

DOMINAÇÃO E DESEJO
UMA LEITURA MATERIALISTA-FEMINISTA DE "O BEIJO DA MULHER ARANHA"
DE MANUEL PUIG

LAURA RICE-SAYRE

Para abordarmos a análise textual a partir de uma perspectiva materialista-feminista, precisamos inicialmente esclarecer três questões básicas: o que é o feminismo materialista; em que o materialismo feminista se assemelha ou não a outras abordagens materialistas (geralmente marxistas); e, por fim, que tipos de textos devem ser incluídos neste tipo de análise. Em seu sentido mais amplo, o feminismo vem sendo tido como sinônimo de estudos da mulher — uma área que pode incluir tanto mulheres estudando algo, quanto qualquer estudo a respeito da mulher; em seu sentido mais restrito, o feminismo vem sendo visto como a luta, empreendida por mulheres brancas, ocidentais e burguesas, por melhores oportunidades profissionais. Esta última definição de feminismo pode ser adequadamente resumida na pergunta feita por Bell Hooks em *Ain't I a Woman*: Por que todas as mulheres são brancas e todos os pretos são homens? A acusação de que o movimento feminista é um fenômeno restrito a uma classe média branca se origina no fato de que o feminismo repete em grande parte a mesma assimetria nas relações de poder encontrada nas formações sociais masculinistas. Mas, embora o feminismo branco e burguês tenha universalizado a "questão da mulher", o fato de ela estar restrita à esfera privada do lar e da família, e de ser assim levada ao consumismo como forma de ocupar o tempo ocioso não descreve em absoluto a opressão sofrida pela mulher afro-americana, pela mulher do campo, ou pela grande maio-

ria das mulheres do terceiro mundo. Tal miopia ocorre em relação a classe, raça, casta, etnia e cultura. O "solipsismo branco" deste feminismo de classe média, descrito por Adrienne Rich em "Disloyal to Civilization" como a tendência "a pensar, imaginar, e falar como se o branco descrevesse o mundo" (299), se origina não tanto no fracasso e no preconceito de cada um quanto no fato de que o feminismo se encontra inserido nas mesmas estruturas de domínio e submissão institucionalizadas pela cultura masculinista — acesso assimétrico aos recursos econômicos, políticos, legais, religiosos, educacionais e de informação — e as reproduz inconscientemente. Esta visão limitada tem levado pessoas que se sentem excluídas a insistirem na centralidade de suas preocupações específicas — como o racismo (Audre Lorde), as perspectivas étnicas (Nira Yuval-Davis e Floya Anthias), a heterossexualidade compulsória (Adrienne Rich), o imperialismo cultural (Maria C. Lugones e Elizabeth V. Spelman) e outras. Na pior das hipóteses, estas várias perspectivas do feminismo fazem com que críticos passem a ver a possibilidade de um feminismo geral e unificado como uma farsa, como um apagamento das diferenças concretas entre as mulheres em nome de uma universalidade que é na verdade uma outra forma de dominação. Esta rejeição de uma preocupação comum entre as feministas tem a desvantagem de reproduzir a alteridade radical que por tanto tempo vem sustentando a diferenciação genérica baseada na idéia de uma oposição binária.

A negação da universalidade surge a partir da insistência feminista de que o pessoal é político, ou, em termos mais materialistas, da insistência na práxis, nas experiências cotidianas da mulher. Em seu artigo "Toward a Phenomenology of Feminist Consciousness", Sandra Lee Barthy enfatiza que as "feministas não se diferenciam das outras pessoas por perceberem coisas diferentes, mas por perceberem as mesmas coisas diferentemente" (429). Ao se basear na prática, o "feminismo" necessariamente inclui mulheres de cor, mulheres do terceiro mundo, grupos étnicos variados, homossexuais, bissexuais, e grupos de várias faixas etárias que vêem os mesmos fatos diferenciadamente, conforme suas próprias perspectivas históricas e culturais. Na melhor das hipóteses, tais diferenças nos têm levado a reexaminar a opressão como forma de domínio e a vida em comum como uma comunidade que valoriza a diferença não enquanto alteridade, mas enquanto fonte dia-

lética liberadora. Catharine McKinnon traça um paralelo específico entre a teoria marxista e a teoria feminista ao afirmar que

