



***O beijo da Mulher Aranha (1981/1985) e as identificações e  
desidentificações pelas quais nos constituímos subjetivamente***<sup>1</sup>

Carlos Frederico Bustamante Pontes<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Uma versão deste artigo foi apresentada e publicada em 2016 no IX Congresso da ABRACE.

<sup>2</sup> Professor Dr. Adjunto Efetivo do Departamento de Artes da Cena/DEACE da Universidade Federal de São João del-Rei/UFESJ. Atualmente realiza pesquisas nas áreas de ensino, pesquisa e extensão relacionadas aos estudos de gênero e sexualidades e ao teatro e cinema LGBTQIA+. Doutor em Ciências Humanas pelo PPGICH/UFSC, mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP, especialista em Educação Estética, Bacharel em Direção Teatral e Licenciado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Ator e diretor teatral desde 1987.

E-mail: [fredericobustamante@ufsj.edu.br](mailto:fredericobustamante@ufsj.edu.br)

**Resumo**

O trabalho em questão teve como eixo de análise o filme *O beijo da Mulher Aranha* (*Kiss of the Spider Woman*, Héctor Babenco, 1985) e, como ponto de partida, o espetáculo teatral homônimo, de 1981, dirigido por Ivan de Albuquerque. A proposta do artigo foi analisar o filme sob o enfoque dos estudos de gênero e sexualidades e averiguar, criticamente, se a construção de cada um dos personagens centrais do longa-metragem, Molina e Valentin, bem como o relacionamento entre eles, aponta para possíveis identificações positivas e/ou negativas dos sujeitos LGBTQAI+ com a obra. Construídos respectivamente com comportamentos de gênero e sexualidade dissidentes e hegemônicos, concluiu-se que os dois personagens citados (e o filme como um todo) favorecem tanto a discussão cada vez mais atual e necessária acerca do lugar do cinema nos processos de constituição subjetiva dos/as espectadores/as, quanto a avaliação de sua atuação sociocultural enquanto veículo de reafirmação e/ou de desconstrução dos modelos de gênero e sexo dominantes.

**Palavras-chave:** cinema LGBTQAI+; O beijo da Mulher Aranha; identidade de gênero; sexualidades.

**Abstract**

This work aims at analyzing the film *Kiss of the Spider Woman* (by Héctor Babenco, 1985) and, as a starting point, the homonymous play (1981), directed by Ivan de Albuquerque. The purpose is to analyze the film under the focus of gender and sexuality studies and to critically determine whether the construction of each of the central characters of the feature film, Molina and Valentin, as well as the relationship between them, point to possible positive and/or negative identifications of LGBTQAI+ subjects. Constructed respectively with dissident and hegemonic gender and sexual behaviors, it was concluded that the two characters mentioned and the film as a whole favor both for the increasingly current and necessary discussion about the place in movies in the subjective constitution processes of the spectators, as well as to evaluate its socio-cultural performance as a vehicle for reaffirming and/or deconstructing the dominant gender and sex models.

**Keywords:** LGBTQAI+ Films; Kiss of the Spider Woman; Gender identity; Sexualities.



### Introdução

Entre 1981 e 1982, há mais ou menos 36 anos, assisti a um espetáculo teatral no Rio de Janeiro, dirigido por Ivan de Albuquerque e protagonizado pelos atores Rubens Corrêa e José de Abreu. A recepção desse trabalho, na ocasião, foi emocionalmente impactante e marcou aquele momento de minha vida. Não por acaso estou agora, depois de tantos anos, escrevendo sobre essa mesma história, mas, neste momento, motivado pelo longa-metragem que, assim como o espetáculo, tem como título em português *O beijo da Mulher Aranha* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985). Tanto a dramaturgia da peça teatral quanto a do roteiro cinematográfico foram adaptadas da novela homônima do argentino Manuel Puig, publicada no México em 1976.

Nos diálogos que compõem a narrativa de *O beijo...*, o comportamento dos dois personagens centrais e o relacionamento entre eles (tanto no romance quanto no espetáculo e filme) apontam, num primeiro momento, para uma explícita e aparentemente inconciliável diferença de visão de mundo motivada por aspectos ideológicos e pelas distintas identificações pessoais, orientações sexuais e expressão de gênero de cada um. Estas diferenças serão o mote temático do filme e do conflito que se dará entre os dois protagonistas.

São principalmente as diferenças relacionadas à orientação sexual e à identidade de gênero, diversas das normativas, que, em geral, incitam e promovem o preconceito, a discriminação e a violência - as quais, por sua vez, perpetuam os abismos relacionais entre as pessoas e causam diferentes sofrimentos. Foram estas explicitude e verossimilhança de temas afins aos citados, em face das situações vivenciadas pelos dois protagonistas, que mais me impactaram quando assisti ao espetáculo, tanto pelo fato de eu nunca ter estado diante da representação de temáticas acerca das questões de gênero e sexualidades no teatro, quanto pela forma como as mesmas foram tratadas.

No final do prefácio do livro *Manifesto contrassexual* (2014), da/o filósofa/o Beatriz/Paul Preciado, a/o socióloga/o Marie-Hélène/Sam Bourcier (2014: 14) diz que “o século [21] se anuncia como um tempo de mudança nos discursos e nas práticas da sexualidade. [...] Pela primeira vez os gays, as lésbicas e os transexuais começam a escrever sua própria história”.

Em consonância a este contexto histórico anunciado por Bourcier me insiro, e me percebo hoje como pesquisador, refletindo sobre (e a partir de) minha própria história de vida e contextualizando-a por meio das experiências que me marcaram e constituíram até aqui.



### **A relação entre *O beijo da Mulher Aranha*, os discursos culturais generificados e os processos de constituição subjetiva**

No longa-metragem *O beijo da Mulher Aranha* (1985), a partir da concepção metalinguística na qual a ficção de Manuel Puig foi adaptada à direção de Hector Babenco, exemplificar-se-á o aspecto de subjetivação que o cinema contém e, ao mesmo tempo, a perspectiva “generificada” presente no enredo, nos comportamentos e atitudes dos dois personagens centrais analisados. Estarei pontuando alguns momentos da obra fílmica nos quais é explícita a relação entre o cinema e os processos de subjetivação, bem como a relação destes processos com as questões de dissidências de gênero e sexualidades a partir da análise dos protagonistas.

A perspectiva teórica de abordagem na análise do filme e dos dois personagens, Molina e Valentin (a serem observados em seus comportamentos, atitudes e visão de mundo), deu-se também pela ótica dos estudos de gênero e sexualidades contemporâneos. Nestes, conforme foi citado por Bourcier (2014), já começa a haver a presença efetiva do olhar e da experiência de vida do/a pesquisador/a em diálogo com o objeto pesquisado. É esta imbricação entre a análise fílmica e minha constituição subjetiva o que pretendo correlacionar.

Além disso, segundo Pizarro (2005), há a necessidade, neste momento, da forja de uma episteme na pesquisa acadêmica que leve em conta as categorias de gênero e sexualidades, observadas nos diferentes discursos presentes na cultura. Pois é pela “sexualização das falas, das narrativas, do discurso” (PIZARRO, 2005: 228) que pode ser observada a reverberação de atitudes e comportamentos claramente “generificados” e indicar posicionamentos coercitivos de uma pessoa (ou grupo) em relação a outra, excludentes quanto aos direitos individuais e restritivos frente às múltiplas e sempre diversas experiências subjetivas e objetivas constitutivas de sujeitos singulares.

