

MULHER ARANHA, MULHER MOLINA: HOMOCULTURA E PERFORMANCE DE GÊNERO EM *O BEIJO DA MULHER ARANHA*

Juan Ferreira Fiorini¹

RESUMO: Neste artigo se pretende apresentar como alguns elementos da homocultura e da performance de gênero são apresentados no romance *O beijo da mulher aranha*, do autor argentino Manuel Puig (1932-1990). Por elementos da homocultura podemos ressaltar as referências às estéticas *kitsch* e *camp*, e a adoção de elementos intertextuais da cultura de massas que conformam um imaginário feminino e que são caros à obra de Puig. Por outro lado, ao abordar as performances de gênero, tratar-se-á de analisar a condição do personagem Molina, personagem homossexual submetido a adotar para si uma feminilidade performática à luz dos conceitos de mulher ditados por um certo padrão de heteronormatividade. Junto a isso, teremos a problematização da metáfora “sair do armário”, onde a homossexualidade assumida é um ato de representatividade dentro de um padrão heteronormativo. Desse modo, a mulher em que Molina se vê é uma reprodução da mulher heteronormativa, que entra em conflito com sua condição corpórea de homem e com a impossibilidade de concretizar o amor por um homem, também figura heteronormativa.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Puig; Homocultura; Gênero; *O beijo da mulher aranha*; Teoria queer.

RESUMEN: En este artículo se pretende presentar como algunos elementos de la homocultura e de la performance de género se presentan en la novela *El beso de la mujer araña*, del autor argentino Manuel Puig (1932-1990). Por elementos de la homocultura se puede poner en relieve las referencias a las estéticas *kitsch* y *camp*, y la adopción de elementos intertextuales de la cultura de masas que conforman un imaginario femenino y que son caros a la obra de Puig. Por otro lado, al abordar las performances de género, se tratará de analizar la condición del personaje Molina, personaje homosexual sometido a adoptarse una femineidad performada a la luz de los conceptos de mujer dictados por un cierto patrón de heteronormatividad. Además, tendremos la problematización de la metáfora “salir del clóset”, en el que la homosexualidad asumida es un acto de representatividad dentro de un patrón heteronormativo. Así, la mujer en que Molina se ve es una reproducción de la mujer heteronormativa, que se choca con su condición corpórea de hombre y con la imposibilidad de concretizar el amor por un hombre, también figura heteronormativa.

PALABRAS CLAVE: Manuel Puig; Homocultura; Género; *El beso de la mujer araña*; Teoría queer.

Soy una mujer que sufre mucho. [...] Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, condenada a los amores impuros.

Manuel Puig

O cenário é uma cela, em uma prisão em Buenos Aires, ano de 1975. Dentro da cela estão dois homens: Luis Alberto Molina, vitrinista, homossexual, preso por corrupção de menores, e Valentín Arregui Paz, jovem ideólogo e aspirante a revolucionário, preso por

¹ Professor do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e mestrando em Estudos Literários pela mesma instituição. E-mail: fiorini.juan@gmail.com

distúrbios com outros ativistas. Em meio a essa situação, os dois personagens, tão díspares, têm de estabelecer um convívio: Molina, colocado propositadamente na cela a mando da polícia, para que em troca de sua liberdade descubra outras operações do movimento clandestino a que pertence Valentín, enquanto o guerrilheiro simplesmente tenta sobreviver às torturas, ao constante envenenamento da comida que lhe servem e à própria condição de quem se encontra atado e sem qualquer chance de atuar politicamente.

Aproximamos um pouco mais o olhar e vemos que, neste lugar que inspira desolação e abandono, Molina conta histórias, mais precisamente filmes. Em seus filmes narrados, mesclam-se personagens femininas fortes, apaixonadas, passionais, que despertam nos outros protagonistas os mais diversos sentimentos, e tramas românticas que apresentam finais dramáticos – tão dramáticos quanto o próprio final do livro.

