

A INTERSECÇÃO NARRATIVAS NA VERSÃO HOLLYWOODIANA DE O BEIJO DA MULHER ARANHA

Anelise Reich Corseuil
UFSC

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOLD, Heinz Ludwig (ed.). *Die andere Sprache*. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre. München: Text und Kritik, 1990.
- BAHRO, Rudolf. ARNOLD, Heinz Ludwig (ed.). *Die andere Sprache*. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre. München: Text und Kritik, 1990.
- BOLLE, Willi (org.). *Antes e depois do muro*. VI Semana de Literatura Alemã Contemporânea. Anais. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.
- BÖTHIG, Peter. "die verlassene sprache" in: ARNOLD, Heinz Ludwig, WOLF, Gerhard (eds.) *Die andere Sprache*. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre. München: Text und Kritik (Sonderband), 1990.
- BRADY, Philip e WALLACE, Ian (eds.). *Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin?* (= German Monitor 35). Amsterdam/Atlanta (GA): Rodopi, 1995.
- BRAUN, Volker. *Provokation für mich*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1965.
- BRAUN, Volker. "Büchners Briefe". In: BRAUN, Volker. *Texte 5*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1990.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- DRAWERT, Kurt. *Haus ohne Menschen. Zeitschriften*. Leipzig: Suhrkamp, 1993.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971: p.11f.
- GOODBODY, Axel e TATE, Dennis (eds.). *Geist und Macht. Writers and the state in the GDR* (= German Monitor 29). Amsterdam/Atlanta (GA): Rodopi, 1992.
- GRANT, Colin B. *Literary communication from consensus to rupture. Practice and Theory in Honecker's GDR*. Amsterdam/Atlanta (GA): Rodopi, 1995.
- GRANT, Colin B. *Literatur der DDR von den 80er Jahren zur Gegenwart*. Ein Reader. Rio de Janeiro: Goethe Institut, 1996.
- GRANT, Colin B. *Narrations of the decay of the past-socialist city*. Leipzig in three new German texts. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n.3, p., abril 1996.
- HAVEL, Václav. *The power of the powerless*. In: VLADISLAV, Jan (ed.). *Václav Havel. Living in Truth*. London/Boston: Faber and Faber, 1990.
- MICKEL, Karl. *Vita nova mea. Mein neues Leben*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1966.
- MÜLLER, Heiner. "Verabschiedung des Lehrstücks in HÖRNIGK". Frank (ed.), *Heiner Müller Material*. Texte und Kommentare. Leipzig: Reclam, 1990.
- NEUMANN, Gert. *Die Reportagen* in: NEUMANN, Gert. *Die Schuld der Worte*. Rostock: Hinshoff, 1989.
- VISSER, Anthonya. *Blumen ins Eis*. Lyrische und literaturkritische Innovationen in der DDR. Zum kommunikativen Spannungsfeld ab Mitte der 60er Jahre. Amsterdam/Atlanta (GA): Rodopi, 1994.

RESUMO:

No filme hollywoodiano O Beijo da Mulher Aranha, de Hector Babenco, adaptação da obra homônima de Manuel Puig, a organização do discurso narrativo com elementos como temporalidade, focalização e voz – e suas recorrências no filme – levam a platéia a compreender um dos principais temas do filme: a inter-relação entre o mundo real e ficcional dos personagens. Este trabalho analisa, no filme de Babenco, o entrelaçamento de diferentes narrativas: o discurso linear e histórico de Valentin é seccionado pelo relato de Molina, de velhos filmes, onde imagens de suas vidas e de seus desejos se conjugam.

PALAVRAS-CHAVE:

Narratologia, cinema, metanarrativa.

Considerando que a apresentação da fábula, ou história, é mais importante que os eventos da própria história, o discurso narrativo torna-se um elemento central na análise de textos literários ou fílmicos. Opostamente à forma sucinta como uma história pode ser resumida – geralmente centrada no conflito de duas forças opostas –, as técnicas narrativas empregadas para se apresentar uma história para uma platéia ou para os leitores são elementos cruciais para a caracterização de diferentes obras artísticas, para sua inclusão num determinado

gênero e para um direcionamento de sua recepção e sugestão de seus significados. Até mesmo obras desprovidas de forma narrativa chamam a atenção para a importância do narrador: em sua análise da *Infância de Raleigh*, Jeremy Hawthorn nota que,

nessa obra famosa, dois meninos observam com grande atenção a figura de um marinheiro que lhes narra uma história. O marinheiro aponta para o mar com um dos braços, mas seu outro braço forma um gesto familiar e interpessoal dirigindo-se ao dois meninos. Seu olhar – contrário à direção do braço apontado para o mar – fixa-se nos dois meninos, que por sua vez não olham para o mar, mas para aquele que se dirige a eles: o narrador.¹

Está implícito que Raleigh não se sente atraído pelo mar, mas sim pelas histórias sobre o mar: o discurso do narrador revela-se, então, mais importante que o próprio assunto da história. Nesse processo, o narrador é o mediador entre os fatos e o leitor, tornando-se elemento central para a textura da obra artística. É através do discurso do narrador que a história faz sentido, é atraente, ou enriquecida.

