

KISS OF THE SPIDER WOMAN / 1985

(O Beijo da Mulher Aranha)

Um filme de Hector Babenco

Realização: Hector Babenco / **Argumento:** Leonard Schrader, baseado no romance homónimo de Manuel Puig / **Fotografia:** Rodolfo Sanches / **Música:** John Neschling / **Direcção Artística:** Clovis Bueno / **Décors:** Filipe Crecenti / **Guarda-Roupa:** Patricia Bisso / **Montagem:** Mauro Alice / **Interpretação:** William Hurt (Molina), Raul Julia (Valentin), Sónia Braga (Leni/Marta/A Mulher Aranha), José Lewgoy (Director da Prisão), Milton Gonçalves (o polícia Negro), Miriam Pires (a Mãe), Herson Capri (Werner), Patricia Brisso (Greta), Nuno Leal Maia (Gabriel), Denice Dumont (Michelle), Nildon Parrente (Chefe da Resistência), etc.

Produção: David Weisman para Island Alive, Film Dallas e HB Filmes / **Distribuição:** CBS e Embrafilmes / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, cor, legendada em português, 119 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, 12 de Maio de 1985 / **Estreia em Portugal:** Las Vegas 2 e Quarteto 2, a 28 de Fevereiro de 1985.

Hector Babenco (o autor de **Lucio Flávio**, em 77, e de **Pixote**, em 80) foi bastante visto em Portugal, onde os seus filmes – sobretudo **Pixote** – foram os (ou dos) maiores sucessos do cinema brasileiro. Mas, precisamente, também Hector Babenco não é um brasileiro, mas um argentino (embora naturalizado brasileiro nos princípios dos anos 70). E, precisamente, **O Beijo da Mulher Aranha**, é apenas um filme semi-brasileiro (já voltarei a esta questão) dado que se trata de uma co-produção americano-brasileira. Se o filme foi rodado no Brasil (em S. Paulo) nenhuma referência há nele que o situe nesse país (onde de resto, o romance de Puig se não passava). Estamos num algures na América Latina, sem localização exacta, com cenários que facilmente se convertem noutros (repare-se, por exemplo, logo no início do filme, quando Molina começa a contar o “seu filme” com as imagens de S. Paulo em sépia que se voltam surpreendentemente nas de Paris).

Se há “locação” no Brasil, não há Brasil como local. E se há dinheiro brasileiro, o filme assemelha-se pouco (menos ainda do que **Lucio Flávio** ou **Pixote**) à produção brasileira dos anos 80, para conservar estruturas externas e intensas que mais o assemelham a uma produção norte-americana. Embora muitos nomes da ficha técnica (direcção artística, décors, montagem, guarda-roupa) sejam brasileiros, embora haja no “cast” actores brasileiros tão conhecidos como Sónia Braga ou José Lewgoy, o tom dominante sem dúvida resulta do trabalho do argumentista (o americano Leonard Schrader) de actores tão célebres (e tão fabulosos) como William Hurt e Raul Julia, ou da música de John Neschling. Babenco, com o capital de prestígio e com o capital capital, adquirido nos filmes precedentes, pôde resolutamente enveredar pela típica co-produção multinacional, de certo modo apátrida e de certo modo participando dos códigos universais de Hollywood ou do que resta deles. Para o caso ser mais sintomático, note-se que até em Portugal a versão que circulou foi a americana – **The Kiss of the Spider Woman** – e não a brasileira, em que Hurt e Julia são dobrados. E, tendo em conta o peso específico da contribuição deles, pessoalmente (inimigo da dobragem como o sou) não o lamento. Prefiro ter Sónia Braga ou José Lewgoy dobrados (a sua presença é bastante menos significativa) do que ouvir os dois protagonistas falarem brasileiro.

Na obra “sui generis” de Puig (cinéfilo inveterado) **O Beijo** ocupa um lugar muito especial pelo lugar que nele ocupa o cinema. A relação entre os dois companheiros de cela – o homossexual e o militante político – estabelece-se através do cinema, com os filmes narrados (quase se podia dizer mostrados) por Molina a Valentin. No livro, esses filmes não são – como na película que vamos ver – obras inexistentes, mas exemplos mais ou menos famosos da Série B Americana dos anos 40 ou dos filmes da UFA da mesma década. Molina fixou-se nesse período (o período da sua e infância, dos primeiros filmes vistos) e, particularmente, em **Cat People** de Jacques Tourneur, o filme que incessantemente volta e faz a ponte

(a história da “mulher-pantera”) para um dos temas centrais da obra: o dos seres híbridos, metade mulher metade qualquer outra coisa, ou semi-homens, semi-animais. A passagem da mulher-felina à mulher-aranha (através, sempre, dos filmes de terror) acompanhava a mudança de relação entre Molina e Valentin, quando o primeiro descobre em si próprio a capacidade de morrer por algo em que nunca acreditara (a revolução) e o segundo descobre em si próprio a homossexualidade que sempre abominara. Os protagonistas fundem-se e fundem-se através do cinema (em “fondon”) tendo como pano de fundo (na obscuridade da cela) os fantasmas cinéfilos do “maricón” (esses filmes dos anos 40, Lana Turner, Marlene, Bacall, Rita Hayworth, etc).

