As vozes que contam na dramaturgia *Misterio del ramo de rosas*, de Manuel Puig

Narrative voices in the dramaturgy of *Mystery of the rose bouquet* by Manuel Puig

Antonio Gerson Bezerra de Medeiros[1]

Resumo
O presente artigo tem como objetivo apresentar um panorama da produção dramatúrgica de Manuel Puig, com ênfase na análise da dramaturgia *Misterio del ramo de rosas*. Parte-se do pressuposto de que o teatro de Puig permanece relativamente ignorado nos estudos críticos, apesar de sua relevância estética e de sua proximidade formal e temática com a narrativa romanesca do autor. A originalidade do trabalho reside na articulação entre a apresentação panorâmica da dramaturgia de Puig e a análise detalhada de *Misterio del ramo de rosas* (1986), propondo uma leitura que ultrapasse interpretações biográficas restritivas e evidencie a recorrência de procedimentos narrativos característicos de sua obra romanesca no texto teatral. A lacuna teórica que o artigo busca preencher diz respeito à escassez de estudos sistemáticos sobre a dramaturgia de Puig e à necessidade de integrá-la de modo consistente ao conjunto de sua produção literária. Em *Misterio del ramo de rosas*, destaca-se o uso da alucinação, da metalinguagem e da *narração triangular*, como estratégias dramatúrgicas que intensificam o jogo entre memória, fantasia e identidade.
Palavras-chave: Teatro de Manuel Puig; Metalinguagem teatral; Dramaturgia argentina; Dramaturgia brasileira.

Abstract
This article aims to present an overview of Manuel Puig's dramaturgical production, with particular emphasis on the analysis of the play *Misterio del ramo de rosas*. It is based on the assumption that Puig's dramaturgy remains relatively overlooked in critical studies, despite its aesthetic relevance and its formal and thematic proximity to the author's novelistic narrative. The originality of this study lies in the articulation between a panoramic presentation of Puig's dramaturgy and a detailed analysis of *Misterio del ramo de rosas* (1986), proposing a reading that goes beyond restrictive biographical interpretations and highlights the recurrence of narrative procedures characteristic of his novelistic work within the theatrical text. The theoretical gap the article seeks to address concerns the scarcity of systematic studies on Puig's dramaturgy and the need to integrate it consistently into the broader body of his literary production. In *Misterio del ramo de rosas*, particular attention is given to the use of hallucination, metalanguage, and shared *triangular narration* as dramaturgical strategies that intensify the interplay between memory, fantasy, and identity.
Keywords: Manuel Puig's plays; Theatrical metalanguage; Argentine playwriting; Brazilian playwriting.

[1] Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos: Literaturas Hispânicas), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com especialização em Literatura Brasileira pela Uerj e em Literaturas Hispânicas pela UFRJ. É autor do romance *A máscara amarela*, publicado pela Editora Multifoco e da peça teatral *O trabalho das aranhas*, premiada no I Concurso Nacional de Dramaturgia Flávio Migliaccio e publicada em livro pela Editora Funilaria. E-mail: contatoantoniodemedeiros@gmail.com.

Breve apresentação das obras dramatúrgicas de Manuel Puig

No prólogo à edição de *Teatro reunido*, lançado pela Editorial Entropia, Jorge Dubatti (2009) esclarece que Manuel Puig ainda não obteve o reconhecimento que merece como dramaturgo. Dubatti aponta que, enquanto sua produção literária é bastante difundida, há certo desconhecimento, por parte da classe teatral argentina, de sua produção teatral. Essa faceta de Puig também permanece pouco explorada pelos estudos acadêmicos e críticos sobre o autor, apesar das principais peças terem sido publicadas em livro e de ser possível encontrar algumas encenações recentes de seus textos teatrais na Argentina.

Nascido na província de General Villegas na Argentina em 1932, Manuel Puig escreveu um total de oito romances, sendo mais conhecido no Brasil pela publicação do romance *O beijo da mulher-aranha*, considerado por muitos estudiosos como sua obra-prima. O livro foi adaptado para o cinema por Hector Babenco em 1982 com bastante sucesso, recebeu cinco indicações ao Oscar e prêmio de melhor ator para William Hurt, tornou-se um musical premiado na Broadway em 1992, com Chita Rivera, ganhando 7 prêmios Tony e também foi adaptado para o teatro. Uma versão do musical, filmada por Bill Condon e protagonizado pela atriz e cantora Jennifer Lopez, teve sua estreia mundial no Festival de Sundance em janeiro de 2025.