Apesar da diversidade dos estilos literários e dos diferentes usos que fazem do narrador – por exemplo, o realismo depende de um apagamento ou neutralização do narrador para alcançar seus efeitos característicos –, a presença do narrador no texto literário é evidente para o leitor, uma vez que a produção verbal implica num distanciamento entre o momento passado, em que a história aconteceu, e o tempo presente, em que a história é narrada.

No cinema, o fato de as palavras serem substituídas por imagens, como se a platéia estivesse vendo a ação sem a interferência de um narrador, ou de sua voz, produz a impressão de que não há narração, mas apenas um processo de mostrar, “monstration”, conforme Gaudreault.² Os recentes debates sobre narratologia, com as visões opostas de Seymour Chatman e David Bordwell sobre o processo de narrar e mostrar no cinema, são elucidativos: para Bordwell, o cinema não apresenta um agente correspondente ao narrador literário, atribuindo, assim, a construção da narrativa fílmica à atividade de reconstrução

exercida pela platéia; para Chatman, a construção da narrativa é codificada no filme através de uma série de pistas.³ Corroborando a percepção de Chatman, Gaudreault aponta para a presença de um narrador fílmico através de atividades como a de edição, reveladora da interferência do narrador nos eventos da história. Através da edição, ou montagem, diferentes segmentos espaço-temporais podem ser articulados de forma subsequente e cenas podem ser organizadas, não apenas linearmente, mas também numa variedade de seqüências – atividade que aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história: o narrador.

Além da edição, outras técnicas também indicam a presença de um narrador: focalização, uso da cor, da música e do tempo; de acordo com Chatman, os diálogos também são minimamente narrados. O termo narrador, ou “narrador impessoal”,⁴ não está necessariamente ligado a uma individualidade, mas revela a presença de uma autoridade. Em textos ficcionais contemporâneos, essa autoridade está geralmente imersa no próprio discurso ficcional, uma vez que em muitas obras o mundo diegético das personagens e o mundo extra-diegético do narrador são reflexivos. De fato, nos trabalhos de Woody Allen, a autoridade do narrador é às vezes questionada quando as personagens se dirigem diretamente à platéia, conscientemente rejeitando a mediação do narrador.

A obediência a convenções narrativas, ou as possíveis maneiras de se fugir às convenções, é constantemente problematizada na obra de autores como Nabokov, Borges e Cortázar. Dessa forma, o desvio da norma pode ser visto como intencional e até mesmo criador de uma temática, especialmente porque o desvio está presente na obra de muitos autores, fato que aponta para a existência de uma característica da narrativa produzida a partir de 1950 e definidora da narrativa pós-moderna. Não se pode ver como pura coincidência que, dos anos 50 aos 90, diferentes autores trabalhem com a mesma problemática: a possibilidade de ir-se além dos limites entre ficção e realidade impostos pela função do narrador. O que se delineia nessa prática narrativa é a subversão da autoridade do narrador como um ato intencional do autor para alcançar certos objetivos ou significados através do discurso narrativo ficcional.

No filme *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco, adaptação homônima da obra de Manuel Puig, a organização do discurso narrativo com elementos como temporalidade, focalização e voz – e suas recorrências no filme – leva a platéia a compreender um dos principais temas do filme: a inter-relação entre os mundos real e ficcional dos personagens. O filme de Babenco inter-

1. A tradução é minha, conforme o original: “in this famous painting two young boys stare with rapt attention at the figure of a sailor who is telling them a story. The sailor points out to sea with one arm, but his other arm forms itself into a familiar interpersonal gesture directed towards his auditors. His gaze does not follow the direction of his pointing arm but it is fixed upon the two boys who, in return, stare not out to sea but at the person who is addressing them: the narrator.” Em Hawthorn, 1985. p. VIII.

