



GÊNERO, INSUBMISSÃO E VIOLÊNCIA



GÊNERO, INSUBMISSÃO E VIOLÊNCIA

Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes

Wagner de Paulo Santiago
Reitor

Dalton Caldeira Rocha
Vice-Reitor

Ivana Ferrante Rebello
Pró-Reitora de Ensino

Rogério Othon Teixeira Alves
Pró-Reitor de Extensão

Maria das Dores Magalhães Veloso
Pró-Reitora de Pesquisa

Cláudia Luciana Tolentino Santos
Pró-Reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

Marlon Cristian Toledo Pereira
Pró-Reitora de Pós-Graduação

©Editora Unimontes

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Editora Chefe

Conselho Editorial

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro
Gustavo Henrique Cepolini Ferreira
Ivana Ferrante Rebello
Leandro Luciano Silva Ravnjak
Luiz Henrique Carvalho Penido
Maria Da Penha Brandim De Lima
Patrícia Takaki Neves
Tânia Marta Maia Fialho
Vanessa de Andrade Royo

Cláudia Maia
Luana Balieiro Cosme
Organização

GÊNERO, INSUBMISSÃO E VIOLÊNCIA

2ª Edição



Montes Claros/2024

Anizio Rafael Pereira Rocha
Ilustração de Karla Ruas
Capa

Bernardino Mota
Josué de Amorim Bastos Junior
Diagramação

Prof^a. Maria Cristina Ruas de Abreu Maia
Jucilene de Lourdes Vieira
Revisão linguística

Obra submetida a parecer duplo cego

G326 Gênero, insubmissão e violência [recurso eletrônico] / Cláudia de Jesus Maia ;
Luana Balieiro Cosme (Org.). – 2. ed. – Montes Claros, MG : Editora
Unimontes, 2024.

295 p. : il. ; 18 cm. E'book PDF.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: world wide web

<http://www.editora.unimontes.br/index.php/ebook>

ISBN: 978-65-86467-53-6. (E'book).

1. Gênero. 2. História das mulheres. 3. Poder. 4. Violência contra mulheres.
5. Movimentos sociais. 6. Feminismo. 7. História regional do Brasil. I. Maia,
Cláudia de Jesus. II. Cosme, Luana Balieiro. III. Título.

CDD 305.4

Elaborado por Biblioteca Central Professor Antônio orge / Roseli Damaso – CRB-6/1892

©Editora Unimontes

Campus Universitário Professor Darcy Ribeiro
Montes Claros - Minas Gerais - Brasil
CEP 39401-089 - CAIXA POSTAL 126
www.editora.unimontes.br
editora@unimontes.br



SUMÁRIO

PARTE 1 - Produção discursiva do Gênero.....11

Minha esposa é uma puta! Gênero e Representações da sexualidade feminina em A Dama do Lotação (1978)

Fabiana Oliveira Leite, Cláudia Maia.....13

A (re)significação do mito mariano no cinema e o imaginário social feminino

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos, Helen Ulhôa Pimentel.....29

(Re)desenhando o feminino: representações de princesas no cinema de animação

Renata Santos Maia.....51

De Mocinha à Dona: A construção de gênero na telenovela brasileira a partir dos anos 1980

Gabriela Miranda de Oliveira, Cláudia Maia.....73

“Calcinha Preta”: discursos de gênero e representações femininas

Railde da Glória Fernandes.....91

A mulher e a identidade nacional em Lucíola e Senhora, de José de Alencar

Greiciellen Rodrigues Moreira.....109

Representações de gênero no filme/romance O Vestido e no poema O Caso do Vestido de Drummond

Jucilene de Lourdes Vieira.....125

PARTE 2 - Desacatar ao gênero.....141

Histórias, Resistências e Desobediências: Substantivos femininos plurais

Luana Balieiro Cosme.....143

Nas margens e no centro: o papel do trabalho na memória de seis autoras da década de 1970

Patrícia Giselia Batista, Helen Ulhôa Pimentel.....163

Mulheres rugbiers: Pertencimentos e ideias-valores compartilhadas

Leonardo Turchi Pacheco.....181

Trabalho, Sindicalismo e Gênero em Montes Claros - MG

Anna Paula Lemos Santos Peres, Luciene Rodrigues.....197

PARTE 3 - Violência de gênero.....217

Marcas da violência em A dança dos cabelos, de Carlos Herculano Lopes

Shantynett Souza F. M. Alves, Telma Borges.....219

O circuito Barcelona contra a violência às mulheres e a Rede de Atenção à Violência em Montes Claros: criação e funcionamento de serviços de assistência às mulheres que sofreram violência sexual

Theresa Raquel Bethônico Corrêa Martinez, Sarah Jane Alves Durães.....237

Violência doméstica: histórias de mulheres

Leila Lúcia Gusmão251

Corpo, violência e precarização da vida

Cynara Rodrigues Soares Silva.....269

Depoimento: “Eu me permiti recomeçar”: história de vida

Simone Amorim.....283

Sobre o/as Autores/as.....289

Apresentação

Dez anos de pesquisas sobre gênero e violência

A primeira edição deste livro foi publicada em 2016 para comemorar os 10 anos do Grupo de Pesquisa e Estudos Gênero e Violência (GPEG) e, especialmente, para divulgar resultados de algumas pesquisas desenvolvidas no âmbito do grupo por pesquisadora(e)s e mestrand(a)o(s) dos Programas de Pós-graduação em História, Desenvolvimento Social e Letras/Estudos Literários.

A recepção do livro foi muito além do que esperávamos e rapidamente os exemplares impressos se esgotaram. Possivelmente essa recepção se deveu ao fato de os capítulos trazerem pesquisas e discussões bastante inovadoras no campo dos estudos de gênero justamente num momento em que diversas forças conservadoras e reacionárias – ligadas à igreja e especialmente ao movimento Escola Sem Partido – empreendiam uma campanha moralizadora ao que chamaram de “ideologia de gênero”.

Na contramão da desinformação e de interpretações intencionalmente equivocadas das teorias de gênero promovidas por aquela campanha, o livro traz análises a partir de objetos, fontes e metodologias diversificadas que proporcionam compreender os mecanismos históricos de construção do gênero, revelando as insubmissões, mas também seus efeitos, dentre eles, a violência de gênero. As discussões trazidas por esse livro continuam inovadoras, atuais e muito necessárias, por isso, temos a alegria de publicar essa segunda edição, agora também em e-book que certamente irá alcançar um número maior de pessoas interessadas pelas temáticas.