Além dos romances, Puig escreveu artigos, crônicas e relatos que foram publicadas na revista espanhola Bazaar, na argentina Siete Días Ilustrados e na revista italiana Chorus, dedicada a teatro, literatura e artes perfomativas.[2] Escreveu muitos roteiros cinematográficos originais e adaptações dos seus romances e de outros escritores. Como, por exemplo, o roteiro de *Boquitas pintadas*, a partir de seu romance homônimo, que foi adaptado com a escritora Beatriz Guido e dirigida por Leopoldo Torre Nilson. Realizou ainda a adaptação cinematográfica do romance de José Donoso *El lugar sin límites* para o diretor mexicano Arturo Ripstein, e tantos outros roteiros que não chegaram a ser filmados. Trabalhava em um roteiro sobre Antonio Vivaldi (1678–1741), compositor italiano, quando veio a falecer em Cuernavaca (México) em 1990, aos 57 anos.

[2] Posteriormente, esses textos foram publicados em livros: *Estertores de una década, Nueva York '78* reúne as crônicas publicadas nas duas primeiras revistas mencionadas e *Los ojos de Greta Garbo* reúne os relatos sobre cinema que foram publicados na revista italiana Chorus.

A obra dramatúrgica de Puig, no entanto, segue desconhecida do grande público. Dubatti (2009) a classifica em comédias musicais,[3] nas quais se incluem, principalmente: *Amor del bueno* (1974-1975), *Muy señõr mío* (1975), *Gardel, uma lembrança* (1987) e *Un espía en mi corazón* (1988), e dramas: *El beso de la mujer araña* (1980), *Bajo un manto de estrellas (1981)*, *Triste golondrina macho* (1982) e *Misterio del ramo de rosas* (1986).

As duas primeiras experiências dramatúrgicas ocorreram durante o exílio no México. Além do México, Puig viveu parte da sua vida nos Estados Unidos, em alguns países da Europa na juventude, e no Brasil, especificamente, no Rio de Janeiro, onde viveu de 1980 a 1989. Ambos os projetos mexicanos nunca foram encenados. A peça *Amor del bueno* é um melodrama ambientado no México dos anos 1940, entremeado pelas letras das canções de José Alfredo Jiménez, considerado o rei da canção rancheira mexicana.

Muy señor mío, por sua vez, explora mais o humor e a temática da espionagem, se passa em 1954, na cidade mexicana de Vera Cruz, e tem como personagem principal Chicharrona, uma prostituta que se transveste de homem para solucionar um mistério. É definida por Puig (1997, p. 149) como:

> uma mulher ultra-receptiva, que responde de acordo a cada estímulo, quer dizer, se for tratada como bela, atuará como bela; se for tratada como vulgar, irá se sentir vulgar e atuará como vulgar; esta tônica se manterá ao longo de toda a comédia e será o principal recurso cômico da personagem.[4]

Essa característica é vista por Goldchluk (1997) como representativa da dificuldade desses personagens de definirem uma identidade única para si, sendo moldados a partir do olhar do outro. Notamos que essa questão voltará como tema central da dramaturgia *Bajo um manto de estrelas*. É a partir da adaptação de *O beijo da mulher-aranha*, encenada em Madrid em 1981 e, principalmente, animado pelo sucesso de público[5] e de crítica da

[3] Podemos definir a comédia musical como um subgênero do teatro musical, geralmente de tom leve e cômico, cujo enredo se constrói a partir da integração de partes faladas com os momentos cantados e dançados.

[4] Tradução nossa. Todas as demais traduções presentes neste texto são de nossa autoria, exceto quando indicado o contrário: A citação original será informada em nota de rodapé, como segue: "una mujer ultrarreceptiva, que a cada estímulo responde de manera acorde, es decir que si se la trata como bella actuará como bella, si se la trata como vulgar se sentirá vulgar y actuará como vulgar; esta tónica se mantendrá a lo largo de toda la comedia y será el principal resorte cómico del personaje (Puig, 1997, p. 149).

