

UM OLHAR LUKACSIANO SOBRE *O BEIJO DA MULHER-ARANHA*, DE MANUEL PUIG¹

A LUKACSIAN LOOK AT MANUEL PUIG'S *KISS OF THE SPIDER WOMAN*

Pedro Filipe de Lima²

RESUMO: Este artigo analisa o romance argentino *O beijo da mulher-aranha*, de Manuel Puig, usando como norte teórico o ensaio *Narrar ou descrever?*, do intelectual húngaro Georg Lukács. Em seu ensaio, Lukács estabelece uma divisão entre boa (o método narrativo) e má literatura (o método descritivo), partindo de princípios intradieгéticos e extradieгéticos para formular os seus argumentos. Ao longo do texto, mostramos que essa divisão não consegue abarcar todos os tipos de romances existentes, uma vez que a literatura, como produção artística humana, evoluiu com o passar do tempo e se mostrou complexa demais para ser classificada dentro dos critérios lukacsianos.

Palavras-chave: *O beijo da mulher-aranha*. Georg Lukács. Crítica literária.

ABSTRACT: This article analyses *Kiss of the spider woman*, a novel from the argentine Manuel Puig, using the theoretical essay *Narrative or describe?*, written by the hungarian critic Georg Lukács. In his essay, Lukács establishes a division between good (the narrative method) and bad (the descriptive method) literature. He uses intradiegetic and extradiegetic principles to formulate his arguments. Throughout the text, we have shown that the division between good and bad literature made by him can't cover all the romances that people have ever made. Because literature, as an artistic production, have evolved in the course of time and it has shown that it is too complex to be classified with the Lukács criteria.

Keywords: *Kiss of the spider woman*. George Lukács. literature critics.

¹ Artigo recebido em 13 de março de 2017 e aceito em 19 de junho de 2017. Texto orientado pela Profa. Dra. Renata Praça de Souza Telles (UFPR).

² Graduando do Curso de Letras da UFPR.
E-mail: epedrolima90@gmail.com



INTRODUÇÃO

O romance *El beso de la mujer araña*, ou *O beijo da mulher-aranha* em sua tradução para o português, é uma das obras mais bem-sucedidas do escritor argentino Manuel Puig. Lançado em 1976 e transformado em filme nove anos mais tarde, em 1985, sua história consiste no desenvolvimento da amizade de dois prisioneiros num presídio em Buenos Aires nos anos 1970, quando o país estava sob o comando de uma ditadura militar. O primeiro, Valentín, detido por ser membro de um grupo de guerrilheiros comunistas, passa os seus dias ouvindo seu companheiro de cela, Molina, contar filmes que vira antes de ser preso. O segundo prisioneiro foi detido por *corrupção de menores* e é assumidamente homossexual.

Por se tratar de uma das obras mais consagradas da literatura argentina, estando presente numa lista compilada pelo jornal *El mundo* como um dos 100 melhores romances produzidos em língua espanhola do século XX (EL MUNDO, 2001), ela já foi bastante estudada no meio acadêmico e está sujeita a uma série de análises – afinal, como disse certa vez o famoso escritor italiano Ítalo Calvino, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo o que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). Neste ensaio, discutiremos especificamente em que medida esse romance dialoga com o ensaio teórico *Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*, escrito pelo intelectual húngaro Georg Lukács, em 1936.

NARRAR OU DESCREVER: A DICOTOMIA LUKACSIANA

No início de seu ensaio, Lukács aponta as principais diferenças entre duas cenas de corridas de cavalos descritas em dois romances distintos: *Naná*, do francês Émile Zola, e *Ana Karenina*, do russo Liev Tolstói, ambos da segunda metade do século XIX. No primeiro livro, Lukács discute sobre como as exaustivas descrições de Zola não agregam à trama central e servem apenas para mostrar o virtuosismo literário do autor, apresentando uma ligação frágil com a história principal. Já no segundo romance, por sua vez, a descrição da corrida de cavalos não só é fundamental como provoca desdobramentos posteriores dentro da trama que influenciarão em grande escala o seu desfecho, o que também não corre no primeiro. A partir das comparações entre as duas obras supracitadas, o teórico húngaro estabelece o que lhe parece ser o ideal para que se atinja uma boa literatura: na primeira, o autor **descreve**, ou seja, dá ao seu texto uma prolixidade tal que é como se ele perdesse o controle do modo como a obra é conduzida, enquanto que o segundo **narra**, isto é, nenhum detalhe ínfimo da história lhe escapa. Devemos aqui ressaltar que em momento algum Lukács afirma que as



