



Um fantasma e duas obras: as estratégias narrativas em *O Beijo da Mulher Aranha* e *O Fantasma de Luis Buñuel*

Cleiton Rocha Vicentin

Centro Universitário de Pato Branco - UNIDEP

Wellington Ricardo Fioruci

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo

O presente artigo pretende fazer uma análise comparativa entre as obras *O Beijo da Mulher Aranha* (1976), do escritor argentino Manuel Puig, e *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004), da romancista brasileira Maria José Silveira, com foco nas suas estratégias narrativas. Ambientando seus enredos em períodos ditatoriais, tais romances demonstram as possibilidades da linguagem ficcional em produzir leituras críticas a partir do tempo histórico, na medida em que exploram a memória desses períodos por diferentes perspectivas. Assim, lançando mão seja de pontos de vista discursivos diferentes, seja de linguagens e códigos signícos diversos aos da literatura, ambos os romances criam narrativas plurais, multissignificativas. Nesse sentido, procurou-se verificar de que forma as duas obras constroem as suas estratégias narrativas e como se dão as aproximações e diferenças entre elas. Para isso, este estudo pautou-se nas considerações teóricas que a canadense Linda Hutcheon faz em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991), na tipologia do narrador proposta por Norman Friedman em seu ensaio “O Ponto de Vista Na Ficção” (2002), cujos conceitos foram revisitados pela estudiosa Ligia Chiappini Moraes Leite na obra *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*, publicada em 1985. Para a contextualização histórica do período ditatorial brasileiro, este artigo valeu-se, sobretudo, dos estudos de Carlos Fico (2013), e, para o contexto argentino, de Juan Ferreira Fiorini (2018) e de Pilar Calveiro (2008), dentre outros que complementam tais análises. Dada a relevância das obras para a literatura contemporânea, este estudo permite ampliar a fortuna crítica sobre os autores e seus romances em questão.

Palavras-chave: *O Beijo da Mulher Aranha*. *O Fantasma de Luis Buñuel*. Narrativa latino-americana. Ditadura.

Submetido em: 30/06/2021

Aceito em: 24/11/2021

Publicado em: 30/12/2021



Departamento de Letras
Instituto de Ciências Humanas e Letras
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG –
CEP 317131-001 - Brasil

Cleiton Rocha Vicentin



Graduado em Letras Português e suas Literaturas (2006) e em Arte Educação (2016) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste-Unicentro. Especialista em Literatura e Contemporaneidade (2009) e em Perspectivas Decoloniais e Educação (2019), pela Universidade Estadual do Centro-Oeste-Unicentro. Mestrando em Letras pela UTFPR-PB. Possui experiência como professor na rede estadual e privada de ensino, no Ensino Fundamental II e Ensino Médio.



<http://lattes.cnpq.br/3549116225984904>



<https://orcid.org/0000-0003-3694-9480>



[Programa de Pós-Graduação em Letras - UTFPR](#)



Departamento de Letras
Instituto de Ciências Humanas e Letras
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG –
CEP 317131-001 - Brasil



Wellington Ricardo Fioruci

Possui doutorado (2007) em Letras pela UNESP-Assis na área de Literatura Comparada. Concluiu estágio de pós-doutoramento na UFRGS (2015), com projeto sobre Literatura e Cinema. É professor de literatura no curso de Letras e participa do Programa de Pós-graduação em Letras da UTFPR câmpus Pato Branco, atuando na linha de estudos Literatura, Sociedade e Interartes. Faz parte do Grupo de Pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas da UNESP, câmpus de Assis, e do Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s) da Universidade do Minho (Portugal). É líder do Grupo de Pesquisa GELCON da UTFPR câmpus Pato Branco. Organizou os volumes *Vestígios de memória: diálogos entre literatura e história* (2012) e *Correspondências: literatura e cinema* (2015), ambos pela editora CRV, *Confluências transatlânticas: narrativa contemporânea ibérica e ibero-americana* (2021), pela editora Mercado de Letras, e *Literaturas em comparação: estudos da tradução e interartes* (2021), pela Pontes editores.



<http://lattes.cnpq.br/9190152138893605>



<https://orcid.org/0000-0002-2338-7573>



Programa de Pós-Graduação em Letras - UTFPR



Estudos de literatura contemporânea: comparatismo, tradução e interartes



UM FANTASMA E DUAS OBRAS: AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM *O BEIJO DA MULHER ARANHA* E *O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL*

Cleiton Rocha Vicentin (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)¹
Wellington Ricardo Fioruci (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)²

Introdução

Dentre os elementos que aproximam os países Brasil e Argentina, o fantasma das ditaduras cívico-militares³ se presentifica por meio das constantes ameaças ao Estado democrático de direito, na memória do povo e nas narrativas históricas e artísticas dos dois países. No cenário literário, tais contextos ditatoriais se configuram como elementos constitutivos de muitas obras, dentre elas *O Beijo da Mulher Aranha* (1976), do escritor argentino Manuel Puig (1932-1990), e *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004), da escritora brasileira Maria José Silveira (1947).

Situadas oficialmente entre os anos de 1964 e 1985, no Brasil, e entre 1976 e 1983, na Argentina, as ditaduras cívico-militares tiveram como pontos em comum a instauração violenta de sistemas complexos de controle da sociedade, nos quais se incluíram a censura, a espionagem, a propaganda política, a prisão, a tortura e o assassinato de opositores, considerados inimigos do Estado. No entanto, jurídico-politicamente encerrados esses períodos nos dois países, salta aos olhos uma considerável diferença:

¹ E-mail: cleitonvicentin71@gmail.com

² E-mail: fioruci@utfpr.edu.br

³ Será usada esta denominação no texto, mais coerente com o processo histórico (REIS, 2010, p. 183).



na Argentina, julgaram-se os chefes de Estado, os quais foram responsabilizados judicialmente por seus crimes, ao passo que o Brasil “[...] viveu uma fase de silêncio durante a qual não se falava da ditadura” (Fico, 2013, p. 09). Nesse contexto, ignorando a impunidade com que foram tratados os militares e propagandeando o nascimento de uma “Nova República”, a elite política brasileira ressignificou os “símbolos da campanha pelas eleições diretas” e se isentou da responsabilidade de julgar os crimes cometidos pelos Chefes de Estado (Fico, 2013, p. 09). É significativo, nesse cenário, o fato de um antigo membro do ARENA, José Sarney, ser eleito vice-presidente e, após a rápida morte do presidente Tancredo Neves, assumir a chefia do novo governo civil. Apenas dez anos depois, em 1995, uma comissão do governo brasileiro reconheceu os crimes praticados pelos membros da Ditadura Militar. Em 2001, foi criada uma comissão com objetivo de indenizar as vítimas que sobreviveram à tortura praticadas pelo regime militar. Em 2012, durante o governo de Dilma Rousseff, houve a criação da Comissão Nacional da Verdade, um passo significativo que teve como objetivo “[...] identificar as violações dos direitos humanos ocorridas no período - mas sem poderes punitivos” (Fico, 2013, p. 10). Após 2016, no entanto, quando ocorreu o *impeachment*, foram interrompidas todas as medidas tomadas pelo governo brasileiro no sentido de dar continuidade às investigações dos horrores realizados pela Ditadura.