A sexualidade está para o feminismo assim como o trabalho está para o marxismo: o que mais nos pertence e o que nos é mais negado. ... [Para o marxismo, o trabalho] é a atividade que torna as pessoas o que elas são. A classe é a sua estrutura, a produção sua consequência, o capital sua manifestação concreta, e o controle sua preocupação central. ... Assim como o trabalho está para o marxismo, a sexualidade para o feminismo é socialmente determinada, mas também determinante, universal como atividade, mas também historicamente específica, formada tanto pela matéria quanto pela mente. ... A heterossexualidade é a sua estrutura, o gênero e a família sua manifestação concreta, os papéis sexuais suas qualidades estendidas à função social, a reprodução uma consequência, e o controle sua preocupação central. (1-2)

Estudos materialista-feministas recentes têm questionado a universalidade da categoria marxista da "produção" e optado pelo estudo das estruturas de domínio e submissão. Em *Marxism and Domination* Isaac Balbus argumenta que

a produção (atualmente tida como domínio tecnológico), a dominação sexual e a dominação política são elementos de um todo ou de uma totalidade caracterizada por um modo exclusivamente instrumental de simbolizar a relação entre o eu e os outros "naturais", sexuais e políticos com os quais se relaciona — um modo, em resumo, no qual o eu e o outro se relacionam como sujeito e objeto. ... No fundo, os movimentos contra a dominação sexual, política e tecnológica constituem um só movimento, o movimento que busca transcender este modo instrumental de simbolização e estabelecer relacionamentos autenticamente recíprocos ... dentro dos quais esses outros são de direito reconhecidos como sujeitos. (7-8)

E em *Money, Sex and Power*, Nancy Harstock examina o modo pelo qual uma teorização a respeito do poder (quer como dominação, ou quer como energia liberadora da comunidade) "poderia nos mostrar como as instituições sociais passaram a ser controladas por um só gênero; tal teorização identificaria a origem dos conflitos entre homens e mulheres e esclareceria as relações entre ações individuais e intencionais e as limitações estruturais" (254). Cito McKinnon, Balbus e Harstock para demonstrar que o feminismo materialista, na verdade, implica um projeto liberatório específico: ao colocarmos o gênero em primeiro plano, reexaminamos as diferen-

ças sócio-históricas específicas de nossa experiência concreta, tanto na sua constituição como estruturas de domínio e de alteridade assimétrica, quanto no fato de oferecerem — especialmente através de ênfase no apoio afetivo ["nurturing"] e na comunidade — uma visão de organização social alternativa que valorize não só a diferença mas também a cooperação.

A análise textual materialista-feminista, portanto, sugere uma crítica não só literária como também social. Desafia não só o cânone do qual as mulheres vêm há muito tempo sendo excluídas, mas também a valorização de alguns gêneros literários em relação a outros. A crítica materialista-feminista enfatiza o estudo da função social dos gêneros populares que têm substituído a arte maior nos hábitos de leitura de tantas pessoas (várias centenas de milhões de cópias de folhetins são vendidas por ano atualmente). Além disso, o estudo de como a natureza sexista da linguagem apaga, trivializa, ou marginaliza a mulher envolve o estudo de vários tipos de textos — literários, legais, antropológicos, históricos, políticos, etc. Este tipo de abordagem a partir da perspectiva do gênero remete, ainda, ao estudo do silenciamento da mulher (como em *Silences*, de Tillie Olsen). Finalmente, o estudo de diferenças pode nos levar ao questionamento da centralidade tradicional do texto escrito, já que tão grande número de mulheres no mundo inteiro são analfabetas, podendo criar ou transmitir apenas textos orais. Uma abordagem materialista-feminista à análise textual, portanto, coloca o gênero e a diferença em primeiro plano. O crítico pode ser tanto do gênero masculino ou feminino, o texto pode ter sido escrito por homens ou por mulheres, e o assunto do texto pode ser tanto o homem quanto a mulher. Na tentativa de demonstrar como o gênero, e não o sexo biológico, é o problema central, decidi empreender uma análise materialista-feminista de um texto do terceiro mundo, escrito por um homem sobre dois homens, *O Beijo da Mulher Aranha* de Manuel Puig.

— Nota-se que ela tem algo de 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 feitio 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. Olha para o modelo, a pantera negra do jardim zoológico, que antes estava quieta na jaula, deitada. (7)*