2. GAUDREULT, 1987. p. 29.

3. CHATMAN, 1990. p. 127.

4. RYAN, 1981. p. 518.

relaciona diferentes narrativas: o discurso linear e histórico de Valentin é seccionado pelo relato que Molina faz de velhos filmes, onde imagens de suas vidas e de seus desejos se entrelaçam. Nesse contexto, este trabalho focaliza, em *O Beijo da Mulher Aranha*, a relação entre as diferentes narrativas através de uma análise da temporalidade e focalização.

Os termos temporalidade (ou tempo) e focalização foram inicialmente desenvolvidos por Genette e mais tarde adaptados para o estudo de narratologia no cinema. Temporalidade é definida como a relação entre o discurso narrativo e a história em termos de duração, ordem e frequência.⁵ No filme de Babenco, a manipulação do tempo pelo narrador torna-se evidente através do seu uso de uma ordem temporal não linear. A primeira parte do filme apresenta a relação entre dois companheiros de cela numa prisão da América do Sul: Valentin (Raul Julia), prisioneiro político, e Molina (William Hurt), homossexual acusado por corrupção de menores. A ação do filme centraliza-se nas tentativas de Molina de salvar Valentin da fome e da tortura através de sua cooperação com a polícia. É possível ao espectador compreender que essa parte corresponderia a duas semanas no tempo da história, uma vez que o inspetor de polícia menciona quanto tempo foi necessário para interrogar Valentin; no tempo do discurso, ou na diegese, essa parte toma um pouco mais que a metade do filme. A segunda parte apresenta mais ações numa ordem linear e vai da liberdade de Molina até sua morte por um dos membros do grupo revolucionário de Valentin, envolvendo também a polícia.

Na primeira parte, Babenco desenvolve a personalidade dos personagens e suas relações cada vez mais complexas. Quatro *flashbacks* (na terminologia de Genette, analepses) interrompem a narrativa linear e neles Molina e Valentin relembram suas vidas antes da prisão. Os *flashbacks* só ocorrem após os personagens se sentirem mais íntimos, uma vez que, no início, Valentin reluta em contar a Molina fatos de sua vida para não correr o risco de denunciar seus amigos políticos. Os dois *flashbacks* relacionados a Valentin expõem à platéia as razões de seu encarceramento e sua relação com Marta (Sônia Braga) e são importantes para revelar que Marta é a mulher que personifica alguns dos filmes narrados por Molina. Apesar da constante crítica de Valentin ao filme de Molina, é a imaginação do primeiro que recria para a platéia as imagens dos filmes narrados pelo último. Assim, os *flashbacks* mostram que o realista Valentin é afetado pelo mundo imaginativo de Molina. A ruptura dos limites que separam ficção e realidade, importante tema explorado

no discurso fílmico, é transmitida pelo *flashback* de Valentin, através de quem o narrador impessoal opta por representar as cenas para a platéia; assim, a ruptura torna-se não só um recurso usado por um narrador externo à fábula, mas também uma condição da própria situação do personagem.

Em cinema, *flashbacks* e todas as outras anacronias são importantes, uma vez que produzem efeitos específicos na platéia. Se a história de Molina e Valentin fosse contada sem *flashbacks*, o fato de que Marta atua como heroína de um filme reacionário não seria conhecido pela platéia. Conseqüentemente, a platéia não saberia que os domínios da realidade e da imaginação não se separam claramente na mente de Valentin. Além disso, o *flashback* é uma forma econômica de transmitir informação: seriam necessárias horas de filmagem para mostrar como Valentin passa do envolvimento com Marta à participação no movimento revolucionário. Através dos *flashbacks*, o narrador seleciona a informação mais importante e a platéia preenche as lacunas.

Os outros dois *flashbacks* relacionados a Molina são importantes porque mostram seu desenvolvimento psicológico. Duas cenas são apresentadas: a que trata de seu amor pelo garçom e a do julgamento. Através do uso de *flashbacks*, o narrador impessoal parece justificar o envolvimento de Molina com um menino. Torna-se claro que Molina, como homossexual, é um *outsider*, negligenciado pela sociedade. Seu amor pelo garçom é só mais um dos seus sonhos: seus amigos, como diz, são um grupo de *freaks*, e seu relacionamento com a mãe não o deixa ter vida própria.