O beijo da mulher aranha é considerado o ápice da carreira literária de Manuel Puig, a obra que o colocou em uma posição curiosa no rol das letras argentinas, conforme aponta José Amicola (2000). Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que é posto como uma das maiores referências da literatura argentina do fim do século XX, juntamente com Juan José Saer e Rodolfo Walsh, Puig é destituído de um suposto cânone que descende de Jorge Luis Borges e passa por Roberto Arlt e Julio Cortázar, “este ABC de la literatura argentina” (AMICOLA, 2000, p. 5). Segundo José Amicola (2000), a principal razão para esta contradição que marca a literatura de Puig seja talvez a ideia de não se desembaraçar do que forma a base de seu inconsciente, dando espaço em sua obra para que esta base – um emaranhado de elementos de cultura *pop* – atue ora como homenagem, ora como dimensão crítica. Em *O beijo da mulher aranha*, nota-se a expressão máxima do que Manuel Puig já faz desde a publicação do seu primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth* (1968), assim como em outras de suas obras mais conhecidas, *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973) e *Púbis angelical* (1979): um constante trânsito entre a narrativa literária e outras modalidades textuais da cultura de massas e/ou consideradas de gosto duvidoso, como o cinema comercial hollywoodiano clássico (Puig é cinéfilo inveterado e fã confesso de atrizes das décadas de 1930 a 1950, como Marlene Dietrich, Greta Garbo e Hedy Lamarr), as letras de tango e de bolero (passando por Carlos Gardel, Sergio de Karlo e Agustín Lara), as revistas femininas (com suas reportagens, comentários sobre moda, saúde e beleza femininas), as fotonovelas e as tramas folhetinescas. Esta série de elementos, que denotam um gosto apurado pelas estéticas *kitsch* e *camp*, pode ser vista como reflexo também da homocultura, e coloca a obra

de Manuel Puig – em especial *O beijo da mulher aranha* – no panteão da cultura gay e dos *gay studies*, graças também a outros adventos, como a adaptação fílmica realizada em 1985, com direção de Hector Babenco, e as várias adaptações do romance ao teatro, em especial a um exitoso musical da Broadway, realizado em 1992.

Dada, pois, a importância da cultura gay no fazer literário de Manuel Puig (e também na vida do próprio autor), o que aqui se pretende é analisar, a partir do personagem Molina, a questão da performance de gênero, sustentada por Judith Butler (2009), e essencial à teoria *queer*, que é fruto de uma sensibilidade e de um pensamento pós-moderno. Por pós-moderno entende-se, tanto no âmbito dos estudos de Linda Hutcheon (1991) quanto nos de Butler, a fluidez dos gêneros, enquanto construções sociais e discursivas, e a crítica – dentro do próprio sistema heterossexista – da dicotomia heterossexual/homossexual e da dicotomia simplória dentro da própria esfera homossexual (gay/lésbica). No âmbito da obra puigiana, encontra-se a condição essencialmente paródica² da personagem homossexual que aqui analisaremos, que se vale da adoção de um padrão de feminilidade heterossexualizada para então construir-se um perfil homossexual (uma identidade de gênero), marginal e ao mesmo tempo heterossexista, dentro dessa própria esfera heteronormativa.

Molina e o armário

Não deixa de ser interessante, antes de tudo, tratar um pouco do próprio conceito de homossexualidade (e seu par biológico e polêmico, o homossexualismo), que surge entre os séculos XVIII e XIX. Embora soe libertário um exercício taxonômico que defina o que é ser homossexual e o que não o é, tal contraste não é criado a partir da esfera da homossexualidade, e sim pelo próprio discurso cultural e científico heteronormativo, ou seja, segundo o contexto ou ponto de vista de um discurso hegemônico heterossexista.