descrições pomposas e dotadas de maiores recursos estéticos devam ser completamente rejeitadas, mas enxerga nelas um perigo para o romancista, pois crê que o método em que se descreve

(...) rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela (a descrição) o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas. (...). A essa falsa objetividade (da descrição) corresponde uma subjetividade igualmente falsa. Do ponto de vista da conexão épica, não há por que erigir em princípio básico da composição a simples sucessão dos acontecimentos de uma vida, não há por que construir o romance com base em uma subjetividade isolada, liricamente concebida, a de um personagem entregue apenas a si mesmo. (LUKÁCS, 1968, p. 74)

Ou seja, para Lukács, o método descritivo não somente é desnecessário como pode transformar a história num emaranhado de acontecimentos inverossímeis e desconexos.

Sua preocupação com a objetividade e clareza quanto ao uso de diferentes recursos na narrativa está intrinsecamente ligada ao seu lugar de enunciação, ou, melhor dizendo, com questões que não estão diretamente ligadas à sua posição como literato, mas que a atravessam em alguma medida: Georg Lukács foi um teórico marxista e teve uma posição central na República Soviética da Hungria, sendo Comissário do Povo para a Educação e Cultura, no final dos anos 1920. Dessa forma, ele acreditava que o método narrativo era o ideal principalmente por estabelecer uma conexão mais sólida com a classe trabalhadora a qual ele afirmava defender, pois expressaria com mais facilidade processos de mudança na sociedade e instigaria mais o leitor a se envolver e participar da história, e não somente observar os fatos apresentados pelo romancista. Cabe ressaltar, quanto a essa questão política, que o teórico também rejeitava romances que tivessem o intuito de propagandear qualquer sistema político, inclusive o soviético.

Por conseguinte, Lukács também critica mecanismos literários como o uso de primeira pessoa e o fluxo de consciência em demasia, ou seja, recursos experimentais que ele julga serem dispensáveis e que não agregariam ao fio condutor central da trama. Para ele, ambos tendem a enfraquecer a força da narrativa, uma vez que tira o foco dela quanto a denúncias e problemas sociais, o que o teórico crê que deve ser o foco principal de qualquer boa literatura.



O ROMANCE DE PUIG

O beijo da mulher-aranha está dividido em duas partes, sendo que cada uma tem oito capítulos. Praticamente o livro todo é construído somente com diálogos, em especial entre os dois protagonistas, sendo que os demais recursos usados pelo escritor argentino são em sua maioria relatórios e conversas gravadas, ambos obviamente fictícios. Dessa forma, não há no texto qualquer marca de um narrador explícito. Para desenvolver nossa análise do livro, nos ateremos não somente às conversas de Molina e Valentín e alguns dos documentos presentes em seu teor, mas também a dois filmes narrados por Molina ao longo da trama.

A narrativa começa com Molina contando a Valentín um filme inspirado numa produção cinematográfica chamada *Sangue de pantera*, dirigida por Jacques Tourneur e lançada em 1942. Nesse filme, Irena Dubrovna se casa com um homem que conhece num zoológico enquanto desenha algumas panteras que vivem no local e, após o matrimônio, a mulher passa a acreditar que descende de uma raça de mulheres que se transformam em panteras sedentas por sangue humano. O filme leva os dois primeiros capítulos da história para ser contado, indo até a página 38 do livro. Vejamos alguns fragmentos do romance para entender a forma como Molina retrata a protagonista desse primeiro filme:

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

— E os olhos?

— Claros, seguramente verdes, ela os aperta para desenhar melhor. (...).