Este diálogo, que abre o romance de Puig, ocorre entre Luís Alberto Molina, um homossexual de trinta e sete anos acusado de corromper menores e condenado a oito anos de prisão, e Valentin Arregui Paz, um guerrilheiro urbano de vinte e seis anos, mantido durante três anos sob custódia do poder executivo do governo da Argentina e que se encontra "aguardando julgamento" sob alegação de "promover distúrbios" e "instigar a revolução". Para passar o tempo enquanto dividem uma cela na prisão, Molina narra para Valentin a história de seis filmes sentimentais de segunda categoria, substituindo o degradante terror diário da vida sob um regime autoritário pelo "glamour" mais divertido mas igualmente perverso de Hollywood. O longo diálogo entre Molina e Valentin começa com uma simples troca de comentários críticos, sarcásticos e defensivos, a respeito dos filmes e se transforma numa investigação mútua da complexidade de cada um como indivíduo, tornando-se ao final uma penetrante auto-análise, indicada quer por silêncios no meio do diálogo, quer por monólogos interiores. Trata-se de uma investigação de como se forma a personalidade e de como os relacionamentos humanos são limitados por instituições sociais repressivas, uma investigação cuja profundidade é demonstrada pelo contraste entre dois tipos de narrativa: de um lado, as buscas individuais e o fraco delineamento dos personagens dos filmes e da publicidade oficial sobre um dos filmes (apresentada como nota de rodapé); de outro lado, a investigação desumana e burocrática a respeito de Molina, contada por uma equipe de vigilantes do serviço secreto, que reproduz o tom elitista das notas de rodapé de Puig sobre as possíveis origens físicas e psicanalíticas do homossexualismo. No meio dessas narrativas culturais, que representam a lei patriarcal legada aos dois prisioneiros, Molina e Valentin quebram as barreiras de um aprisionamento mental. A partir da mera troca de opiniões competitivas e mutuamente exclusivas, chegam até um diálogo verdadeiro que, através de um descobrimento lento e doloroso do preconceito e da repressão socialmente construídos, acaba por re-

*Para as citações do texto de Puig em português foi utilizada a tradução de Glória Rodríguez (Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1986).

velar as valiosas diferenças de perspectiva que cada um traz à relação entre eles. Finalmente, constroem um vínculo fundado no poder que individualmente possuem de contribuir para sua comunidade e de resistir à autoridade coerciva das estruturas de dominação que os aprisionam.

Embora a princípio as narrativas dos filmes pareçam ocupar o centro do romance — a "mise en abyme" por assim dizer — não é tanto o seu conteúdo essencial e sim o ato de interpretação a que dão origem que se constitui no acontecimento chave do livro. Tal enfoque na interpretação é enfatizado pela própria obra, que inclui outras formas de interpretação: diálogos que analisam as narrativas cinematográficas em si, penetrantes monólogos interiores, investigações oficiais, a análise nazista de problemas sociais, a pesquisa psicanalítica científica. O revolucionário Valentin a princípio se disciplina a empreender um estudo do sistema social através de uma dedicação monástica, a ponto de, por exemplo, abandonar Molina ao sofrimento de uma intoxicação alimentar causada justamente pela comida que as autoridades tencionavam dar a ele, Valentin, para que Molina pudesse extrair informações do revolucionário enfraquecido e tornar-se informante. Mas, ao final do romance, Valentin percebe ter aprendido mais a respeito do funcionamento da dominação no sistema social a partir de Molina e de seus filmes do que jamais poderia aprender através dos textos do cânone revolucionário, que o haviam levado a negar a vida sensual e emocional nele próprio e em outras pessoas.

Ironicamente, os críticos tendem a ignorar o crescimento revolucionário experimentado por Molina e Valentin, talvez pelo fato de suas análises divorciarem o texto do mundo que o produziu. No caso de *O Beijo da Mulher Aranha* de Puig, a maioria dos críticos se refugia numa discussão formalista da pluralidade de estilos, do jogo múltiplo de discursos e das qualidades polissêmicas do texto, e tende a ignorar ou até mesmo negar a forma e o conteúdo políticos contidos no diálogo do romance: O tratamento dado por Francine Masiello em "Jail House Flicks: Projections by Manuel Puig", um excelente artigo formalista, é um exemplo da separação crítica entre o texto e seu contexto político:

certamente escrito com o intuito de chocar uma platéia que aprecia o que está em voga e talvez projetado para chamar a atenção para a deplorável situação política

da Argentina (o romance está sendo atualmente censurado no país de origem de Puig), *O Beijo da Mulher Aranha* conta uma história relativamente simples e às vezes deslegante sobre um homossexual e um ativista político detidos na prisão de Villa Devoto em Buenos Aires. (15-16; ênfase minha)

