória e melancolia na obra de Carlos Saura*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Ed. Grijalbo,1990.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução: Nilson Moulin Louzada; Revisão Técnica: Sheila Schavarzman. 2 ed. São Paulo: Globo, 1989.
- COUTINHO, Eduardo Faria de; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ELPHICK, Lilian. *Las máscaras em El beso de la mujer araña*. Disponível em: <file:///D:/METATEATROMETAFIC%C3%87%C3%83O/las%20mascaras.htm>. Acesso em: 28 mai 2014.
- INFANTE, Alison. *El discurso de masas em El beso de la mujer araña*. Disponível em [www.letralia. Com/37/en01-037.htm](http://www.letralia.com/37/en01-037.htm). Acesso em: 03 mai 2014.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma: A modernidade da representação à transgressão*.
- KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Anna Chistina, CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. Tradução: Glória Rodríguez. 4 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer de araña (capa)*. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=capa+livro+el+beso+de+la+mujer+ara%C3%B1a&client=firefox-a&hs=0SQ&rls=org.mozilla:pt-BR:official&channel=fflb&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=H5MKU-vEBYfa0QGaq4HACg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=624#facrc=_&imgdii=_&imgref=VD8usNRI9i5ZxM%253A%3BrOADvqVM6G3jfM%3Bhttp%253A%252F%252Fmlb-s2-p.mlstatic.com%252F2161-MLB4781990084_082013-S.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Flista.mercadolivre.com.br%252Fo-beijo-da-mulher-aranha-manuel-puig-lfr7%3B90%3B90. Acesso em: 22 fev 2014.

RIBEIRO, Marcos Vinicius. *Terrorismo ampliado na Argentina: a ditadura civil militar de terrorismo de estado (1976-1983)*. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279505362_ARQUIVO_Marcos_Vinicius_Ribeiro_X_Anpuh.pdf. Acesso em: 25 mar 2014.

SILVA, Bongestab Cristina. *Melancolia e crise do sujeito na modernidade: Estudo e La Voluntad e Triste fim de Policarpo Quaresma*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Elaine Cristina de Sousa. *A Melancolia em El beso de la mujer araña*. Monografia de Graduação. Universidade Estadual da Paraíba, 2014.

VIEIRA, Soares André. *Invenção e (re)criação em El beso de la mujer araña*. Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r35/art9.pdf. Acesso em: 15 mai 2014.

SOUSA, Beatriz. *As estruturas narrativas*. Petrópolis: Vozes, 2006.