— Não, nem se lembra do frio, está como que em outro mundo, concentrada.

— Se está concentrada não está em outro mundo. Isso é uma contradição.

— Sim, é verdade, está concentrada, metida no mundo que existe dentro dela própria, e mal começa a descobri-lo. Está com as pernas cruzadas, os sapatos são pretos, de salto alto e grosso, sem bico, aparecem as unhas pintadas de escuro. As



meias são brilhantes, daquele tipo de malha de cristal de seda, não se sabe se o cor-de-rosa é de carne ou da meia.

(...).

— (...). Ela está de luvas, mas para continuar desenhando tira a luva da mão direita. As unhas são compridas, o esmalte quase preto e os dedos brancos, até que o frio começa a arroxear-los. Deixa o trabalho por um instante, enfia a mão debaixo do capote para esquentá-la. O capote é grosso, de pêlo preto, os enchimentos bem grandes, mas um veludo como o pêlo de um gato persa, não muito mais espesso. (PUIG, 1981, p. 7-8)

A representação que Molina cria da mulher não influencia o andamento de sua história: o leitor não precisa obrigatoriamente saber sobre a cor dos seus esmaltes, o aspecto das suas unhas e calçados para entender a evolução de sua personalidade ao longo da trama, ou o próprio enredo do filme em si. Nesse primeiro fragmento, percebemos que os detalhes acrescentados se devem principalmente às interferências de Valentín, como quando ele pergunta sobre os olhos da moça, se ela se lembra do frio ou como ela pode estar concentrada e em outro mundo ao mesmo tempo. No decorrer da obra, descobrimos outra razão para que a representação da moça seja feita dessa forma por Molina: o personagem constantemente oscila entre se ver como homem ou mulher, apresentando uma identidade de gênero definida pela teoria *queer* como **pessoa de gênero fluído**. A maioria de seus filmes, incluindo o fragmento desse que lemos, versa sobre mulheres poderosas e fortes e ele quer ser como elas.

Vejamos agora um fragmento de uma conversa entre os dois pouco antes de Molina terminar de contar o filme supramencionado, para que entendamos melhor a relação entre ambos os personagens:

— Não, deixa pra lá. Vou dormir.

— Você está louco? E a pantera? Fiquei em suspense desde ontem à noite.

— Amanhã.

— Mas que é que há com você?

— Nada...

— Fala...

— Não, sou um bobo, só isso.



— Explica, por favor.

— Olha, eu sou assim. As coisas me ferem. Te fiz esta comida, com as minhas provisões, e o pior de tudo: gostando como gosto de abacate, te dei a metade, podia ter guardado a metade para amanhã. E para quê... para você me jogar na cara que te habituo mal.

— Não seja assim, você é sentimental demais...

— Que é que há de fazer, eu sou assim, muito sentimental.
(PUIG, 1981, p. 28)

É perceptível que, ao menos no início da história, o relacionamento de ambos é complicado e belicoso, pois as diferenças entre as suas personalidades saltam aos olhos do leitor: Valentín não compreende o quão sensível e sentimental um homem pode ser, chegando ao ponto de se abalar emocionalmente quando lhe dizem que ele deixa as pessoas **mal habitadas** quando as trata bem. Esse personagem em específico é retratado ao longo da trama como um homem pragmático e racional, sendo a revolução comunista o objetivo central de sua vida. Até o seu relacionamento com uma companheira guerrilheira é visto por ele como algo secundário, e Valentín afirma que a moça também tem ciência disso. Molina, em contrapartida, não vê importância nessas ambições políticas do colega de cela e deseja uma vida romântica e glamourosa, cercado de luxo e sempre ao lado de outro homem. Todas essas questões devem ser inferidas pelo leitor: a ausência de um narrador explícito acaba com qualquer possibilidade de que elas sejam expostas de forma mais clara e explícita. Também é importante ressaltar que, mesmo estando subentendidos, esses dados sobre a relação de ambos não são irrelevantes, uma vez que a trama central gira em torno deles – ou seja, é de suma importância que eles estejam na obra e possam ser identificados pontualmente no texto.