Este mero sinal de reconhecimento das bases do romance — a investigação da origem idêntica da repressão cívica e sexual na ideologia e nas estruturas de domínio — leva críticos bastante perceptivos em outras áreas não só a se refugiarem na crítica formalista mas até a interpretarem erroneamente o enredo do livro. Masiello, ao afirmar que "Puig não se esforça para esconder sua simpatia por Molina, que acaba por se tornar o herói inocente do romance", considera que Valentin é "descrito como um jovem inepto e retórico que é, em última análise, responsável pela morte do amigo." (16) Interpretando o enredo desta forma, a autora inverte a mensagem de Puig ao reforçar o sistema de estrelato, ao fazer um "herói" de Molina, ao se recusar a reconhecer tudo o que Molina sofre até se decidir a levar uma mensagem aos companheiros de Valentin (o que não acontece através de uma dinâmica coercivo-submissiva), ao ignorar que Valentin precisou crescer para aprender a tratar Molina como um indivíduo ("Aprendi muito com você, Molinita. ... Molina, promete que não vai se deixar humilhar por ninguém" [226-227]), e finalmente ao deixar de reconhecer que a opressão política e sexual não são processos mutuamente exclusivos. Diz Masiello:

Puig dá a entender que a verdadeira revolução surge não do conflito de classes, como sugeriria Valentin, mas sim da liberação sexual, que busca libertar o indivíduo das restrições da sociedade burguesa. ... Assim, Puig deixa de fazer uma possível denúncia da repressão institucionalizada para enfocar em seu lugar a realidade pessoal dos personagens e a ideologia da política sexual. (16-17)

A tentativa de divorciar o político do social e o individual do institucional leva não a uma leitura parcial mas a uma falsa leitura, uma vez que separa o conteúdo do contexto em que a obra foi escrita, para depois separar o estilo do conteúdo ("A linguagem emerge como o personagem central [do romance]", conclui Masiello [231]). Esta crítica formalista sugere que as preocupações sociais que deram origem ao romance são extrínsecas ao estilo formal da obra. Ao contrário, é exatamente esta pretensão de que a crítica

cultural é apenas um adendo à crítica literária formalista que romances como o de Puig nos devem levar a examinar.

O próprio Puig enfatizou o contexto cultural ao ser entrevistado sobre *O Beijo da Mulher Aranha*. Numa entrevista a Ronald Christ, Puig explicou que foi através dos vários movimentos de liberação — liberação dos regimes militares autoritários na Argentina, movimento pelos direitos civis e luta pela liberação da mulher — que ele veio a entender como o pessoal é político e como sua própria "inabilidade" de "assumir autoridade" (53) talvez não fosse propriamente uma falta de capacidade para tal e sim uma rejeição de repressões maiores socialmente institucionalizadas:

Puig: O que me ajudou em especial foram os vários movimentos de liberação ocorridos recentemente tanto na Argentina como aqui. O movimento de liberação das mulheres é uma das coisas mais importantes jamais ocorridas. No início as mulheres pensavam que tinham que ser fracas, frágeis para poderem existir, especialmente na busca do prazer sexual. Esta foi a grande cilada, a grande mentira.

Christ: Como esta conscientização se reflete em *The Buenos Aires Affair*?

Puig: Quando escrevi *Rita Hayward*, ainda acreditava em Clark Gable como uma força da natureza. Achava que era uma natureza cruel, a que havia criado esse homem forte e aquelas frágeis Harlows, mas que de fato era a lei natural das coisas. Agora estou convencido de que Clark Gable é um produto histórico-cultural, não uma criação da natureza. Em *The Buenos Aires Affair*, tentei explorar as conseqüências extremas da atitude de "fragilidade" nas mulheres, que é o masoquismo.

Christ: Aquele romance constitui então um primeiro estágio de desenvolvimento já que a mulher não reconhece a base sado masoquista do relacionamento?

Puig: Sim. Mas no quarto livro, ela a reconhece! [isto é, Molina a reconhece em *O Beijo da Mulher Aranha*].

Christ: O que isto significa para você?

Puig: Para mim significa muito. Significa quase tudo, pois sempre rejeitei o papel de homem autoritário. Havia sempre algo que eu detestava, embora achasse natural. Eu detestava a atitude apesar de ela me parecer determinada pela natureza. Agora considero a rejeição da autoridade, o que tem causado tanto problema na minha vida, uma rebelião inconsciente, porém saudável. (60-61)

O Beijo da Mulher Aranha traz à tona o masoquismo adquirido de Molina e a agressividade adquirida de Valentin, e permite que eles, através da discussão destas mesmas formações nos filmes, explorem as operações de domínio e submissão. Além disso, o leitor que es-

cuta o diálogo é puxado para dentro dessa investigação por ainda um outro elemento textual — as acadêmicas notas de rodapé, que se referem não tanto a especificidades do diálogo textual quanto ao texto social de opressão dentro do qual a narrativa se desenrola.