Na Argentina, a instabilidade social e política pela qual o país passava entre os anos de 1973 e 1976, sob o governo de Isabel Péron, serviu como motim para o Golpe de Estado chefiado pelo General Jorge Rafael Videla e a instauração de uma ditadura militar que durou até 1983, marcando a história do país e deixando uma ferida que não cicatriza:

Como aquele poço profundo na terra que descobre os corpos escondidos, como aquele buraco escuro que fura a superfície com um ponto profundo, vestígio, ferida, perfuração, rasgão, assim o escândalo do genocídio no desaparecimento forçado de pessoas condicionou para sempre a vida sócio-histórica da Argentina nas últimas



décadas. Funciona tanto como um presente como uma memória que não pode ser esgotada numa obra de luto, mas sim no ato vivo de uma ação sem um fim visível. O que não pode ser enterrado e aparece novamente como presente no relâmpago de uma redenção que não consiste nem no perdão nem no esquecimento, mas sim num ativo re-conhecimento (Monteleone, 2018, p. 08).⁴

Antes do golpe, havia a atuação de organizações paramilitares, dentre as quais a Aliança Anticomunista Argentina, também conhecida como Triple A, que matou cerca de setecentas pessoas por meio de atentados (Fiorini, 2018, p. 02). Instaurada a ditadura, o registro de Pilar Calveiro, sobrevivente do maior centro repressivo da última ditadura-civil militar, a ESMA (Escuela de Mecánica de La Armada), dá-nos uma ideia da dimensão dos crimes cometidos pelos Chefes de Estado argentinos:

Se havia uma coisa que não podia ser alegada, era a ignorância. Carros sem matrícula, sirenes e homens a brandir armas circulavam pelas cidades; as pessoas desapareciam em procedimentos espetaculares, muitas vezes em ruas públicas. Quase todos os sobreviventes relatam ter sido raptados na presença de testemunhas. Dezenas de cadáveres mutilados de pessoas não reconhecidas foram despejados nas ruas [...] Ninguém podia alegar ignorância [...] havia filas de familiares dos desaparecidos diante do Ministro do Interior [...] Praticamente todos os políticos do país sabiam não só da existência de campos de concentração, mas até das instalações em que alguns deles operavam [...] (Calveiro, 2008, p. 149-151).⁵

⁴ Como ese hondo pozo en la tierra que descubre los cuerpos ocultados, como ese agujero oscuro que atraviesa tal un puntazo profundo la super cie, huella, herida, punción, desgarramiento, así el escándalo del genocidio en la desaparición forzosa de personas ha condicionado para siempre la vida sociohistórica de la Argentina de las últimas décadas. Obra a la vez como presente y como memoria que no puede agotarse en un trabajo de duelo, sino en el vivo acto de una acción sin término visible. Lo que ha sido no puede ser sepultado y aparece otra vez como presente en el relámpago de una redención que no consiste en el perdón ni en el olvido, sino en un activo re-conocimiento. (Monteleone, 2018, p. 08)

⁵ Si había algo que no se podía aducir en ese momento era el desconocimiento. Los coches sin placas de identificación, con sirenas y hombres que hacían ostentación de armas recorrían todas las ciudades; las personas desaparecían en procedimientos espectaculares, muchas veces en la vía pública. Casi todos los sobrevivientes relatan haber sido secuestrados en presencia de testigos. Decenas de cadáveres mutilados de personas no reconocidas eran arrojadas a las calles [...] Nadie podía aducir desconocimiento [...] había colas de familiares de desaparecidos frente al ministro del Interior [...] Prácticamente todos los políticos del país no solo conocían la existencia de campos de concentración sino incluso las dependencias en las que funcionaban algunos de ellos [...] (Calveiro, 2008, p. 149-151).



Tais acontecimentos históricos permeiam a vida dos autores dos romances aqui analisados e impactam significativamente no resultado das suas obras. Manuel Puig, perseguido pela organização direitista Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) após publicar a obra *The Buenos Aires Affair* (1973), se exila no México, onde termina de escrever *O Beijo da Mulher Aranha* (Fiorini, 2018, p. 02). Essa organização assemelhava-se ao CCC brasileiro, o famigerado Comando de Caça aos Comunistas, ambas de caráter paramilitar, compostas por membros das forças repressivas. Maria José Silveira, por sua vez, é obrigada a exilar-se com seu marido no Peru, em 1973, após serem acusados pela Ditadura Militar brasileira de prática de atividades subversivas. O regresso do casal ao Brasil só acontece em 1976.

1 Os autores e suas obras

Nascido em General Villegas, uma província de Buenos Aires, Manuel Puig inicia sua carreira estudando arquitetura, mas logo se interessa por filosofia e letras. Fascinado pelo cinema, recebe uma bolsa de estudos e viaja para Roma em 1956, onde estuda cinema no Centro Sperimentale di Cinematografia. Essa experiência o levará, anos depois, a adentrar o universo daqueles “romancistas potenciais”, aos quais Antonio Candido se refere ao destacar a importância da relação entre o cinema e a criação literária, quando, a partir dos anos 1960 “[...] se tornou normal que os diretores concebessem e escrevessem os roteiros de seus filmes”(Candido, 1987, p. 210). Desenvolvendo trabalhos como assistente de direção e professor de italiano e espanhol, Puig morou em Londres, Estocolmo e Nova York, cidade onde escreveu o seu primeiro romance, intitulado *A Traição de Rita Hayworth* (1968). Alguns anos mais tarde, já em Buenos Aires, publica *The Buenos Aires Affair* (1973) e, devido ao teor crítico da obra, teve que se exilar no México. Após passar mais um período em Nova York, entre 1976-



1977, fixa residência na cidade do Rio de Janeiro, em 1980, onde firma parceria com o cineasta Héctor Babenco, com o qual realiza a adaptação de *O Beijo Da Mulher Aranha* (1985) para o cinema.