Também percebemos que, à medida que a história avança, os dois desenvolvem um vínculo de amizade e passam a contar fatos e histórias de sua vida um para o outro. Ao longo da trama, vemos que ambos vivenciam uma experiência de alteridade enquanto estão na prisão, visto que são obrigados a ter algum tipo de contato e passam a se entender melhor. Abaixo, leremos um fragmento de uma de suas conversas que nos ajudará a entender esse processo de mudança. Aqui, após Molina terminar de contar o primeiro filme, pergunta a Valentín sua opinião quanto à história narrada:

— Gostou?

— Sim...



- Muito ou pouco?
- Pena que tenha acabado.
- Passamos bons momentos, não é?
- É mesmo.
- Fico satisfeito.
- Eu estou louco.
- Que é que você tem?
- Me dá uma pena que tenha acabado.
- Bom, te conto outro.
- Não, não é isso. Você vai rir do que vou te dizer.
- Fala.
- Me dá uma pena porque me afeiçoei aos personagens. E agora acabou, e é como se estivessem mortos.
- Finalmente, Valentín, você também curte as coisas.
- Tem que sair por alguma parte... a fraqueza, quero dizer.
- Não é fraqueza, meu chapa.
- É estranho que a gente não consiga deixar de se afeiçoar a alguma coisa... É... como se a mente segregasse sentimento, sem parar...
- (...).
- E você não quer pensar em sua companheira.
- Mas é como se não pudesse evitar... porque me afeiçoar a qualquer coisa que tenha algo dela.
- Conta um pouco como ela é.
- Daria... qualquer coisa para poder abraçá-la, ainda que fosse só por um instante.
- O dia chegará.
- É que às vezes penso que não vai chegar. (PUIG, 1981, p. 38)

Conforme se pode constatar ao ler esse trecho, Valentín começa, lenta e gradualmente, a adquirir características de Molina: seu apego a personagens da ficção e ao modo como eles lhe fazem se lembrar de sua amada



são emoções que o homem metódico do início do enredo não compreenderia ou teria dificuldades para externalizar. Desse modo, vemos que os filmes exercem, também, a função de unir os personagens, pois eles

(...) auxiliam os protagonistas na elaboração de suas autoanálises, o que leva à integração ideológica de ambos, que borra as diferenças inicialmente estabelecidas. Assim, eles gradualmente se tornam mais complexos e evolutivos, e o caráter melodramático da narrativa acentua essa complexidade, em vez de comprometê-la. (VARANDAS, 2016, p. 53)

Molina, entretanto, leva um pouco mais de tempo para deslocar sua identidade de modo a que essa se aproxime mais da de seu amigo, mas o mesmo também se passa com ele. No fragmento abaixo, Molina sente dores pelo corpo e Valentín o aconselha:

— Você devia ter almoçado um pouco.

— É que não tinha nenhuma vontade.

— Por que não pede para ir ao ambulatório? Pode ser que te dêem alguma coisa que melhore.

— Já vai melhorar.

— Mas não me olhe assim, Molina, como se eu fosse o culpado.

— Como é que eu estou te olhando?

— Fixo.

— Você é louco, porque pelo fato de olhar não estou pondo a culpa de nada em você. Culpa de quê? Está louco.

— Bem, se briga já é sinal que já está melhor.

(...).

— Até logo, Molina.

— Que vontade de ver minha mãe, daria tudo por estar um pouco com ela hoje.

— Vamos, cala um pouco a boca, tenho muito que ler.

— Você é um chato.



- Não tem uma revista à mão?
- Não, e ler me faz mal, fico tonto só de olhar as fotografias, não me sinto bem.
- Desculpa, mas se sente mal devia ir para a enfermaria.
- Está bem, Valentín. Estuda, você tem razão. (PUIG, 1981, p. 83)

O Molina do começo da trama, tão sensível e sentimental a ponto de se entristecer quando o amigo lhe acusa de o deixar **mal habituado**, dificilmente agiria dessa forma, desdenhando de sua própria saúde e acusando Valentín de ser **louco** por olhá-lo de uma forma que ele julga estranha. Tampouco acusaria Valentín de ser **um chato**. Ele também está, pois, absorvendo características do colega, se tornando mais racional e prático e descrê que seja necessário ir a uma enfermaria por causa de sua dor.