Uma das metáforas que talvez melhor ilustra a classificação heterossexual da homossexualidade é a figura do armário, tratada por Eve Sedgwick como “a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (SEDGWICK, 2007, p. 26). Este “dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus

² Deve-se deixar claro que, aqui, *paródia* se define a partir do conceito apresentado por Linda Hutcheon (1991), que é a utilização irônica do suporte artístico dentro deste mesmo suporte, o que se caracteriza, portanto, como um ato político de reinterpretação crítica da arte de um determinado momento passado. Com isso podemos dizer, ainda, que a paródia é uma proposta autorreflexiva.

privilégios de visibilidade e hegemonia de valores” (SEDGWICK, 2007, p. 19) seria um modo de tornar a homossexualidade assumida e exposta em um terreno onde os valores conservadores da heteronormatividade prevalecem; quando o gay ou a lésbica “sai do armário”, tal posicionamento diante da sociedade não deixa de ser uma ação de risco, pois ainda são estranhos aos olhos dessa sociedade, são um desvio da normalidade e de uma certa ordem natural das coisas. O armário, este “objeto” heterocêntrico, atua também como um questionador do autorreconhecimento gay e evoca um questionamento por parte da heteronormatividade cultural e científica, no intento de um “entendimento” desse desvio:

No processo de autorrevelação gay [...], no contexto do século XX, questões de autoridade e de evidência podem ser as primeiras a surgir. “Como você sabe que é realmente gay? Por que a pressa de chegar a conclusões? Afinal, o que você diz se baseia apenas em poucos sentimentos e não em ações reais [ou, alternativamente, em algumas ações e não necessariamente em seus verdadeiros sentimentos]; que tal falar com um terapeuta e descobrir?” (SEDGWICK, 2007, p. 38).

Em *O beijo da mulher aranha*, Valentín é um exemplo dessa representatividade heteronormativa mantenedora do armário; ele desconhece o porquê da homossexualidade de Molina e, por algum ou outro momento, se nega a entendê-la, ainda que, mais ao final, ceda à sedução de seu colega de cela. Quando Molina confessa sua paixão secreta por um homem heterossexual e casado, Valentín (embora guerrilheiro marxista e de caráter supostamente libertário) não entende como seu companheiro de cela se apaixonaria por um homem (ou ao menos manifesta uma curiosidade) que estaria distante de sua condição social:

- E ele sabe o que você sente por ele?
- É lógico, eu falei tudo, quando tinha esperança de convencê-lo de que entre nós dois... fosse acontecer alguma coisa. Mas nunca aconteceu nada. Não houve maneira de convencê-lo. Eu implorei, nem que fosse uma única vez na vida... mas nunca quis. E depois eu tinha vergonha de insistir, me conformei com sua amizade.
- Mas segundo você disse, ele não andava muito bem com a mulher.
- Passaram uma temporada meio brigados, mas ele no fundo gosta dela, e o que é ainda pior, a admira porque ganha mais que ele. E um dia me disse uma coisa que quase morri, era o dia dos pais, e eu queria lhe dar alguma coisa de presente [...], e perguntei se queria um pijama, e aí foi um desastre.
- Continua, não me cria suspense.
- Disse que não usava pijama, que dormia sempre nu. E dorme em cama grande com a mulher. Aquilo foi a morte. Mas houve um momento em que parecia que iriam se separar, e aí criei ilusões! Você nem imagina... (PUIG, 1981, p. 61).

- Um dia fui a um restaurante e o vi. Fiquei louco. Mas é muito comprido, outra vez eu conto, ou talvez não, não conto nada, quem sabe com o que você vem para cima de mim.
- Um momento, Molina, você está enganado, se eu te pergunto é porque tenho um... como posso te explicar?
- Uma curiosidade, é isso o que você deve ter.
- Não é verdade. Acho que para te compreender preciso saber o que acontece com você. Se estamos nesta cela juntos é melhor a gente se compreender, e eu sei muito pouco sobre pessoas com tuas inclinações. (PUIG, 1981, p. 53)