Outra categoria temporal é a frequência, também estudada por Genette, que a define como a relação numérica entre os eventos na história e aqueles apresentados no discurso. No singulativo, cada evento na história é apresentado uma vez no discurso. *O Beijo da Mulher Aranha* apresenta o modo singulativo e a repetição do singulativo. Nele, cada uma das cenas de refeições, a cena de morte e o ato de traição acontecem uma vez apenas, tanto na história como no discurso. Na verdade, as cenas de refeições, que se repetem quatro vezes no discurso, podem ser tomadas como singulativas, pois cada uma delas implica num significado diferente para o desenvolvimento da história. A troca de pratos entre Molina e Valentin é importante para mostrar a atitude protetora de Molina com relação a seu companheiro de cela. Na primeira cena de refeições, Molina fica doente; na segunda, Valentin fica doente e Molina cuida dele; na terceira, celebram a boa comida supostamente trazida pela mãe de Molina; e, em outra cena, Valentin recusa o café da manhã de Molina para não depender dele. Para a evolução da história, essas cenas são significativas, uma vez que mostram

5. HENDERSON, 1983, p. 5.

que, mesmo Molina não sendo totalmente honesto com Valentin, tanto Molina quanto Valentin gradualmente se envolvem um com o outro.

A repetição do singulativo ocorre durante as narrativas embutidas, quando Molina conta seus filmes a Valentin. A história de Leni e Werner repete muitas cenas singulativas da primeira ou da narrativa principal. A cena da refeição entre Molina e Valentin é repetida por Werner e Leni; o ato de traição de Michelle e Leni ecoa na traição de Molina; as mortes de Michelle e Leni podem ser vistas como repetições da cena singulativa da morte de Molina, também funcionando como uma antecipação.

Mesmo que as narrativas embutidas de Molina não sejam parte da história principal, tornam-se elementos centrais no contrato ficcional, uma vez que explicam a vida de Molina. Na verdade, Molina diz, num dos seus primeiros diálogos com Valentin, que ele se identifica com Leni. Essas repetições do singulativo nas narrativas embutidas de Molina não apenas quebram a ordem linear do filme, mas também mostram como ficção e realidade são feitas para refletir uma a outra. Realmente torna-se difícil saber se a morte de Molina não é sua própria escolha em recriar a heróica morte de Leni, já que sabe não poder escapar nem da polícia nem dos revolucionários. Essa oposição entre tempo interior, mostrado como cíclico, e tempo linear também reflete o choque entre o discurso feminino, imaginativo, proposto por Molina, e o histórico e a lógica pragmática propostos por Valentin. Esses dois domínios, que inicialmente se separam, são interligados à medida que evolui a narrativa.

Não apenas a identificação de Molina com Leni, mas também a repetição do singulativo na primeira e segunda narrativa tornam reflexivo o mundo ficcional do *Beijo da Mulher Aranha*. Um nível de narrativa reflete o outro até tornar-se difícil distinguir a vida de Molina da ficção criada por sua imaginação. Na verdade, como salientou Tony Tanner, em trabalhos ficcionais contemporâneos, a reflexividade, ou a presença de espelhos dentro do discurso narrativo faz toda afirmação dúbia, “uma vez que não conseguimos estabelecer o grau de refração.”⁶ Quando Molina interpreta as palavras de Michelle “o amor é um luxo que uma aranha não pode se permitir”, é impossível saber se Molina está falando sobre si mesmo, ou se está apenas repetindo as palavras de Michelle. Contudo a frequência com que o singulativo se repete faz a platéia consciente do fato de que a repetição do modo singulativo é usada pelo narrador impessoal para explicar a mente e o comportamento de Molina. Afinal, os filmes românticos e tristes de Molina fazem-no ainda mais humano diante da platéia.

6. TANNER, 1971. p. 34.

Como a ordem e a frequência, a duração também é uma subcategoria de temporalidade. É definida como a relação entre o tempo levado pelos eventos da fábula e o tempo levado para apresentá-los. Essa relação determina o ritmo do filme. Em *O Beijo da Mulher Aranha* é possível identificar dois ritmos diferentes: a primeira parte, que vai até a liberdade de Molina, é lenta; o resto do filme é rápido. A pausa, que é o principal marcador de duração usado no filme de Babenco, permite a interrupção do tempo-história, ou tempo linear, pelas narrativas embutidas de Molina.⁷ As principais pausas usadas no discurso narrativo ocorrem quando Molina narra seus filmes, constantemente interrompido pela crítica de Valentin às figuras estereotipadas de seus personagens. Valentin chama os filmes de reacionários. Os alemães são glamurosos e os franceses, os vilões. Nesse contexto, duas histórias são narradas simultaneamente: a de Valentin, Molina e a polícia; e a de Leni e Michelle. A narrativa de Molina começa quando a câmera mostra a cela; depois, durante uma noite de doença, quando Valentin come os feijões envenenados, a platéia finalmente conhece o trágico destino de Michelle. Dias depois, o filme de Molina continua e a morte de Leni é revelada. Assim, a narrativa é interrompida três vezes por Molina com sua narrativa sobre o filme alemão.