[5] Declaração de Puig em entrevista a Armando Almada Roche: "Luego vino la adaptación teatral, de la que estamos hablando, que estuvo en cartelera por más de tres años consecutivos en Río-San Pablo, que asimismo se la llevó por distintos estados y fue presentado en Portugal en 1984." Tradução: "Logo veio a adaptação teatral, da que estamos falando, que esteve em cartaz por mais de três anos consecutivos em Rio-São Paulo, que também foi levada para diferentes estados brasileiros e foi apresentada em Portugal em 1984" (Puig, 1992 , p. 162).

montagem carioca,[6] que Puig escreve a peça *Bajo um manto de estrelas*, cujo título foi traduzido por *Quero* e que estreou no Teatro Ipanema em 1982. Ambas as encenações cariocas foram dirigidas por Iván de Albuquerque.

Em depoimento especialmente para este artigo, a atriz Maria Padilha, que participou da montagem de *Quero*, como a personagem Filha, conta-nos de sua experiência nessa montagem e do contato com Manuel Puig:

> Conhecer pessoalmente Manuel Puig foi quase tão intenso como conhecer a obra dele. Quando eu fui chamada para fazer a peça *Quero*, com o lendário grupo do Teatro Ipanema, eu já era uma entusiasta dos livros do Puig e já tinha visto a excepcional adaptação para o teatro de *O Beijo da Mulher Aranha* feita pelo mesmo Teatro Ipanema (um dos melhores espetáculos que eu já vi). Então fui correndo. Eu na época tinha um grupo de teatro 'O Pessoal do Despertar'[7] e a gente não costumava fazer trabalhos fora dele, mas o convite foi irrecusável. Foi um processo de trabalho incrível, aprendi demais, foi uma super escola e ainda conheci de perto os extraordinários Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Mas a grande surpresa foi conhecer o próprio Puig, seu universo fantástico de clássicos de Hollywood e uma pessoa de imensa profundidade, humor e grande afeto. Ficamos amigos, fui várias vezes a casa dele e até hoje sinto saudades daquele rosto, do olhar e de seu português com sotaque delicioso. Um gênio da escrita e da arte (Padilha, 2025).

Da mesma forma como as comédias musicais significaram para Puig um modo de inserção na produção cultural mexicana, as obras teatrais escritas no Rio de Janeiro possibilitaram que Puig se inserisse no meio cultural brasileiro, para além do literário. A adaptação de *O beijo da mulher-aranha*, por exemplo, ocorreu a partir do pedido da atriz Dina Sfat, que o apresentou ao diretor e ao restante do elenco.

"Nada é realista, tudo é estilizado."[8] (Puig, 1998, p. 13), avisa o autor na didascália[9] que abre a primeira cena de *Bajo un manto de estrellas*. Conforme declarou em entrevistas para o Jornal do Brasil, Puig encontrou na escrita dramatúrgica um meio de experimentar

---

[6] A montagem carioca de *O beijo da mulher-aranha* de 1981 ganhou dois prêmios Molière, um deles foi para Rubens Corrêa que interpretou Molina, premiado como melhor ator. A dramaturgia *Quero* tinha no elenco: Rubens Corrêa, Vanda Lacerda, Maria Padilha, Leyla Ribeiro e Edson Celulari.

[7] "O Pessoal do Despertar" foi um grupo teatral fundado em janeiro de 1979, no Rio de Janeiro, pela atriz Maria Padilha e Paulo Reis. Também faziam parte os atores Rosane Gofman e Fábio Junqueira. Os atores Miguel Falabella e Daniel Dantas participaram de algumas montagens desse grupo. Eles receberam esse nome por causa do primeiro trabalho do grupo, a montagem de *O despertar da primavera*, texto de Frank Wedekind, escrito em 1890. Ficou famosa a montagem de *A tempestade* de Shakespeare em 1982 que ocorreu no Parque Lage, aproveitando a piscina e os corredores da antiga mansão como cenário.

[8] "Nada es realista, todo es estilizado."

[9] Definição de didascália, segundo *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis (2007, p. 96): "Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno, indicações cênicas ou rubricas."

uma escrita não realista:

> O que me interessa no teatro é a possibilidade de experimentar uma linguagem não realista. Não me interessa que os personagens falem como na vida – a televisão está cheia desse realismo *sui-generis*. Eu pretendia entrar no sonho, com palavras de sonho, não realistas (Puig, 1983, p. 21).