Uma polaridade sexual e política parece definir as posições de Molina e Valentin na discussão inicial sobre o filme da mulher pantera (baseado no filme de terror de Jacques Tourneur, **Cat People**). O olho de Molina seleciona os detalhes sedutores na textura e no estilo — "As meias são brilhantes, daquele tipo de malha cristal de seda, não se sabe se o cor-de-rosa é da carne ou da meia" (8) — incorporados no filme em si, enquanto que Valentin ignora os detalhes e busca a mensagem — "Bem gostosa", diz ele (8). Molina acha que a união não consumada entre a mulher pantera e o arquiteto, seu novo marido, está condenada por um passado místico ("E a lenda é que a raça das mulheres-pantera não acabou e estão escondidas em algum lugar do mundo, e parecem mulheres normais, mas se um homem as beija podem transformar-se numa fera selvagem" [15]). Identificando-se com o psiquiatra afetado do filme, um sujeito que tem um bigodinho fino de cafejeste e que pensa poder curar a "mocinha" através da iniciação sexual, Valentin oferece uma explicação clínica: "Bem, eu acho que ela é frígida, que tem medo de homem, ou tem uma idéia do sexo muito violenta, e por isso inventa coisas" (16). A interpretação de Valentin tem mais profundidade intelectual do que a reação sentimental de Molina, mas cabe a Valentin, ao tocar na sensibilidade do delicado Molina, a responsabilidade por tal reação. Depois de pedir que Molina descreva como imagina a mãe do arquiteto ("Não sei, uma mulher muito boa. Um encanto de pessoa, que fez a felicidade do marido e dos filhos, sempre muito bem arrumada"), Valentin dá o golpe final do processo de "conscientização":

— Sim, está sempre impecável. Perfeito. Tem empregados, explora pessoas que não têm outro remédio senão servi-la, por uns níqueis. E claro, foi muito feliz com o marido, que por sua vez a explorou, a fez fazer tudo o que ele quis, ficar trancada em casa como uma escrava, à espera dele...

— Escuta ...

— ... à espera dele toda noite, de volta do escritório de advocacia, ou do consultório médico. E ela estava perfeitamente de acordo com aquele sistema, e não se rebelou, e inculcou no filho todo aquele lixo e agora o filho topa com a mulher-pantera. Que agente.
(17-18)

Entendemos Molina quando ele se enfurece com Valentin por aviltar seu desejo de uma mãe "cheia de afeto", e aceitamos que se sinta traído quando a arrogância de Valentin destrói a comunhão estabelecida entre eles pela narrativa do filme: "E então, por que me cortar a ilusão, a mim, e a você também? Que bobagem é essa?" (18). E a preleção de Valentin, no dia seguinte, sobre a negação total da sensualidade e do envolvimento emocional para melhor poder servir à causa revolucionária não o torna mais complacente. No entanto, quando Molina narra o segundo filme do livro, somos levados a reconsiderar a condenação feita por Valentin sobre o sentimentalismo de Molina.

O filme de propaganda nazista "Destino" narra o caso amoroso entre a vedete Leni Lamaison e um alto oficial das forças de ocupação do Terceiro Reich. São descritos vários membros do maquis francês: em primeiro lugar, um açougueiro do mercado negro, "um velho de nariz adunco, com a cabeça pontuda, e um gorrinho lã no cocoruto" ("Como um rabino", lembra Valentin); em segundo lugar, o "capenga" que "usa um dos sapatos com um salto anabela altíssimo, com acabamento muito esquisito de prata"; e, finalmente, um homem com "uma cara de assassino tremenda, meio caolho, cara entre de retardado e criminoso" (45). Molina, arrebatado pelo espetáculo do filme, com seus jardins prateados, suas brancas fontes, suas casas de contos de fadas, diz, "Se me mandassem escolher um filme para ver de novo eu escolheria esse" (51). Quando Valentin pergunta se ele não se dá conta de que se trata de "uma imundície nazista", Molina argumenta que o filme lhe agrada — mesmo sendo propaganda — porque "está bem feito, além disso é uma obra de arte" (51) — ou seja, em termos formalistas, está isento de uma análise social e cultural. A efusão de sentimentalismo não crítico de Molina de repente se torna menos inocente do que parecia a princípio. Mas a atitude sentimental de Molina não é tão problemática quanto o sistema que remete o desejo a fins perversos — e é aqui que o "kitsch" e a propaganda se encontram.

Puig nos prepara para este exame cada vez mais complexo das conexões entre emoção, política e sexualidade numa passagem anterior em que Valentin reclama que Molina é sensível demais:

— Que é que há de se fazer, eu sou assim, muito sentimental.