Por fim, há também, muitas vezes, a possibilidade de que aspectos subjetivos e o que advém deles através dos comportamentos e da visão de mundo de cada um/a influenciem uma pessoa em relação à outra, fomentando entre elas uma troca efetiva e fecunda que poderá propiciar mudanças de posicionamento de uma e outra parte. No entanto, é necessário que haja uma abertura de cada sujeito a este jogo intersubjetivo de vivências que se dão em comum. É esta dinâmica de afastamentos e aproximações entre diferentes sujeitos o que pretendo analisar em *O beijo...*

### **O enredo de *O beijo...* e os binarismos de gênero e sexualidades**

Stevan Lekitsch (2011: 99) diz que o enredo de *O beijo da Mulher Aranha* (1985) se passa em um “país não especificado, notadamente sob a ditadura de militares”, em que dois prisioneiros dividem uma mesma cela inóspita e minúscula. Um dos presos é



Molina (William Hurt), “homossexual assumido e transformista, preso por corrupção de menores” (LEKITSCH, 2011: 99), e o outro é Valentin (Raul Julia), “homem rude e grosseiro, militante opositor político do regime. [...] Valentin tem completa repulsa por Molina, que é exatamente o oposto de tudo que ele é e em que acredita” (Ibidem).

Na continuidade da história, Molina narra para Valentin, na forma de devaneios, “[...] histórias fantásticas, cheias de personagens glamourosos” (Idem: 99-100) através das quais ambos os personagens não sendo distraídos e conseguindo abstrair um pouco a violenta e mortificante realidade na qual se encontram. Roberto Echavarrén (1978: 67, tradução nossa) diz que “em *O beijo*, a morte do calabouço se opõe a dimensão imaginária como verdade e vida”.

Devagar, o contato entre os dois personagens, mediado pela imaginação de Molina, aos poucos consegue aproximá-los e tocar a imaginação e a sensibilidade de Valentin. Essa aproximação os conduz pouco a pouco a um intercâmbio fecundo de imagens subjetivas, ideias individuais e visões de mundo. A troca entre eles vai gerar, gradualmente, uma disponibilidade mútua emocional e, por fim, uma intimidade relacional e sexual. Em face das condições adversas em que ambos os personagens se encontram, das histórias narradas por Molina e dos cuidados que este último dispensa a Valentin (que está sendo continuamente torturado), os laços relacionais entre eles se estreitam e, aos poucos, efetivamente se estabelecem.

Antônio Moreno (2002: 236) diz que a convivência entre os dois personagens é difícil, pois “são duas personalidades diferentes entre si, cujo único ponto em comum é o de representarem, cada um a seu modo, uma ameaça ao Estado”. Moreno diz ainda que Molina vive “alienado da realidade que o militante político tenta passar para ele”. Reflito, a partir destas informações iniciais acerca do enredo do filme, sobre aspectos dos personagens que não descrevem estereótipos de gênero que polarizam as identidades de Molina e Valentin, visíveis inicialmente através de suas características particulares e comportamentos “generificados”. Através de seus posicionamentos individuais, fica nítido que cada um deles corresponde a um dos lados do binômio feminino/masculino, apesar de ambos serem identificados como pertencentes ao mesmo sexo biológico. Segundo Vito Russo (1987: 284, tradução nossa), o romance de Puig é sobre “as definições de comportamentos masculinos e femininos, e se, de algum modo, essas definições têm a ver com sexualidade”.

Molina expressa uma masculinidade concernente ao estereótipo feminino e Valentin reproduz aspectos da masculinidade hegemônica de cunho viril. De orientação homossexual, Molina se mostra delicado, fantasioso, imaginativo, sensível, alienado politicamente e desejoso por cuidar de Valentin, um comportamento presumidamente “feminino”. Já este último é heterossexual e se mostra rude em seu comportamento, age



de forma pragmática e racional, tem maneirismos grosseiros e é focado em sua consciência e ação políticas, comportamento presumidamente “masculino”.

Valentin rejeita e sente repulsa por Molina porque este último contradiz tudo o que o militante acredita e aprendeu como “certo” e “normal” no tocante ao comportamento socialmente adequado a alguém do sexo masculino: sentir atração pelo sexo oposto, ter um posicionamento político definido, agir de forma viril em seus comportamentos e gestos, ser objetivo, pragmático, enfim, comportar-se tal qual se espera que se comporte um “homem de verdade”.

A reprodução de comportamentos heteronormativos explícitos em Valentin exclui e/ou, por outro lado, subordina Molina, fazendo com que este último seja visto como inferior pelo primeiro. Pois a masculinidade dissidente do personagem homossexual, diversa do molde erigido pela masculinidade hegemônica, é vista como sendo anormal e marginal por Valentin (não por acaso, Molina é condenado por corrupção de menores). A esse respeito, Tito Sena, Mara Lago e Miriam Grossi (2010: 239) afirmam que “[...] o deslocamento do conceito de norma e normal do biológico para o social e a emergência da doença mental na psiquiatria foram decisivos para a instauração de verdades nos corpos, produzindo subjetividades”.

Assim, a performance corporal e de gênero desviante de Molina, por serem dissidentes e irem de encontro às normativas nas quais Valentin foi constituído subjetivamente, desafia o que foi erigido pelo personagem acerca do modo correto de agir e se comportar. O posicionamento de gênero diverso de Molina ameaça a fixidez do axioma que delineou e modelou o “natural” e “correto” conceito cultural moderno de masculinidade.

Não é gratuita a repulsa de Valentin por Molina, e o fato de o militante sentir-se superior ou agir de forma rude com ele, pois essa repulsa e rudeza falam também de uma ameaça que Valentin sente ao padrão de masculinidade no qual se subjetivou e que o levou a rejeitar Molina. João Silvério Trevisan (1998) diz que da antiga amizade apaixonada entre homens, tão natural na Antiguidade, hoje a “rudeza, o antagonismo e a rivalidade” [agem como] sintomas de defesa (“formações reativas”) contra manifestações de ternura dos homens entre si (TREVISAN, 1998: 144-145).

Em uma cena do filme, quando eles ainda se antagonizam, Molina oferece metade de seu abacate a Valentin e este rejeita o oferecimento do alimento, agindo de forma ríspida e sem nenhuma demonstração de gratidão. Molina, incomodado, expressa o seu sentimento de incompreensão ante o comportamento em geral insensível dos homens. Ele diz:

Molina: [...] entendo que lhe ofereço metade do meu abacate e o joga na minha cara.



Valentin: Não aja assim! Está parecendo uma...

Molina: Uma o quê? Diga. Como uma mulher, foi o que quis dizer. O que há de errado em ser como uma mulher? Por que só as mulheres são sensíveis? Por que não um homem? Um cachorro? Ou uma bicha? Se mais homens agissem como as mulheres, não haveria tanta violência assim.

Valentin: Talvez tenha razão.

Molina: Uma razão fraca, mas ainda assim razão. (O *BEIJO...*, 1985: cena 3).