Logo que termina este breve diálogo, a narrativa é interrompida por uma nota de rodapé³ que tece teorias sobre a origem física do homossexualismo. No cerne da obra, é como se a narrativa pausasse para uma breve definição científica do par homossexualidade/homossexualismo e para um suposto esclarecimento ao próprio Valentín (e ao leitor). No entanto, outras leituras podem ser feitas desse recurso paratextual: como uma adoção paródica, por parte do Manuel Puig, do discurso científico hegemônico para então subvertê-lo (um homossexual que se vale de um discurso científico – legitimado, ainda, pelo Estado e pela religião, agentes determinadores do heterocentrismo – para proporcionar uma crítica ao próprio discurso); e como uma comprovação do quanto esse mesmo científicismo tenta erroneamente definir as bases do que é ser homossexual: “O pesquisador D. J. West considera que são três as teorias sobre a origem física do homossexualismo [*desequilíbrio hormonal, intersexualismo e hereditariedade*] – e rejeita as três” (PUIG, 1981, p. 53). Ainda, outras vozes científicas tentam dar, ao longo das outras notas, e sem que percam sua possível propriedade paródica, consistência ao discurso, que se impõe em momentos supostamente inoportunos, onde a intromissão e a posição das mesmas não explicam passagens do texto “de cima”: elas aparecem arbitrariamente, e são esvaziadas do propósito de uma nota de rodapé convencional, que é a de agregar informação extra ou comentar pertinentemente uma informação presente no corpo maior do texto, como se representassem, assim ousou

³ O romance apresenta um conjunto de nove notas de rodapé, dispostas de maneira arbitrária ao longo do romance, nas quais oito apresentam teses quanto à origem da homossexualidade. Em uma palestra em Recife, no ano de 1982, quando questionado sobre o uso dessas notas científicas em seu romance, Puig responde que “[...] isso remetia ao seu universo da infância. Nascido e crescido em General Villegas, nos pampas argentinos (só aos 13 anos se mudaria para Buenos Aires), ele, sendo homossexual, sofrera com a falta de informação sobre a sua orientação afetiva. Na sua juventude (nascera em 1932) a medicina se dividia sobre o tema. Uns, defendiam que era uma doença mental; outros, deficiência de testosterona. Assim, ao escrever o seu romance ele pensara em um jovem, também nascido e vivendo no interior da Argentina, que se descobre homossexual. Ao ler o seu livro ele teria as informações mais recentes defendidas tanto pela medicina quanto pela psicanálise sobre o tema. Ele desejava que este jovem hipotético sofresse e se angustiasse menos do que ele sofrera e se angustiara quando se descobriu gay” (VIEIRA, 2011, s/p.).

conjecturar, a intromissão falha do poder científico. Temos, então, mais um discurso afirmador do armário como aparato heterossexista que estabelece uma “oposição pseudo-simétrica homossexual/heterossexual” (SEDGWICK, 2007, p. 42).

Se o “armário” é também um instrumento definidor, temos aqui outra problemática a ser apresentada: a da taxonomia (quem sai do armário é gay, quem não sai do armário não é). Ao passar por este instrumento, a pessoa se assume – ou a sociedade a classifica – segundo os parâmetros desta mesma sociedade heteronormativa e reguladora. Ou se é o gay afeminado e afetado, ou se é a lésbica masculinizada. Não cabem, aqui, portanto, outras formas de ser ou de agir homossexualmente, e encontramos assim uma cristalização, uma fossilização, um engessamento das formas de atuar social e discursivamente. Molina é caracterizado por uma feminilidade acentuada e duplamente estereotipada: a do homossexual emotivo, feminilizado e que se identifica em uma representação também amplamente reproduzida, que é o desdobramento de um simulacro de mulher convencionalizada pela heteronormatividade de uma determinada época: submissa, maternal, dona de casa, à mercê de seu homem, cuja função será cuidá-lo e preservá-lo. Performatizar, encenar e reproduzir ao seu modo “uma identidade de gênero e de orientação sexual calcada no feminino” (ALÓS, 2013, p. 123), mais que uma forma de expressar sua homossexualidade, é sua forma de expressar uma feminilidade que permeia seu corpo masculino:

- [...] E agora tenho que aguentar que você me diga o que todos me dizem.
- Vamos lá... o que é que eu vou te dizer?
- Todos são iguais, vêm com a mesma história, sempre!
- O quê?
- Que quando eu era garoto me mimaram demais, e por isso sou assim, que fiquei grudado nas saias da minha mãe, e sou assim, mas que a gente sempre pode endireitar, e o que preciso é de uma mulher, porque mulher é a melhor coisa que há.
- Dizem isso?
- Sim, e aí respondo... ótimo! De acordo! Já que as mulheres são a melhor coisa que há... eu quero ser mulher! Pois então me poupa de ouvir conselhos, porque sei o que se passa comigo e tenho tudo claríssimo na cabeça. (PUIG, 1981, p. 19)

- Eu acho tão bonito um casal que se ama para o resto da vida.
- Você gostaria disso?
- É meu sonho.
- Então por que você gosta de homem?
- Não tem nada a ver... eu queria me casar com um homem para o resto da vida.
- Então no fundo você é um senhor burguês?

- Uma senhora burguesa.
- Mas não percebe que tudo isso é uma falsidade? Se você fosse mulher não gostaria disso.
- Estou apaixonado por um homem maravilhoso, e a única coisa que eu queria era morar com ele para o resto da vida.
- E como isso é impossível, porque se ele é homem há de gostar de uma mulher, bem, você nunca vai conseguir o que deseja. (PUIG, 1981, p. 40)

Molina mulher, gênero cristalizado

Judith Butler, no primeiro capítulo de seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2009), define algumas linhas gerais para apresentar e defender a concepção de uma necessidade de tratar da identidade de gênero.

A primeira linha é a diferenciação entre sexo e gênero. Enquanto o sexo é uma construção biológica, o gênero “é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo” (BUTLER, 2009, p. 24). Nessa diferenciação entre biologia e cultura, ela vai mais além:

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que dele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. [...] Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a conseqüência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2009, p. 24-25).

Torna-se relevante pensar, além das considerações de Butler, que o gênero é também uma construção discursiva, e que permitirá pensar em uma pluralidade identitária gay que vá mais fundo e subverta não somente a dicotomia heterossexualidade/homossexualidade definida e presente no bojo da cultura binária, como também as limitações definidoras da homossexualidade, formuladas também por esse binarismo reducionista. Paradoxalmente, dentro dessa defesa da diversidade, a teoria *queer* almeja também uma unidade de gênero, onde as sexualidades não atuem como critério taxonômico. Tal relação aparentemente contraditória de pluralidade e unidade é ilustrada assim por Fábio Figueiredo Camargo:

Os estudos queer que propõem a visada da diferença e o respeito a ela, trazem ainda uma visão mais livre, pois se juntam aos estudos culturais e abrem a possibilidade para aquilo que, muitas vezes, era tabu. A teoria queer, que surge no começo dos anos 1980, aponta para o fim dos conceitos de heteronormatividade, homoafetividade, masculino e feminino, e abarca a excentricidade do sujeito em seu modo mais radical. Ainda pouco utilizada pelos estudos de literatura ela tem muito a contribuir para o aumento das possibilidades de estudos dos textos que transgridem a narrativa meramente homoerótica. Daí a possibilidade de se aceitarem todas as possibilidades de narrativas que tragam personagens gays, excêntricos ou fora da ordem no que tange à sexualidade, de etnia, de raça como queers. (CAMARGO, 2013, p. 12).

O que querem os queers? Talvez a resposta seja bastante simples, mesmo em sua grande complexidade: a criação de um único gênero, o gênero humano, aquele que não precisaria se ater às regras sociais e culturais para se estruturar em sua sexualidade, aqueles que poderiam viver seus desejos de modo a não se preocuparem com rótulos, etiquetas morais ou outros dispositivos que funcionem como catalisadores da ordem. Querem que os corpos queer possam se reconhecer sem uma identidade fixa que os marque de tal modo e os enjaule em uma lógica que não seria a sua, mas de outros tempos, os tempos do patriarcado arcaico, outros modos de vida, uma estética da existência para além da heteronormatividade compulsória. (CAMARGO, 2013, p. 12-13).