Essas narrativas embutidas, ou secundárias dentro da primeira narrativa, podem ser vistas como molduras dentro de molduras por meio das quais a platéia pode entender melhor os conflitos internos tanto de Molina quanto de Valentin. Para Molina, suas histórias são literalmente uma fuga de sua própria realidade, enquanto que, para Valentin, explicam conflitos internos. A interação entre o primeiro e o segundo níveis de narrativa mostra os discursos do romântico Molina e os do revolucionário e pragmático Valentin. Mas as histórias românticas de Molina fazem o leitor consciente de que Valentin tem pensamentos conflitantes em relação à sua amante Marta. Mesmo Marta representando a “burguesia” contra a qual luta Valentin, é a sua imagem que dá forma ao filme de Molina. Para Molina, a visão crítica que Valentin tem de seus filmes também o faz consciente de que entre os nazistas e os torturadores não há diferença. Como diz Roberto Echavarren sobre o romance de Puig, “as subjetividades dos protagonistas são articuladas através das narrativas embutidas”.⁸ As narrativas embutidas no filme de Babenco são complementares, uma vez que é através delas que a platéia entende o relacionamento conflitual entre Valentin e Molina.

A interação de ambas as narrativas, a primeira e a segunda, pode ser

7. BAL, 1985. p. 68.

8. ECHAVARREN, 1986. p. 79.

vista como uma manipulação do narrador principal, pois as cenas descritas na narrativa embutida correspondem sempre às cenas das primeiras narrativas. Por exemplo, a narração de Molina sobre a cena do jantar de Leni e Warner é precedida pela própria cena do jantar de Molina com Valentin, enfatizando, assim, o papel romântico na imaginação de Molina. As semelhanças entre ambas as narrativas são sincrônicas e tornam o espectador consciente de que as imagens são conjugadas pelo narrador impessoal.

De acordo com Mieke Bal, o aparecimento da narrativa embutida (ou o “texto espelho”) no início de um trabalho de ficção funciona como um sinal. Pode mostrar o curso da fábula, pode influenciar na evolução da fábula e também pode mostrar o destino dos personagens. Na verdade, os filmes embutidos ilustram o destino de Molina. Seu amor por Valentin e sua morte como espião podem ser comparados ao amor de Leni por Werner e sua morte como espiã. O filme alemão prediz o final da fábula principal. No entanto a função do “texto espelho” como explicação para o destino dos personagens é ainda mais evidente para a platéia, quando Molina narra a história da Mulher Aranha. O destino da mulher apanhada em sua própria teia é o mesmo que o destino de Molina na armadilha de sua própria sexualidade, sem ter a chance de ter o amor de Valentin. Para a platéia, a ligação entre a Mulher Aranha e Molina é claramente estabelecida, mas, para Valentin, a Mulher Aranha só pode ser sua amante Marta.

Ao lado da pausa criada pela narrativa embutida, há uma importante pausa descritiva que é usada numa cena de *O Beijo da Mulher Aranha*. No começo do filme, a câmera move-se lentamente em direção ao interior da cela. Primeiro mostra as paredes, depois os dois personagens, Molina e Valentin. De forma geral, a platéia está sendo apresentada aos personagens e a sua situação. Mas o que chama a atenção da platéia é a disposição cuidadosa das roupas na corda dentro da cela, seu efeito colorido. As camisas azul e vermelha e as calças coloridas contrastam com o cinza das paredes como se fossem parte da decoração. A cela é também limpa e o único elemento fora do lugar são as cicatrizes de Valentin. Molina é também parte da decoração; suas roupas, seu rosto pintado e sua expressão fazem dele parte da cela, como se fosse um artista ensaiando em seu camarim. Assim, o narrador apresenta à platéia uma cela-prisão incomum, em que Molina não é apenas prisioneiro, mas também um artista criando uma atmosfera.

Um resumo também é usado no filme para mostrar a nova vida de Molina depois que deixa a prisão. Há a voz do diretor da prisão sobre o som da máquina de escrever produzindo uma explicação oficial para a sua liberdade,

enquanto a câmera mostra Molina já na companhia de sua mãe e amigos. A justaposição de sons e imagens aponta para a atividade do narrador principal, que mostra para a platéia, num econômico uso de espaço e tempo, os principais eventos referentes à vida de Molina depois de solto.