Nascida em Jaraguá, no Estado de Goiás, Maria José Silveira muda-se com a família para Brasília, onde se gradua em Comunicação pela Universidade de Brasília. Uma vez exilada no Peru, torna-se antropóloga pela Universidad Mayor de San Marcos, de Lima. De volta ao Brasil, em 1976, conclui o Mestrado em Ciências Políticas pela Universidade de São Paulo. Em 2002 estreou como romancista com a publicação da obra *A Mãe Da Mãe Da Sua Mãe e Suas Filhas*. No ano seguinte, publica a biografia romanceada *Eleanor Marx, filha de Karl* (2003). Em 2004 apresenta a obra *O Fantasma de Luiz Buñuel*.

Dentre as obras dos dois autores mencionados, elegemos como objeto de estudo *O Beijo Da Mulher Aranha* (1976), de Manuel Puig e, de Maria José Silveira, a obra *O Fantasma de Luiz Buñuel* (2004). Embora encontremos singularidades e diferentes estratégias narrativas, tais obras são representativas daqueles romances aos quais a canadense Linda Hutcheon (1991) denomina de metaficção historiográfica, produções em que predomina a autoconsciência sobre o processo criativo e reduz-se a distância entre o discurso ficcional e o histórico, dado seu caráter de criação humana. Com efeito, são obras que levantam em seu interior questões como:

[...] as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura - como uma certeza. (Hutcheon, 1991, p. 14)

O romance contemporâneo, segundo Hutcheon, explora o confronto produtivo entre a história e a ficção, investindo em uma narrativa que coloca em evidência a



construção discursiva do texto, isto é, seu caráter interpretativo, compreendido como um ato conscientemente crítico, visando à abertura do texto e não ao seu fechamento, incluindo neste processo a participação ativa do leitor. O próprio passado, nesse sentido, é visto como a elaboração de um discurso: “Não podemos conhecer o passado a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos.” (Hutcheon, 1991, p. 34). Essa problematização não implica o apagamento ou relativização absoluta do passado, mas sim a compreensão deste como um imenso conjunto de fragmentos, de modo que, na tessitura dos discursos, seja o histórico, seja o ficcional, busca-se costurar, por meio da linguagem, os retalhos de memórias, mergulhados em pontos de vista, em experiências. Com efeito, tendendo à fragmentação discursiva, à multiplicidade sígnica, em suma, ao hibridismo da linguagem, os romances contemporâneos:

[...] usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato usar a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de co-modificação. [...] se é verdade que a cultura elitista se fragmentou em disciplinas especializadas, conforme muitos afirmaram, esse tipo de romance híbrido atua no sentido de abordar e subverter essa fragmentação com seu recurso pluralizante aos discursos da história, da sociologia, da teologia, da ciência política, da economia, da filosofia, da semiótica, da literatura, da crítica literária, etc. A metaficção historiográfica reconhece claramente que é numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua. (Hutcheon, 1991, p. 34)

Tendo em vista seu conceito de metaficção historiográfica, a teórica canadense aborda *O Beijo Da Mulher Aranha* para exemplificá-lo como uma das obras contemporâneas que reinventam ou desestabilizam em alguma medida a ordem do discurso romanesco moderno e suas convenções:



[...] o que esse tipo de ficção também faz, por meio de sua paradoxal combinação ente a auto-reflexividade metaficcional e o tema histórico, é problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexibilidade metaficcional com o tema histórico. (Hutcheon, 1991, p. 34)

Nessa obra, Puig apresenta o espaço de uma cela de uma prisão em Buenos Aires, no ano de 1975, em que estão Molina e Valentim. O primeiro é homossexual e carrega consigo um repertório de filmes da cultura pop dos anos quarenta, incluindo filmes da cultura de massa de baixo custo de produção e que incluem os gêneros terror, musicais mexicanos e filmes de propaganda nazista. É interessante notarmos que os temas e os enredos desses filmes estabelecem relações dialógicas com o contexto social no qual estão imersos os prisioneiros, com a história de vida de cada um e mesmo com a relação afetiva entre os dois, uma vez que, na maior parte dos filmes, as aproximações amorosas culminam na morte de uma pessoa do casal. É relevante, com efeito, a declaração do próprio autor sobre esta relação entre o cinema e a sua realidade à época:

Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción – las películas de Hollywood – y que la realidad del pueblo era una película de clase B que yo me había metido a ver por equivocación. (Corbatta, 1988, p. 27)

A reflexão de Puig lança luz sobre o processo dialógico entre a linguagem visual e sua poética expressa no romance em questão. Molina, alter ego de Puig, narra o enredo desses filmes como estratégia para suportarem o tempo ocioso e as precárias condições de alimentação, além do espaço físico opressor e a sensação de insegurança oferecidas pela prisão, da qual só é possível sair a convite do delegado para serem interrogados ou torturados. Além disso, em uma relação intertextual implícita à personagem Sherazade, Molina utiliza as narrativas como uma forma de aproximação de Valentim.



Aos poucos, a narrativa mostra que Molina é usado pela Ditadura como instrumento de espionagem, a fim de descobrir os planos do grupo marxista revolucionário do qual Valentim é membro, bem como a identidade dos integrantes e sua localização. Enquanto Molina tem a sua prisão decretada sob a acusação de corrupção de menores, Valentim é um preso político acusado de participar da “[...] greve de fome em protesto pela morte do preso político Juan Vicente Aparício durante interrogatórios policiais” (Puig, 1981, p. 129).

Valentim se refugia nas narrativas fílmicas de Molina, as quais o ajudam a distrair o medo de ser assassinado e de um possível ataque do Estado ao seu grupo e à Marta, uma companheira revolucionária por quem se apaixona. Além disso, tais narrativas servem como meio de aproximação entre os dois personagens, os quais são apresentados como sujeitos bastante díspares no início do enredo. Personagens complexos, ambos sofrem modificações ao longo da narrativa. Valentim, num primeiro momento composto como símbolo do revolucionário heterossexual, passa por um processo de aceitação da alteridade presentificada na homossexualidade de Molina, o que permite que os personagens se relacionem afetivamente. Molina, de sua parte, resistente inicialmente a se inteirar dos assuntos de orientação marxista explanados por Valentim, acaba por incorporar o engajamento cultivado pelo companheiro de cela a ponto de, ao ser posto em liberdade, colaborar com a organização revolucionária. O desfecho é trágico quando, de acordo com um relatório oficial da Ditadura inserido na narrativa, Molina é assassinado na rua no momento em esperava por um integrante do movimento revolucionário:

Lá esperou trinta minutos, o espaço de tempo determinado pela Direção para detê-lo caso não viesse antes ninguém ao seu encontro, e passar a interroga-lo. Os dois agentes da CISL, já em contato com a patrulha, procederam à detenção. O sentenciado exigiu que se lhe identificassem. Naquele momento atiraram de um carro em movimento, caindo feridos o agente Joaquim Perrone, do CISL, e o



sentenciado(...) Dos dois feridos, Molina expirou antes que a patrulha pudesse aplicar-lhe os primeiros socorros” (Puig, 1981, p. 239)

Nas últimas páginas do romance, o leitor se depara com a narrativa de um delírio do personagem Arregui, que, após ser violentamente torturado, está sendo cuidado por um enfermeiro, o qual, escondido de seus superiores da enfermaria, lhe oferece morfina para amenizar a sua dor. Finalizando a narrativa com um fluxo de consciência do personagem, que está na maca e sob o efeito do medicamento, o narrador não revela ao leitor se Arregui acorda ou não.

