

**Lágrimas e canções: o bolero e o cinema *Cabaretero* mexicano em  
*O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig<sup>1</sup>**

**Lágrimas y canciones: el bolero y el cine *Cabaretero* mexicano  
en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig**

Juan Ferreira Fiorini<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma análise da potencialidade cinematográfica presente no *Musical mexicano*, uma das narrativas fílmicas criadas pela imaginação cinematográfica de Molina, personagem de *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. A narrativa de Molina se encaixaria nas categorias que aqui denomino como “cinema de palavras” e “cinema imaginário”, um cinema mental cujas bases narrativas presentes na imaginação do personagem ganham poder, espaço e palavra por meio do ato de contar, um ato criativo advindo de um gesto de adaptação. Nesse cinema imaginário, que é um recorte do amplo cinema de palavras criado e contado pelo personagem, ecoa um conjunto de bases hipotextuais que remetem às formas de cultura popular que formam o universo mítico de Molina e, por extensão, de Manuel Puig: as configurações éticas e estéticas do cinema *cabaretero* mexicano, dos melodramas e das letras de bolero.

**Palavras-chave:** *O beijo da mulher aranha*. Manuel Puig. Cinema. Bolero. Cine cabaretero.

Em *O beijo da mulher aranha*, escrito pelo argentino Manuel Puig, dois personagens estão em uma cela, ou, diga-se de passagem, compõem uma cena: Valentín, um guerrilheiro marxista, e Molina, um homossexual preso a um passado amplamente marcado pela experiência cinematográfica. Para estabelecer uma proximidade com o preso político, e como um modo insular de escapar da realidade e do horror carcerário, Molina narra (ou reconta, ou recria, a partir de sua memória de cinéfilo), todas as noites, histórias inspiradas em filmes supostamente vistos por ele, envolvendo seu companheiro de cela em um jogo de sedução

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

<sup>2</sup> Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso. Bolsista CAPES/FAPEMAT. E-mail: fiorini.juan@gmail.com

narrativa que, em certos momentos, alude à Sheherazade de *As mil e uma noites* (AMICOLA, 2000).

Nesse jogo de sedução narrativa<sup>3</sup>, Molina conta uma sequência de filmes<sup>4</sup> que, graças a sua memória cinéfila e a sua imaginação cinematográfica, recriam obras que supostamente viu algum dia em alguma sala de cinema. Pensar a potencialidade cinematográfica presente nos filmes contados convoca a reflexão acerca de um conjunto de estratégias narrativas nas quais a manipulação da palavra reforça a carga imagética instituída pela linguagem cinematográfica. Logo, as narrativas de Molina se encaixariam nas categorias que aqui denomino como “cinema de palavras” e “cinema imaginário”, cujas bases narrativas – presentes na imaginação do personagem – ganham poder, espaço e palavra por meio do ato de contar, entendido aqui como um ato criativo de adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006; 2008). Neste artigo, estabeleço um recorte para abordar esse cinema imaginário: o cinema *cabaretero mexicano*, popular entre os anos 1940 e 1950, com destaque para suas configurações éticas e estéticas, as quais permanecem latentes em um dos filmes (re)criados por Molina, *Musical mexicano*.

Neste filme, tudo começa em uma terça-feira de carnaval em Veracruz, no México. Os últimos convidados do baile são um homem e uma mulher, ambos mascarados. Eles se revelam, e o homem, imediatamente, declara-se apaixonado por ela. Ela se esquiva. Tempos depois, ele a reconhece como uma famosa cantora há muito afastada dos holofotes. Ela é uma mulher comprometida com outro, um homem rico e com negócios obscuros. O jovem, que é jornalista e “meio poeta” (PUIG, 1981, p. 187), para expressar seu desejo de vê-la novamente, põe-se a escrever, em diversos momentos, canções melodramáticas, que atuam como a força motriz da trama sentimental que ambos viverão. Um dia, esse homem e essa mulher se reencontram e iniciam um romance conturbado, cheio de idas e vindas, perseguições, arrependimentos e entregas a um amor cujo final será tão trágico quanto as canções desse jovem.

---

<sup>3</sup> Em “Promessas, encantos e amavios”, Leyla Perrone-Moisés se dedica a explicitar como o verbo “seduzir” (do latim *seducere*, “levar para o lado”, “desviar do caminho”) nos permite pensar na linguagem não somente como meio de sedução, mas também como “o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13).