Apesar de Molina nomear sua própria masculinidade (distinta da de Valentin) com a de uma “bicha”, reafirmando para o guerrilheiro e para si o estigma da masculinidade homossexual (pelo uso que faz do termo), ou então legando às “mulheres” a sensibilidade como uma característica feminina, o que reafirma também a estereotipia essencializada do feminino, ele está, com seu discurso, questionando antes de tudo o comportamento rude, grosseiro e violento de Valentin e expondo a identificação desse comportamento ao papel de gênero que o guerrilheiro ocupa e que naturalizou.

Monica De Martino Bermúdez (1999: 288), ao analisar o conceito de masculinidade hegemônica, diz que “a heterossexualidade masculina é uma construção histórica através da qual se excluem outras formas de desejos e relações masculinas” que não se enquadram ao modelo hegemônico. Assim, o guerrilheiro se encontra tão identificado ao papel naturalizado de masculinidade erigido socialmente, que age “naturalmente” sem perceber que está reproduzindo um modelo. É essa naturalização dos papéis de gênero e a correlação destes com características e comportamentos normalizados, o que gera a compreensão social acerca da anormalidade de quem difere desses papéis – e, conseqüentemente, a discriminação e a exclusão.

Sara Salih (2012: 112), ao explicitar a ideia de hegemonia heterossexual na obra de Judith Butler, vai dizer que a noção de “‘hegemonia’ [de Gramsci] refere-se às estruturas de poder no interior das quais os sujeitos são constituídos por meio de coerção ideológica e não da coerção física”. Assim, a heterossexualidade se configurou de forma compulsória e a coerção ideológica opera na medida em que esta posição é apresentada ao sujeito como o único e o “natural” caminho à socialização.

Thomas Laqueur (2001: 193-194) diz que “no final do século XVII e ao longo do século XVIII a ciência passou a considerar, em termos aceitáveis à nova epistemologia, as categorias ‘masculina’ e ‘feminina’ como sexos biológicos opostos [...]”. Assim, a correlação entre o sexo biológico e os gêneros masculino e feminino ficou assegurada pela ciência e deu o suporte a que as diferentes instituições a estabelecessem como norma social. Desta forma, a cada sexo e gênero correspondente deve seguir-se



também, de forma contumaz, o desejo sexual “natural” pelo sexo oposto - desejo este que se daria em virtude da necessidade instintiva humana de procriação e manutenção da espécie. Esta correlação normativa e compulsória naturalizou um modelo científico no qual qualquer outra orientação sexual ou identidade de gênero divergente da do sexo biológico passa a ser considerada anormal, antinatural e, por seu turno, doentia. O dogma religioso católico, que também vinculou fortemente a sexualidade aos fins de procriação e não de prazer, também favoreceu o julgamento moral das homossexualidades devotadas ao desvio e, conseqüentemente, ao pecado por serem ações antinaturais.

No que concerne ao filme analisado e à relação deste com as questões de gênero e sexualidades - fora os poucos momentos, como o citado acima, em que há o confronto direto entre os dois personagens e que se apresentam enquanto os acontecimentos “reais” da ficção -, as histórias narradas por Molina a Valentin agem como um desvio da narrativa do foco central de conflito entre os personagens, pois:

[...] em seu diálogo imaginativo, os personagens gradualmente se tornam capazes, pouco a pouco, de derrubar as barreiras que os separam em função dos condicionamentos sociais, que parecem, inicialmente, prejudicá-los. Para o militante de esquerda, perfeitamente masculino e de sexualidade “normal”, é repugnante a mentalidade *camp*, afeminada e a aparência virginal acerca das ideias políticas. Este último, por outro lado, é prejudicado pelo desprezo do guerrilheiro em virtude de suas preferências cinematográficas. Puig deixa que as subjetividades dos protagonistas se articulem pouco a pouco através das fendas de um biombo constituídas pela narração dos filmes. (ECHAVARREN, 1978: 67-68, tradução nossa).

Segundo Echavarren, os dois personagens principais de *O beijo...*, em geral, não falam de si de forma direta, mas, sim, em grande parte das vezes, através das películas narradas por Molina. Essa narrativa indireta, construída pela ficção de Puig, coloca-se como um anteparo na relação entre os dois personagens e possibilita a construção de um “jogo de implicações onde aparecem cifradas a subjetividade e o desejo” (ECHAVARREN, 1978: 66, tradução nossa).

A narrativa ficcional informa aos poucos ao/à espectador/a que, apesar da quase total impossibilidade de relacionamento entre os protagonistas (em função da identificação do militante à masculinidade hegemônica em contraposição ao confronto com a masculinidade dissidente de Molina), o encontro entre eles é passível de se



estabelecer. Pois Puig, ao romper na ficção com os padrões sociais que legitimam o trinômio artificial de correspondência entre sexo/gênero/desejo, visto como “natural”, rígido e correlato, tensiona o *status quo* binário e heteronormativo, e viabiliza a possibilidade de uma troca significativa entre os dois personagens para além de tais construtos.

Judith Butler (2016) nos questiona sobre a necessidade de se tornar flexível o que se constituiu rigidamente acerca das categorias de sexo e gênero, e diz que tais construções ideológicas, ao serem minadas e desestabilizadas, permitem-nos uma nova visagem sobre estas, que as tornem mais fluidas e intercambiáveis. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino quanto um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino (BUTLER, 2016: 26).

Desta forma, Manuel Puig, já em 1976, convida-nos a refletir por meio da construção de sua narrativa e da concepção dos dois personagens de *O beijo...*, que os papéis sociais normativos que interligam sexo, identidade de gênero e sexualidade, se observados para além da norma que os enrijecem e restringem, podem ser questionados, e o respeito à expressão individual das diferentes subjetividades, alcançado. Pois tais subjetividades, corporificadas, se se dispuserem de fato a um efetivo intercâmbio, levarão ao questionamento dos preconceitos e discriminações em curso, que conduzem ao abismo aparentemente intransponível na relação entre as pessoas.

### **Assujeitamento x resistência**

Na abertura do longa-metragem analisado, concomitante aos créditos, ouve-se uma música antiga, melancólica, e que tem como base um violino. Na cena inicial, a música continua, embora em volume mais baixo, e surge a imagem de uma sombra da janela da cela projetada na parede oposta a que esta se encontra. Neste mesmo momento inicia-se a narração do primeiro filme de Molina a Valentin.

Na imagem fílmica, vê-se o tamanho da janela, as grades e a luz do dia do lado de fora dos muros que cercam a prisão. Há também nesta mesma parede e bem posicionada, a imagem da sombra da janela e das grades, projetada em um desenho clichê de um pássaro voando com o sol ao fundo. A relação entre as duas imagens (a projetada pela luz do sol e a desenhada na parede) sugere que o pássaro está voando por entre as grades da janela e saindo da prisão.

Por ser a imagem de abertura de *O beijo...* e que surge ao mesmo tempo em que se dá o início da narração do filme de Molina, algumas interpretações relevantes já



podem ser feitas sobre a obra de Puig filmada por Babenco. A primeira análise é a do significado denotativo da própria prisão enquanto um símbolo representativo de poder, opressão e cerceamento das liberdades. Esta imagem criada por Babenco sintetizaria o *status quo* moderno de submissão do indivíduo a um Estado coercitivo e policial.