O GPEG nasceu em 2006 do desejo de suas idealizadoras em criar no âmbito da Unimontes (Universidade Estadual de Montes Claros) um espaço institucional para alimentar o debate acadêmico sobre gênero, feminismos, História das Mulheres e incentivar o desenvolvimento de pesquisas nessas temáticas. Naquele momento, muitas de nós pesquisadoras estávamos desenvolvendo teses de doutorado em alguma destes campos e havia uma demanda cada vez mais crescente de estudantes da graduação sobre essas temáticas, para desenvolverem monografias de Conclusão de Curso. Por esse motivo, além da pesquisa, o GPEG também nasceu com o objetivo de se constituir num espaço de formação continuada aberto a estudantes de dentro e fora da Unimontes, professore(a)s da educação básica, profissionais

e pessoas interessadas pelos estudos de gênero e feminismos. Embora a maior parte da(o)s pesquisadora(e)s fosse proveniente do Departamento de História, desde a sua origem, o grupo tem como característica a interdisciplinaridade – como é próprio desse campo – reunindo pesquisadora(e)s, pesquisas e abordagens de várias áreas das Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.

Após dezoito anos da criação do GPEG, podemos observar como resultado a consolidação de linha de pesquisa, tanto na graduação quanto na pós-graduação, como pode ser verificado por meio das várias dissertações e monografias defendidas, orientadas por pesquisadora(e)s do grupo. Com destaque para a linha de pesquisa “Cultura, relações sociais e gênero” do Programa de Pós-graduação em História, criada em 2011, e para os vários projetos de pesquisa coletivos desenvolvidos com apoios financeiros de agências de fomento. Esses projetos priorizaram temas como violência de gênero, história do feminismo; literatura de autoria feminina; discursos e representações de gênero, colonialidade do gênero, feminismo negro, interseccionalidade. Ao lado do gênero, outros objetos e categorias têm sido abordados, como o poder, o corpo, os processos de constituição dos sujeitos, as resistências, as mídias. Devido à experiência adquirida e à maturidade das pesquisas desenvolvidas nesse campo temático, criamos em 2023, com o apoio financeiro da FAPEMIG, o Observatório Norte-Mineiro de Violência de Gênero, que pretende ser um importante aliado das Redes de enfrentamento a violência contra mulheres da região.

Considerando as abordagens das pesquisas desenvolvidas nos dez anos do GPEG, organizamos o livro em três partes.

A primeira parte, “A produção discursiva do gênero”, aborda os discursos e as tecnologias de gênero, no sentido proposto por Teresa de Lauretis (1994), que constroem o feminino, o masculino, o corpo, o desejo e a sexualidade, instituindo identidades. Ela reúne resultados de pesquisas de mestrados realizados no âmbito do Programa de Pós-graduação em História e do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários. A partir de fontes variadas como o cinema, a literatura, a novela e a música, entendidas como tecnologias de gênero, o/as autores/as analisam a construção de representações de gênero, de modelos de comportamento feminino e de sexualidade. Procuram destacar que, embora alguns sentidos sobre as mulheres, seu corpo e sua sexualidade insistem em persistir, eles são constituídos historicamente, por isso podem variar ou se alterar em contextos e épocas distintas. As desconstruções e desterritorializações

operadas pelos feminismos, sobretudo a partir dos anos de 1970, sem dúvida, são grandes responsáveis por essas mudanças.

A segunda parte reúne pesquisas que tiveram como enfoque as resistências, a insubordinação e a insubmissão às normas de gênero. Nesse sentido, a leitura de Michel Foucault sobre o poder tem sido fundamental para pensar práticas de resistências femininas. Para o filósofo francês, o poder deve ser entendido como exercício e “como a multiplicidade de correlações de força”; nessa perspectiva, o poder só se exerce sobre sujeitos livres e onde haja a possibilidade de desacato e escapatórias. Assim, pensar o gênero como relações de poder, implica, necessariamente, discutir as formas de resistências, sejam elas nos mais minúsculos acontecimentos da vida cotidiana, seja através de ações coletivas e de grupos organizados. Aqui apresentamos alguns dos trabalhos desenvolvidos, nos quais essas resistências/insubmissões são identificadas mediante a prática da escrita e da inserção em espaços construídos como tradicionalmente masculinos, a exemplo do *rugbie* e do sindicato.

Por fim, a terceira parte aborda a *violência de gênero*. O estudo da violência de gênero, mais especificamente da violência contra mulheres, constitui um importante campo de pesquisa e de ação do GPEG desde a sua criação. O interesse nessa problemática nasceu do desejo de suprir lacunas, naquele momento, em que a violência doméstica e familiar era finalmente tornada um problema social e uma violação dos direitos humanos, com a criação da Lei Maria da Penha. Havia poucos estudos sobre esse tipo de violência no Norte de Minas, embora grande interesse por parte de estudantes e da própria sociedade. O livro *Mulheres, violência e justiça no Norte de Minas*, publicado em 2012, foi uma das primeiras contribuições do Grupo a esse debate. Aqui reunimos alguns trabalhos que abordam a violência contra mulheres sob diferentes perspectivas: a partir do olhar sensível da literatura; das histórias de vida de mulheres das classes médias de Montes Claros; dos sistemas de saúde e das redes de atenção a mulheres em situação de violência em Barcelona/Espanha e Montes Claros; e a partir da precariedade da vida, definida pelo corpo e por enquadramentos que decidem quais vidas podem ser lesadas ou lamentadas. Esta parte – e o livro – encerra com o triste, mas corajoso depoimento de Simone Amorim. Ele é, ao mesmo tempo, um grito, uma escrita de si, um convite à denúncia e uma forma de insubmissão e resistência à violência de gênero, à cultura sexista e patriarcal. Nesta edição, a autora, que à época era estudante do curso de psicologia, ampliou sua narrativa trazendo outras vivências de violência, antes apagadas de sua

memória, e informações atualizadas da sua trajetória familiar e profissional que demonstra a sua resiliência e coragem para recomeçar. Uma história que certamente tem inspirado outras mulheres a romper com ciclos de violências.

Mas, o livro apresenta, também, a lacuna de importantes temas que hoje são de grande interesse do GPEG e sobre os quais temos orientado nossas pesquisas, entre eles, o feminismo negro e decolonial, o transfeminismo, a interseccionalidade, a violência contra a população LGBTQIAPN+ e violência contra mulheres rurais.

Nessa edição, mantivemos a capa original do livro, pois, ela em si, constitui um discurso representativo dos objetivos do Grupo e do conjunto dos trabalhos aqui reunidos. É uma ilustração da série “empoderar-se” da artista montesclarenses Karla Ruas, que generosamente aceitou participar deste projeto com sua arte. Karla, assim como as mulheres que integram o GPEG, tem o feminino ativo e insubmisso como um dos principais temas da sua criação artística e intelectual.

Nesta trajetória do GPEG recebemos muitas colaborações e apoios variados. Assim, registramos nossos agradecimentos aos/as pesquisadore(a)s, estudantes e bolsistas que passaram pelo Grupo e deram suas importantes contribuições, em especial às professoras Regina Célia Lima Caleiro, Helen Ulhôa Pimentel e Luciene Rodrigues. Agradecemos também à Unimontes e ao Departamento de História, que asseguraram condições de instalação e funcionamento do Grupo; à Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), pelos muitos financiamentos que tornaram possível várias pesquisas. À professora Vera Lúcia Pugada Universidade Federal de Uberlândia e ao professor Gaspar Manuel Lisboa da Universidade Nova de Lisboa pelas parcerias fundamentais para consolidar e ampliar a atuação do Grupo.