Desse modo, vemos que a teoria *queer*, embebida pela sensibilidade pós-moderna, pretende estabelecer novas regras ao jogo. Em vez dos pares masculino/feminino, hetero/homo, vai tratar também de masculinidades e feminilidades como uma forma de demonstrar que as dicotomias não são suficientes (e eficientes) dentro de um pensamento de complexidade e de fluidez de fronteiras. Ao tomar o conceito pós-estruturalista de que o ser é uma construção social calcada no discurso, a teoria *queer* abraça a tese de que a multiplicidade discursiva é também formadora da multiplicidade destas masculinidades e feminilidades, que não se resumem à construção biológica do sexo, e que, sim, fazem-se enquanto um conjunto de práticas.

No entanto, isso não significa que os gêneros sejam ilimitados, já que se formam a partir de um discurso cultural vigente, presumivelmente tecido a partir do *ethos* heteronormativo: são “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2009, p. 72), que nos remetem, também, aos conceitos pós-estruturalistas (de onde descende a teoria *queer*) da polifonia discursiva, que assume “a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES *apud*

HUTCHEON, 1991, p. 167). Desse modo, os gêneros se cristalizam a partir das próprias limitações e objetos e modos de reprodução, recriação e subversão desse *ethos*, conforme aponta Judith Butler:

Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero (BUTLER, 2009, p. 28).

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2009, p. 59).

Se os gêneros são regidos pela “heterossexualidade compulsória e o falocentrismo” (BUTLER, 2009, p. 10), e se são cristalizados a partir de modelos vigentes, pode-se dizer então que o que temos é uma performance do gênero, ou seja, um gênero encenado, no discurso e nas práticas sociais, no “sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER *apud* CAMARGO, 2013, p. 12).

Esta encenação, essa caracterização é bem exemplificada a partir de como a personagem Molina se define. O leitor vê, possivelmente, a personagem como o gay afetado, bastante feminilizado. Por outro lado, Molina não é “a bicha”: performatiza-se como mulher, almeja ser (melhor: é) uma mulher e, na narrativa, se vale de uma sorte de características femininas construídas a partir da estereotipação da mulher formada da e na heterossexualidade compulsória: é maternal, quando socorre a Valentín quando este é envenenado com a comida que lhe servem na cela; é emotiva, com uma memória marcada pelo romantismo cinematográfico e pelas letras de bolero, que “dizem verdades aos montes” (PUIG, 1981, p. 118); é *femme fatale*, inspirando-se nas divas e nas protagonistas dos filmes que conta: deseja ser a “mulher pantera” de um de seus filmes contados – bonita, elegante, exótica –, e ao final se transforma, em palavras de seu companheiro de cela, na mulher-aranha, aquela “que agarra os homens em sua teia” (PUIG, 1981, p. 213). Molina se “fabrica”, não no âmbito do corpo, e sim no da vivência, como a mulher de uma determinada época: a

mulher submetida aos caprichos de um marido, a dona de casa, que tem que estar sempre à espera do seu amado, limpa, asseada, maquiada e com a comida pronta. É uma personagem bastante convincente de sua feminilidade, que lê folhetins, que vê filmes de atrizes hollywoodianas e nelas se inspira, que ouve músicas românticas que cantam amores impossíveis de serem consumados e que refletem a impossibilidade da personagem de tornar-se, corporalmente, mulher em uma sociedade patriarcal, machista, heterossexista. E se Molina encarna a mulher submissa, exerce uma outra dupla operação performativa: para que essa mulher exista, deve haver a idealização do homem, esta construção erguida primeiramente dentro da esfera heterocêntrica.