<sup>4</sup> Em *O beijo da mulher aranha*, Molina conta a Valentín um conjunto de seis filmes por mim assim nomeados: *A mulher pantera*, *Destino*, *O jovem revolucionário*, *O seu milagre de amor*, *Musical mexicano* e *A mulher zumbi*.

Nesse musical, Molina estabelece uma relação intertextual<sup>5</sup> com os núcleos representativos presentes nos melodramas cinematográficos mexicanos produzidos nas décadas de 1940 e 1950. Essa vertente cinematográfica, também conhecida como *la época de oro del cine mexicano*, apresenta um *ethos* fundado no melodrama enquanto ordem e condição, sustentado por dois pontos-chave que se reforçam e afirmam ética e esteticamente: a estilização da figura feminina presente no papel da *rumbera*, da cantora de cabaré ou da prostituta, que povoa o imaginário sensual/erótico dessas produções, e o cenário musical da época, sobretudo o bolero.

No que se refere às figurações do feminino, as estereotípias da imagem da mulher estão centradas em marcas que dão forma ao *cine cabaretero*. Uma delas é o ideal de beleza mítica, com suas poses, olhares e movimentos que evocam uma aura de altivez e de erotismo que se converte em um signo corporal poderoso. A mulher é o centro das atenções, impera na cena e se torna o núcleo dos argumentos fílmicos, seja como a cantora sedutora que triunfa nos cenários, seja como a prostituta que tem todos os homens à mão como seres manipuláveis. Ainda que no cinema *cabaretero* a figura feminina esteja vinculada à cultura prostibular, que a qualifica como um ser maldito, luxurioso, traidor, devorador ou que abandona o homem, seu corpo sensual é uma ferramenta de poder e atua como um corolário latino-americano da “mulher de cinema” (BAECQUE, 2010). Trata-se, pois, da fixação de um *star system* peculiar, onde não reinam Rita Hayworth, Marilyn Monroe ou Greta Garbo, e sim “Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Rosa Carmina, Lilia Prado, Tongolele, Rosa Quintana” (BRAGANÇA, 2014, p. 274). A estilização da *cabaretera* começa logo nos títulos dos filmes mais conhecidos, todos compostos por vocábulos que aludem à perfídia, à sexualidade latente, à perversão, à falsa ingenuidade, ao encanto irresistível ou ao charme provocador, como se exercessem uma função de título-comentário, conforme ressalta Maurício de Bragança:

*Pervertida* (José Díaz Morales, 1945), *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *La bien pagada* (Alberto Gout,

---

<sup>5</sup> René Campos (1998, p. 263-264), em sua pesquisa sobre os desdobramentos intertextuais presentes em *O beijo da mulher aranha*, tece uma ampla genealogia de referências identificáveis no *Musical mexicano*: o romance *Santa*, de Federico Gamboa, publicado originalmente em 1931; o texto literário *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, bem como sua adaptação operística, *La Traviata*, de Giuseppe Verdi; e as várias adaptações cinematográficas que partem do texto de Dumas Filho, dentre as quais se destacariam *Camille* (1937), dirigida por George Cukor e estrelada por Greta Garbo; *La mujer de todos* (1946), produção mexicana dirigida por Julio Bracho; e *Camelia* (1953), dirigida por Roberto Gavaldón e protagonizada por María Félix, atriz mexicana aclamada por seus papéis de *cabaretera*.

1947), *Señora tentación* (José Diaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Callejera* (Ernesto Cortázar, 1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950) (BRAGANÇA, 2014, p. 281).