A peça *Bajo un manto de estrellas* se passa na sala de estar e de jantar de uma luxuosa casa de campo em 1948, onde um casal de idosos, o dono e a dona de casa, aguardam com ansiedade o retorno da filha adotiva, que foi cavalgar. Também é aguardada, pelo casal, a chegada de uma empregada recém-contratada.

Preocupados com a demora da filha em retornar para casa, ligam para o hospital psiquiátrico em busca de informações do que fazer, caso precisem de ajuda. Mas, como não querem comprometê-la, não dão o seu nome, e desligam o telefone. Nesse momento, a filha reaparece e informa aos pais que o namoro com Antonio terminou.

Em seguida, um carro se aproxima da casa e um casal com roupas que remetem ao ano de 1929 bate à porta. Eles avisam que estavam a caminho de uma festa à fantasia, quando o carro ficou sem gasolina. A partir desse momento da peça, inicia-se um jogo em que os personagens vão mudando de identidade, ocupando outros papéis, de acordo como são vistos uns pelos outros. A filha, por exemplo, vê no visitante o seu namorado disfarçado. O dono da casa vê nos visitantes os pais verdadeiros da filha; já a dona da casa vê no visitante um amor do passado. Dessa forma, os personagens vão se tornando a projeção do desejo do outro.

Como o texto não define quem são de fato os personagens que interagem com o casal de idosos, caberá ao público juntar as peças desse quebra-cabeça e dar um sentido ao que lhe é apresentado em cena.

É possível que a chave da peça esteja na fala da dona de casa no final da última cena: "não importa quem é, importa como é".[10] Dessa forma, o jogo cênico, com sua fluidez de possibilidades geradas pela imaginação, revela-se mais importante do que a rigidez de uma identidade fixa ao propor leituras variadas que ultrapassam as restrições de uma peça realista.

Coincidimos com a constatação de Goldchluk (1997) de que os romances de Puig, pela ausência do narrador e pela forte presença da oralidade, sempre estiveram próximos do texto teatral. De modo recíproco, podemos dizer que as obras dramatúrgicas também

[10] "no importa quién es, importa cómo es."

guardam semelhanças nos temas e nos procedimentos narrativos com os romances. Por focar na palavra falada, para Jill-Levine (2002), os romances de Puig primavam pelo sentido auditivo mais do que pelo visual. Essa característica tornava sua escrita mais adequada para o teatro do que para os roteiros cinematográficos.

Essa "textura teatral" nos romances de Puig ganha destaque especial em *O beijo da mulher-aranha*, pelo predomínio do uso do diálogo, mas outras características, como a redução do número de personagens e a concentração do conflito em um espaço e tempo restritos, aproximam o romance de um texto teatral.

Essas características serão observadas na parte seguinte desse artigo em que se faz um breve estudo da peça *Misterio del ramo de rosas* (1986). Os romances escritos depois de *O beijo da mulher-aranha*, em menor ou maior grau, manterão uma proximidade com a linguagem teatral, como aponta o pesquisador Jesús Antonio Capellán (1995, p. 15):

> O teatro de Puig, pois, responde às mesmas preocupações estéticas e temáticas de seus romances: o ocultamento do narrador, para que sejam as personagens a expressar seus próprios conflitos; a redução do espaço e do tempo; a redução também do número de personagens; a obsessiva estruturação em duas partes simétricas; a recorrência das dicotomias realidade/aparência e vida/sonhos, e de temas como os da identidade, da doença e da loucura, do machismo, etc. À luz desta análise, sempre nos restará a dúvida se o cinéfilo convertido em romancista não teria finalmente se tornado dramaturgo, se não o tivesse surpreendido a morte em plena atividade criadora.[11]

Uma leitura de *Misterio del ramo de rosas*

O reconhecimento internacional de que gozava Manuel Puig em vida pode ser comprovado pelos muitos idiomas nos quais sua obra foi traduzida, pelos convites para dar cursos de escrita em universidades estrangeiras e, podemos ainda acrescentar, pela montagem de suas peças em outros países, como a que ocorreu com *Misterio del ramo de rosas*, que estreou em Londres em 1987 e foi montada dois anos depois em Los Angeles.