Depois da *parole* de Molina, o que é mais usado no discurso narrativo em termos de durações é o modo da “cena”, no qual o evento no tempo, a fábula e sua representação no discurso correspondem perfeitamente. O que acontece na fábula é mostrado no discurso narrativo com abreviação ou prolongamento: tempo-história e tempo-discurso combinam. O telefonema de Molina, o arranjo do dinheiro, o encontro com o garçom são mostrados no discurso narrativo. Esse uso de “cena” pode ser explicado pelo fato de, depois da liberdade de Molina, a ação acontecer de uma forma linear, sem narrativas embutidas, *flashbacks* ou interrupções.

Diferente de muitos filmes em que a elipse é um recurso importante, *O Beijo da Mulher Aranha* apresenta apenas um claro uso dela. Na elipse, os eventos que acontecem na fábula são omitidos no discurso narrativo. Assim, supõe-se que a platéia preencha as lacunas. Na transição de cenas entre a morte de Molina e o sonho final de Valentin não há qualquer informação sobre a vida de Valentin na prisão. Contudo, pelas palavras do médico, é possível entender que Valentin foi exposto à tortura contínua e que vão finalmente matá-lo como fizeram com Américo. À exceção dessa passagem, o filme não usa elipse; os eventos que acontecem na fábula são mostrados diretamente à platéia: o envolvimento entre Molina e Valentin; o contrato entre Molina e a polícia para proteger Valentin; a liberdade de Molina; o telefonema; a morte de Molina e o sonho final de Valentin são alguns dos principais eventos da fábula.

O filme de Babenco apresenta um curioso uso de *slow-down*. Ao diminuir o ritmo da narrativa, o tempo não é mais o tempo da fábula. Como nota Bal, “em momentos de grande suspense, o *slow-down* pode funcionar como uma lente de aumento”. Na cena em que Molina vai encontrar o grupo revolucionário, o *slow-down* aumenta a tensão, uma vez que os minutos que precedem o encontro são estendidos. A câmera mostra a igreja, o povo na rua, o homem tocando acordeom, focaliza Molina e, então, o rosto do músico; o efeito é de tempo passando devagar.

De acordo com Genette, o “tom”, entendido como distância e perspectiva na narração, é outra categoria importante. Em cinema, os estudos de Genette sobre perspectiva permitem novas possibilidades de se olhar a narrativa por meio do focalizador. Através do focalizador, é possível distinguir-se

“a atividade do narrador refletindo sobre a ação do mundo ficcional, da atividade do personagem enquanto posição no texto de onde a ação é vista – como nos textos literários que usam discurso indireto livre, um estilo aperfeiçoado por Flaubert. O focalizador é o agente que vê, sente e é através de sua sensibilidade que a platéia de um filme pode entender as emoções do personagem e a visão dos fatos do mundo ficcional. Para o cinema, o focalizador torna-se essencial, pois é possível para o narrador manipular a narração sem interferir diretamente nela.

Em *O Beijo da Mulher Aranha*, a presença do narrador impessoal pode também ser vista em seu uso de focalização quando Molina narra seus filmes. Mesmo que, na maior parte do tempo, *O Beijo da Mulher Aranha* apresente discurso direto dentro dos diálogos entre Molina e Valentin, algum discurso narrado dentro da narrativa pessoal de Molina e dentro dos *flashbacks* de ambos os personagens, a presença do narrador impessoal mostra-se pelo seu uso de focalização. Na cena em que Molina está contando seus filmes, a primeira reação do espectador é aceitar as imagens como se fossem transmitidas pela mente de Molina. Até mesmo a observação de Valentin “Você disse que os olhos dela [de Leni] eram negros” confere mais autoridade à narração de Molina. Contudo o movimento da câmera em direção ao rosto de Valentin durante a narração de Molina e o fato de que, no *flashback* de Valentin, Marta é a mesma mulher que Leni, indicam que Valentin é o focalizador. A platéia vê o que Valentin imagina.

O uso de focalização interna não só torna evidente a presença do narrador impessoal, mas também auxilia o espectador a entender os conflitos internos de Valentin. Considerando-se que Valentin tanto rotula os filmes de Molina de reacionários como dá seu rosto de amante a Leni, é difícil não entender o pragmático Valentin e o homem romântico como a mesma pessoa. Sua dualidade mostra-se no fato de que, ao mesmo tempo em que rejeita o romantismo burguês de Molina, é a burguesa Marta quem está constantemente na sua imaginação. Esse conflito na vida de Valentin só pode ser entendido pela platéia através do uso de focalização interna pelo narrador impessoal.