No *Musical mexicano* presente em *O beijo da mulher aranha*, Molina faz, em seu cinema de palavras, uma sutil subversão da figura feminina do *cine cabaretero*. Em uma cena por este narrada, o jornalista descobre que o diário em que trabalha está prestes a publicar um “artigo bastante escandaloso, com muitas fotos, sobre uma atriz e cantora que se retirou há algum tempo” (PUIG, 1981, p. 187). Quando o jovem identifica, nas fotos, que se trata da mulher por quem se enamorou no baile de Carnaval, decide ir à casa dela para avisá-la. No extenso diálogo entre os dois, contado por Molina como um discurso indireto centrado nos personagens “ele” e “ela”, há uma gradação entre ela declarar sua desilusão e decidir não deixar tudo por ele, caracterizada, sobretudo, por sua exasperação ao confirmar que não aceita ser tratada como um objeto de desejo. É, pois, um conjunto de ações pautadas na reafirmação da mulher como um elemento forte e cêntrico da trama, oscilando entre a resignada “mulher objeto” que quer se rebelar e a figura feminina sofrida e que anseia se tornar dona de seu próprio destino. Assim Molina conta:

Ele pergunta se é feliz naquela gaiola de ouro. Ela não gosta que ele fale isso. E conta a verdade, que, esgotada pela luta do teatro, onde chegara ao máximo do sucesso, deixou-se convencer pela proposta de um homem a quem achava bom. Aquele homem, riquíssimo, levou-a para fazer uma viagem, para ver o mundo, mas de volta ao país tornou-se cada vez mais ciumento, até reduzi-la quase que a uma prisioneira (PUIG, 1981, p. 187).

Na sequência, a personagem feminina toma mais força, diante da petulância do rapaz, que tenta persuadi-la a abandonar tudo. Se, em um momento, o desejo de voltar a amar alguém surge na personagem através da vulnerabilidade em ceder ao beijo, em outro o gesto de humilhar o rapaz jogando-lhe dinheiro é uma forma de se firmar como uma protagonista mais complexa que a predominante na lógica do cinema *cabaretero*, centrada na representação da sensualidade como característica única e estereotipada da mulher:

O rapaz lhe diz que toparia qualquer coisa por causa dela, e não teria medo do outro, ela o olha fixamente, do sofá, e puxa um cigarro. Ele se aproxima para acendê-lo, e aí a beija. Ela o abraça, por um momento se deixa levar por um impulso, e lhe diz que precisa dele... mas então ele lhe propõe ir em embora juntos, que deixe tudo, joias, pele, vestidos, magnata, e o

acompanhe. Mas ela fica com medo. O rapaz lhe diz que não seja covarde, que podem ir longe juntos. Ela lhe pede uns dias para pensar. Ele insiste que agora ou nunca. Ela o manda embora. Ele diz que não, que não sairá de lá sem ela, e a segura pelos braços, e a sacode para que perca o medo. Então ela reage mas contra ele, diz que todos os homens são iguais, que ela não é uma coisa, algo que se manipula como eles querem, como capricho, e que devem deixá-la tomar sua própria decisão. Então ele diz que nunca mais quer tornar a vê-la e se dirige para a porta. Ela, despeitada, manda esperar um momento, e vai até o quarto e volta com um monte de notas, e diz que são o pagamento pelo favor que ele lhe fez, de destruir aquele artigo (PUIG, 1981, p. 187-188).

Outra estratégia narrativa de Molina fragiliza a estereotipia da *cabaretera*, que se pauta na figuração da protagonista como inserida, desde o começo, no meio prostibular. Embora seja “protegida por um poderosíssimo homem de negócios, um magnata temidíssimo, meio mafioso” (PUIG, 1981, p. 187), a personagem feminina criada por Molina não é claramente uma prostituta ou uma cortesã, mas uma cantora e atriz aposentada. No entanto, numa passagem do filme, quando decide fugir para viver com o jovem jornalista e abandonar o mafioso, que lhe tira todos os bens, ela decide trabalhar como prostituta, sem que seu novo amante, enfermo e desempregado, o saiba. Se, no cine *cabaretero*, embora condenada moralmente, a prostituta é ao mesmo tempo admirada, desejada e realçada, no filme contado por Molina ela é retratada de modo a revisar este estigma. A prostituta caracteriza-se, aí, por ser, ao mesmo tempo, altruísta (ela se lança à prostituição como gesto de compaixão) e autocondenada (posto que a prostituição, no filme molinesco, é um último degrau rumo à decadência e à degradação da ex-atriz):

Ele perguntou porque não saem no jornal anúncios de suas apresentações, e ela diz que é para não dar a pista ao magnata, e que o magnata pode mandar matá-lo se o encontrar no hotel, e o rapaz começa então a pensar que ela se encontra com o magnata. E um belo dia vai até aquele hotel de superluxo com uma boate dentro, com atrações internacionais. E ela não está anunciada em lugar nenhum, e ninguém a conhece nem nunca a viu, lembram dela sim, como uma estrela de anos atrás. Então ele, desesperado, vai circular pelos bairros do porto, onde estão as tabernas. E não pode acreditar no que vê: numa esquina, debaixo de um lampião, ela está fazendo *trottoir*, era assim que ganhava dinheiro para sustentá-lo (PUIG, 1981, p. 198).