O aprisionamento como um recurso restritivo da liberdade individual se dá quando o sujeito se afasta das normas do “bom convívio social”, transgredindo-as. Assim, o indivíduo é punido e excluído de tal convívio através da restrição de sua liberdade. No filme, esta restrição da liberdade se dá a partir de duas diferentes transgressões: a de Molina e a de Valentin. A primeira em âmbito sexual e a segunda em âmbito político.

Sandro Braga (2010), com base em Foucault, traz em sua pesquisa sobre travestilidades uma crítica ao sistema jurídico moderno dizendo que, na modernidade, ao invés do corpo é a alma (a subjetividade) que vai sofrer a punição por meio do cárcere. Assim, diferente dos antigos suplícios físicos medievais, “passa-se a julgar, também, as paixões, os instintos, as anomalias [...]” (BRAGA, 2010: 31).

Desta maneira, o filme em questão, assim como a peça e o romance, teria como propósito criticar e apontar, de forma também transgressora, a opressão do Estado diante das liberdades individuais enquanto instância maior de controle social em suas múltiplas modalidades. Não por acaso, o argentino Manuel Puig termina o romance e o publica no México em 1976, no mesmo ano em que se inicia uma ditadura militar na Argentina que vai durar até 1983.

Assim, a metáfora da prisão nesta obra de Puig pode significar também a sujeição do indivíduo ao *status quo*, no sentido de um assujeitamento inconsciente, conforme teorizou Foucault, e que se dá desde o final do século XVIII por meio dos dispositivos biopolíticos. Estes, por seu turno, operariam em nós por meio da coerção psicossocial a fim de nos posicionarmos em consonância às normas hegemônicas e sermos mais facilmente controláveis e manipuláveis.

Para Foucault (2008), o biopoder é o conjunto de mecanismos do Estado de modo que seja regulada a gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, etc. e tudo aquilo que, “na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais [e que] vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder” (FOUCAULT, 2008: 493). A prisão, então, como diz Braga (2010), coloca-se na modernidade como a prisão da alma (da subjetividade) encarcerada em um corpo a ser docilizado e continuamente normalizado pelo controle social do Estado.

Em *O beijo...*, ainda metaforicamente, a “prisão” significaria também os condicionamentos sociais observados através do jogo conflituoso, intersubjetivo e de poder que se dá entre os dois personagens centrais (e não só estes). Além disso, o



romance em particular, foi publicado em um momento histórico específico no qual os movimentos sociopolíticos e culturais, a partir dos anos de 1960, começavam justamente a questionar tal sujeição do corpo/subjetividade em face também de Estados ditatoriais.

Alcilene Cavalcante e Karla Holanda (2013: 137) dizem que entre os anos de “1960 e 1980, as ‘políticas do corpo’, relativas às reivindicações em favor dos direitos de reprodução e às questões do corpo e da sexualidade [...] enfatizavam o caráter político do corpo e da subjetividade”. Assim, os aprisionamentos coercitivos do corpo e da subjetividade, advindos com o Estado moderno, foram, naquele momento histórico, objeto de questionamento social tanto em face das ditaduras em curso na América Latina, e não só nela, quanto em função das reivindicações dos movimentos sociais em diferentes partes do mundo (os movimentos contraculturais nos EUA, França, etc.).

A imagem da projeção da sombra da janela da prisão na parede e a relação desta com o pássaro voando por entre os espaços livres das grades poderia ser interpretada como um símbolo de resistência a esse assujeitamento em meio às múltiplas instâncias objetivas e subjetivas que constituem a experiência humana em sociedade. E, em especial, naquele momento histórico da realização do romance (1976) e do filme (1985).

Como a junção destas duas imagens é apresentada ao/à espectador/a concomitante ao início da narração do filme por Molina, posso inferir que esta resistência ao assujeitamento se dá também (para Puig e para Babenco) por meio do ato criativo e imaginativo enquanto instância de liberdade e vontade individuais. E, também, na medida em que este ato é subjetivo e, de certa forma, pode ser condicionado, mas não eliminado. Pode-se prender o corpo e condicionar a subjetividade, mas as ideias e a imaginação podem resistir a este jogo de assujeitamento. É o que faz Molina com as estratégias e armas de que dispõe.

Assim, esta correlação entre a imagem fílmica e a narrativa criativa de Molina representa também um símbolo de resistência do próprio personagem – e, de certa forma, da homossexualidade que ele encarna, pois, através de seu “voo” imaginário, Molina busca manter-se íntegro e livre para ser o que deseja ser e sonhar, apesar da coerção social que o aprisiona de forma objetiva e subjetiva e o faz sofrer e subsumir.

Puig foi um escritor homossexual e que teve que sair da Argentina por conta de sua postura transgressora. Molina, apesar de preso por sua homossexualidade, tenta se “libertar” das grades da prisão através de seu universo de criação imaginária. Echavarren (1978: 66-67, tradução nossa) diz que é justamente “o diálogo entre os personagens que põe em jogo a imaginação deles e permite que eles sigam vivendo. [...] Essa outra cena, [a imaginária] é que possibilita que haja um exercício efetivo das subjetividades em conflito”. Tais subjetividades em conflito acabam por ter a imaginação como mediadora de sua autoexpressão.



### Feminino x masculino

Sonhei que estava hospedado em uma imensa casa, em um local rodeado por muito verde e no qual acontecia uma filmagem. Eu e Sônia Braga contracenávamos nesta filmagem e, nossa ação, em uma determinada cena do filme, era nos lançarmos abraçados em uma grande piscina. Assim, nos jogávamos juntos nesta piscina e nosso mergulho era espetacular. Ao sairmos da água, a minha gestualidade e expressão corporal durante o mergulho eram elogiadas pelas outras atrizes e atores que estavam ali contracenando conosco e que assistiram à nossa representação.

A câmera, em seguida à imagem inicial descrita através da projeção da janela da prisão, movimenta-se através de uma panorâmica pela cela de forma concomitante à narração de Molina sobre a mulher misteriosa, Leni (Sônia Braga), e o local luxuoso onde ela vive.

Ela é... Bem, ela é... Meio estranha. Você percebe que ela não é uma mulher como as outras. Ela parece toda fechada em si mesma. Perdida. Em um mundo que ela carrega lá dentro dela. Mas cercada por um mundo de luxo. Um quarto suntuoso. Colcha de cetim na cama, cortinas de chiffon, de sua janela, dá para ver a torre Eiffel [...]. (O BEIJO..., 1985: cena 1).

Vê-se que o local criado pela imaginação de Molina (ao lembrar e recontar o filme a Valentin) é completamente diverso das paredes sujas da cela que, ao mesmo tempo, estão sendo mostradas ao/à espectador/a. Assim, somos lançados/as em duas imagens (e “realidades”) superpostas: uma revelada pela reconstituição fantasiosa de Molina do filme e outra pela realidade ficcional propriamente dita, na qual o/a espectador/a é conduzido por meio da câmera. O contraste entre as duas imagens comunicadas ao/à espectador/a e a forma inebriada com a qual Molina descreve o lugar em que vive sua heroína, sugere-nos que é para o espaço da fantasia que ele parece querer se evadir e, por sua vez, indica-nos também a própria identificação de Molina à figura da mulher que está narrando.