O Fantasma de Luis Buñuel (2004), por sua vez, traz à luz um enredo que apresenta a trajetória de um grupo de jovens universitários da Universidade de Brasília. Convictos do “papel de heróis daquele momento” (Silveira, 2004, p. 17), os jovens Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda tecem suas histórias de vida sob o regime ditatorial brasileiro, vivendo a violência, a incerteza, o medo e a insegurança. A narrativa tem início em 1968, pouco tempo antes da promulgação do Ato Institucional Nº 5, conhecido como o mais violento da história do país, que fechou o Congresso Nacional, cassou os direitos políticos de centenas de deputados federais, estaduais, vereadores, prefeitos e juízes, instituiu a prisão, a tortura e o assassinato de opositores, fornecendo ao Executivo federal, por conseguinte, a disposição de poderes totais para intervir em todos os setores da vida nacional. Este dispositivo draconiano:

[...] conferia ao presidente da República poderes praticamente ilimitados. [...] O presidente poderia fechar as casas parlamentares, cassar mandatos e direitos políticos dos cidadãos, confiscar bens acumulados no exercício de cargos públicos, censurar a imprensa e decretar estado de sítio. Além disso, ficava suspensa a garantia de habeas corpus para crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. Para retomar o expurgo do serviço público iniciado em 1964, mais uma vez foi decretada a suspensão das garantias de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade. O governo poderia demitir, remover ou aposentar qualquer servidor público, sem necessidade de processo ou inquérito regular. (Motta, 2018, p. 202)



A obra de Maria José Silveira é estruturada em cinco capítulos, além de um epílogo. Cada capítulo, por meio de diferentes estratégias narrativas, evidencia a voz de um personagem e de uma década dentre os anos de 1968 a 2004. No epílogo, predomina o foco narrativo em terceira pessoa:

O ir e vir do panorama histórico do país à história individual dos estudantes, assim como da visão de alguém que está fora do palco das ações à visão de quem está vivendo essas ações sugere um duplo movimento, de afastamento e de aproximação. Isso, em cinema, tem seu paralelo no movimento de câmera, que recua nas tomadas panorâmicas e se aproxima nos closes. A escritora demonstra plena consciência do papel determinante da visão dos narradores na interpretação dos eventos, explorando no foco narrativo a tensão entre discurso e diegese. (Turchi, 2007, p. 54)

Embora marcados por muitas peculiaridades, os personagens tinham em comum a militância política e a paixão pelo cinema de Luis Buñuel, cineasta surrealista espanhol que “[...] Afrontava não só os grandes sistemas, as abstrações, mas também a moral comezinha do dia-a-dia [...]” (Silveira, 2004, p. 135) e que partilhava dos ideais de artistas que, assim como o grupo de amigos brasilienses, “[...] queriam a revolução, queriam explodir a sociedade burguesa, mudar de vida.” (Silveira, 2004, p. 92). Ao lembrar o cineasta, Tadeu refere-se intertextualmente ao livro de memórias do cineasta espanhol intitulado *Meu Último Suspiro*, onde afirma que “[...] não se importaria de morrer, só lamentava não saber o que iria ocorrer depois, não queria ‘abandonar o mundo em pleno movimento, como no meio de um folhetim’” (Silveira, 2004, p. 135-136).

Nesse contexto, a narrativa leva o leitor ao conhecimento de que Edu é um estudante que, depois de aderir à militância e sair de Brasília para fazer um curso de guerrilha em Cuba, é preso ao retornar ao Brasil e torturado até morrer “[...] jogado depois de avião na Bahia de Guanabara.” (Silveira, 2004, p. 92).



Tadeu é um personagem homossexual, filho de um deputado federal. Ele é levado a abandonar os estudos na Universidade de Brasília após ser torturado com o objetivo de delatar os integrantes do grupo. Após contrair o vírus HIV, Tadeu pressente a causa de sua morte: “[...] estou morrendo de AIDS. Veja só!” (Silveira, 2004, p. 146).

Dina, por sua vez, é uma ex-guerrilheira e ativista ambiental que se exila no Chile após ser presa e torturada. De volta ao Brasil, vem para a cidade do Rio de Janeiro, onde, em fevereiro de 2004, assiste à estreia do “[...] esperado longa de Antônio Silvério (Tonho) no Cine Estação Botafogo” (Silveira, 2004, p. 329). Tonho é um cineasta natural do Amazonas que, não suportando a brutalidade da tortura à qual é submetido, acaba entregando a companheira Dina, como é revelado no trecho em que, anos depois, confessa à amiga: “[...] A dor era imensa, insuportável, cada botinada daquelas nos meus rins, cada cacetada na minha cabeça, o sangue escorrendo no meu nariz [...] E como a única coisa de fato que eu sabia era sobre você, falei” (Silveira, 2004, p. 221).

Esmeralda, por quem Edu é apaixonado, é uma artista plástica que, filha de um militar corrupto, carrega o trauma de ter sido abusada sexualmente pelo superior de seu pai. Exilada no tempo presente em um *loft* em Manhattan, um burgo de Nova York, morre em fevereiro de 2004, tempo do final da narrativa, “[...] vítima de explosão terrorista” (Silveira, 2004, p. 92). Dessa forma, do grupo formado pelos cinco amigos, apenas Dina e Tonho permanecem vivos no final da narrativa.

2 As estratégias narrativas

Ao refletir sobre as inovações técnicas e as concepções narrativas das obras experimentais latino-americanas surgidas a partir dos anos 1960, Antonio Candido enfatiza que elas realizam um desdobramento dos gêneros romance e conto e incorporam



“técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras” (Candido, 1987, p. 209). Para o estudioso, essas inovações resultam em

[...] narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (Candido, 1987, p. 210).