Agradecemos também de forma muito especial, ao professor Jânio Marques Dias, que sempre foi um grande apoiador do GPEG e foi incentivador deste livro, bem como à Editora Unimontes que acolheu desde o início o projeto desta publicação e agora realiza esta segunda edição.

Esperamos que esta coletânea, para além de um registro histórico, seja um incentivo a novas pesquisas e uma contribuição aos estudos de gênero, aos feminismos e, sobretudo, para romper com significados, tecnologias, discursos e formas de controle que produzem as mulheres como sujeitos desiguais e vidas precárias.

*Cláudia Maia e Luana Balieiro
Verão de 2024*

PARTE 1

PRODUÇÃO DISCURSIVA DO GÊNERO

Minha esposa é uma puta! Gênero e Representações da sexualidade feminina em A Dama do Lotação (1978)

Fabiana Oliveira Leite
Cláudia Maia

O presente trabalho tem como proposta analisar, no intercurso do que se chamou de liberação sexual, nos anos 1960/1970, as representações da sexualidade feminina em *A Dama do Lotação (1978)*. Nesse sentido, tendo à vista o aparato teórico-metodológico dos estudos de Gênero e de Cinema, transitamos pelas relações tecidas entre sentidos e significados, movidos na construção da personagem principal. Estes se encontram circunscritos nos limites de uma sexualidade excedente, que se presentificaram, discursivamente, no contexto de produção dessa narrativa fílmica. Logo, ao localizar o cinema enquanto uma tecnologia e, acima de tudo, uma tecnologia de gênero, foi possível problematizar o caráter dinâmico e produtivo das representações, tão eficazes na reificação de valores, condutas e desigualdades que atravessam as relações sociais e de poder, colocadas em cena.

Ecos de 1968: Questões de contexto

A segunda metade do século XX se caracteriza pelas inúmeras transformações que se abateram sobre os mais diversificados níveis e conjunturas sociais. Eric Hobsbawm (1994) interpelaria o último século em sua denominação “*Era dos Extremos*”, e tal acepção já denota certo impacto.

No âmbito das relações sociais, da cultura, o período se compõe pela grande tensão entre gerações, e marcando uma maior autonomia dos indivíduos sobre as estruturas sociais, a ruptura com os antigos padrões prescritivos dos velhos costumes. O que se observa é, em certa medida, a dissolução de estruturas e maior atuação dos variados sujeitos sociais, e os vislumbres de um panorama cuja tendência é a fragmentação.

Hobsbawm (1994), em seu estudo sobre a segunda metade do século XX, analisa as modificações no padrão familiar, verificadas nos anos 1960/1970, e salienta a relação entre essa ocorrência e o período caracterizado pela liberação sexual, “(...) a crise da família estava relacionada com mudanças

bastante dramáticas nos padrões públicos que governavam a conduta sexual, a parceria, e a procriação.” (Hobsbawm, 1994, p. 316). Assim, o aumento significativo dos casos de divórcio, principalmente nos países Ocidentais, e a maior autonomia conquistada por uma nova classe, reivindicadora de maior atuação, evidenciam a conjuntura que ali se formava. Segundo Hobsbawm,

Uma grande mudança que mudou a classe operária, e também a maioria de outros setores das sociedades desenvolvidas, foi o papel impressionantemente maior nela desempenhado pelas mulheres; e, sobretudo – fenômeno novo revolucionário – as mulheres casadas. (Hobsbawm, 1994, p. 304).

Os ventos trazidos pelo Maio de 1968? operaram modificações nos padrões culturais, “inaugurando” novos perfis e novas lentes para se ver o mundo. Ideais libertários invadem as ruas, graças à participação da juventude, com seu caráter contestador, operando rupturas com o que era, até então, vigente. O aquecimento da indústria cultural dispõe no mercado produtos destinados a essa nova classe que adquiriu, no mundo pós-guerra, espaço em setores econômicos, políticos e sociais, tornando-se, então, um agente social independente. O poder de mercado assegurou aos jovens o poder simbólico de identificação cultural ou material, marcando um afastamento brusco entre a sua geração e a geração de seus pais. Os famosos *slogans* do Maio de 68 figuram bem os anseios dessa geração. “É proibido proibir”, “Quando penso em revolução quero fazer amor”, e, sobretudo, “O pessoal é político” evidenciam a ideia de ruptura contra os “moralismos” e o caráter subjetivista desses anseios.

Os tons da contestação se tornaram cada vez mais fortes e evidentes, transformando tudo aquilo que afrontasse os costumes em arma de luta. Havia um comprometimento com aquilo que era proibido e inconveniente não convencional, dando a face a essas manifestações. Assim, no campo dos comportamentos aceitáveis – ou não – há preponderância para as experimentações e novidades, abrindo os horizontes sexuais e popularizando o consumo de drogas.

O sonho da juventude de 1960 pautava-se na construção de um mundo igualitário e livre, rebelaram-se contra todas as estruturas e teias sociais a que estavam presos, suas relações e sensibilidades. A rebeldia, a renúncia, delegou-se em seu aspecto revolucionário, e saiu às ruas para expor sua indignação com todas as formas de condutas excludentes, perversas e agonizantes; propunham, em seu lugar, a edificação de novos valores, de

uma nova moral, para além daquela que se atrelava aos valores burgueses de um mundo capitalista e consumista. É, sobretudo, a primazia dos sujeitos, da individualidade, do desejo imediato pelas transformações, da necessidade em reivindicar o direito de fala e de se fazer ouvir por meio do engajamento em movimentos sociais, que, por conseguinte, dará visibilidade aos anseios das minorias/grupos estigmatizados ou excluídos pelas classes/costumes dominantes.

A contestação moral se transformara na principal arma política e ideológica da juventude, conforme salienta Heloisa Buarque de Holanda (2004), em seu estudo sobre contracultura e cultura jovem,

A valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura [...] A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político (Hollanda, 2004, p. 65-68).

Em meio a esses movimentos sociais e de contestação, as pautas feministas tomam destaque revelando uma das maiores transformações nas esferas sociais: a condição feminina. A trajetória das mulheres pode ser um interessante *locus* de observação para essas transformações que se estabeleceram, não somente nos anos 1960, mas em todo o século XX, desde o efeito de sua participação durante as guerras, até a protagonização na chamada Revolução Cultural, sendo figuras centrais nas modificações da família, nas relações entre os sexos e as gerações. Observa-se que, desde os anos 1960, as feministas já denunciavam a dominação sexista e questionavam, radicalmente, as relações de poder que se estabeleciam, inclusive, dentro das entidades de esquerda.