Essa mulher, que se submete a tudo por um bem maior – “ter tido ao menos uma relação verdadeira na vida” (PUIG, 1981, p. 212) –, nos remete a um desdobramento em outro nível da narrativa, o do romance de Puig: Molina adere ao movimento clandestino de oposição à ditadura argentina e participa de uma operação na qual o sacrifício é visto como única saída. Reproduzir na própria vida o gesto fatal dessa mulheres que habitam seu cinema

imaginário torna-se a grande possibilidade de Molina (re)representar para si a ideia de que também viveu, ao menos uma vez, uma relação aparentemente verdadeira ou, para usar as palavras de Agustín Lara, compositor de boleros e conhecido por *Solamente una vez*: “*una vez, nada más, se entrega el alma con la dulce y total renunciación*”.

Assim como a figura feminina, a música popular é também elemento preponderante no *cine cabaretero*, no qual, como mencionado anteriormente, impera o bolero, ritmo surgido nos últimos anos do século XIX e que se converteu, ao longo do tempo, em símbolo de *mexicanidade* (BRAGANÇA, 2007). Por tratar-se de um ritmo moderno, o bolero está relacionado à lógica burguesa e urbana, e atua como um retrato hiperbolizado das preocupações amorosas do cidadão metropolitano, cuja educação afetiva está pautada em dois veículos de comunicação de massa. A princípio, no rádio, veículo pioneiro de difusão do ritmo musical e dos grupos ou compositores do gênero. Mais adiante, na caracterização visual do cinema *cabaretero* que, graças à potencialidade da imagem, amplia o melodrama, conferindo lágrimas, rostos e corpos aos clichês do estilo musical alicerçados nas letras que trazem os amores impossíveis de serem concretizados. A partir da consagração de Agustín Lara como um músico inovador do gênero e renovador das temáticas abrangidas, o sentimento passa a ser canalizado para “um modelo de amor forjado a partir da experiência do sofrimento, do pranto e da fatalidade” (BRAGANÇA, 2007, p. 113). Ainda a respeito de Lara, afirma Bragança (2007):

O tom melodramático dos boleros de Lara transferia o acento romântico para o trágico amor impossível, elegendo a mulher pública – a prostituta – como tradutora e problematizadora da experiência privada. O bolero ensinava o amor romântico particularizado, no espaço da experiência privada, no enaltecimento e na devoção ao gênero feminino reduzido à figura da mulher cruel, lasciva, pecadora, traidora [...] (BRAGANÇA, 2007, p. 113-114)

No *Musical mexicano*, canções como *Flores negras*, de Sergio de Karlo, *Un mundo raro*, de Jiménez José Alfredo, *Ausencia*, de Francisco Cespedes, *Estoy enamorado*, de Zorrilla Martínez e Ruiz Armengol, *Noche de ronda*, de Agustín Lara, e *Me acuerdo de ti*, de Gonzalo Curiel, coabitam a narrativa e se alternam para comentar o romance conturbado do jornalista com a ex-cantora, extrapolando assim a condição de adorno e convertendo-se em articulação narrativa e no principal operador do melodrama. Todos os boleros que surgem no

filme contado – já aclamados pelo público<sup>6</sup> e possivelmente admirados por Molina – são incorporados às falas dos personagens: o jornalista apaixonado e amargurado, a ex-vedete, e, em certos momentos, alguns figurantes. Essa operação de retomada, de reconfiguração, de reatribuição de autoria e (diga-se) de plágio é também um ato que recoloca em discussão a relevância cultural das letras de bolero: posto que são cartilhas da “pedagogia do amor” e da intimidade romântica (BRAGANÇA, 2007, p. 114), as letras de bolero transcendem a esfera da produção particular, autoral, e atingem o universo do público, do inconsciente coletivo e do saber popular.