Curiosamente romance tão cinéfilo, tão cinematográfico como o de Puig (todos o são, aliás) punha arriscadíssimos problemas na adaptação, pois que a sugestão escrita, ao tornar-se visual, se arriscava não a convocar mais fortemente esses fantasmas mas a desvanecê-los. Hector Babenco deu-se conta do risco (uma colagem de citações cinéfilas) e decidiu, por isso, abandonar a “ficção real” (os filmes de Tourneur ou de Trenker) e “inventar” filmes inexistentes, mais ou menos à maneira de.

Mas ao fazê-lo – e é a opção mais discutível desta obra – não tomou qualquer decisão sobre o ponto de vista. Que quero eu dizer com isto? Quero dizer que jamais o filme claramente nos diz quem está a ver o filme que Molina conta. São visões de Molina, como parece sugerir a fidelidade de códigos e modelos narrativos dos “forties”? Se assim é, porque aparece em todos eles Sónia Braga, a Marta que exclusivamente povoava a imaginação de Valentin? E porque decidi Babenco acentuar – até à caricatura – o lado melodramático dessas obras, fazendo surgirem não com a paixão de Molina (para o qual, elas nunca eram “fitas de cordel” ou “histórias imbecis”) mas com a distância de Valentin que como tal as considera, já que, como explicita, as vê inicialmente como produto de mera alienação? E já uma fusão de imaginários, em que há uma parte do filme vista por Molina e outra por Valentin? Se assim é – como tudo parece levar a crer – há um erro de progressão, pois que o filme nunca nos dá o que o livro nos metia pelos olhos dentro: à medida que a perturbação e a crise de identidade invadem Valentin, também o seu fascínio pelos filmes se acentuava o que lhe permite dizer – depois da noite de amor – que a única coisa que lhe falta para ser feliz é um bom filme. E na cumplicidade já estabelecida com Molina, percebe-se que o bom filme não era daqueles que inicialmente defendera, mas exactamente o género de obras que apaixonava Molina. Que, nessa altura, já as não pode contar.

Essa prodigiosa ambiguidade (cinema, mito do andrógino, noite, fantasmas cinéfilos, fantasmas sexuais, voyeurismo, exibicionismo) parece-me quase completamente ausente do filme, em que o que se passa na cela (ou seja na vida) tem sempre mais importância do que o que se passa nos filmes (ou seja no sonho). O poder catártico e hipnótico do cinema é muito mais forte na narração (no texto) do que na intriga, ou seja no filme. Tornando imagem o texto de Puig funciona como mera metáfora e não como catalizador seminal e letal. No cinema, o cinema é segunda instância. Este é o maior paradoxo – e a maior fraqueza – do filme de Babenco.

Mas, ainda cinefilamente, há um outro aspecto curioso e para o qual se não tem chamado muito a atenção. Na estrutura do filme (que não na do livro) um fantasma cinematográfico perpassa que nada tem que ver com as “vamps” dos anos 40. Refiro-me ao filme de Rossellini, **Il Generale della Rovere**, de 1959.

Quem tiver visto essa obra, recordar-se-á que se tratava da história dum vulgar “escroque” que era metido pela Gestapo numa cadeia para se fazer passar por um chefe da Resistência e assim arrancar alguns segredos a presos políticos. Acabava por tomar o papel tão a sério que assumia no fim a falsa identidade pela verdadeira e como Generale Della Rovere morria.

A versão de Babenco do livro de Puig assemelha-se na fábula e na moral a essa: Se Molina não representava um papel, é a sua assumpção do mundo onírico que lhe permite passar de “bufo” a “herói” e não trair Valentin. Conversão que se dá não tanto pela sua paixão por Valentin (que só é declarada mais tarde) mas pela descoberta que, afinal, o mundo sentimental do companheiro (a história com Marta) se assemelhava bastante ao mundo sentimental dos filmes de que gostava. Uma mesma Sónia Braga, sob várias aparências.

Quanto ao resto, este filme, relativamente frio e relativamente contido, é sobretudo a história da fabulosa interpretação de William Hurt e de Raul Julia. E foi nele que William Hurt teve o único oscar (pelo menos, até hoje) da sua fabulosa carreira de actor.

JOÃO BÉNARD DA COSTA