Nesse sentido, é importante ressaltar os estudos de Rachel Soihet (2007) acerca do feminismo no Brasil, nesse contexto. A partir de uma série de entrevistas feitas as militantes da esquerda neste período às militantes, a autora recompõe a trajetória do feminismo que se formou no cerne da esquerda. O que se pode observar é que essas militantes atentaram-se, em algum momento, troquei a expressão entre vírgulas para resolver o problema da concordância com o verbo para os silenciamentos de Gênero no interior do discurso das esquerdas. Assim, a desigualdade era levantada como bandeira, porém não se contestava a desigualdade entre homens e mulheres, e estas eram silenciadas nas pautas e relegadas ao “privado”. Logo,

essas militantes buscaram reconhecimento pela linguagem preponderante entre as esquerdas do país, conhecendo não apenas os conceitos marxistas, mas evidenciando que, para cada questão levantada pelos líderes e políticos da esquerda, fazia-se presente os questionamentos da condição feminina. Conforme Rachel Soihet,

(...) enfatizavam o caráter político das questões ligadas ao cotidiano e ao subjetivo. Nesse sentido, atribuía-se uma dimensão política ao privado, ressaltando o caráter estrutural da dominação e tornando evidentes as modalidades de poder que também se expressam na vida cotidiana, nos diversos aspectos das relações sociais e pessoais, e que, frequentemente, significavam a inferiorização das mulheres (Soihet, 2007, p.425).

Nesse sentido, a movimentação inspirada pelos ventos de 1968, no panorama brasileiro, adquiriu especificidades: seguiu-se no Brasil um calendário próprio, onde os estudantes, operários, as manifestantes feministas, os intelectuais e políticos “não devem ser compreendidos fora do contexto específico nacional, de luta contra a ditadura e afirmação dos direitos dos estudantes, dos operários, e outros setores de oposição.”(Ridenti, 2007, p.87).

As tensões, acirradas pelas greves e contestação, principalmente dentro das universidades, estampavam a face mais repressora dos governos militares. Assim, as coisas pioravam consideravelmente com a promulgação, em Dezembro de 1968, do AI-5, que ficaria conhecido como “O golpe dentro do golpe”, marcando a legitimidade efetiva das torturas, prisões, cassações de mandatos, exílios e mortes. “Os anos de chumbo viriam suceder o Ano Rebelde de 1968.” (Ridenti, 2007, p.87).

A repressão política, por sua vez, organiza novas conjunturas na virada dos anos 1960-1970, o medo/ a coerção atrela-se à euforia do “Milagre econômico brasileiro”; o país torna-se, em atribuição a sua “tranquilidade” e “estabilidade”, atraente para o capital internacional, firmando laços e integrando-se a classes dominantes internas. Acimata-se o ufanismo, com destaque para as grandes construções estatais – estradas, pontes, e outras obras faraônicas – e “a classe média que vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneios.” (Hollanda, 2004, p. 101).

No âmbito das produções culturais, observa-se a grande complexidade que se estabelece entre o Estado e as artes em geral. Heloísa Buarque de

Hollanda (2004) explana sobre essas relações, no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970. Ressalta a autora que o regime militar não atuou sobre as produções culturais esquerdizantes, embora tenha privado o que poderia ser sua possibilidade mais estimulante, o contato com as massas, supostamente, dominadas/oprimidas.

Para além, os anos 1970 são frutíferos no que se refere ao desenvolvimento da indústria de bens culturais no Brasil. O Estado não só participa dos debates que são referentes a esse desenvolvimento, como também financia, produz e fiscaliza essa produção. Os artistas e intelectuais, ainda conforme Heloísa Buarque, veem-se obrigados a redefinições em face dessas novas exigências. Há preponderância no caso do cinema, cujo grande sonho dos cinema-novistas de “opor-se ao sistema penetrando em seus canais é transtornado, transformando-se em abastecimento maduro e qualificado do próprio sistema.” (Hollanda, 2004, p.103). Nos anos 1970, o setor cinematográfico é beneficiado pelas legislações de incentivo à cultura, bem como as leis de cotas de exibição dos filmes nacionais – em detrimento dos filmes estrangeiros – e o principal debate entre os intelectuais e cineastas vão se referir ao nacional, ao popular e à problemática da conquista de mercado; outro ponto de destaque a esta problemática é a incisividade dos instrumentos de censura, a sistemática exclusão dos discursos políticos, que ocasionam no deslocamento da contestação política para as produções culturais.

Desse modo, pensar a produção cinematográfica brasileira produzida na década de 1970, sobretudo no caso das pornochanchadas, devido a sua exponencialidade de produção no período, é imprescindível ter à vista as relações entre o cinema e o Estado ditatorial brasileiro, principalmente, no que concernem as políticas públicas de incentivo à cultura, influentes de forma quase absoluta nos rumos da cinematografia nacional do período.

Ela, a pornochanchada: Entre o Estado e a transgressão

Os anos 1970, no Brasil, vestiram as roupagens do progresso, sintonizado por vários segmentos em diversos níveis, e a propaganda militar falava incessantemente de um período economicamente próspero. A indústria cultural ganhou fôlego, ocorrendo expansão no consumo de bens simbólicos, sendo que o cinema também acompanhou o processo e expandiu sua produção, aproveitando-se das leis de incentivo à cultura nacional, recebendo subvenção e financiamento para as produções.

Assim, os apontamentos de Jean Claude Bernadet (2009) são pertinentes ao tema não somente como teórico do assunto, mas por participar de parte dessas discussões, no fim dos anos 1960, tendo publicado um vasto volume de artigos em jornais da época. O autor questiona o efeito do vínculo – entre cineastas e Estado – na produção para refletir sobre a dificuldade de se produzir filmes críticos, já que tais filmes seriam realizados e comercializados pelo próprio Estado. “Na melhor das hipóteses, digamos que essa situação terá colocado o cinema brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questionar o próprio sistema” (Bernadet, 2009, p.68).

Bernadet afirma, por conseguinte, que o cineasta, assim como grande parte dos intelectuais brasileiros, tende a atuar no “espaço legal”, na área delimitada pelas condições de mercado, por um lado, e por outro, pelos mecanismos estatais. Isso é corroborado por Heloísa Buarque de Hollanda (2004), que aprofunda esse assunto, pontuando a apropriação desse produto pelo mercado cultural que ali se formava.

Aos poucos um considerável público começa a se configurar, um público onde a política é consumida comercialmente. A capacidade de o sistema recuperar essa contestação é surpreendente. As obras engajadas vão-se transformando em um rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema. (Hollanda, 2004, p. 103).

Retomando a ótica de Bernadet, tem-se a ideia de que, no âmbito da produção cultural, o papel do Estado se pauta no exercício de “salvar a cultura” e tirá-la das empresas capitalistas que a transformaram em mercadoria, auferidora de lucros. Bernadet ressalta que, na área cultural, o Estado sempre esteve presente, “se hoje o Estado é um dos principais financiadores de amplas áreas da produção cultural, nem por isso tinha antes um papel menor, embora nem sempre direto em relação ao objeto da produção cultural.” (Bernadet, 2009, 62). Tal atuação é mais justificada no caso do cinema, pois há uma direta relação entre o custo industrial e a solicitação da intervenção estatal, pois, na área cinematográfica, havia o problema dos mercados e a concorrência com os filmes estrangeiros.