Nesse sentido, debruçando-se sobre a produção literária de Manuel Puig, o crítico argentino Martín Kohan, baseando-se por sua vez nos estudos de sua colega Graziela Speranza, considera que:

Se ha podido pensar la obra entera de Manuel Puig como una ampliación del campo de posibilidades de la literatura, mediante una operación *camp* que habilitó materiales y universos hasta entonces desdeñados para la creación literaria, ese mundo clase B relegado como subcultura del que Puig supo valerse para escribir sus grandes novelas [...] (Kohan, 2018, p. 176)

Narrativa inovadora em muitos aspectos, *O Beijo da Mulher Aranha* (1981) nos chama a atenção pela multiplicidade de vozes que se apresentam a partir do desaparecimento do narrador. A organização dos acontecimentos que chegam ao leitor é realizada por um narrador que Aguiar e Silva (1988), pautado em Genette, classifica como narrador heterodiegético, ou seja: “[...] aquele que ‘não é co-referencial’ com nenhuma das personagens da diegese. [...] não participa, por conseguinte, da história narrada. [...] Pode manifestar-se como um ‘eu’ explícito ou como um narrador apagado, de ‘grau zero’” (Aguiar e Silva apud Junior, 2009, p. 41).

De fato, nessa obra de Puig, os acontecimentos do enredo são conhecidos pelo leitor por meio de diálogos, cartas, monólogos interiores de Molina e de Valentim, notas



de rodapé e simulações de documentos oficiais. A construção discursiva do romance, que se desenvolve em uma “[...] freqüente alternância entre a primeira e a terceira pessoas, complica a implantação da subjetividade na linguagem, pois a insere e desestabiliza ao mesmo tempo.” (Hutcheon, 1991, p. 116). Além disso, a estratégia utilizada pelo autor, ao construir a personagem Molina como narrador de enredos filmicos, torna-se muito relevante para a riqueza semântica e estilística da obra. Puig utiliza neste romance a estratégia do *mise en abyme*:

[...] la narración intercalada de filmes a cargo de personajes primarios enriquecerá, por ejemplo, el relato principal gracias a su capacidad de complejizar la lectura lineal del texto primero mediante sutiles conexiones que pondrán de relieve una ingenuidad de perspectiva que el narrador oculto - junto con el lector - colaborará a desmontar (Amícola, 2000, p. 299).

Logo na primeira página o leitor é direcionado, de um ângulo frontal e fixo, para um diálogo no qual Molina narra parte do enredo do filme *A Mulher Pantera*. Por meio do modo dramático, caracterizado por Friedman (2002) pelo uso predominante do discurso direto e pelo uso exclusivo da cena, a narrativa é carregada de elementos intertextuais, flashbacks e quebra da linearidade, elementos que se fazem presentes também na narrativa dos demais filmes contados por Molina. No modo dramático, de acordo com Friedman “[...] as informações disponíveis ao leitor [...] limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena;” (2002, p. 178). De acordo com Arnaldo Franco Junior, o modo dramático “[...] é o foco que caracteriza o gênero dramático, o texto de teatro, e, de certo modo, o roteiro de cinema e das telenovelas.” (Junior, 2009, p.43). Na obra em questão, é possível verificar a opção do autor pelo uso do modo dramático logo no primeiro parágrafo do romance:



-Nota-se que ela tem algo estranho, que não é mulher como as outras. Parece muito jovem, uns vinte e cinco anos no máximo, uma carinha meio de gata, o nariz pequeno, arrebicado, o feitiço do rosto é ... mais redondo que oval, a testa larga, os pômulos também grandes mas depois vão para baixo em ponta, como nos gatos.

-E os olhos?

-Claros, seguramente verdes, ela os aperta para desenhar melhor. [...] (Puig, 1981, p. 07)

Nessas narrativas fílmicas, o personagem Molina faz o uso predominante do discurso indireto livre, como é possível observar nesse trecho ilustrativo:

[...] Mas depois não, enche se de coragem e conta que no dialeto de sua aldeia lhe disse que recordasse quem era, que só de olhar para a cara dela tinham percebido que eram irmãos e que tivesse cuidado com os homens. Ele começa a rir. 'Não percebe' diz 'ela viu que você era daquela zona porque todos os conterrâneos se reconhecem, se eu vir um norte-americano na China também me aproximo e cumprimento. E porque era mulher, e um pouco estilo antigo, disse para você tomar cuidado, não percebe?' Ele diz isso e ela se tranquiliza bastante (Puig, 1981, p.15).

Enquanto narra, é frequente a quebra da linearidade do enredo, levando o leitor a questionar o canal de comunicação e a perceber o contexto do qual parte a narrativa. Eis algumas passagens em que isso acontece: "O rapaz entra, lá está Irena, que é felicitada por outros assistentes. E não sei direito como continua" (Puig, 1981, p. 09); "[...] E o que ouve agora é o ruído de pisadas entre o arvoredado do parque, pisadas de animal, que se aproximam. –E aí? – Amanhã continuamos. Tchou, durma bem" (Puig, 1981, p. 25); "[...] Não percebem que alguém entrou. E aqui me falha a memória" (Puig, 1981, p. 31); "[...] – Espera que perdi o fio" (Puig, 1981, p. 149); "[...] A moça ouve então umas cantigas de feitiçaria, e como sente mais medo ainda de estar lá sozinha, vai para o lugar de onde vêm as vozes. E continuo em outra hora" (Puig, 1981, p. 166).



No capítulo oito, o autor recorre ao modo câmera e, por meio dele, apresenta ao leitor um documento oficial (Puig, 1981, p. 129). O modo câmera é uma tentativa radical de neutralização do autor, o qual “serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente (Friedman, 1955 apud Leite, 1985, p. 62). Sobre essa categoria, Arnaldo Franco Junior destaca que o “[...] propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos ‘soltos’ que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa”. (Junior, 2009, p. 44, grifo do original). Logo em seguida, recorrendo ao modo dramático, se estabelece um diálogo entre o Suboficial, Molina e o diretor:

SUBOFICIAL: Descubra-se diante do senhor Diretor.

SENTENCIADO: Está bem.

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

SUBOFICIAL: O detento foi revistado e não carrega consigo nada com que possa atacar o senhor diretor.

DIRETOR: Obrigado suboficial, queira me deixar a sós com o sentenciado [...] (Puig, 1981, p. 130)

Além disso, o romance apresenta o uso constante de monólogo interior, ou seja, um aprofundamento dos processos mentais das personagens que, embora próximo à análise mental, aquela feita “[...] de maneira indireta, por uma espécie de NARRADOR ONISCIENTE que, ao mesmo tempo, os expõe (mostra, pela CENA) e os analisa (pelo SUMÁRIO)” (Friedman, 1955 apud Leite, 1985, p. 66-67, destaques do original), apresenta maior aprofundamento dos processos mentais. No capítulo nove, na segunda parte da obra, há uma passagem em que ocorrem paralelamente monólogos interiores de Molina e de Valentim. É Molina quem começa:

- [...] Então a preta segura com carinho a moça pelos ombros [...] e no caminho conta a história toda, porque a moça já percebeu que a morta-viva- de cabelo



louro até a cintura...é a primeira mulher do marido. E a preta começa o relato. *A enfermeira treme, o doente a olha, pede morfina? pede carícias, ou quer que o contágio seja fulminante e mortal?*

- *o crânio de vidro, também o corpo todo de vidro, fácil de quebrar um boneco de vidro. Pedacos de vidro afiados e frios na noite fria, a noite úmida gangrena nas mãos cortadas por causa do soco* Você me perdoa se eu disser uma coisa?