Outro dos lugares-comuns reproduzidos no universo das referências melodramáticas é a figura do homem que vai a um bar e decide “afogar as mágoas”. O gesto performático de embriagar-se para aplacar as dores o leva à inspiração para escrever uma letra de música, atuando como a confirmação primeira da articulação do bolero dentro desse filme imaginado. Ao ser demitido por quebrar as máquinas que rodavam a tiragem do jornal que continha a matéria que procurou ocultar, o jovem, “de bebedeira em bebedeira, chega a uma praia” (PUIG, 1981, p. 191), seu *locus eroticus*: Veracruz. Lá, entra em um bar e, inspirado por mais uma melodia triste de fundo, ao som de um xilofone, transfere suas dores para mais uma letra de música:

[...] Ele, com um canivete, escreve em cima de uma mesa, que está cheia de inscrições de corações, nomes e também palavras, aí ele escreve a letra para aquela canção e a canta. Diz assim: “... *cuando te hablen de amor, y de ilusiones... y te ofrezcan un sol y un cielo entero, si te acuerdas de mí... ¡no me menciones! Porque vas a sentir... amor del bueno... Y si quieren saber de tu pasado, es preciso decir una mentira, di que vienes de allá, de un mundo raro...*” e a imagina, antes, a vê no fundo daquele copo de aguardente, e ela vai se agigantando, até ficar de tamanho natural, e passeia por aquele botequim miserável, e olhando para ele canta completamente o verso: “... *que no sé qué es penar, que no entiendo de amor, y que nunca he llorado...*” [...] (PUIG, 1981, p. 191, grifos do autor).

Ao analisarmos esse trecho, podemos encontrar um conjunto de elementos que emolduram um efeito sentimental sobre uma ética melodramática reforçada pela plasticidade

---

<sup>6</sup> Ao organizar a edição crítica de *O beijo da mulher aranha*, José Amicola e Jorge Panesi, em parceria com uma equipe de pesquisadores da Universidad Nacional de La Plata, reordenaram os manuscritos e datiloscritos de Manuel Puig e encontraram, junto com os materiais pré-redacionais do romance, uma seleção de letras de boleros cuidadosamente listados pelo escritor argentino. Segundo Goldchuk (2002, p. 366), Puig assim se refere às canções: “Resulta que haciendo una investigación de películas de cabareteras, melodramas del cine mexicano de los años 40 para ese capítulo mencionado, encontré estas canciones que, como yo estaba recién llegado a México no conocía [...] yo las saqué todas de un long play de Elvira Ríos que me obsesionaba, es fabuloso”.

da cena: o bar, caracterizado como “miserável” ou *de mala fama*, configura-se como um espaço da melancolia de outros amores já lamentados, e a mesa, à semelhança de um palimpsesto, apresenta “inscrições de corações, nomes e palavrões” que se interpolam, se registram e se perpetuam no espaço. Mais que uma mera declaração de amor inscrita em uma mesa, a letra de *Un mundo raro*, bolero escrito por José Alfredo Jimenez, acompanhada do canto do galã, permite-nos localizar essa sequência de palavras – as de Molina e as da canção de Jimenez – em uma categoria essencialmente *kitsch* de reforço da sentimentalidade<sup>7</sup>. Tal didática artificial e artificializante dos modos de sentir é realçada ainda pela capacidade cinematográfica de possibilitar, por meio da manipulação e da ilusão da imagem, o impossível: como em um truque de ilusão de ótica, a mulher amada, idealizada pelo personagem, surge, esfumaçada, no fundo do copo. No início é um rosto, mas logo torna-se um corpo, toma proporção natural, demonstra por ele seu afeto (também idealizado), toma-lhe a mão e, juntos, cantam um trecho do bolero e se complementam, como a única solução – fantasmática, ilusória, quase impossível de concretude – para a felicidade dos dois. A sequência, mágica, prossegue nas palavras de Molina:

[...] e então ele canta olhando para ela, entre todos aqueles bêbados que nem sequer o ouvem ou o veem: “... *porque yo, donde voy, hablaré de tu amor, como un sueño dorado...*”, e ela continua: “... *y olvidando el rencor, no dirás que mi adiós te volví desgraciado...*”, e ele então acaricia a recordação transparente dela sentada ali ao lado dele na mesa, e continua cantando: “... *y si quieren saber de mi pasado es preciso decir otra mentira, les diré que llegué de un mundo raro...*”, e, se olhando os dois com lágrimas nos olhos, continuam em dueto em voz bem baixa, que é apenas como um murmúrio: “... *que no sé del dolor, que triunfé en el amor y que nunca he llorado...*”, e ele, ao enxugar as lágrimas, porque tem vergonha de ser homem e de estar chorando, vê com mais nitidez e ela não está ao seu lado. E, desesperado, pega no copo para beber até o fim, e não vê refletido no fundo do copo mais que ele próprio todo descabelado, e então atira com toda a força o copo contra a parede e o copo se spatifa (PUIG, 1981, p. 192, grifos do autor).

O fim desta sequência é também o ápice da fantasia acordada com o leitor/espectador: a canção reforça a ilusão da personagem feminina no bar; por onde ele for, ele a levará como uma “recordação transparente”. A imagem fantasmagórica da mulher, vinda de “*un mundo*

---

<sup>7</sup> Na letra original, escrita por José Alfredo Jiménez, a estrofe termina com “*que no sabes llorar, que no entiendes de amor y que nunca has llorado*”, ou seja, os verbos são conjugados para o pronome pessoal do espanhol *tú*. Por outro lado, na versão transcrita em *O beijo da mulher aranha*, há a alteração do sujeito da frase para *yo*: “*que no sé llorar, que no entiendo de amor y que nunca he llorado*”, o que implica não somente uma mudança de pessoa do discurso como também o próprio ato de representar uma representação, de artificializar para si mesmo um discurso já artificializado, que é a exposição da dor afetiva através da música. Temos aqui, portanto, um gesto assumidamente *kitsch*.



raro” [um mundo estranho], é dotada de transparência e levemente tocada (ou quase não tocada), em rompimento com uma realidade plausível e em aceno ao onírico. Juntos, cantarão e confirmarão um amor utópico. Entretanto, o choro do homem – também interpretado como sinal de fraqueza pelos estereótipos do macho, sobretudo o macho latino-americano, um “defeito de fabricação, falha na maquinaria viril, enfim, homem frustrado” (BADINTER, 1993, p. 4) – mostra-lhe a realidade: o bar readquire sua textura, e o copo, superfície em que se projetou seu sonho, composto pela dicotomia bebida-mulher, já não tem mais serventia; quebra-se o copo e, com ele, o encanto da cena.

Mais ao final do filme criado por Molina, após reencontrar o homem em um hospital, desta vez moribundo e delirante, a mulher decide fazer-lhe companhia, à espera da chegada do momento derradeiro no qual terminará seu romance. Assim Molina narra:

Ele diz que compôs outra letra, mas ela tem que cantarolar, como canção, e ele sussurra as palavras aos poucos e ela repete, e soa um fundo musical, que vem como que do mar, porque, em seu delírio, imagina que está com ela num barraco de pescadores à luz dourada do entardecer. E ele diz, e ela repete: “... *si tengo tristeza... me acuerdo de ti... si tengo alegría, me acuerdo de ti. Si miro otros ojos, si beso otra boca, si aspiro un perfume... me acuerdo de ti...*”, e olham do barraco para o horizonte porque um veleiro se aproxima... “... *te llevo muy dentro, muy dentro de mí... te llevo en el alma, me acuerdo de ti...*”, e o veleiro atraca lá no pequeno cais dos pescadores, e o capitão lhes faz sinais para subirem porque partem logo, aproveitando o vento favorável, que os levará para bem longe, num mar sereno, e as palavras continuam: “... *nunca pensé... que me crearas... tanta, tanta obsesión... nunca creí, que me robaras el corazón... por eso mi vida... me acuerdo de ti... de cerca y de lejos, me acuerdo de ti... de noche y de día, como melodía, te llevo en el alma... me acuerdo de ti...*”, e ele imagina que juntos já no veleiro olham abraçados para o infinito, não há mais que mar e céu, porque o sol já se pôs atrás do horizonte. E a moça diz que a canção é belíssima, mas ele não responde nada, está com os olhos abertos, talvez a última coisa que viu na vida tenha sido os dois na borda do veleiro, abraçados para sempre, e rumo à felicidade (PUIG, 1981, p. 211, grifos do autor).