A EMBRAFILME, grande produtora no âmbito da cinematografia nacional, iniciou, em 1973, seu programa de coprodução, tornando o Brasil o maior produtor cinematográfico latino-americano do período. Ainda que fosse uma empresa criada pela iniciativa do governo militar e, estando

diretamente vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, não havia de fato, um direcionamento do que se deveria produzir. Diferentes gêneros eram financiados, não havendo cartilhas de orientação direcionadas aos produtores. Havia, contudo, muita clareza do que não se queria no regime, filmes com críticas e afrontas explícitas eram considerados subversivos e sumariamente descartados pela censura.

Assim, as pornochanchadas alcançaram a primazia entre os filmes subsidiados pela EMBRAFILME. Mesmo que não seguissem a linha de filmes que agradavam à censura, há um consenso entre diferentes autores, de que estas não eram essencialmente subversivas, ao contrário, suas temáticas e abordagens, que ressaltavam o machismo e a banalização do corpo feminino, mostravam-se como forma de reafirmar valores vigentes.

Durante muito tempo, as pornochanchadas foram percebidas com grande preconceito pela comunidade intelectual, que as julgava despolitizadoras, já que alienavam a sociedade no que se referia à atuação do governo ditatorial e de suas perseguições. Valter Sales Filho (1995) problematiza esse circuito de produções no período e atenta para a iniciativa moralizadora que ali se dispõe. Para ele,

Uma análise mais detalhada desses filmes, entretanto, literalmente desmonta e faz desmoronar qualquer ideia de sobre a transgressão que até agora tem caracterizado sorrateiramente a identidade brasileira. Parece que o que mais claramente nos distingue é o conservadorismo. Conservadorismo não apenas no sentido da preservação dos chamados bons costumes, mas sim de todas as ideias e conceitos em que estamos mergulhados: sejam eles bons costumes, sejam preconceitos, ou estereótipos (Sales Filho, 1995, p. 69-70).

Em meio à nudez e tiradas sarcásticas de humor que iam da brejeirice à picardia, as pornochanchadas travestiam-se com as roupagens da ingenuidade, frente aos órgãos da censura, o que possibilitou a algumas produções a inserção de críticas a sua instância produtora, no caso, ao governo ditatorial.

Se a pornochanchada foi vista como alienante e despolitizada, têm-se aqui a necessidade de desferir-lhes um novo olhar, uma vez que são fruto de um contexto complexificado e perpassa relações sócio-políticas. Sua linguagem ingênua, talvez, fosse mal interpretada pela resistência do cinema intelectual. Entretanto, por meio da picardia, do erotismo e da jocosidade,

atraentes ao vasto público, esse gênero cinematográfico chegou às grandes plateias e se fez visível.

O que ela colocava em cena era o desviante, o anormal e a via de regra: nada havia de transgressor. Os jogos de cena, o que se mostra e como se apresenta, desmontam esse véu de transgressão sob o qual a premissa do erotismo apresenta. A ironia, a jocosidade, são antes elementos de reificação de condutas moralistas e conservadoras, de relações estáticas e idealizadas, incapazes de introduzir vias, de tornar instáveis as condutas vigentes. A sexualidade é afirmativa e não libertária.

Por isso é que muito se falou do sexo, machões e mocinhas, mulheres ávidas por aventuras sexuais, fantasias e fetiches em todos os lugares, dos mais comuns aos mais irreverentes. O imaginário sexual seguia por demandas do cotidiano e do excêntrico, percorrendo o ilimitado acervo que a imaginação e o cinema podiam promover ao público. Assim, inventavam-se as sex symbols e seus estereótipos movidos pelo fetiche de um público masculino: das virgens às prostitutas, das esposas desvirtuadas, das mulheres traídas e sedentas por vingança, das freiras, das viúvas, das engraçadinhas, bonitinhas e ordinárias. Todas elas curiosas e estupefatas com as desventuras de seu corpo, instintivamente sexual, dos segredos e sensações ininteligíveis de sua sexualidade exuberante. O trunfo? Um misto de corpos, de sexo e risadas.

Nesse sentido, é preciso que se percebam, de fato, as relações e os discursos que são colocados em percurso, cristalizados nos referentes centrais: heterossexuais, brancos e masculinistas. O interesse, a questão que se anunciou insistentemente até então, delineia-se nos contornos e curvas que seduziram e apregoaram os olhos às telas dos cinemas, nos anos 1970/1980. Em certa medida, procuramos pensar a produção da sexualidade feminina a partir das representações, dos limites da cena, da tela, do corpo, e da orientação dos sentidos que a colocou no centro dos significados do erotismo, da pornografia, ou da afamada sem-vergonhice do cinema erótico brasileiro.

Dama na cama e Puta na rua: Notas para uma sexualidade exuberante

O filme *A Dama do Lotação*, lançado em 1978, foi dirigido pelo cineasta Neville D'Almeida, sendo a primeira adaptação cinematográfica de uma

das crônicas da coluna A Vida como ela é¹ de Nelson Rodrigues. O escritor teve colaboração direta na elaboração do roteiro, já que a crônica em si não arrematava todos os desenlaces da narrativa cinematográfica, “(...) ofereceu-se a ocasião do escritor atualizar certos temas já recorrentes em sua obra, como a composição do teatro erótico do sadomasoquismo, e a exploração dos labirintos da culpa no divã do terapeuta (...)” (Xavier, 2003, p. 189).

Ambientado no calor do Rio de Janeiro, o filme promove a extroversão, trazendo o cotidiano dos espaços públicos, da movimentação comum da cidade, que se ajusta ao erotismo, a proximidade e fricção dos corpos nos transportes coletivos. Na película, a protagonista Solange – encenada por Sônia Braga – é estuprada na noite de núpcias por seu marido Carlinhos – encenado por Nuno Leal Maia. Ela, recusando-se ao sexo, e dizendo não estar preparada para as práticas sexuais, têm a camisola rasgada pelo marido, em um plano sequência dramático que, de certa forma, já prenuncia o tom trágico do filme. A partir de então, Solange não consegue manter relações sexuais com seu marido, mas todos os dias sai à procura de sexo com desconhecidos em lotações no Rio de Janeiro.

O comportamento sexual da personagem chama a atenção para a transgressão proposta: a de uma mulher que se emancipa sexualmente por meio da prática extraconjugal, e constrói-se a partir dos estereótipos de santa e puta, idealizados por seu criador. A obra do escritor brasileiro destaca-se por sua abordagem complexa acerca do cotidiano familiar do brasileiro burguês. A antropóloga Adriana Facina (2004), em análise à obra de Nelson Rodrigues, fala sobre as construções do feminino e problematiza a visão do autor acerca da “natureza feminina” de suas personagens,

Se os seres humanos são vistos como dissimuladores, as mulheres o são ainda mais. Por outro lado, justamente por serem amorais e por possuírem uma natureza em que a emoção predomina sobre a razão, para nosso autor, as mulheres seriam mais inocentes e teriam maior capacidade para o amor. Dizia Nelson que a mulher se corrompe menos do que o homem. Na mais degradada das mulheres sobrevive algo intacto, de intangível, de eterno. Esse mínimo de inocência sempre a salva. (Facina, 2004, p. 270).