[11] "El teatro de Puig, pues, responde a las mismas preocupaciones estéticas y temáticas de sus novelas: el ocultamiento del narrador, para que sean los personajes quienes expresen sus propios conflictos; la reducción del espacio y del tiempo; la reducción también del número de personajes; la obsesiva estructuración en dos partes simétricas; la recurrencia de las dicotomías realidad/apariencia y vida/sueños, y de temas como los de la identidad, la enfermedad y la locura, el machismo, etc. A la luz de este análisis, siempre nos quedará la duda sobre si el cinéfilo convertido en novelista no habría devenido finalmente en dramaturgo de no haberle sorprendido la muerte en plena actividad creadora."

Trata-se de um drama centrado em duas mulheres: a Paciente, uma senhora com um quadro grave de depressão que se encontra internada em uma clínica particular, e a Enfermeira, um pouco mais jovem, que foi contratada em caráter de experiência para cuidar dela.

A biógrafa de Puig, Suzanne Jill-Levine, aponta uma chave biográfica na sua leitura da peça, a que categoriza como um "psicodrama mãe-filha". No entanto, neste capítulo, pretendemos ir além dessa primeira leitura e verificar como aparecem, nessa dramaturgia, os temas e procedimentos narrativos recorrentes dos romances de Puig.

> *O mistério do ramo de rosas*, uma estranha obra teatral sobre uma inválida, uma mulher rica internada numa clínica exclusiva que fala obsessivamente sobre a morte, e sua enfermeira, uma mulher mais jovem à mercê dos caprichos da mulher mais velha. Uma espécie de psicodrama mãe-filha, a história gira claramente em torno de seu próprio vínculo filial e de suas ansiedades quanto à mortalidade (Jill-Levine, 2002, p. 320).

A relação inicial entre as duas mulheres é bastante conflituosa porque a paciente se recusa a se alimentar, tratando a enfermeira de forma ríspida e autoritária. Como a enfermeira necessita muito desse emprego, acaba se submetendo a essa situação e confessa à paciente que foi contratada com a condição de que só se manteria no emprego se até seu segundo dia de trabalho conseguisse que a paciente se alimentasse. Na verdade, mais à frente, a paciente descobrirá com a filha que isso é uma mentira da enfermeira para comovê-la e que a enfermeira precisa ficar um tempo nesse hospital para obter um registro oficial que lhe garanta o título de enfermeira de sanatório.

Em um gesto de vingança, a paciente, por sua vez, finge que irá usar de seus contatos para conseguir uma bolsa de estudos, tão almejada pela enfermeira. Essa bolsa permitiria a obtenção do diploma de enfermeira, outra forma de garantir o registro como enfermeira, já que ela não chegou a concluir os estudos. Mas essa promessa não passa de um simulacro, pois a paciente não tem a intenção verdadeira de ajudá-la. A mentira, o simulacro e a traição são artimanhas dos personagens para alcançar seus verdadeiros objetivos e são recorrentes nos romances de Puig.

A relação entre as duas personagens começa a se modificar quando elas conversam sobre a perda de seus entes queridos. A paciente perdeu seu único e querido neto em um acidente de carro e a enfermeira teve a morte recente da mãe, do pai e o término de um relacionamento com um homem ainda casado. Isso faz com que elas se aproximem e que

desconstruam um pouco os papéis sociais e as relações de poder, tão bem definidos no início da peça, de paciente e enfermeira.

Nos manuscritos da escrita do texto, disponíveis no *website* Arcas (2026), onde estão digitalizados grande parte dos manuscritos, datiloscritos e notas preparatórias de Puig, encontra-se uma anotação referente à fase preparatória, anterior à escrita da peça, em que Puig insere a novidade que pretende empregar na obra: "Novidade: Contam uma a outra versões modificadas e em alucinações surge a verdade."[12]

A novidade introduzida na dramaturgia puiguiana consiste na alternância, em alguns momentos do texto, entre o plano realista e o da alucinação. Na primeira vez que isso acontece, a alucinação é da paciente que vê, ou projeta, na enfermeira, sua irmã Dora, já falecida. A cena começa com a paciente sem conseguir dormir, e que, ao sair da cama, percebe que a porta do armário se ilumina e a enfermeira saí do armário "coberta por uma luz espectral"[13] (Puig, 1998, p. 91), ou seja, é uma aparição fantasmagórica.