- *o paciente levanta e caminha de noite descalço, se resfria, piora* O que é? Fala.

- *o crânio de vidro cheio de gravuras de santos e putas, gravuras velhas e amareladas, caras mortas desenhadas em gravuras de papel amassado, dentro em meu peito as gravuras mortas [...]* Estou muito deprimido, quase não consigo acompanhar o que você conta. Acho melhor continuar amanhã, não é? (Puig, 1981, p. 152, grifos do original)

Outro aspecto a ser destacado em *O Beijo da Mulher Aranha* é o uso das notas de rodapé para apresentar teorias científicas e psicanalíticas sobre as origens da homossexualidade. O discurso criado aqui dá origem a uma voz estranha à narrativa e que, por vezes, ocupa páginas quase inteiras. Essas notas de rodapé, em outro momento, se envolvem com a narrativa, gerando um efeito de continuidade do filme *Destino*, como podemos perceber lendo as páginas 72 a 78 do romance.

As construções narrativas que fazem o uso do modo câmera pode ser encontrado, dentre outras passagens, em uma na qual é narrado, em itálico, um filme sobre um jovem revolucionário. O trecho dialoga com questões de hierarquia eurocêntrica de cor da pele e localização geográfica, problemas que permeiam as letras de muitos escritores latino-americanos:

[...] um rapaz que reencontra a camponesa que o havia conduzido à montanha pela primeira vez, um rapaz que percebe que ela está grávida, um rapaz que não deseja um filho índio, um rapaz que não deseja misturar seu sangue com o sangue da índia, um rapaz que se envergonha de seus sentimentos, um rapaz que não pode acariciar a futura mãe de seu filho, um rapaz que não sabe como limpar a culpa [...] (Puig, 1981, p. 130).

Ao longo do texto outras questões, além das apontadas até aqui, como a metanarrativa, a tradução intersemiótica, a ficção historiográfica e os elementos do



fantástico, compõem o mosaico de elementos que fazem de *O Beijo da Mulher Aranha* uma narrativa de vanguarda, formada por uma linguagem que, a um só tempo, desconstrói o modelo de narrativa dominante naquele momento do século XX sem perder de vista o diálogo com o contexto histórico na qual se insere. Desse modo, esta obra se aproxima da poética do pós-modernismo, pelo seu caráter híbrido e a tendência à desconstrução, na perspectiva de Hutcheon (1991).

O Fantasma de Luis Buñuel (2004), por sua vez, é dividido em cinco capítulos, datados, respectivamente, em 1968, 1978, 1988, 1998 e 2003. Em cada um deles, abertos com a reprodução de uma página de jornal da época, a voz de um personagem é evidenciada. A obra, predominantemente cronológica, recorre aos recursos de *flashback* e *flashforward* e apresenta muitos elementos que a caracterizam também como uma narrativa pós-moderna, isto é, alinhada à metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991), como a inserção de personagens históricos, a intertextualidade, a presença do brutalismo chocante, a metanarrativa e a multiplicidade de vozes que compõem a narrativa.

No primeiro capítulo, narrado por Edu em primeira pessoa, prevalece a categoria à qual Friedman (1967) denomina “EU” como testemunha. Nela se apresenta um narrador em primeira pessoa que ocupa uma posição periférica em relação à história, apresentando um ângulo limitado de visão, pois só sabe de fatos por ele presenciados ou que, de alguma forma, tenham sido conhecidos por meio de documentos ou relatos de terceiros. A posição secundária do narrador não o impede, entretanto, de “[...] observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (Friedman, 1955 apud Leite, 1985, p.37). Tomemos a seguinte passagem como ilustração: “Ao ver aquilo, e como coordenador do grupo, eu deveria dar um esporro no putro e metê-lo de novo no carro, mas aquela era minha última noite, pensei, deixa estar. Eu não estava no meu normal, parecia já estar a meio caminho de outro lugar.” (Silveira, 2004, p. 17).



Narrador protagonista, Edu faz o uso do discurso indireto, como em “Aí Tonho foi dizer que era fácil falar, pois era um pequeno-burguês filhinho de papai, e o Tato partiu para cima dele, aos berros, que ele não tinha a menor ideia do que estava falando” (Silveira, 2004, p. 66) e indireto livre, como em “Diz que se levantou e falou, do alto da varanda para o rapaz lá em baixo, perto dos degraus, Ô, seu menino, particular comigo eu só dou pra amigo e não pra quem nem conhecer conheço” (Silveira, 2004, p. 25).

O segundo capítulo, onde é destacada a voz de Tadeu, há uma oscilação entre a primeira pessoa, como no trecho em que Tadeu pondera: “Mas, para ser franco, eu na verdade adorava todos eles, completa, absolutamente” (Silveira, 2004, p. 74) e a terceira pessoa, neste trecho em que o narrador destaca que “Tadeu está assim, alvoroçado como nunca, perturbadíssimo, desde que voltou do encontro com a Esmeralda” (Silveira, 2004, p. 80). Quando opta por essa última, o narrador é onisciente intruso⁶, como aparece na seguinte construção:

Debruçado na janela, sem conseguir dormir, agora que voltou ao apartamento, Tadeu pensa no Edu: Ah, meu herói [...] Uma criança, com a vida toda para ser vivida. Matar tantos jovens assim foi a sacanagem suprema do monstro negro de sangue que a ditadura brasileira gerou. [...] Matar esses meninos em flor, como se estivessem exterminando uma praga. Horror dos horrores!” (Silveira, 2004, p. 17).

O terceiro capítulo, dedicado à presença da voz de Dina, é narrado em terceira pessoa e apresenta um narrador onisciente neutro⁷, como demonstra o seguinte trecho:

⁶ Esse é um foco narrativo em que o narrador, usando preferencialmente o sumário, vê tudo, ultrapassando as barreiras do tempo e do espaço de uma forma a criar a impressão de ter conhecimento de tudo o que acontece na história, das características e intenções dos personagens, do desdobramento das ações e do conflito dramático. O traço que caracteriza tal categoria é a intrusão. “Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções” (Friedman, 1955 apud Leite, 1985, p. 26-27)

⁷ É um tipo de narrador que fala em terceira pessoa, tende ao sumário e descreve e explica as personagens ao leitor. Esse narrador distingue-se do primeiro “apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo



Ao entrar no quarto de Tadeu pela primeira vez, os olhos de Dina logo bateram na foto de Edu, entre suas coisas no criado-mudo. Lá estavam a cabeça de argila de Tadeu feita por Esmeralda, um volume muito manuseado de *Los heraldos negros*, de César Vallejo, o poeta que ele amava, e a foto de Edu e Tadeu, os dois, uma tarde, deitados na grama da universidade, debaixo das folhas choronas de uma faia. Dina ficou muda. [...] (Silveira, 2004, p. 148).