A posição privilegiada de Valentin no discurso narrativo também deixa claro que é Molina o criador, ou doador, enquanto Valentin é quem recebe os benefícios da narração de Molina. A narração de Molina propicia a Valentin a possibilidade de escapar à realidade, e é isso o que lhe resta depois da liberdade de Molina – o sonho final de Valentin pode ser visto como a descoberta de sua própria imaginação e a total aceitação dela. Para o espectador, a cena mostra como a relutância de Valentin em aceitar o presente de Molina finalmente é

superada. Na cena final, Valentin aceita o papel de Molina, já que se torna o produtor de sua própria história ficcional.

Depois da liberdade condicional de Molina, Valentin torna-se o focalizador interno; assim, o espectador fica mais próximo da subjetividade de Molina. Quando chega à casa de sua mãe, a câmera mostra apenas o espaço que Molina consegue ver. A porta, a entrada e as costas da mãe são vistos por Molina e pela platéia. Em outra cena, quando chega à boate, a câmera mostra seus amigos, a reação deles ao vê-lo e sua própria tristeza. Seus olhares vagos e seu silêncio refletem o estado psicológico do personagem. A platéia pode, assim, entender Molina. Este mudou no período em que ficou com Valentin e torna-se consciente do seu próprio deslocamento em relação a sua mãe e aos velhos amigos.

Há um uso interessante de focalização quando Molina está cuidando de Valentin durante sua doença na cela da prisão. Molina é extremamente protetor e usa a toalha para proteger Valentin da câmera. O olhar da câmera é, então, bloqueado pela toalha, impedido de invadir sua privacidade. Nessa cena, a câmera ocupa a posição do narrador, que está do lado de fora da diegese. Mesmo sendo Molina e Valentin os centros dessa cena, existe a presença do narrador-câmera cuja autoridade é questionada pelo gesto de Molina. O desgaste da autoridade do narrador e a sua inclusão no mundo ficcional questiona a posição do narrador, visto como alguém que “relembra eventos numa posição fora do mundo ficcional”. Nesse momento específico do filme, o narrador está dentro do mundo ficcional, interagindo com os personagens, e até mesmo perdendo parte de sua autoridade. Molina evita sua presença e ele ganha claramente sua privacidade.

O problema com relação à autoridade é crucial nessa cena, uma vez que a autoridade do narrador impessoal se transfere para o autor implícito. Quando Chatman diz “...nessa era de reprodução mecânica, parece ingênuo rejeitar a possibilidade de uma atuação narrativa não humana. (Lembre, não estou falando do criador original dos textos narrativos...)”,⁹ ele se refere à presença do autor implícito, que é capaz de usar tanto a fábula quanto o discurso narrativo para transmitir suas idéias. A idéia implícita na cena de *O Beijo da Mulher Aranha* é que os limites entre realidade e ficção não são tão claros. Dessa forma, a intromissão de Molina no mundo do narrador se justifica.

A cena de Molina com a toalha está relacionada com um dos principais temas do filme, que é a reflexividade entre realidade e ficcionalidade na vida

9. CHATMAN, 1990. p. 128.

dos personagens. No momento em que interfere na autoridade do narrador, Molina mistura dois níveis diferentes no contrato ficcional: seu próprio mundo e o mundo do narrador. O primeiro é normalmente autorizado pelo último. Para o espectador, o autor implícito está mostrando que a arbitrariedade na distinção entre ficcionalidade e realidade dentro do filme pode ser abalada. Da mesma forma que as distinções que separam os mundos de Molina e Leni se apagam, desgasta-se a separação entre diegese e mimese. No primeiro caso, os recursos do narrador enfatizam as semelhanças entre ambos os mundos; no segundo caso, torna-se um ato intencional do narrador implícito.

Pode-se ver os diferentes níveis de narração de maneira bem estruturada em *O Beijo da Mulher Aranha*. Pode-se entender a narração metadieética de Molina como narrativa embutida dentro da narrativa maior. O narrador-personagem Molina, que viu os filmes que narra, tem seu discurso narrativo embutido dentro do discurso narrativo do narrador impessoal, uma vez que o último comenta o discurso do primeiro. O uso de focalização pelo narrador impessoal mostra que, mesmo Molina narrando os filmes, é Valentin que produz as imagens.