- Que significa para você ser um homem?
- É muita coisa, mas para mim... bem, o mais bonito do homem é isso, ser bonito, forte, mas sem fazer alarde da força, e que vai avançando com segurança. Que caminhe com segurança como meu garçom, que fale sem medo, que saiba o que quer, aonde vai, sem medo de nada.
- É uma idealização, não existe nenhum sujeito assim.
- Existe, ele é assim. (PUIG, 1981, p. 56)

- E todos os homossexuais são assim?
- Não, há alguns que se apaixonam entre eles. Eu e minhas amigas somos mulher. Não gostamos dessas brincadeiras, são coisas de homossexuais. Nós somos mulheres normais que vamos para a cama com homens. (PUIG, 1981, p. 170)

- Molina, gostaria de te fazer uma pergunta.
- O que é? - É complicada. Bem... é isto: você, fisicamente, é tão homem quanto eu...
- Hum...
- Sim, não tem nenhuma espécie de inferioridade. Por que não te ocorre ser... agir como homem? Não falo com mulheres, se não te atraem. Mas com outro homem.
- Não, não dá...
- Por quê?
- Porque não.
- É isso o que eu não entendo direito... nem todos os homossexuais são assim.
- Sim, tem de tudo. Mas eu não, eu... só gozo assim. [...]
- Quero dizer que você não tem que pagar com alguma coisa, com favores, pedir perdão pelo fato de gostar disso. Não tem que se... submeter.
- Mas se um homem... é meu marido, ele tem que mandar, para se sentir bem. Isso é natural, porque então ele... é o homem da casa.
- Não, o homem da casa e a mulher da casa devem estar no mesmo nível. Caso contrário, é uma exploração.
- Então não tem graça.

- O quê?

- Bem, isso é muito íntimo, mas já que quer saber... a graça consiste em que quando um homem te abraça... você sinta um pouco de medo. (PUIG, 1981, p. 199-200)

Conclusão

O que se pode teorizar, por fim, é que a identidade de gênero é um conceito falho justamente por estar baseada na performance, na representação cristalizada baseada nos preceitos da heteronormatividade compulsória. Vemos, também, que o armário é, ainda, um instrumento de poder heterossexista, que classifica e define aqueles que dele saem e que estigmatiza qualquer desvio da normalidade. No caso de *O beijo da mulher aranha*, Molina é um ser saído do armário, mas que reproduz não somente sua homossexualidade afeminada como também um padrão de feminilidade construídos à luz dos preceitos heterossexuais cristalizados, como se o armário ainda fosse um resquício em sua formação gay; Molina é a mulher dentro de um homem, que gira na espiral falocêntrica, à espera do ser que movimentará esta espiral não por conformismo, e sim por uma representação radical de um papel que nunca lhe será plenamente confiado: a pessoa que não nasceu mulher, mas tornou-se (para parafrasear a frase de Simone de Beauvoir), uma Sheherazade que conta filmes todas as noites para não morrer de loucura e abandono, e uma Penélope que tece e destece suas memórias sentimentais à espera do Ulisses que nunca chegará.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo*. Masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

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

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3238/Documento_completo.pdf%3Fsequence%3D1. Último acesso em 06 jul. 2015.

BUTLER, Judith P. Sujeitos de sexo/gênero/desejo. In: BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 15-60.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *Corpos que querem poder. Redisco*, v. 2, n. 2, p. 7-16, 2013. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/2112/1790>. Acesso em 11 jul. 2015.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. *La muerte no es un adiós. La nación*, Buenos Aires, 17 set. 1997. Disponível em <http://www.lanacion.com.ar/214065-la-muerte-no-es-un-adios>. Acesso em 10 jul. 2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução de Plínio Dentzien. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. O Recife na teia de Manuel Puig. *Suplemento cultural do Diário Oficial do Estado*, Pernambuco, 27 set. 2011. Disponível em <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-impressa/85-cronica/441-o-recife-na-teia-de-manuel-puig.html>. Acesso em 07 jan. 2016.

Artigo recebido em setembro de 2015.
Artigo aceito em novembro de 2015.