Além da transição entre o hospital e o cenário onírico que emoldura uma passagem entre a vida e a morte do jovem jornalista, outro aspecto significativo nesta cena remete à própria canção. Tendo em vista que no cinema *cabaretero* a música reverbera como articulação narrativa e como elo de identificação com o público, a canção *Me acuerdo de ti*, de Gonzalo Curiel, adquire uma relevância simbólica. Como se não bastasse a retórica sentimental que envolve a letra, que trata de um ser que levará a pessoa amada sempre na memória – e torna-se difícil não pensar na dimensão simbólica da morte como um elemento

que separa o corpo da alma, mas que talvez não separe a alma das recordações vividas pelo duo mente/corpo, e daí a canção adquire uma conotação de despedida –, temos aqui um gesto de didática sentimental em termos literais: o homem ensina a mulher a cantá-la, como último gesto de vida; ensinar, neste caso, remete a propagar, transmitir, replicar não somente a canção como também o aprendido.

A sequência final do filme está caracterizada, ainda, pelo bolero, que exerce, junto com as últimas imagens, sua força cinematográfica, tal como conta Molina:

Ela então o abraça, e chora desesperada. E deixa todo o dinheiro das joias lá com as freiras do hospital, para os pobres, e caminha e caminha, como uma sonâmbula, e chega até a casinha onde viveram os poucos dias de felicidade, e começa a andar pela beira do mar, e já é o entardecer, e se ouvem os pescadores que cantam as canções dele, porque ouviram e aprenderam, e tem casais de jovens olhando para o cair da tarde e se ouvem aquelas palavras que ele cantou no momento feliz do reencontro, que os pescadores cantam agora e os casais apaixonados escutam: “... *estás em mí... estoy en ti... por qué llorar, por qué sufrir... callar mi dicha quisiera, que el mundo no lo supiera... mas grita dentro de mí, esta ansiedad de vivir...*”, e um velho pescador pergunta por ele, e ela diz que foi embora, mas que não tem importância, porque sempre vai estar com eles, ainda que seja apenas na lembrança de uma canção, e ela continua caminhando sozinha, com o olhar no sol que já está se ocultando, e se ouve: “... *estoy feliz, tú también lo estás... me quieres tú, te quiero más... estoy tan enamorada, que ya olvidé lo pasado... y hoy me siento feliz... porque te he visto... llorar por mí...*”. E como já é quase noite, mal se enxerga a silhueta dela, à distância, que continua andando sem rumo, como uma alma penada. E de repente aparece grande em primeiro plano o rosto dela, com os olhos cheios de lágrimas, mas com um sorriso nos lábios... e acabou-se... a história (PUIG, 1981, p. 211-212, grifos do autor).

Ao ensinar a canção para a mulher em seu leito de morte, o jornalista deixa seu legado, que é afirmado nas cenas finais, pela presença do coro dos pescadores: reproduzir as canções eternizará o jornalista, que “sempre vai estar com eles”. Perpetua-se, pois, um novo nome do cancionista mexicano, que estará, tal qual um epitáfio, na memória e nos corações do povo. A *mise-en-scène* da personagem feminina confirma que seu sonho foi curto mas feliz (PUIG, 1981, p. 232) e que, “na vida do homem, que pode ser curta e pode ser longa, tudo é provisório. Nada é para sempre” (PUIG, 1981, p. 212), como confidencia Valentín ao ouvir o final do filme. Esse sentimentalismo barato, caracterizado por uma “estética do exagero” (BRAGANÇA, 2010, p. 39), é intensificado pelas escolhas cinematográficas da narrativa. A câmera persegue o caminhar solitário da mulher. A paisagem, formada pelo pôr-do-sol, parece-se à visão derradeira de seu amado. A condição de ter vivido um amor que talvez

nunca mais terá é condensada pela cena final, um *close-up*, a lágrima e o sorriso, e a certeza dramatizada de quem foi feliz porque esqueceu o passado. A tela, focada no rosto expressivo da atriz, lentamente se escurece, mas a música de seu amado reverbera mesmo na tela escura.