Ana Lucília Rodrigues (2014), ao descrever as mudanças pelas quais passam as imagens modelares do feminino no *star system* do cinema norte-americano, diz que, a partir dos anos de 1930, os modelos antigos vão sendo aos poucos fusionados, e novos modelos vão sendo gerados, configurando uma maior possibilidade de projeção/identificação da/o espectadora/o pelo fato de serem modelos:

[...] mais complexos, realistas e psicológicos. [...] Surge a mulher chique, a *feminine-masculine girl*, simultaneamente



amante e companheira. A partir de 1949, a antiga vampe, ao desagregar-se de sua estereotipia, liberta uma imagem erótica, que se expande para a mulher chique e desinibida, cantora de cabaré ou bailarina do teatro de revista. Seu *sex appeal* é incorporado agora em nova chave, marcada pela interiorização. (RODRIGUES, 2014: 31-32).

Estas características de interioridade, desinibição, sensualidade e da mulher percebida enquanto amante e companheira de um homem ideal (que fazem parte do universo da heroína do filme que Molina conta para Valentin) fazem com que o personagem homossexual, ao se identificar com tais características “femininas”, sonhe com a possibilidade de, quem sabe um dia, encontrar o “homem de verdade” (*O beijo...*, 1985, cena 1) que tanto almeja, digno de seus sentimentos e cuidados.

Mas é somente a partir da identificação de Molina à heroína de seu filme, e com a vivência amorosa plena, que ele consegue, por alguns instantes, alienar-se um pouco de sua realidade adversa, que desde sempre o impeliu à exclusão e à solidão, e mascarar parcialmente a angústia motivada pela inadequação social que sente em face de sua identidade de gênero e orientação sexual desviantes da norma naturalizada.

Ao fantasiar o encontro da felicidade por meio do final do filme e o desfecho para a heroína à qual está identificado, apesar de se dar conta em seguida que isto para ele parece impossível, Molina pode, por alguns momentos, vislumbrar, quem sabe, mesmo que no âmbito da fantasia, a possibilidade de realizar um relacionamento afetivo e feliz tal como deseja e nunca conseguiu vivenciar:

Molina: É tão lindo quando os amantes ficam juntos para sempre (Molina chora). Por que isso é impossível?

Valentin: Deve ser doido por estar chorando por isso.

Molina: Eu choro pelo que eu quiser. Valentin, acha que você é o único que sofre? Acha que é fácil encontrar um homem de verdade? Um que seja humilde e tenha dignidade. Há quantos anos eu procuro! Há quantas noites! Quantos rostos cheios de desdém e de mentiras. (*O beijo...*, 1985: cena 5).

Valentin não compreende os motivos que levam Molina a “pintar” o filme em tons emocionais - e, por isso, nega e rejeita a forma do narrador expressar sua fantasia subjetiva por meio do viés romantizado que o cinema lhe apresenta. O militante observa Molina e o julga a partir de seu ponto de vista unidimensional (masculino/objetivo/racional/heteronormativo) - ponto de vista este que o leva a estigmatizar o companheiro de cela como alguém alienado e, pior ainda, por ser “afeminado”. Desta forma, Valentin, ao agir de forma defensiva a fim de resguardar sua



construção identitária (sua masculinidade viril), recusa-se a aceitar a masculinidade dissidente de Molina e tenta destruir o universo imaginário concebido pelo personagem homossexual. O militante age de forma machista, sexista e prepotente, e tenta quebrar o tempo todo o clima de romance que Molina imprime à sua narrativa. Não se permite ser afetado por ele. Tem medo.

Daniel Borrillo (2010), em seus estudos acerca do significado da homofobia, vai dizer que:

Para um homem heterossexual, confrontar-se com um homem efeminado desperta a angústia em relação às características femininas de sua própria personalidade; tanto mais que esta teve que construir-se em oposição à sensibilidade, à passividade, à vulnerabilidade e à ternura, enquanto atributos do “sexo frágil”. (BORRILLO, 2010: 89).

Por isso Valentin é irônico, sarcástico e debochado quanto faz comentários sobre a ficção de Molina, e sempre quer entender e/ou explicar a história sob um viés apenas racional e objetivo. Ele desvaloriza por completo, como totalmente desprezível, o olhar emocional e romântico pelo qual Molina narra (e vê) o filme - o que torna claro o interesse do guerrilheiro em negar a experiência subjetiva e imaginária do seu companheiro de cela e querer lhe impor a sua visão objetiva de ver e lidar com a realidade. Como se sua forma de percepção desta última fosse a única possível e efetivamente a mais correta e verdadeira. A questão não é Valentin pensar diferente e/ou ver a vida com “outros olhos”, possivelmente tão legítimos quanto os de Molina. A questão é ele não respeitar o olhar de Molina sobre a realidade e querer que o dele prevaleça. Talvez se Valentin verdadeiramente respeitasse e fosse receptivo à perspectiva de compreensão da realidade do Molina, pode ser que este último também se tornasse mais receptivo à visão dele. Algo que Molina não faz por querer afirmar seu lugar de existência no mundo peremptoriamente negado por sua condição dissidente das normas de gênero e sexualidades.

Molina resiste a submeter-se às concepções de Valentin e, irritado, em determinado momento do diálogo com o militante diz: “eu não explico os meus filmes, isso acaba com a emoção” (*O beijo...*, 1985: cena 1). Guilherme Castelo Branco (2015: 34), ao estudar sobre as noções de poder e resistência em Foucault, diz que, para o filósofo, “a liberdade, por sua condição ontológica é insubmissa. Diz sempre não às forças que procuram controlá-la e eliminá-la”. Assim, Molina, ao afirmar para Valentin que o seu real interesse ao narrar o filme não é objetivo, mas sim emocional e de vivência livre do seu universo imaginário e criativo, está resistindo ao posicionamento autoritário e



preconceituoso de Valentin e se impondo por meio da afirmação de seu próprio ponto de vista sobre o filme e sobre a vida.

Por outro lado, a identificação de Molina com a heroína do filme vai reforçar no personagem (em âmbito subjetivo) o binarismo de gênero que, ao mesmo tempo, o exclui - e que, por sua vez, o leva a projetar (e vincular) a possibilidade de realização afetiva sobre um homem heterossexual. Em determinado momento do diálogo, quando os dois protagonistas já estavam mais próximos um do outro, Molina conta para Valentin sobre o seu interesse por um garçom heterossexual (Nuno Leal Maia) que trabalha em um restaurante no qual costumava almoçar. Seu relato, no entanto, termina revelando a decepção e a frustração de Molina pelo fato do garçom ter se recusado a aceitar sua ajuda - que levaria a um relacionamento mais íntimo entre os dois.

Molina: E, então, está tudo acabado, de novo. Meus sonhos desaparecem... Na escuridão. Eu acordo sozinho... Esperando, esperando, e esperando como sempre.

Valentin: Esperando pelo quê?

Molina: Um homem. Um homem de verdade. Mas isso não acontece porque um homem de verdade quer uma mulher de verdade. (*O beijo...*, 1985: cena 4).