A sexualidade da personagem é o tema central da crônica escrita nos anos 1960 e, posteriormente, do filme produzido em fins da década de 1970.

¹ Trata-se de uma série de crônicas escritas por Nelson Rodrigues, entre 1950 e 1961, publicadas na coluna diária, no periódico *A Última Hora*.

Contudo, as representações dessa sexualidade vão ritmando-se aos anseios dos tempos, sendo (re)imaginada, (re)escrita e, pela primeira vez, filmada. Assim, o filme é “concentrado no teatro da liberação de Solange, conduzido sem decoro, porém ainda encharcado de uma culpa que as cenas expõem em chaves às vezes grotescas (pois o sexo continua rimado à sujeira e traição)” (Xavier, 2003, p. 192).

Teresa de Lauretis (1994), ao falar das chamadas *tecnologias de gênero*, problematiza as formas de representação da sexualidade feminina, nas artes em geral, onde o cinema é destacado. É na teoria cinematográfica que estarão guiados os questionamentos de Lauretis – como a representação de gênero é constituída pela tecnologia específica, e como ela é construtora de subjetividades pela plateia, que é um conceito já marcado pelo gênero, em acordo com a teoria feminista. Assim, a sexualização do corpo feminino é evidente nos discursos da arte, literatura, entre outros; a conexão entre mulher, sexualidade e identificação do sexual com este corpo, tem sido preocupação, tanto do movimento de mulheres, quanto da crítica feminista do cinema.

Estou falando aqui da sexualidade enquanto uma construção e uma (auto-) representação; e nesse caso, como uma forma masculina e outra feminina, embora na conceitualização patriarcal ou androcêntrica a forma feminina seja uma projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação – assim como a costela de Adão (Lauretis, 1994, p. 222).

Ann Kaplan (1995) em seu estudo sobre a mulher no cinema hollywoodiano, atenta para o fato de que a cultura ocidental têm, inerentemente à sua construção, o mito das diferenças sexuais masculino/feminino, adotando sempre modelos de domínio/submissão. As imagens do feminino representadas pelo cinema² parecem não conseguir se desvencilhar de estigmas consolidados, transitando sempre entre dois pólos. Esses polos estão ancorados em percepções de masculino e feminino, segundo a autora: “quando a mulher controla a ação, adota o papel masculino e é fria, ambiciosa, manipuladora, perde as características de bondade, humanidade, maternidade.” (Kaplan, 1995. p.51).

No jogo das representações propostas em *A Dama do Lotação*, essas dicotomias, que caracterizariam uma possível postura masculina ou feminina, estão presentes. As representações de Solange variam bruscamente quando

² Em conformidade com a obra, da autora em questão: KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

esta transita entre dois núcleos definidos no filme; o da conjugalidade e das práticas extraconjugais. A prática sexual da personagem, por destoar do ideal tradicional da sexualidade feminina, é retratada de maneira agressiva, selvagem e, até mesmo, patológica.

Quando Solange sai à procura de sexo, há o deslocamento do núcleo da conjugalidade para adentrar na esfera do exercício “livre” de sua sexualidade. Ela não espera pelo que seria o “ato masculino” de atividade, é ela quem toma a iniciativa, quem aborda e quem exerce o direito de escolha de seus parceiros sexuais. Contudo, é nesse núcleo que se opera a mudança da imagem da personagem, que passa então a adquirir características de selvageria, em decorrência do ato sexual extraconjugal.

As cenas iniciais do longa-metragem retratam o casamento entre Solange e Carlinhos, na qual se observa um típico casal burguês, constituído pela matriz heterossexual normativa, onde ambos desempenham, figurativamente, os papéis sexuais designados para homem e mulher.

O sonho do casamento perfeito é explorado nessa primeira cena: a esposa virgem, o bom marido, ambos de “boa família”; para além, trata-se de uma união entre famílias amigas, em que os noivos formalizam o amor de infância. Nelson Rodrigues, em *A Dama do Lotação*, ironiza essas construções do romance burguês a partir de micro-tragédias, incongruências sociais que são elencadas pelo humor ingênuo da pornochanchada. Sua lente sarcástica desmascara as aparências perfeitas, modeladas pelas estruturas morais, sexuais e familiares; ele vai além da fotografia, e desnuda toda a aparelhagem dessas relações. Mas não parece ser suficiente para destruí-las, ou sequer instabilizá-las.

Em *A Dama do Lotação*, Carlos mergulha no desencanto radical depois da promessa de felicidade trazida pelo casamento com sua Capitu, a amiga de infância. A mulher-menina, antes transparente, revela-se um enigma, foco de uma impulsão que a faz perambular pelo novo Rio como espaço implacável na dissolução, à luz do dia, dos mitos de castidade. Afinal, o velho Rio de casarões como o de Alex, sogro de Solange, guardou, mas não para sempre, os segredos dos quais dependia uma convicção religiosa que pensava tudo em termos de força de vontade, códigos morais, consciência e vocação do espírito, formas de ilusão que elidiam a pergunta “o que quer uma mulher” (Xavier, 2003, p. 191-192).

Solange aparece com o vestido de noiva tradicionalmente branco, simbolizando o aspecto virginal, ingênuo, de amabilidade e submissão;

características que simbolizariam os estereótipos do que seria a feminilidade. Teresa de Lauretis (1994) problematiza este ideal de feminilidade, demonstrando que

Essa negatividade da mulher, o fato de ela carecer das leis e dos processos de significação ou de transcendê-los, tem a sua contrapartida na teoria psicanalítica pós-estruturalista, no conceito da feminilidade como uma condição privilegiada, uma proximidade à natureza, ao corpo, ao lado maternal, ou ao inconsciente. Somos alertados, tal feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher. O que significa dizer que a mulher como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável, a não ser como representação. (Lauretis, 1994, p. 230).

Destarte, a autora atenta para a construção dessa feminilidade, abandonando a argumentação de que haveria uma essência feminina, progenitora, que muniria o feminino de qualidades e características inerentes ao *ser* mulher, e adota a ideia de representação para essas características feminilizantes.

Tânia Navarro-Swain (2009), em um artigo intitulado *Para além do sexo, por uma estética de liberação*, ao problematizar os mecanismos do dispositivo amoroso, no qual o cinema também é circunscrito em seus motes de exibição, educação e moralização, mediado por representações e elementos significantes que dão sentido ao mundo, ao real e às relações; a exemplo da normatização da heterossexualidade enquanto forma economicamente centrada a ser aceita e padronizada. Para além, ela afirma que o desejo não é “natural”, mas se constrói socialmente como necessidade, logo desejar o sexo não é o ponto de preponderância, mas sim, a prática e seus efeitos, sejam eles de prazer ou poder. Esses dispositivos, que criam o próprio sexo, estariam por condensar os corpos em tramas de sentido, em suas representações, alocando-os à forma binária – masculino e feminino – como se fosse a norma natural, “como corpos a apropriar e corpos a serem apropriados.” (Navarro-Swain, 2009, p. 2) Ressalta-se em sua análise:

Nada há de complementar, de fato, entre feminino e masculino, na norma heterossexual: o que existe é divisão, posse, um poder sobre o feminino que o masculino adquire em sua própria construção social. O estupro é a forma mais exemplar de apropriação, na medida em que o prazer sexual conseguido na violência é ínfimo comparado ao prazer inefável da posse e da dominação, não apenas de um sexo,

mas, sobretudo, do ser por ele representado. (Navarro-Swain, 2009, p. 3-4).