Se, por meio de todas essas conversas, descobrimos mais sobre a personalidade dos dois personagens, bem como pelas mudanças pelas quais eles passam, em contraposição, é relevante apontar que Puig fornece poucas informações que nos permitam inferir características físicas de Valentín e Molina. Nos primeiros quatro capítulos da história não há sequer qualquer tipo de menção às suas aparências, deixando ao leitor que as imagine. O espaço também é pouco descrito na obra: descobrimos que a história se passa numa prisão apenas quando Molina diz que está no local “por corrupção de menores” (PUIG, 1981, p. 18), ou seja, não o diz categoricamente. Nos trechos aqui vistos, bem como no decorrer da trama, os dois não se preocupam em descrever a cela, suas camas ou demais pertences, deixando também para que o leitor preencha essas lacunas, inventando-as para si ou até mesmo abrindo mão de imaginar tais detalhes caso queiram – um recurso bastante usado na literatura moderna, em que os escritores costumam abrir mão de descrições mais elaboradas do espaço para dar vazão ao desenvolvimento psicológico e social de seus personagens.

No entanto, seria leviano afirmar que o espaço tem pouca importância na história devido às descrições superficiais que dele são feitas. Afinal, se os dois não estivessem presos e dividissem uma mesma cela, não teriam se conhecido e o romance aqui estudado sequer existiria. De acordo com Santos Filho (2007, p. 21), o espaço possui dois papéis pontuais nessa história: ele é, ao mesmo tempo, agente vivificador e mortificador. O primeiro se daria quando os dois passam por breves momentos de felicidade, como quando Molina conta filmes de que gosta ou recebe presentes supostamente de sua mãe. Esse espaço é o mais subjetivo dentro da trama e “não é vazio, é preenchido pela imaginação” (SANTOS FILHO, 2007, p. 25). Se o espaço vivificador se manifesta pela subjetividade, o mortificador se compõe da mais pura objetividade, pois se dá justamente por



estarem numa prisão e, portanto, privados do mundo externo. Um sentimento partilhado por ambos é a impotência, uma vez que

(...) vivenciam esta sensação no cárcere a que foram destinados. Postos numa instituição total como sujeitos que representam um perigo para a comunidade. Passam eles agora a viver sob o controle de um sistema penitenciário, onde todos os seus passos são vigiados, onde nada poderão vivenciar individualmente. São regidos por normas rígidas ditadas pela organização institucional. Todas as suas ações passam a ter um limite. Antes eles, em suas vidas sociais, agiam com liberdade de escolha; agora, tudo é imposição. Portanto, o que antes era um espaço de vida; agora, é um espaço de mortificação. (SANTOS FILHO, 2007, p. 30)

Dessa forma, vemos que o espaço tem uma função crucial dentro da história, pois todas as transformações experienciadas pelos personagens ocorrem por sua causa, uma vez que ele ocupa papéis ao mesmo tempo contraditórios e concomitantes, o de local vivificador e mortificador.

Assim como as conversas dos dois não fornecem informações irrelevantes para o andamento do enredo, os demais recursos usados por Puig para construir o seu romance também têm uma função pontual em que nada é desperdiçado. Analisemos agora um trecho do romance que não mostra interação nenhuma entre os protagonistas: após Molina ter sido solto, um grupo de policiais disfarçados o espiam para saber se ele também aderiu à luta armada, tal como seu companheiro de cela. Para que acompanhem esse momento da narrativa, Puig nos fornece um relatório escrito policial:

Relatório sobre Luis Alberto Molina, sentenciado 3018, posto em liberdade condicional a 9 do corrente mês, a cargo do serviço de vigilância CISL, em colaboração com o serviço de vigilância telefônica TISL.