Aqui, é o discurso indireto livre que predomina, como podemos ver em passagens como “Por que você não se abriu com a gente, Tadeu? Dina perguntou. Ah, aqueles machões revolucionários, aqueles heróis, Dina” (Silveira, 2004, p. 138). Nesse capítulo, é interessante notar, na introdução da voz narrativa de uma personagem secundária chamada Dois Milagres, como a narrativa faz um deslize do discurso direto livre para tornar Dois Milagres uma narradora protagonista que se faz presente por mais de duas páginas:

Quando alguém lhe perguntava de onde era, Dois Milagres contava, daqui mesmo, de onde mais podia ser? Nasci na beira deste rio, só que mais pro lado de lá, mais pra perto da serra, ali onde tem uma imbirá branca que o povo conhece mais como imbirá do Passa-pra-Trás, [...] (Silveira, 2004, p. 171).

O capítulo dedicado a Tonho, o cineasta, é narrado em primeira pessoa, em trechos como “Fiz esse filme em um momento, poucos anos atrás, em que ainda predominada a ideia de que os índios no Brasil estavam em processo de extinção (Silveira, 2004, p. 227), e em terceira pessoa, como observamos em “Tonho tinha saído para andar um pouco” (Silveira, 2004, p. 216). O narrador oscila entre onisciente neutro e onisciente intruso. A onisciência neutra pode ser percebida em trechos como “Tonho tinha saído para

sobre o comportamento das personagens, embora sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja muito clara” (Friedman, 1955 apud Leite, 1985, p. 327).



andar um pouco, asfixiado, como se sentia no apartamento (p. 216). Quanto à onisciência intrusa, ela é encontrada em passagens como esta:

Quando cheguei à porta do bar e vi Esmeralda, sentada em uma das mesas do fundo mal acreditei. Achei que nenhum de nós três iria a esse encontro estapafúrdio que marcamos, de brincadeira, pelo menos pra mim, dez anos atrás em homenagem a Buñuel. Que falta do que fazer! Ir a um encontro desses! (Silveira, 2004, p. 213).

A voz da personagem Esmeralda, a quem é dedicado o quinto capítulo, é conhecida pelo leitor por meio da simulação de uma carta endereçada a Dina. Se utilizando do modo câmera, bem como do discurso em primeira e terceira pessoa, o capítulo tem início da seguinte forma: “Nova York, outubro de 2003. Dina, Querida amiga: É provável que você estranhe receber esta carta [...]” (Silveira, 2004, p. 277). Logo adiante, há uma mudança repentina de narrador e um narrador onisciente neutro, em terceira pessoa, prossegue nos seguintes termos:

Esmeralda pára de escrever e levanta os olhos do papel. Essa carta é certamente uma confissão, mas nem por isso é preciso que abra tão completamente sua alma, que se dispa de todos os véus. Aprenda a ser mais equilibrada, mulher, diz a si mesma. Com sessenta anos, já é hora de deixar de ser tão radical na vida, de abrir mão dos oito ou oitenta (Silveira, 2004, p. 293).

Por fim, o modo câmera⁸ é retomado no Epílogo, datado de fevereiro de 2004: “Noite de estreia do esperado longa de Antônio Silvério, no Cine Estação Botafogo. Plateia lotada, gente sentada nos degraus, imprensa, artistas. (Silveira, 2004, p. 329).

⁸ O modo câmera caracteriza-se como uma tentativa radical de neutralização do autor. “Essa categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente (Friedman, 1955 apud Leite, 1985, p.62). Sobre essa categoria, Arnaldo Franco Junior destaca que o “propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos “soltos” que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa “(Junior, 2009, p.44).



Exploradas essas peculiaridades e inovações narrativas nos dois romances, é possível concordar com Linda Hutcheon, quando observa que na ficção pós-moderna “[...] os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar” (Hutcheon, 1991, p. 29) e que essas obras “[...] possuem em comum uma grande característica contraditória: são todas visivelmente históricas e inevitavelmente políticas.” (Hutcheon, 1991, p. 43).

Considerações finais

Pretendeu-se, ao longo do presente artigo, mostrar como os romances *O Beijo da Mulher Aranha* (1976) e *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004), ambos produzidos sobre períodos ditatoriais e, portanto, tendo em sua constituição interna elementos de tal contexto, se valem das relações entre o discurso histórico e o ficcional e exploram as fronteiras entre esses discursos por meio tanto de diferentes pontos de vista como de linguagens e códigos sócio-culturais diversos aos da literatura, como o do cinema e do jornal. Nesse sentido, pode-se afirmar que suas inovações narrativas conectam-se à produção romanesca contemporânea, inclusive dialogando com o conceito de narrativa pós-moderna, segundo a perspectiva de Hutcheon (1991).

Considerando as palavras de Antonio Candido, para quem “[...] as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador” (Candido, 1989), e que as obras de arte, além de impactadas pela sociedade, têm o poder de exercer uma ação com potencial transformador desta, reafirma-se a importância da leitura de obras literárias com como as que foram brevemente discutidas aqui. Nesse sentido, evidencia-se a presença das ditaduras militares brasileira e argentina como pano de fundo das obras analisadas e como experiência internalizada na memória dos autores, uma vez



que viveram sob a sombra ditatorial e tiveram sua existência ameaçada por esse fantasma.

O deslizamento dos pontos de vista torna a arquitetura destas obras poliédricas e, por conseguinte, permite uma visão plural dos respectivos contextos históricos, assim como dos sujeitos envolvidos neste processo. A ficcionalização do tempo histórico e da memória, essa sempre tênue e obsidiante, porém viva faceta humana, para parafrasear os versos de José Régio (1969), resulta num procedimento dialógico, pois insere nas narrativas elementos de caráter factual e ficcional, estabelecendo uma relação de solidariedade entre os diferentes discursos. Além disso, o uso de diferentes linguagens ou a referência a elas, como são o caso do cinema e do jornalismo, traz outros ângulos ao construto narrativo, potencializando as possibilidades de significação do texto literário, na medida em que cruza fronteiras discursivas e costura pontos de vista.