Além de predizerem o desenvolvimento da fábula principal, os textos embutidos, ou, segundo Bal, os textos-espelhos podem também parecer-se com ela e explicá-la. Como diz Molina, ele “identifica-se com Leni”. Molina é um doador e, como Leni, um artista. Através de seu próprio discurso narrativo, ele cria como um artista. Na verdade, o segundo texto embutido de Molina, que é a história da Mulher Aranha, ilustra metaforicamente a própria função de Molina dentro da fábula principal. No segundo filme, sua identidade é melhor explicada. Da mesma forma que a Mulher Aranha é presa em sua própria teia, Molina é prisioneiro de sua habilidade de ficcionalizar sua existência: Molina é Leni, Michelle e a Mulher Aranha. Os três são criaturas ficcionais que lembram a vida e morte de Molina. Molina narra histórias ficcionais que se relacionam com sua própria vida, como se a sua vida e a vida das três personagens femininas de seus filmes fossem parte da mesma teia. Na verdade, como a Mulher Aranha cria sua teia, Molina também cria a sua, produzida por sua mente romântica e imaginativa. Nesse contexto, a relação entre ficção e realidade dentro do contrato ficcional pode ser vista como uma teia de inter-relações.

Na verdade, a imaginação prevalece no final do filme quando Valentin cria seu próprio sonho romântico. Valentin torna-se o produtor de um novo mundo ficcional, no qual é livre para viver com Marta. Dessa forma, há um nova narrativa embutida dentro do discurso narrativo principal, uma vez que a manipulação do narrador impessoal ainda é evidente. A presença do narrador impessoal é mostrada

pelo uso de cor e moldura. Valentin muda seu papel no filme. Ele se emaranha nas narrativas de Molina à medida que se torna o narrador de um mundo ficcional.

As imagens de *O Beijo da Mulher Aranha* refletem a importância da teia ficcional tramada por Molina. Leni, Michelle, a Mulher Aranha e Molina são parte da mesma teia ficcional em que um explica o outro. A repetição das cenas singulativas, nas quais traição, amor e morte são constantemente iterados, enfatiza a relação entre as ficções suspensas narradas por Molina e sua própria vida. Molina é apanhado em sua própria teia da mesma forma que a Mulher Aranha é apanhada na sua. Molina morre por um amor romântico e ficcional. No final, a teia de Molina também envolve Valentin, que aceita o mundo ficcional, onde é capaz de criar novos sonhos.

O filme de Babenco torna-se um trabalho poético por causa do seu discurso narrativo. Os arranjos de cenas, seqüências, cor, tempo, focalização e voz não são apenas recursos narrativos usados para narrar eventos, mas também refletem as mentes e os sentimentos dos personagens. Diferentes relações dentro desse mundo ficcional tornam-se possíveis pelo discurso do narrador. As visões de Molina e Valentin são mostradas e enfatizadas pelo discurso narrativo, e o filme tem no seu próprio discurso narrativo uma teia de possibilidades que não apresentam fim ou começo. O discurso do narrador não encerra o mundo ficcional dentro de uma moldura rígida ou fixa, mas mostra a flexibilidade existente entre ficção e realidade ao entrelaçar ambas as narrativas.

ABSTRACT

In Hector Babenco's Hollywood film, The Kiss of the Spider-Woman, a homonymous adaptation of the novel by Manuel Puig, the organization of the narrative discourse through elements such as temporality, focalization, and voice – and their recurrency in the film – lead the audience to comprehend one of the film's main themes: the interrelation between the real and fictional worlds of the characters. This study analyzes how Babenco's film utilizes different narratives: the linear, historical discourse of Valentin is cut by Molina's retelling of old films, where images of their lives and their desires are interwoven.

KEY-WORDS:

Narratology, Film, Metanarrative.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, Mike. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BURGOYNE, Robert. "Film-narratology". In: *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Robert Stam, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis (eds.). New York: Routledge, 1995.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- ECHAVARRÉN, Roberto. "El Beso de la Mujer Araña y los metáforas del Sujeto." In: *Manuel Puig: Montaje y Alteridad del Sujeto*. Chile: Instituto Profesional Del Pacífico, 1986.
- GAUDREAU, André. "Narration and Monstration In The Cinema". In: *Journal of Film and Video*. 34 (Spring, 1987), 29-36.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay on Method*. Jane E. Lewin, trans. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- HAWTHORN, Jeremy. *Narrative: From Malory to Motion Pictures*. London: Edward Arnold, 1985.
- HENDERSON, Brian. "Tense, Mood, and Voice in Film: (notes after Genette)." In: *Film Quarterly*. 36 (Summer, 1983), 4-17.
- KENAN, Shlomith Rimmon. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1985.
- KERR, Lucille. "The Politics of Seduction: *El Beso de la Mujer Araña*. *Suspended Fictions*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- RYAN, Marie-Laure. "The Pragmatics of Impersonal And Impersonal Fiction." In: *Poetics* 10(1981), 517-539.
- SILVERMAN, Kaja. "Suture: The Cinematic Model". In: *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- TANNER, Tony. *City of Words*. New York: Harper & Row, 1971.

ENSAIOS