Dia 9. *Quarta-feira.* O sentenciado foi posto em liberdade condicional às 9.05 da manhã, de táxi, sozinho. Não saiu o dia todo de sua residência, Rua Juramento, 5020, assomou à janela várias vezes, olhando em várias direções, mas ficando vários minutos olhando fixo para a direção noroeste. O apartamento está localizado num terceiro andar e não tem casas altas defrontes.



Telefonou às 10.16, perguntou por Lalo, e quando ele atendeu falaram vários minutos, no feminino, chamando-se por vários nomes diferentes que se intercambiavam ao longo da conversa, por exemplo Teresa, Ni, China, Perla, Caracola, Pepita, Carla e Tina. O citado Lalo insistiu em primeiro lugar para que o sentenciado contasse suas “conquistas” no presídio. O sentenciado respondeu que era tudo mentira o que se contava sobre as relações sexuais nos presídios e que não tivera nenhuma “diversão.” Combinaram de se encontrar no fim de semana para ir ao cinema. Cada vez que se falavam por um nome novo, eles riam. Às 18.22 o sentenciado telefonou para uma senhora a quem chamou de tia Lola. Falou muito tempo com ela, evidentemente uma irmã da mãe, falaram principalmente da saúde da mãe do sentenciado, e da impossibilidade de aquela senhora tomar conta dela, porque ela própria também estava doente. (PUIG, 1981, p. 217, ênfase no original)

Novamente, o autor nos apresenta um estilo direto e até mesmo seco de escrita, conforme os padrões do gênero discursivo acima. O uso de adjetivos, por exemplo, é extremamente comedido, como quando o autor do relatório diz que Molina está em **liberdade condicional** ou que **o apartamento está localizado num terceiro andar**. Apenas o que aparenta ser estritamente necessário foi posto no documento fictício.

Como podemos constatar, ao longo de nossa análise, há apenas um momento bastante pontual em *O beijo da mulher-aranha* em que Puig abandona esse estilo de escrever: os filmes de Molina. Para que possamos averiguar melhor essa afirmação, vejamos mais um trecho de um de seus filmes. Aqui, como Valentín quer aproveitar melhor o tempo e estudar um de seus livros sobre política, Molina conta um filme para si mesmo:

(...) – um bosque, lindas casinhas de pedra – e telhados de palha? De telhas, neblina no inverno, se não houver neve é outono, só neblina, a chegada dos convidados em confortáveis carros cujos faróis iluminam o caminho de cascalho. O portão elegante, se estiverem abertas as janelas é verão, um dos mais bonitos chalés da zona, ar embalsamado em perfume de pinheiros. A sala de estar iluminada com castiçais, não foi acesa – dada a noite estival – a lareira em volta da qual se dispõe a mobília de estilo inglês. Em vez de dar para o fogo as poltronas estão de costas, ficam de frente para o piano de



cauda de madeira, de pinho? acaju?, sândalo! O pianista cego, cercado por seus convidados, os olhos quase sem pupila não enxergam o que está na frente, isto é, as aparências; enxergam outras coisas, aquelas que realmente contam. A primeiríssima audição do concerto que o cego acaba de compor, a ser executado para os amigos aquela noite: as mulheres com lindos vestidos longos, não de grande luxo, apropriados para a ceia campestre. Ou talvez móveis rústicos, estilo provençal, e ambiente iluminado por lampiões de querosene. Casais muito felizes, jovens, maduros, e alguns velhos, olhando para o cego já pronto para executar sua música. Silêncio, uma explicação do cego referente ao fato verídico em que se inspira sua composição, uma história ocorrida naquele mesmo bosque. (...). (PUIG, 1981, p. 85-86)

Assim como no filme sobre a mulher pantera que vimos no início deste ensaio, Molina começa o filme com uma descrição detalhada do local em que ela se passa e cuja descrição poderia ser mais enxuta e sofrer cortes substanciais de pessoas que queiram contá-lo posteriormente. Além disso, por se tratar de uma história pensada para si mesmo, percebemos que esse fragmento contém trechos que podem ser interpretados como fluxo de consciência, uma vez que Molina não precisa ser compreendido por mais ninguém além de si mesmo. Dessa forma, chegamos à conclusão de que, se Puig construiu uma narrativa objetiva e ríspida, seu personagem Molina se perde constantemente em devaneios que são, por vezes, prolixos e anacrônicos. Mas por quais razões essa mudança acontece dentro da narrativa?