- Demais. Isso é coisa...
- Por que te calas?
- Nada.
- Diga, eu sei o que você ia dizer, Valentin.
- Não seja tolo.
- Diga; ia dizer que isso é coisa de mulher.
- Isso mesmo.
- E o que é que tem de errado em ser frouxo como uma mulher? Por que um homem, ou seja lá o que for, um cachorro, ou uma bicha, não pode ser sensível se lhe der na telha?
- Não sei, mas ao homem esse excesso pode incomodar.
- Para quê? Para torturar?
- Não, para acabar com os torturadores.
- Sim, mas se todos os homens fossem como as mulheres não haveria torturadores.
- E o que é que você faria sem homens?
- Você tem razão. São uns brutos mas gosto deles.
- Molina, mas você diz que se todos fossem como as mulheres não haveria torturadores. Está aí uma colocação ao menos, irreal mas finalmente uma colocação.
- Que maneira de dizer as coisas.
- Que maneira como?
- Você é muito depreciativo quando fala: "está aí uma colocação ao menos". (28-29)

Esta conversa entre os companheiros de cela enfatiza como ambos se encontram aprisionados por uma sexualidade culturalmente condicionada. Valentin se envergonha de ter dito que Molina "parece uma mulher" porque isso remete à idéia reacionária de que ser mulher é ser inferior. Como revolucionário, Valentin reconhece sua hipocrisia ao usar "mulher" num sentido pejorativo, mas ao mesmo tempo expõe Molina ao demonstrar que, ao valorizar uma atração à masculinidade violenta, a versão de Molina do papel feminino contém aspectos masoquistas. Este desdobramento genérico em particular, que faz das mulheres seres fracos e dependentes e dos homens seres brutais e dominadores, leva à criação do "casal" como um total insuficiente, construído a partir de duas metades imperfeitas. Através da interpretação e análise dos enredos de filmes populares, os prisioneiros começam a explorar tanto as falhas do sistema genérico existente, quanto a possibilidade de uma comunidade humana mais liberadora.

A publicidade oficial dos Estudos Tobis Berlin acrescentados à narração da superprodução nazista "Destino" ilumina esta exploração ao demonstrar que "liberação" sexual e liberdade política não estão inevitavelmente ligadas. Embora o filme e a publicidade

sejam criações da imaginação de Puig, ambos seguem um discurso típico e as afirmações atribuídas a líderes como Hitler e Goebbels são historicamente precisas:

Nosso ideal de beleza será sempre a saúde. ... Sua missão é ser bela e pôr filhos no mundo. Uma mulher que deu cinco filhos ao Volk, deu mais que a mais notável jurista do mundo. Não há lugar para a mulher política no mundo ideológico do Nacional-Socialismo, dado que levar a mulher à esfera parlamentar, onde está deslocada, significa roubar-lhe a dignidade. (73)

A concepção nazista da mulher teve suas raízes no movimento pela "liberação" sexual no início da República de Weimar. Conforme documentado por Atina Grossmann em "The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany", a taxa de natalidade, que vinha decrescendo na Alemanha desde 1870, passou a ser levada a sério depois da Primeira Guerra Mundial, quando se percebeu que o declínio havia atingido a classe trabalhadora — produtora de operários e soldados. A nova mulher se fez necessária para repor essa perda na força de trabalho e, com o aumento dos estudos sobre a frigidez, houve também a busca de um novo homem com uma técnica melhor. A produção estava explicitamente ligada à reprodução. O controle científico do Taylorismo chegou junto ao quarto de dormir e às oficinas, como demonstra Grossmann ao citar *Die Liebe als Kunst*, um manual de sexo de Weimar escrito por Margarete Keiser:

O mais importante é a expressão dos ritmos da vida nos ritmos eróticos... pessoas cujas vidas se desenvolvem sem ritmo, que não mostram regularidade em seu processo de trabalho, sua distribuição do tempo, sua produção, seu lazer e seu sono, tendem também a praticar movimentos coitais não rítmicos, desordenados e espasmódicos. (Grossmann 164)

A liberação da sexualidade colocada a serviço do estado está muito distante da liberação genérica que Molina e Valentin começam a explorar. Puig enfatiza ainda a complexidade da formação genérica em outra série de notas de rodapé, introduzida nessa altura do romance para apresentar teorias sobre as origens da homossexualidade e, finalmente, para investigar a própria sensualidade em si. O próprio autor admite que seu romance pretende ser abertamente didático:

Precisava, neste romance, fazer um resumo de tudo que havia sido pesquisado sobre a exploração sexual, "pa-

pêis", etc. ... Finalmente me ocorreu o jogo didático de anexar notas de rodapé acompanhando os acontecimentos do romance.... Acho que as pessoas precisam de um "resumo" sobre a política sexual, pois o leitor comum encontra dificuldade em captar a essência de um texto de Marcuse ou Reich. Além disso, o pedantismo elitista do estilo desses autores — embora não intencional — me parecia bastante reacionário. E isto é precisamente o que eu pretendia fazer no romance, ou se preferem, nas margens do romance; dar uma forma inteligível a este material através da linguagem cotidiana. (Diez 26)

Como os psicanalistas, Valentin precisa reconhecer seu próprio elitismo ("Você é um pedante," diz Molina. "Demonstra pra mim", anda, que não tenho nível para falar com você" [57]). Tanto Molina quanto Valentin recitam scripts cinematográficos que refletem esta necessidade de auto-análise. Furioso com Valentin por achar triviais suas narrativas dos filmes — em comparação com a revolução — e por julgar, embora disfarçadamente, que ele é um "bicha" sem instrução e sem posição social, Molina narra para si mesmo a história do "Chalé Encantado", no qual, depois da "segunda inútil guerra mundial", um avião com cicatrizes no rosto e desfigurado em sua beleza e uma empregadinha órfã e feia casam e encontram a felicidade. "Simplesmente," diz a eles o velho e cego narrador do filme, "vocês são belos um para o outro, porque se amam e não vêem o rosto, só a alma" (97). Apenas o olho preconceituoso do mundo fora do chalé encantado pode destruir esta história de amor. Ao final de seu monólogo interior sobre o filme, Molina pensa, "não vou contar nunca mais um filme dos que eu gosto mais, esses são para mim sozinho, em minha lembrança, que não os toquem com palavras sujas, esse filho da puta e sua puta de merda de revolução" (98).

Mas Molina, protetor e humano como é, se compadece quando Valentin por sua vez adoece com infecção intestinal. Tenta então distrair Valentin, contando a ele filmes do tipo que "os homens" gostam, um daqueles do estilo de "Cicuito de Corridas Le Mans/Indianápolis". Nesta narrativa, "um rapaz sul-americano, muito rico, um playboy, desses filhos de fazendeiros que têm plantações de bananas", rejeita o tipo de vida levado por seus pais mas acaba tentando salvar o pai das guerrilhas. A história leva Valentin a falar de sua mãe: "Minha mãe é uma mulher muito... difícil, por isso não falo nela. Nunca topou as minhas idéias, ela acha que tu-

do o que tem lhe é devido" (105). Esta combinação de privilégio, luta e laços de família leva Valentin a um monólogo interior a respeito da morte do pai, da infidelidade da mãe e da revolta do filho. Valentin vê o filho como

um rapaz que se junta aos guerrilheiros da montanha, ... um rapaz que não deseja misturar seu sangue com o sangue da índia, um rapaz que se envergonha de seus sentimentos, ... um rapaz que não sabe como limpar a culpa, um rapaz que comanda o ataque guerrilheiro à fazenda, ... um rapaz que abre fogo contra sua própria casa, um rapaz que abre fogo contra seu próprio sangue. (127)

Valentin se dá conta de que trai sua classe e sua família ao abraçar a causa, e trai a causa ao permanecer de certa forma um intelectual de classe média que ainda carrega todos os preconceitos com que foi criado. Começa ainda a reconhecer que também é sexista e desumano (deseja Marta, moça burguesa e com "classe", e despreza Molina). Molina faz um monólogo semelhante sobre a sua própria insegurança ao se imaginar como "a enfermeira branca" (142), "a enfermeira da noite [que] não tem experiência" (149), "a pobre enfermeira [que] não tem sorte, lhe dão o doente mais grave e não sabe o que fazer para que ele não morra ou a mate" (150).

A essa altura do texto, tanto o enredo do filme — a versão de Molina de "A Volta da Mulher Zumbi" de Tourneur — quanto as notas de rodapé sobre a psicanálise se referem ao impacto das leis sociais na personalidade e à extensão dessa colonização interior que constitui uma parte tão grande do inconsciente. "A Volta da Mulher Zumbi" enfoca um tema bastante comum: o controle de nossos destinos por forças fora de nossa vontade pessoal, como mitos herdados, a aprovação dos pais, preconceitos de classe. Somos marcados por leis que talvez consideremos alheias ao nosso eu mais inteligente, humanitário e generoso; mas essas forças determinam grande parte do eu submerso que descobrimos através da reflexão. Valentin se descobre elitista e agressivo. Reprime sua alegria de viver para se dedicar asceticamente ao estudo da "revolução". As notas sobre Freud incluídas por Puig afirmam: "a repressão, em termos gerais, provém da imposição do domínio de um indivíduo sobre outros, sendo este primeiro indivíduo não outro que o pai. A partir de tal domínio é que se estabelece a forma patriarcal da sociedade, baseada na inferioridade da mulher e na forte repressão