Russo (1987: 285, tradução nossa) diz que J. Walcott, do *Texas Monthly*, escreveu que *O beijo da Mulher Aranha* “é essencialmente uma fantasia de desejo homossexual sobre como o amor de um ‘homem real’, ainda que breve, pode ser transformador – purificador”. O autor diz que muito dessa visão é cultural, pois nas sociedades “em que há uma forte ética machista, o desempenho de papéis sexuais é tão básico para a vida gay quanto para a cultura dominante”. Para Russo, *O beijo da Mulher Aranha*, assim como outros filmes sobre experiências homossexuais da mesma época, como *Dois tiras meio suspeitos* (*Partners*, 1982), compartilha da exploração da noção “da paixão gay em termos de sua natureza basicamente não correspondida. Em todos esses filmes, somos apresentados a homens gays que tentam, de forma obcecada, seduzir homens heterossexuais (verdadeiros) para depois virem a sofrer com isso” (RUSSO, 1987: 285, tradução nossa).

Tamsin Spargo (2004), ao refletir sobre o par heteronormativo central e que sustenta todas as outras oposições e hierarquizações padronizadas entre os gêneros, diz que:

[...] a tradicional oposição masculino/feminino, mutuamente dependente, mas antagonica, adquiriu sua estrutura hierárquica em virtude de sua associação com outras oposições: racional/emocional, forte/fraca, ativo/passivo, etc.



Heterossexual/homossexual também é apanhado em uma rede de oposições que a sustentam. (SPARGO, 2004: 60, tradução nossa).

Paradoxalmente, apesar de Molina se posicionar identificado ao “feminino” a partir de características de sua personalidade que supostamente pertenceriam às mulheres, é a sua recusa em aceitar o ponto de vista de Valentin sobre o filme (e firmar o seu) que vai configurar sua resistência a um enquadramento de gênero. Pois mesmo submetido hierarquicamente à masculinidade hegemônica (e que se reafirma na prisão através das atitudes prepotentes e autoritárias de Valentin), Molina, ao se contrapor ao personagem de Valentin, consegue não só resistir ao poder do masculino hegemônico, como também enfrentá-lo e impor o seu.

Russo (1987) critica a adaptação fílmica de Hector Babenco do texto de Puig, pois entende que o cineasta, talvez, teria deixado de fora na versão cinematográfica:

O aspecto mais crucial do romance de Puig, [que é] a constatação de Valentin de que homens homossexuais não precisam adotar as atitudes de sexismo amplamente adotadas por homens heterossexuais sobre as mulheres. Em uma longa passagem de diálogo no romance, Valentin desafia a identificação destrutiva e masoquista de Molina com a mulher oprimida do cinema, dizendo-lhe que não há qualquer razão para os gays não assumirem o papel sexual ativo, bem como o passivo. (RUSSO, 1987: 285, tradução nossa).

Acho esta leitura de Russo sobre a obra de Puig e sobre os personagens Valentin e Molina problemática, pois parece que Russo (e Puig) pretende colocar, mais uma vez, o homem heterossexual, branco, viril, etc. a ditar as regras sobre o que seria “melhor” para o homem homossexual - no caso, Molina, em face de sua masculinidade dissidente e sexualidade particular.

Em minha análise do romance a partir de Russo, o julgamento de Valentin sobre o comportamento “feminino” de Molina, ao afirmar que ele é destrutivo porque supostamente se basearia nas heroínas “masoquistas” do cinema, é um julgamento homofóbico, machista e talvez misógeno, pois pretende normalizar e normatizar as homossexualidades através de um olhar masculino sobre elas e, também, sobre as mulheres nos filmes. Em sua tentativa de superar tais binarismos, Valentin, Puig e Russo estariam querendo impor a Molina que aja de certo jeito com base em valores hétero (Valentin) e homonormativos (Puig e Russo) que eles acreditam - e, também, porque consideram o comportamento das heroínas nos filmes aviltante, por ter sido construído



pelo olhar dominante patriarcal. Mas o que eles, homens, estão fazendo senão reproduzir este mesmo pensamento patriarcal, excludente e hierárquico ao definirem como Molina deveria agir? E se Molina nunca quiser desempenhar o papel ativo sexual? Por que ele teria que agir desta maneira e violentar seu jeito de ser e desejar? Só para superar os binarismos? Só para ser um homossexual mais “plural”, menos “feminino” e, por isso, não passível de ser dominado por outros homens?

Russo (e talvez Puig) parece querer romper com os binarismos que de um jeito ou de outro nos constituem, mas através da construção (e imposição) de novos modelos homossexuais de ser e agir. E acho isso problemático. No entanto, entendo que são posições políticas que, talvez em um momento histórico específico, tiveram o intuito de transformar os estereótipos de gênero e de sexualidades até então vinculados às homossexualidades masculinas (e creio que também femininas). Acredito que estas reflexões são ainda importantes hoje, mas acho também que já estamos em outro momento político e social. A valorização e o respeito das liberdades individuais para além de quaisquer “patrulhas” ideológicas é o que, em minha opinião, é-nos requerido hoje.

Em uma entrevista ao Canal Brasil disponível no YouTube, na qual Héctor Babenco falou sobre a construção do personagem Molina, o diretor disse que orientou William Hurt a construir seu papel de “dentro para fora”. Que todo gestual e caracterização de Molina teriam que nascer do “coração” do ator e da contradição notória entre o corpo atlético e “masculino” de Hurt e o desejo de Molina de ser mulher. Ancorando-se na subjetividade e na imaginação do ator (e do personagem), parece-me que Babenco pretendia, para além dos binarismos que nos (de)marcam, criar junto com Hurt algo que se distanciasse de qualquer estereótipo de gênero, e que possibilitasse o encontro entre o ator e Molina, com base nos desejos genuínos do personagem e conseqüentemente do seu particular jeito de ser.

Na continuidade da descrição inicial da cela conduzida pela câmera, esta vai mostrar fotos de atrizes famosas de cinema na parede e, em seguida, fotos da mãe de Molina também presas à parede. A câmera mostra suas roupas em um varal e estas exibem cores, estampas e formatos de peças do vestuário feminino padrão.

Na seqüência da imagem fílmica, em cima de um caixote de madeira que age como mesa de cabeceira, há objetos de maquiagem, de unha e cabelo revelados ao/à espectador/a. Quando a câmera se aproxima de Molina e o revela ao/à espectador/a, o personagem começa a representar, por meio de seu corpo e gestos, a própria cena do filme que está narrando e na qual a mulher misteriosa realiza ações em seu banheiro luxuoso.



Molina: sua empregada preparou um banho de espuma para ela. A estrela pega uma toalha e a enrola na cabeça como um turbante. Suas unhas estão pintadas de rosa-pêssego. Ela desamarra seu robe de tafetá e o deixa escorregar suavemente por suas coxas até o chão de ladrilho. Sua pele brilha. Seu pequeno tornozelo toca a água perfumada, depois suas pernas sensuais. Até que finalmente todo o seu corpo é acariciado pela espuma... (*O beijo...*, 1985: cena 1).

Ele incorpora, através de seu mimetismo cênico, a representação da personagem feminina. Ele narra e, ao mesmo tempo, se vê como se fosse a própria mulher misteriosa. E a mensagem de Babenco e Hurt, via Puig, é que Molina está projetado (identificado) a esta mulher, bem como a todas as outras mulheres de seus filmes. Ele “é” todas elas. Pois ele se sente como elas, vive os sentimentos delas como se fossem os seus próprios sentimentos.