Essa mudança, como tudo em *El beso de la mujer araña*, não se dá por acaso: como vimos, Molina é um personagem sentimental e cheio de ideias escapistas. Outro ponto a ser levado em consideração é o fato de que suas histórias não são meros causos ou episódios que ele viveu ao longo de sua vida, mas sim filmes e, como é de se esperar do cinema, o personagem entende que suas histórias devem ter um alto apelo imagético, seja por vaidade ou para entreter Valentín e fazê-lo prestar atenção enquanto as contava. Há que se considerar, também, que não havia nenhuma outra razão inicial para que os filmes fossem contados que não fosse o desejo por entretenimento: os personagens não pretendiam extrair profundas reflexões sobre o homem ou a sociedade dos filmes, apenas passar o tempo com eles.



CONCLUSÃO

Concluimos que o romance *O beijo da mulher-aranha* dialoga com o ensaio teórico de Lukács justamente por mostrar como a dicotomia criada pelo húngaro é insuficiente para explicar o que seria ou não uma boa literatura. Se, por um lado, ao não criar um narrador explícito em sua obra e dar completa voz aos seus personagens para que eles contem o que se passa ao seu redor, Puig permite que apenas o essencial apareça, por outro, o uso dos fluxos de consciência e de outros gêneros literários discursivos, como relatórios e cartas, não era bem-visto por Lukács, pois ele acreditava que eles diminuía a potência da narrativa. No entanto, aqui vemos que tais recursos são cruciais à obra, pois ajudam o leitor a compreender o universo em que os personagens estão inseridos e a própria personalidade deles e, ao usá-las com maior dinamismo, Puig não dilui, de forma alguma, a força de seu romance.

Uma conclusão curiosa a que se chega quando analisamos ambos os textos em conjunto é que o romance aqui estudado também dialoga com o ensaio teórico de Lukács quanto ao seu conteúdo: uma história sobre os problemas que presidiários enfrentam numa prisão e o fato de que um deles é um comunista convicto certamente agradariam o político húngaro, já que

(...) toda a diegese de **O beijo da mulher-aranha** tem por penhora um país – a Argentina – e procura tematizar um problema político: um governo ditatorial, um poder judiciário corrupto e ilegal, a guerrilha, a tortura. Nesse sentido, o texto aparece como uma reflexão sobre os problemas político-sociais do terceiro mundo latino-americano (...). (OLIVEIRA FILHO, 1984, p. 59, ênfase no original)

Portanto, seria possível produzir um romance que atingisse os objetivos que a **boa literatura** deve ter para Lukács utilizando, ironicamente, recursos literários que ele buscava evitar. Se considerarmos que seu texto teórico foi escrito em 1936, podemos especular que, talvez se ele tivesse vivido para ver a evolução da literatura ao longo do século XX, estabeleceria então outros preceitos para definir uma **boa literatura**, mas mesmo estes seriam limitados, pois a igual evolução dos estudos literários nesse mesmo período provou que textos literários dotados de qualidade sempre estão banhados de liberdade e autonomia, pois o uso da palavra para fins artísticos sempre oferecerá amplas possibilidades.



REFERÊNCIAS

CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

EL LIBRO. *Lista completa de las 100 mejores novelas en castellano del siglo XX*. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/13/anticuario/979503106.html>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. Tradução de Giseh Konder. In: KONDE, L. (Org.). *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-100.

OLIVEIRA FILHO, O. A voz do narrador em 'O beijo da mulher-aranha'. *Revista de Letras*, v. 24, Araraquara, 1984, p. 53-60.

PUIG, M. *O beijo da mulher-aranha*. Tradução de Gloria Rodríguez. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

SANTOS FILHO, J. *O espaço na narrativa literária e fílmica em 'O beijo da mulher-aranha'*. 2007. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2007.

VARANDAS, A. *'O beijo da mulher-aranha': a cultura de massas e sua representação no cinema*. 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2016.