Molina encerra, assim, seu cinema imaginário, com palavras que conformam movimentos de câmera, cortes, planos, fusões e manipulações nos quais a estética cinematográfica se baseia para conformar articulações narrativas ligadas a uma memória artificializada e estilizada do mundo. Na narrativa de Molina, a mulher *cabaretera* é uma linha de força que conecta o cinema à própria vida do narrador; representá-la é condição de sobrevivência. No entanto, tal qual um cinema decadente, desgastado pelas milhares de imagens que ali se refletiram, o cinema imaginário de Molina fecha as portas com *gran finale*. Trágico, obviamente, como a vida dessas duas personagens, Molina e a *cabaretera*. No entanto, o fim soa heroico, redentor, rumo também a uma paisagem que decerto é *kitsch*, com trilhas sonoras pungentes, primeiros e primeiríssimos planos em tons cinzentos nos quais a claridade do rosto e da lágrima enfrentam, ao fundo, a escuridão, um destino melodramático<sup>8</sup>.

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo proponer un análisis de la potencialidad cinematográfica presente en el *Musical mexicano*, una de las narrativas fílmicas creadas por la imaginación cinematográfica de Molina, personaje de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. La narrativa de Molina se encuadra en las categorías que aquí las nombro “cine de palabras” y “cine imaginario”, un cine mental cuyas bases narrativas presentes en la imaginación del personaje adquieren poder, espacio y palabra a través de la acción de contar, un acto creativo advenido de la adaptación. En ese cine imaginario, que es una muestra del amplio cine de palabras creado y contado por el personaje, resuena un conjunto de bases hipotextuales que recuerdan las formas de cultura popular que constituyen un universo mítico de Molina y, por ende, de Manuel Puig: las configuraciones éticas y estéticas del cine *cabaretero* mexicano, de los melodramas, de las letras de bolero y del *kitsch*.

**Palabras clave:** El beso de la mujer araña. Manuel Puig. Cine. Bolero. Cine cabaretero.

## REFERÊNCIAS

AMÍCOLA, José. Manuel Puig y la narración infinita. In: JITRIK, Noé (Org.). **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2000. v. 11. p. 295-319.

---

<sup>8</sup> “— ¿Y qué hay que hacer para salvarse de un destino melodramático?

— Nada, porque no depende de uno. Te cae, y te electrocuta como un rayo. Y ahora basta, no pienses más en eso.

— No, señorita, a mí me da miedo, voy a rezar mucho todas las noches para salvarme de un destino melodramático” (PUIG, 2004, p. 10).

AMICOLA, José; ENGELBERT, Manfred. Fragmento del Seminario con Manuel Puig em Göttingen. Encuentro del 29 de mayo de 1981. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 625-637.

BADINTER, Elisabeth. O enigma masculino: o grande X. In: BADINTER, Elisabeth. **XY. Sobre a identidade masculina**. 2. ed. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 3-30.

BAECQUE, Antoine de. Amor às mulheres, amor ao cinema. A erotomania cinéfila, doença infantil das salas escuras (1944-1963). In: BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 299-331.

BRAGANÇA, Maurício de. **Trópicos de lágrimas: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de cabaretera mexicano e da literatura de Manuel Puig**. 2007. 270 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2007.

BRAGANÇA, Maurício de. **A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

BRAGANÇA, Maurício de. A canção mexicana nos filmes de cabaré: prostitutas, rumbeiras e *cabareteras* nos melodramas musicais do cinema mexicano. **Contemporânea – Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 12, n. 2, p. 273-287, mai./ago. 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10658>. Último acesso em: 09 dez. 2018.

CAMPOS, René. Los rostros de la ilusión: metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica en *El beso de la mujer araña*. In: AMICOLA, José; SPERANZA, Graciela (Org.). **Encuentro internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. p. 259-270.

GOLDCHUK, Graciela. Selección de textos de boleros. In: PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 366-384.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

OSORIO, Jesús Alberto Cabañas. La cabaretera del cine mexicano en los procesos de producción y venta: 1931-1950. **Amerika**, Rennes, n. 7, s.p., 2012. Disponível em: <https://amerika.revues.org/3558>. Último acesso em: 09 dez. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amávios. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-20.

PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. Trad. Gloria Rodriguez. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002.

PUIG, Manuel. **Un destino melodramático**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Último acesso em: 09 dez. 2018.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.