#### **Para além dos estereótipos de gênero e sexualidades a fim de um possível encontro entre duas pessoas**

Valentin e Molina terão muitas experiências em comum ao longo do filme - experiências que farão com que os dois personagens se conheçam mais e melhor, e se aproximem um do outro para além dos preconceitos, estereótipos de gênero, sexualidades e diferenças ideológicas que os impediam até então de se relacionar sem tais máscaras. Essa troca contínua de vivências e o conhecimento mútuo do universo de experiências de cada um, bem como a forma pela qual individualmente se expressam, favorece que ambos se defrontem com as suas próprias limitações pessoais (ao se observarem por meio um do outro) e, com isso, voltem-se para si, reflitam sobre seus posicionamentos e, ao se autoanalisarem e reverem, modifiquem-se.

Em um momento de *O beijo...*, após uma cena em que se dá o maior conflito entre os protagonistas e que Valentin tem um acesso de raiva e critica agressivamente a performance de gênero de Molina, este vai, depois de passado algum tempo do ocorrido, oferecer bombons ao militante. Os bombons, que supostamente Molina teria recebido de sua mãe, estão dentro de uma grande caixa vermelha em formato de coração. Molina, teatralmente, leva a caixa ao peito como se ela significasse o seu próprio coração e a oferece a Valentin que está encolhido e amuado no canto da cama. Quando Molina percebe que há algo de errado com o parceiro de cela, pergunta:

Molina: Qual o problema? Não gosta de doces?

Valentin: É sobre esta manhã. Meu acesso. Sinto muito.

Molina: Que bobagem!



Valentin: Nem era com você que eu estava zangado. Mas talvez eu esteja zangado com você.

Molina: Por quê?

Valentin: Porque você é tão generoso. Não quero me sentir obrigado a tratá-lo do mesmo modo.

Molina (cantando): “Incapaz de aceitar... Incapaz de dar”.

(Molina sorri, abre a caixa de bombons e a coloca em cima da cama. A câmera corta para um plano de detalhe na caixa em que estão os bombons e Molina a empurra em direção a Valentin. Este último também sorri. Corta.) (*O beijo...*, 1985: cena 4).

Com este diálogo curto relacionado à cena anterior em que se deu o acesso de raiva de Valentin e sua conseqüente agressividade dirigida à Molina, percebe-se o quanto o militante se sente ameaçado em sua masculinidade a partir do comportamento generoso, cuidadoso, gentil e cativante do outro personagem, que faz com que ele sinta raiva, mas ao mesmo tempo afeto por Molina. Há uma ambigüidade em seus sentimentos. Valentin neste momento sente vergonha por seu comportamento defensivo e violento, e se culpa por tratar mal Molina. Afinal, este último havia sido solidário com ele em várias situações ao longo da narrativa e sua raiva homofóbica é um ato covarde em face do que já vivenciaram juntos. Molina, por sua vez, sente-se finalmente reconhecido em suas atitudes e gratificado pelas palavras e o pedido de desculpas de Valentin.

O mote das cenas seguintes é esta crescente influência mútua e a contínua aproximação entre os dois personagens. Valentin vai se enternecer cada vez mais por Molina e este, por seu turno, também revê sua postura egoísta e desonesta em relação ao companheiro de cela. Molina havia feito um acordo com o diretor da prisão (José Lewgoy) e um chefe de polícia (Milton Gonçalves) para ser o informante deles em troca de sua liberdade. Molina os informaria sobre os passos da guerrilha em curso através de suas conversas com Valentin. Este foi o motivo, inclusive, de, estrategicamente, ter sido colocado na mesma cela que o guerrilheiro. No entanto, o envolvimento afetivo de Molina por Valentin e sua crescente compreensão acerca do significado da militância do companheiro de cela irão fazer com que Molina mude de posicionamento e não queira mais trair e delatar Valentin. Ele começa a procrastinar os informes e, ao mesmo tempo, se aproveita da situação para ganhar tempo e solicitar mantimentos especiais, a fim de que ambos possam ter momentos mais agradáveis juntos na prisão.

Mais para o final do filme acontece uma importante cena na qual Molina se revela fragilizado pelo sentimento afetivo que nutre por Valentin e, ao mesmo tempo, pela



enorme tristeza ao se dar conta da falta de perspectiva quanto a uma possível realização emocional em sua vida. Valentin, que neste momento já está também mobilizado emocionalmente por sua crescente proximidade com Molina, pede para tocá-lo, o abraça carinhosamente e o apoia em um momento terno e íntimo que se desdobra em um encontro sexual. Na cena como um todo, que muito me impactou quando a assisti no espetáculo teatral, vê-se que, apesar das distintas identificações de cada um e dos condicionamentos sociais que constituíram as diferentes posições de sujeito de Molina e Valentin, é a disponibilidade de afetar e ser afetado e a abertura subjetiva ao outro o que torna possível o relacionamento entre os dois. Assim, cada um deles, ao ir além de seus conceitos e preconceitos, consegue caminhar rumo à construção de algo em comum que amplia a percepção de ambos em face de si mesmos e do outro.

Puig, por meio de Babenco, nos convida a refletir através dos desdobramentos da narrativa de *O beijo...*, que as correlações normativas estanques que restringem nossos comportamentos e atitudes (no que se referem às categorias trabalhadas) podem em algum momento ser superadas e transpostos os limites estabelecidos a partir delas. Russo (1987) é crítico ao filme. Ele diz que Babenco “tenta e falha em criar o ingrediente que falta em *Partners* [*Dois tiras meio suspeitos*], a transformação de um homem gay e de um homem hétero através da compreensão de um em relação ao outro” (RUSSO, 1987: 283, tradução nossa). O autor entende que Molina, construído por William Hurt encarnando certa estereotipia do gênero feminino, não se transforma pela política no contato com o guerrilheiro, mas que o ajuda apenas porque está apaixonado por ele. É pelo amor que ele morre, segundo Russo, “transformando-se em um mártir da causa de Valentin” (RUSSO, 1987: 284, tradução nossa).

Não tenho a mesma impressão do militante gay Russo que, talvez, identifique-se mais com a visão da militância política de Valentin e por isso faz sua crítica ao filme. Eu, mais identificado a Molina, embora também por outro lado a Valentin, talvez tenha preferido ter um julgamento menos sectário a respeito do olhar crítico sobre o personagem de Molina. Ou ter visto nele outros aspectos que Russo não valorizou. Afinal, como diz Andréa Zanella, “o amor também é político e revolucionário” (informação verbal). No entanto, a crítica de Russo, que chega a mim somente depois deste meu olhar já construído sobre o filme, amplifica-o, e também me faz pensar sobre a constituição subjetiva do meu próprio olhar a partir de minha identificação anterior com esse universo imaginário, artístico, sensível e emocional desenvolvido por Molina. Penso que o caminho talvez seja seguirmos para além das dicotomias.

Gustavo Massaro (2014), ao falar sobre o impacto que o filme (e que acrescento também a peça teatral) tem na relação com o/a espectador/a, diz:



O cinema é um olhar para dentro, um encontrar na subjetividade as visões mais verdadeiras bloqueadas pela instância social. A câmera vai procurar surpreender trazendo novas configurações, permitindo a busca da diferença (MASSARO, 2014: 64).