Por fim, espera-se que o presente estudo contribua com a tarefa de evidenciar a riqueza semântica e estilística das obras aqui analisadas de Manuel Puig e de Maria José Silveira, tão necessárias em tempos tão obscuros como este em que vivemos.

Referências

- AMÍCOLA, José. Manuel Puig y la narración infinita. In: DRUCAROFF, Elsa (Org.). *Historia de la literatura argentina*. La narración gana la partida. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 295-319.
- BARREIRA, Marcelo. Um desafio à Tolerância e à Laicidade do Estado Democrático De direito: O Contexto Religioso do Golpe de 2016 no Brasil. IN: GALVÃO, Ana Carolina; ZAIDAN, Junia Claudia Santana de Mattos; SALGUEIRO, Wilberth (Orgs.). *Foi golpe! O Brasil de 2016 em análise*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de Dois Gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 163-180.



- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CORBATTA, J. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Orígenes, 1988.
- FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. *Topoi*, Rio de Janeiro. 2013, vol.14, n.27, pp.239-261. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/topoi/v14n27/1518-3319-topoi-14-27-00239.pdf>>. Acesso em 07 de março de 2021.
- FIORINI, Juan Ferreira. Lágrimas e canções: o bolero e o cinema *Cabaretero* mexicano em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. In: *Revista Língua & literatura*, v.20, nº36. p. 264-275. 2018. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/3105/2749>. Acesso em: 06 mar. 2021.
- FRIEDMAN, N. (2002). O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, (53), p. 166-182. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 06 mar 2021.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JUNIOR, Arnaldo Franco. “Operadores de Leitura da Narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria da literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2009.
- KOHAN, Martín. Mapa tentativo de una contemporaneidad. In: JITRIK, Noé; MONTELEONE, Jorge. (Org.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Una literatura en aflicción. Vol. 12. Buenos Aires: Emecé, 2018, p. 173-216.
- LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- MONTELEONE, Jorge. Introducción. In: JITRIK, Noé; MONTELEONE, Jorge. (Org.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Una literatura en aflicción. Vol. 12. Buenos Aires: Emecé, 2018, p. 07-14.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 38, nº 79, 2018, pp. 195-216. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472018v38n79-10>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. Trad. Gloria Rodriguez. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- RÉGIO, José. *Fado*. 3. Ed. Lisboa: Portugalia Editora, 1969.



REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.23, n.45, p.171-186, jan./jun.2010. Disponível em <https://www.scielo.br/j/eh/a/gCspSTyRTXfzXMb6mzXND3D/abstract/?lang=pt#> Acesso em: 23 jun. 2021.

SILVEIRA, Maria José. *O fantasma de Luís Buñuel*. São Paulo: Francis, 2004.

TURCHI, Maria Zaira, & SILVA, Vera M. T. (2007). *O Fantasma de Luís Buñuel*, de Maria José Silveira: da repressão política aos dramas existenciais de uma geração. *Letras De Hoje*. Porto Alegre, vol.42, n.4, p.49-76. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4113>. Acesso em: 23 jun. 2021.



A phantom and two works: narrative strategies in *O Beijo da Mulher Aranha* and *O Fantasma de Luis Buñuel*

Cleiton Rocha Vicentin

Wellington Ricardo Fioruci

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Abstract

This article intends to make a comparative analysis between the books *O Beijo da Mulher Aranha* (1976), by the Argentinian writer Manuel Puig, and *O Fantasma de Luis Buñuel* (2006), by the Brazilian novelist Maria José Silveira, focusing on their narrative strategies. Setting their plots in dictatorial periods, these novels demonstrate the possibilities of fictional languages to produce critical readings about historical times, as they explore the memory of these periods from different perspectives. Thus, using either different discursive points of view or languages and signal codes different from those of literature, both novels create plural, multi-meaning narratives. In this sense, we sought to verify how the two books build their narratives strategies and how the approaches and differences between them occur. Therefore, this study was based on theoretical considerations that the Canadian Linda Hutcheon makes in her book *Poetics of Post-Modernism* (1991), and in the narrator's typology proposed by Norman Friedman in his essay "The Point of view in fiction" (1967), whose concepts were revisited by the scholar Ligia Chiappini Moraes Leite in the book *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*, published in 1985. For the historical contextualization of the Brazilian dictatorial government, we have used, above all, the studies of Carlos Fico (2013), and, for the Argentinian context, of Juan Ferreira Fiorini (2018) and Pilar Calveiro (2008), among others that complement such analysis. Considering the relevance of these books on contemporary literature, this study enables to enlarge the critical reception of the authors and their works.

Keywords: *O Beijo da Mulher Aranha*. *O Fantasma de Luis Buñuel*. Latin-American narrative. Dictatorship.



Un fantasma y dos obras: las estrategias narrativas en *O Beijo da Mulher Aranha* y *O Fantasma de Luis Buñuel*

Cleiton Rocha Vicentin

Wellington Ricardo Fioruci

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumen

El presente artículo pretende hacer un análisis comparativo entre las obras *O Beijo da Mulher Aranha* (1976), del escritor argentino Manuel Puig, y *O Fantasma de Luis Buñuel* (2004), de la novelista brasileña Maria José Silveira, focando en sus estrategias narrativas. Ambientando sus tramas en períodos dictatoriales, tales novelas demuestran las posibilidades del lenguaje ficcional en producir lecturas críticas a partir del tiempo histórico, en la medida en que explotan la memoria de esos períodos por diferentes perspectivas. Así, echando mano ya sea de puntos de vista discursivos diferentes, ya sea de lenguajes y códigos sógnicos diversos a los de la literatura, ambas novelas crean narrativas plurales, multisignificativas. En ese sentido, se buscó verificar de qué forma las dos obras construyen sus estrategias narrativas y cómo se dan las aproximaciones y diferencias entre ellas. Para ello, este estudio estuvo orientado bajo las consideraciones teóricas que la canadiense Linda Hutcheon elabora en su obra *Poética do Pós Modernismo* (1991), en la tipología del narrador propuesta por Norman Friedman en su ensayo “O Ponto de Vista Na Ficção” (1967), cuyos conceptos fueron revisitados por la estudiosa Ligia Chiappini Moraes Leite en la obra *O Foco Narrativo (ou A polémica em torno da ilusão)*, publicada en 1985. Para la contextualización histórica del período dictatorial brasileño, este artículo recurrió, sobre todo, a los estudios de Carlos Fico (2013), y, para el contexto argentino, de Juan Ferreira Fiorini (2018) y de Pilar Calveiro (2008), entre otros que complementan dichas análisis. Llevando en cuenta la relevancia de las obras para la literatura contemporánea, este estudio permite ampliar la fortuna crítica sobre los autores y sus dichas novelas.

Palavras clave Formación del profesorado. *G Suite for Education*. Literacia digital.