A voz de uma pessoa ausente se presentifica no corpo da enfermeira. Nesse reencontro alucinatório ressurgem também a culpa e os rancores por causa de questões não resolvidas. Dora reclama com a irmã de que não teve acesso à educação, pois os pais só puderam custear os estudos para uma delas. Tanto Dora quanto a enfermeira compartilham dessa ausência de educação formal. A cobrança de Dora é de que a irmã, apesar de ter estudado, não seguiu na profissão, casando-se com um homem rico, enquanto ela, por não ter estudado, teve que se submeter a um emprego qualquer para sobreviver.

A paciente também relembra a descoberta da traição do marido e que podia tê-lo abandonado para seguir sua carreira de advogada e ser uma mulher independente, mas, mesmo a contragosto, seguiu o conselho da mãe e da irmã de que mantivesse o casamento e fingisse que nada havia acontecido. A questão da independência da mulher, da sua realização profissional e dos empecilhos que a impedem de realizá-la é um tema recorrente na obra puiguiana.

O discurso da mãe e da irmã representam os valores conservadores da época, que ainda viam a mulher de um modo muito submisso e limitado à esfera do lar. Como podemos observar na fala de Dora: "Eu creio que o papel da mulher é esse, dar paz ao

[12] "Novedad: Cuentan una a outra versiones modificadas y en alucinaciones sale la verdad." Essa citação de Puig encontra-se como documento (anotação) no manuscrito *Pre-textos prerredaccionales*. *Grupo 1*.

[13] "envuelta en uma luz espectral."

marido quando este chega em casa, e convenhamos que você nunca foi muito tranquila..."[14] (Puig, 1998, p. 96).

Ainda que a enfermeira assuma, no delírio, o papel da irmã da paciente, no início da cena, a enfermeira ainda trata a paciente por "usted", como se ainda fosse a enfermeira, e a irmã estranha esse tratamento formal. Como se, nesse início, a enfermeira apesar de já estar no jogo, ainda não houvesse incorporado o discurso, a voz da irmã. O que acontecerá, logo em seguida, como indica a rubrica: "mudando logo de atitude e de tom de voz" (Puig, 1998, p. 92):

> ENFERMEIRA: A senhora está se lembrando agora porque está adormecida, quando se despertar não irá se lembrar de nada, e é uma pena. PACIENTE: (Levanta-se, ágil como uma mulher de trinta anos, retira o chapéu do gancho e pela primeira vez olha sua interlocutora) Você, minha irmã, me trata por senhora? (Puig, 1998, p. 92)[15]

Coexistem dois jogos cênicos que revelam o aspecto de metalinguagem da peça. O primeiro se dá quando as personagens, no plano da alucinação, assumem as características de outra pessoa. O segundo acontece do ponto de vista do público, que verá uma mesma atriz interpretando mais de um personagem. Os personagens interpretados no plano da alucinação são de classe social e/ou idade diferente do personagem no plano da realidade, exigindo das atrizes mudanças no modo de andar ou de se portar, conforme indicado nas rubricas.

O segundo momento alucinatório também é indicado cenicamente pelos efeitos de iluminação, "cai uma forte luz irreal sobre ela ao mesmo tempo que se escurece o restante do palco"[16] (Puig, 1998, p. 109). Dessa vez, é a enfermeira que projetará na paciente a persona de sua mãe. A conversa entre as duas revela que a enfermeira se relacionava com Miguel, um homem, além de mais velho do que ela, casado com uma mulher que estava à beira da morte. Os pais da enfermeira não aceitavam esse relacionamento, e a mãe da enfermeira culpa a filha de que esse fato tenha agravado a saúde do pai dela.

Nesse momento, a enfermeira que está em diálogo com a projeção de sua mãe na paciente, para se defender do que alega ser uma mentira, dirige-se ao leito vazio da

[14] "Yo creo que el papel de la mujer es ese, darle paz al marido cuando llega a la casa, y vos nunca fuiste muy tranquila que digamos…"

[15] "ENFERMERA: Usted se está acordando ahora porque está dormida, cuando se despierte no se va a acordar de nada, y es una pena. / PACIENTE: (Se pone de pie, ágil como una mujer de treinta años, descuelga el sombrero y por primera vez mira a su interlocutora.) ¿Vos, mi hermana, me tratás de usted?