da sexualidade" (131). E Puig acrescenta, "Otto Rank considera o desenvolvimento que se processa na dominação paterna até chegar-se a um poderoso sistema estatal administrado pelo homem, como um prolongamento da repressão primeira antes citada, cujo objetivo é a exclusão cada vez maior da mulher" (132). O monólogo de Valentin revela o reconhecimento de que, como um revolucionário agressivo, ele é em parte um lutador pela paz, em parte um carrasco: "córtex cerebral de verdugo culto, rodam as cabeças de operários, de zumbis, o olhar frio do verdugo culto sobre um pobre córtex inocente de garota de bairro, de puto de bairro... o verdugo culto obedece uma ordem que não sabe de onde vem" (163-164). O sentimento de culpa de Valentin, como o de muitos intelectuais revolucionários, tem origem em seu arraigado preconceito de classe; reconhecendo que a classe trabalhadora (Molina, Gabriel) não compartilha de sua visão revolucionária, ele se sente impotente diante dessas contradições internas e externas.

A chave para o que Valentin e Molina precisam aprender sobre a relação entre a repressão político-social e o exercício da dominação se encontra na última referência psicanalítica a **Sexualidade e Revolução** de Anneli Taube:

A rejeição que um menino muito sensível pode experimentar com relação a um pai opressor — símbolo da atitude masculina autoritária e violenta — é de natureza consciente. O menino, no momento em que decide não aderir ao mundo que esse pai lhe propõe — o lidar com armas, os esportes violentamente competitivos, o desprezo pela sensibilidade como atributo feminino, etc. — está tomando uma determinação livre, e mais ainda, revolucionária, porquanto rejeita o papel do mais forte, do explorador. Pois bem, esse menino não poderá vislumbrar, em compensação, que a civilização ocidental, além do mundo do pai, não lhe porporcionará outro modelo de comportamento nesses primeiros anos perigosamente decisivos... a não ser o da mãe. O mundo da mãe — a ternura, a tolerância, as artes — resultará muito mais atraente, sobretudo pela ausência de agressividade; mas o mundo da mãe, e é aqui onde a intuição do menino falharia, é também o da submissão, dado que ela forma um casal com um homem autoritário, que só admite a união conjugal como subordinação da mulher ao homem. (178)

Os diálogos finais entre Molina e Valentin demonstram o despertar de um reconhecimento do governo autoritário e da burocracia da prisão como meras concretizações de um mal social maior: uma so-

cidade baseada na agressão e na humilhação. Valentin finalmente compreende que a verdadeira revolução para Molina virá em primeiro lugar através do reconhecimento de seu próprio valor:

— Quero dizer que se gostas de ser mulher... não deves te sentir diminuído por causa disso.

— ...
— Não sei se me entende, o que é que você acha?

— ...
— 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.

— Não, isso é errado. Quem foi que te botou essa idéia na cabeça, isso é muito errado.

— Mas eu sinto assim.

— Você não sente assim. Quem foi que te encheu a cabeça com essas bobagens? Para ser mulher não é necessário ser... sei lá... mártir. (210-211)

E, com efeito, ao ser libertado da prisão, Molina começa a descobrir seu próprio valor. Ao ser repreendido por seu "padrinho" por causa de seu comportamento sexual, Molina parece ter afirmado seu direito de ser como é uma vez que "A conversa acabou muito friamente, quase que ambas as partes saíram ofendidas" (233). Molina passa a procurar emprego para se libertar da humilhante atração por Gabriel e, finalmente, vai ao encontro dos amigos de Valentin — embora saiba que está sendo vigiado. E é significativo que Molina se torne um mártir político e que Valentin seja torturado sexualmente. Conforme comenta o paramédico da prisão, "As pancadas que lhe deram são inacreditáveis. E a queimadura na virilha ... Vai demorar semanas para cicatrizar" (241). No capítulo final os pensamentos de Valentin evidenciam seu crescimento; acaba por compreender que a liberação sexual e a liberdade política dependem de dois modos de ação: o reconhecimento e a destruição das estruturas de domínio, e o estabelecimento em seu lugar de uma comunidade baseada no respeito pela diferença e não na coerção e na alteridade.