Denise Jodelet (1993), ao problematizar a aplicação do conceito de representação social, no universo das comunicações, evidencia as representações como um fenômeno de grande complexidade, destacando-se sua influência na dinâmica da vida social. As representações seriam, em conformidade com o pensamento da autora, sistemas de interpretação que estão a reger nossa relação com o mundo e com os outros, fornecendo orientação e organização para as condutas e comunicações sociais. Além de intervir na difusão e assimilação dos conhecimentos, na definição das identidades sócio-pessoais e na expressão dos grupos, acompanhando e operando modificações nas transformações sociais. Por meio de diversas significações, as representações designam aqueles que a constroem e oferecem uma definição específica do objeto representado.

Estas (representações) se instalam sobre valores variáveis segundo os grupos sociais dos quais retiram suas significações, bem como sobre os saberes anteriores reativados por uma situação social particular [...] São ligadas a sistemas de pensamento mais amplos, ideológicos ou culturais, a um estado de conhecimentos científicos, bem como à condição social e à esfera da experiência privada e afetiva do indivíduo (Jodelet, 1993, p. 21).

Destarte, voltamo-nos à teoria da produção de sentido, que se refere a uma prática social e dialógica que, frequentemente, implica no uso de conceitos expressos em linguagem. Mary Jane Spink (1996) adota, com centralidade, o conceito de prática discursiva para compreender as diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem, ativamente, realidades psicológicas e sociais. Delimita, ainda, o conceito de discurso, conceituando-o como uso institucionalizado da linguagem e de sistemas de sinais de tipo linguístico. Essa institucionalização pode ocorrer tanto no nível macro (sistemas políticos, disciplinares) quando no nível micro (estruturas sociais).

Apoiaremos a utilização dessas duas modalidades teóricas no pressuposto da atribuição de significados por meio das representações e, nesse enfoque, é primordial problematizar as práticas discursivas presentes na veiculação/repertório dessas representações, pois o método de análise empregado se pauta em desconstruir e revelar as historicidades, discursos e sentidos aglutinados no processo de construção da personagem.

Vivemos num mundo social que tem uma história. As linguagens sociais e as vozes que nos servem de referência foram histórica e culturalmente constituídas. Trabalhar o nível da produção de sentido implica em retomar também a linha de história e o modo a entender a construção social dos conceitos que utilizamos no cotidiano de dar sentido ao mundo. (Spink, 1996, p. 41).

Em *A Dama do Lotação* isso é perceptível quando pensamos em sua instância produtora, e no discurso de liberação sexual. Os discursos dispostos no filme são, a todo o momento, mediados pelo som, imagem e movimento. Ora revelando um suposto caráter libertário, perceptível em alguns closes, enquadramentos e cenas, do sexo em locais naturais; ora em suas representações que demonizam aquilo que se difere do proposto pelos moldes vigentes da moral burguesa.

Destacam-se, no longa-metragem, as composições representativas dos personagens. As cores que vão além do preenchimento, ou da montagem de cenários, mas se recobrem em significados e demarcam a transitoriedade da personagem.

Luciano Guimarães (2000) teoriza sobre as significações das cores nos códigos culturais de informação, comunicação e linguagens. Para ele, a simbologia das cores depende do armazenamento e transmissão do seu conteúdo e pode variar com relação ao repertório compartilhado pelos que participam do processo de comunicação. O autor destaca ainda que os códigos culturais são caracterizados pela polaridade, contudo os valores – negativo/positivo – são assimétricos e, normalmente, o signo que recebe valor negativo é mais forte, e ressalta que

É possível obter-se uma significação precisa para uma determinada cor em determinado texto cultural. Para conseguir tal variante, a aplicação cromática deverá estar combinada com outros elementos sógnicos, além da própria cor, que possam no texto cultural apresentado, indicar a leitura correta. Um desses elementos pode ser a presença simultânea da cor simbolicamente oposta. (Guimarães, 2000. p, 97-98).

Assim, o uso das cores também emitem significados, dentro da trama. No caso do filme analisado, pode-se observar o uso de dois contrastes para simbolizar o ato de passagem da personagem: a utilização das cores claras (com destaque para a cor branca) quando Solange desempenha o papel de esposa, casta e submissa aos desejos do marido; e o predomínio de cores vivas e quentes, quando a personagem é projetada em cenas de adultério.

Pra não dizer que não se falou da liberação sexual...

As análises das diferentes representações da personagem quando esta transita entre os núcleos de conjugalidade e das práticas extraconjugais, tornam perceptíveis a materialização dos estereótipos rodrigueanos: santa e puta. Ou Solange adota o comportamento idealizado/interiorizado, designado no seu papel enquanto esposa, ou se marginaliza/animaliza para obter satisfação sexual. O que se percebe é que a própria personagem é concebida dentro dessas matrizes dicotômicas estereotipadas: ou a falta ou o excesso sexual. Nada há além disso.

Portanto, apesar da aparente postura libertária da representação da sexualidade liberada, Solange não conseguiu se desvencilhar dos códigos de amoralidade, perversão e patologia. Ao tratar com jocosidade, ironia e animalidade as aventuras sexuais da personagem, o filme recobre sobre ela estigmas e julgamentos de valor baseados em uma moral machista e misógina. De certa forma, ainda que a ideia base do filme dialogue com o discurso de liberação da Revolução Sexual, essa ideia reduziu-se à *objetificação* da figura feminina: uma *sex símbolo* brasileira, disponível sexualmente para os homens em transportes coletivos.

Referências

A DAMA do lotação. Diretor: Neville d'Almeida. Brasil, EMBRAFILME, 1978. VHS. 111 minutos. Color.

BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 2, 2005.

FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística, e cultural da semiologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

KAPLAN, A. *A Mulher e o Cinema*: Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo social*: revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2007.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Revista Comunicação e Educação*, v. 1, n. 3, mai/ago 1995, p. 67-70. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4258/3989>>. Acesso em: outubro de 2012.

SPINK, Mary Jane Paris. O discurso como produção de sentido. *Novas contribuições para a teorização e pesquisa em representação social*. Coletâneas da ANEPEPP, 1 (10), p. 37- 46, 1996.

NAVARRO-SWAIN, Tania. 2009. *Para além do sexo, por uma estética da libertação*. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/est%E9tica%20liberacao.htm> Acesso em: Novembro de 2013.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac &Naify, 2003.