[16] "cae una fuerte luz irreal sobre ella al mismo tempo que se oscurece el resto del escenario".

paciente, como se a paciente ainda estivesse deitada lá e pudesse lhe ouvir. Isso faz com que se estabeleça uma triangulação entre a enfermeira, a mãe e a paciente.

Podemos recuperar aqui a nossa ideia de "narração triangular" tão recorrente na obra puiguiana, que consiste na relação de dois personagens que se contam algo a partir de um terceiro ausente. No caso dessa peça, o terceiro ausente, a mãe, é recuperado pela corporificação dessa voz em uma das personagens:

> ENFERMEIRA: (Repetindo parte da mesma cena com os mesmos tons, como uma obsessão. Buscando na cama uma interlocutora ausente.) Ouviu isso, senhora? Não está certo! Papai não piorou porque soube de tudo. Papai nunca gostou de Miguel, porque considerava ele muito velho para mim. (Olhando novamente para a mãe) (p. 112-113).[17]

O terceiro momento alucinatório se inicia com a entrada da enfermeira, bastante enfurecida, mas que aparenta um modo de caminhar e falar: "totalmente diferentes, de mulher segura de si e até mesmo temperamental"[18] (Puig, 1998, p. 134).

Na verdade, sobre a enfermeira está projetada a persona da filha. A conversa que se trava entre a paciente e sua filha será sobre adultério, tanto do marido da paciente quanto o cometido pela filha, o que fará com que ela perca a guarda do filho Victor, que passa a ser criado pela avó.

Na última alucinação, a persona da mãe volta a ser projetada na paciente: "Ocorre uma brusca mudança de luzes, o que se segue acontece na mente da Enfermeira, a Paciente fala agora com seus tons habituais de mãe da Enfermeira, deixando-se cair na cama desfalecendo, e em condições de saúde extremamente precárias"[19] (Puig, 1998, p. 145-146).

Nesse momento, a mãe da enfermeira se encontra à beira da morte e pede perdão à filha por ter impedido o relacionamento dela com Miguel, a essa altura dos acontecimentos também já falecido.

O jogo seguinte que se estabelece entre as duas personagens consiste em manter uma conversação em que a imaginação corra solta. A enfermeira conta que esse é um

---

[17] "ENFERMERA: (Repitiendo parte de la misma escena con los mismos tonos, como una obsesión. Buscando en la cama a una interlocutora ausente.) ¿Oyó eso, señora? ¡No es cierto! Papá no se empeoró porque se enteró de todo. Miguel nunca le cayó bien a papá, porque le parecía muy viejo para mí. (Mirando nuevamente a la madre.)"

[18] "totalmente diferentes, de mujer segura de sí y hasta temperamental."

[19] "Hay un brusco cambio de luces, lo que sigue tiene lugar en la mente de la Enfermera, la Paciente habla ahora con los tonos habituales de la madre de la Enfermera, se deja caer en la cama desfalleciendo, y en condiciones de salud extremadamente precarias."

método terapêutico empregado pelos médicos de Bilbao, que propõem esse tipo de conversa com os pacientes do sanatório.

A enfermeira é quem começa essa experiência, fechando os olhos, e se imaginando em um barco: "Um entardecer frio com uma garoa que não dá pra aguentar, regresso para minha cabine e encontro um ramo de rosas"[20] (Puig, 1998, p. 127). Só que a paciente também participa desse jogo e contribui com a sua imaginação para a continuação da história: "E tem um homem sentado, jogando paciência"[21] (Puig, 1998, p. 128). Isso se assemelha ao que acontece entre Molina e Valentín em *O beijo da mulher-aranha*, em que ambos os personagens contribuem para a narração da história.

A paciente não apenas estimula que a enfermeira continue contando o que imagina: "Então, solte sua imaginação."[22] (Puig, 1998, p. 126), como inclui vivências suas para contribuir com o exercício de imaginação, como a parte que menciona o jogo de pôquer, que era a desculpa para as escapadas do marido, mas também se refere ao momento em ela aprendeu o jogo para poder jogar com o marido doente: "Não, ele está sozinho, e queria ter alguém com quem pudesse jogar pôquer, mas não tem ninguém"[23] (Puig, 1998, p. 128).