Assim, é através de um filme (ou de uma peça), ao agir enquanto mediador do processo de constituição do olhar por meio da recepção da obra pelo/a espectador/a, que podemos ser mobilizados/as e desbloqueados/as ao contato sutil e íntimo de nossas próprias vivências subjetivas emocionais. Pois foi assim, através de minha identificação ao relacionamento entre Molina e Valentin, que fui mobilizado, lá atrás e agora, a conhecer e compreender melhor meus relacionamentos.

### **Considerações finais**

Alguns elementos significativos resultam da análise da obra fílmica em questão e da relação desta com os temas de estudo propostos. Em primeiro lugar chamo atenção para o corajoso e precursor esforço de Puig, ao escrever o romance sobre os temas citados em 1976, bem como o posterior esforço de Babenco de realizar a adaptação para o cinema em 1985. Ambos os artistas iluminaram criticamente um contexto relacional difícil entre dois homens de constituições subjetivas tão distintas em momentos históricos diferentes, embora em contextos de discussão nos quais tais temas ainda eram restritos. Assim, as disputas ideológicas presentes no tenso e intenso debate sobre as masculinidades hétero e homossexuais vão ser colocadas por cada um dos dois artistas no intuito de discutir tais temas em suas obras literária e fílmica.

Mesmo que o contexto ficcional das obras (literária, cênica e fílmica) discuta também, de forma imbricada, a situação de opressão social motivada por questões políticas, percebe-se que a discussão se apresenta como o pano de fundo da trama e, muito embora não menos importante, esta se coloca correlacionada às temáticas centrais de gênero e sexualidades. Pois a questão principal proposta por Puig, em minha análise, a partir do filme dirigido por Babenco, é em que medida as questões da micropolítica, presentes na esfera das relações humanas, podem propiciar (ou não) mudanças significativas no modo de cada sujeito perceber a vida, vivê-la e, conseqüentemente, se relacionar com os outros. E Babenco, por meio das interpretações sensíveis, precisas e acuradas de William Hurt e Raul Julia, em minha opinião, conseguiu demonstrar isso. A minha análise pretendeu revelar os principais pontos nos quais a obra fílmica consegue expressar tal intenção de Babenco, respeitadas também as intenções de Puig presentes em seu romance.



Já quanto à análise do filme e à relação desta com a minha própria história pessoal, pude identificar, através da observação dos dois personagens principais, aspectos importantes que compõem e dão sentido ao jogo psíquico que forja as identificações e desidentificações que nos constituem e produzem, por seu turno, as nossas diferentes posições de sujeito. Neste jogo imaginário, percebi que agimos como atrizes e atores de um filme (ou de uma peça de teatro) compondo um/a determinado/a personagem à/ao qual estaremos identificados/as e a partir da/o qual nos relacionaremos a outros/as neste jogo “de cena” que chamamos de viver.

Cada um/a de nós, sem uma direção prévia que nos ajude na criação do papel, é “convidado/a” a acolher e escolher certas características que considera as mais adequadas à/ao personagem que vai gestando e, por opção ou não, muitas vezes definimos pela escolha de um lado e/ou outro da moeda das oposições e binarismos de gênero, dentre outras, que acreditamos nos favorecerem mais em nossa compreensão das coisas que, por isso, será sempre parcial. Não há fórmula, não há cartilha que nos indique o caminho certo a seguir. Apenas vamos intuindo e tateando às escuras na construção daquilo que nos afasta e/ou aproxima do que “somos nós” e do que “são os outros” ao mesmo tempo.

### Referências

BABENCO, Héctor. *O beijo da Mulher Aranha*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vAykfdQqwhY>. Acesso em: 23 de nov. de 2020.

BEIJO da Mulher Aranha . Hector Babenco, 1985. Produção: David Weisman. Intérpretes William Hurt, Raúl Juliá, Sônia Braga e outros/as. Adaptação: Leonard Schrader. São Paulo: 1 DVD (121 min.), widescreen, color.

BERMÚDEZ, Mónica De M. “Connel y el concepto de masculinidades hegenónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu”. *Estudos Feministas*. vol. 1, n.21, 1999. pp. 283-300.

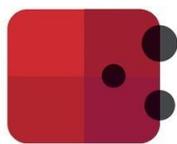
BORILLO, Daniel. *Homofobia. História e crítica de um preconceito*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BRAGA, Sandro. *O travesti e a metáfora da modernidade*. 1ª Edição. Palhoça: UNISUL, 2010.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. 16ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2003.

CASTELO BRANCO, Guilherme. *Michel Foucault. Filosofia e biopolítica*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. “Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos de 1970”. In: de BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina C.



(Orgs.). *Corpos em projeção – Gênero e sexualidade no cinema Latino-Americano*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. pp. 134-152.

ECHAVARREN, Roberto. “El Beso de la Mujer Araña y las metáforas del sujeto”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLIV, n. 102-103, 1978. pp. 65-75. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3231/3413>. Acesso em: 1 de agosto de 2016.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo – Corpo e gênero dos gregos a Freud*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEKITSCH, Stevan. *Cine Arco-Íris. 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras*. 1ª Edição. São Paulo: GLS, 2011.

MASSARO, Gustavo. *E se o psicodrama tivesse nascido no cinema?*. 1ª Edição. São Paulo: Ágora, 2014.

MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: EDUFF, 2002.

PIZARRO, Marcio. “A masculinidade em cena ou encena?”. In: Vários autores. *Masculinidade em crise*. 1ª Edição. Porto Alegre: APPOA, 2005. pp. 226-240.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual*. 1ª Edição. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RICE-SAYRE, Laura. “Dominação e desejo: uma leitura materialista-feminista de ‘O beijo da Mulher Aranha’ de Manuel Puig”. S/D, pp. 13-28. Disponível em: <http://br.librosintinta.in/beijo-da-mulher-aranha-pdf.html>. Acessado em: 01 de agosto de 2016.

RODRIGUES, Ana L. “Retratos do feminino no sistema de criação de estrelas (STAR System)”. In: DUNKER, Christian I. L.; RODRIGUES, Ana L. (Orgs.) *Cinema e Psicanálise*. 1ª Edição. São Paulo: nVersos, 2014. pp. 27-36.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*. 1ª Edição. New York: Harper & Row, 1987.

TREVISAN, João S. *Seis balas num buraco só – A crise do masculino*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SARA, Salih. *Judith Butler e a teoria queer*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SENA, Tito; LAGO, Mara C. S.; GROSSI, Miriam P. “Os relatórios Kinsey, Masters & Johnson, Hite: sexualidades, estatísticas e normalidades – configurando a persona numerabilis”. In: GROSSI, Miriam P.; LAGO, Mara C. de S.; NUERNBERG, Adriano, H. *Estudos in(ter)disciplinados. Gênero, Feminismo, Sexualidade*. 1ª Edição. Florianópolis: Ed. Das Mulheres, 2010. pp. 235-256.

SPARGO, Tamsin, *Foucault y la teoria queer*. 1ª Edição. Barcelona: Gedisa, 2004.

Submetido em 15 de setembro de 2020 / Aceito em 10 de novembro de 2020.