Da mesma forma, nesse exercício de imaginação, retornará o relacionamento da enfermeira com um homem casado com uma mulher muito doente. A enfermeira se imagina recebendo um ramo de rosas, as mesmas que lhe foram oferecidas, em sua imaginação, por um desconhecido no barco. A imaginação é o refúgio e, ao mesmo tempo, o lugar onde os desejos da personagem se realizam, pois somente no mundo dos sonhos ela pode viver o final feliz, pois nele, a esposa doente morreu e eles podem se casar.

A peça termina com o retorno do jogo de imaginação, dessa vez proposto pela paciente. Esse jogo ganha força e substitui o jogo de alucinação, revelando que as personagens deixam de projetar seus traumas e culpas do passado umas nas outras e começam a olhar para a vida futura. Ao imaginarem a viagem que farão juntas, elas começam a fabular sobre seus destinos.

Esse jogo permite que a paciente torne a vida da enfermeira uma narração que as duas podem vivenciar juntar. A paciente imagina a enfermeira em uma situação de

[20] "Un atardecer frío que de llovizna no se puede estar, regreso a mi camarote y me encuentro con un ramo de rosas."
[21] "Y hay un hombre sentado, jugando solitarios."
[22] "Entonces déle rienda suelta a su imaginación."
[23] "No, él está solo, y quería tener a alguien con quien jugar al póker, pero no hay nadie."

escolha tão decisiva na vida como foi a sua decisão, de escolher entre a realização profissional ou a afetiva, e interrompe a história imaginada da enfermeira no seu clímax:

> PACIENTE: E você se desespera. Mas essa é a grande noite da sua vida. A noite em que decide seu destino. (Com humor) Ou a ciência, ou o amor. Ou a atividade frenética dos hospitais, ou a espera no jardim, (de modo lânguido) entardecer após entardecer, inebriada pelo perfume de jasmim (Puig, 1998, p. 158).[24]

É por meio da imaginação de outra realidade, de criar outro destino, e, principalmente de tornar a vida do outro fonte de fabulação que as duas recuperam o interesse pela existência. Como Nídia em *Cai noite tropical*, que esquece por um momento os pensamentos melancólicos e ouve com fascinação Luci contar sobre a vida de Silvia: "– Conte-me, Luci, eu fecho os olhos e faço de conta que estou viajando. Comece de novo" (Puig, 1989, p. 64).

Ao considerarmos a obra literária de Puig como um todo, constatamos que é o desejo de contar e escutar alguém contar uma história que permite a continuidade da vida e, consequentemente, a possibilidade de escrita. É o que faz com que as vozes construam, a partir de um referencial terceiro e ausente, uma brecha na realidade, que, embora curta como um sonho, é feliz.

Referências

ARCAS. Repositorio de fuentes de interés para la investigación. **Colección Manuel Puig.** Coordenação de Graciela Goldchluk. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE-IdIHCS). Disponível em: http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig. Acesso em: 8 set. 2026.

DUBATTI, Jorge. Prólogo. *In*: PUIG, Manuel. **Teatro reunido**. Buenos Aires: Entropía, 2009.

GOLDCHLUK, Graciela. Prólogo. *In*: **Triste golondrina macho**; Amor del bueno; Muy señor mío. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1997.

PADILHA, Maria. **Depoimento concedido a Antonio de Medeiros**. Rio de Janeiro, 18 dez. 2025. Entrevista concedida via Instagram.

[24] "PACIENTE: Y usted se despera. Pero esa es la gran noche de su vida. La noche en que decide su destino. (Con humor) O la ciencia, o el amor. O la actividad frenética de los hospitales, o la espera en el jardín, (languideciendo) atardecer tras atardecer, mareada de perfume de jazmín."

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PUIG, Manuel. [Entrevista concedida a Susana Schild]. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 157B, p. 21, set. 1983.

PUIG, Manuel. **Bajo un manto de estrellas**; El misterio del ramo de rosas. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1998.

PUIG, Manuel. **Triste golondrina macho**; Amor del bueno; Muy señor mío. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1997.

PUIG, Manuel. **Cai a noite tropical**. Tradução: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

Submetido em: 14 jan. 2026
Aprovado em: 14 set. 2026