A (re)significação do mito mariano no cinema e o imaginário social feminino¹

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos
Helen Ulhôa Pimentel

O cinema, embora entendido como arte e objeto de entretenimento e lazer, também deve ser compreendido como produto de uma indústria que precisa ser vendido. O sucesso das bilheterias define os enredos que valem o alto investimento, e os que jamais devem ser veiculados novamente. Assim, os filmes exibidos na grande tela, sobretudo as produções hollywoodianas, devem conquistar o seu espectador, sendo que as representações nele veiculadas precisam encontrar respaldo no pensamento da sociedade à qual é destinado. Esse pensamento, que iremos denominar de imaginário, é aquilo que Maffesoli (2001, p.75) entende como “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.”

Os filmes hollywoodianos que retratam a vida de Jesus Cristo não fogem a esta regra do público/lucro. Mesmo quando se trata de filmes ortodoxos, aparentemente pautados única e exclusivamente nos evangelhos do Novo Testamento, precisam veicular, por mínimas que sejam, representações de um imaginário social, em sintonia com o contexto histórico em que está inserido. A questão que permeia esse trabalho é saber que imaginário feminino esses filmes veiculam: o pautado na tradição bíblica ou outro tocado pelas ideias feministas.

O imaginário social feminino, marcado pela submissão e passividade em relação ao masculino, no Ocidente, é diretamente influenciado pela Igreja Católica que, ancorada nas figuras canônicas de Jesus e Maria, propõe seus modelos de gênero. Swain (1998) afirma que, no imaginário marcado pelas

¹ Esse texto é fruto de uma pesquisa que resultou na Dissertação intitulada: “A reinvenção do mito mariano: A “envaginação” dos filmes de Cristo no cinema e o imaginário feminino” sob orientação da Professora Dra. Helen Ulhôa Pimentel. Nesse sentido, para os propósitos desse capítulo, são pontuadas algumas questões centrais presentes em algumas cenas dos filmes *O Rei dos reis* (1960) e *Maria, filha do seu filho* (2000) com o intuito de apresentar, mesmo que não integralmente, o conteúdo da dissertação, que é analisar como a personagem Maria, em cada filme, partilha de um imaginário social feminino diferente: Para mais informações, consulte: BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. A reinvenção do mito mariano: A “envaginação” dos filmes de Cristo no cinema e o imaginário feminino. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História - PPGH. Unimontes: Montes Claros, 2016.

relações entre os sexos (gêneros) e na formação de seus papéis e representações paradigmáticos, há a construção da predominância masculina, sobretudo nas sociedades ocidentais, forjada como natural.

O século XX viu esse imaginário feminino sendo subvertido e os papéis de gênero sendo moldados, gradativamente, como efeito das lutas feministas. Apesar das religiões serem históricas, elas são mais resistentes às mudanças do que outros setores da sociedade. Se, na própria religião, existe essa definição de papéis sociais relativos ao gênero, indaga-se: é possível encontrar elementos de um imaginário mais social que canônico em filmes tradicionais sobre a vida de Cristo, no que se refere às mulheres? Mesmo seguindo fielmente a *Bíblia*, existiriam momentos em que o imaginário deixaria o plano do social para ser representado no plano cinematográfico? Um filme cristão pode ser, ao mesmo tempo, mas também um eco dogmático, mas também de seu tempo, ao abordar o feminino?

Para responder a tais questionamentos, faz-se necessário compreender o imaginário feminino cristão, que influenciou diretamente o modelo de conduta feminina, na sociedade. Em seguida, será examinado como o cinema absorve e representa esse e outros imaginários. Por fim, será realizada uma análise dos filmes hollywoodianos *O Rei dos Reis* (1961) e *Maria, filha do seu filho* (2000). Pela nossa leitura, o primeiro filme veicula as representações de uma Maria submissa e recatada, conforme os ensinamentos da Igreja Católica e que muito se aproxima do ideal feminino conservador. O segundo apresenta uma Maria subversiva e atipicamente insubmissa, que chega a liderar os discípulos do seu filho, após a morte dele.

Em relação à metodologia, serão utilizados, na análise fílmica, recursos relacionados ao cinema e suas conceituações (cortes de cenas, *close-up*, *zooms*, trilha sonora) e ao contexto geográfico, cultural e temporal de suas produções. Dessa forma, o cinema será analisado como instrumento de produção e reprodução do imaginário social da época em que os filmes estão inseridos. Sendo assim, também serve de veiculação para inúmeras representações que, ao mesmo tempo em que perpetua um imaginário mariano tradicional, também possibilita romper com essa mentalidade.

O imaginário mariano tradicional Católico

Para compreender a representação feminina nos filmes hollywoodianos relacionados à vida de Cristo, é preciso entender de que forma emerge o

referencial feminino cristão. Tendo como ponto de partida o fato de que a religião possui participação substantiva na constituição do imaginário social, será analisada a construção da imagem da mulher ideal, disseminada pela Igreja Católica.

A figura de Maria ocupa papel de destaque no Cristianismo Católico e, conseqüentemente, na sociedade ocidental cristã, sendo o seu maior ícone feminino. Frequentemente apresentada com os atributos de submissão, maternidade, pureza e recato, ela parece afirmar a ideia de um ambiente doméstico reservado, em especial, às suas seguidoras.

O século XII, segundo Macedo (2002, p.70), é a época do impulso mariano, o tempo pleno de Nossa Senhora, que surgiu como redentora para as mulheres, libertando-as da maldição da queda. Esse é o momento em que “celebram o regozijo do sexo feminino com a ‘nova Eva’, a mulher símbolo da pureza, da grandeza e da santidade”. De acordo com Dalarum (1990, p.42), “a boa Maria deu a luz a Cristo, e em Cristo deu a luz aos Cristãos (sic). É por isso que a mãe de Cristo é a mãe dos Cristãos e manifesta-se que Cristo e os Cristãos são irmãos.”

Maria apareceu em socorro aos homens, porque além de delegar às mulheres um papel secundário na sociedade, contribui para que elas sejam as maiores difusoras dos seus valores. Para Swain (1998, p.51), o cristianismo “[...] reintroduz no imaginário a figura da deusa – afastada do poder da criação – através do culto a Maria que reúne, paradoxalmente, os ideais construídos para a mulher na ordem do pai: Virgem e Mãe.”

Por meio de Maria, apagou-se a caracterização negativa de Eva, formulada pelo Judaísmo e o Cristianismo. Tubert (1996) pontua que sua apoteose como segunda Eva, declarada igual ao Segundo Adão (Jesus), objetivava redimir a humanidade de seus pecados, uma vez que a desobediência de Eva é reparada com a obediência de Maria. Eva representava a indisciplina e a sexualidade. Maria reúne as características de submissão, humildade e recato, pois a liberdade sexual representava uma ameaça para a vida pessoal e a ordem social. “Maria, em razão de uma escolha aparentemente livre, deixa-se domesticar. Este é o modelo a ser seguido pelas cristãs”. (Tubert, 1996, p.102).

Os filmes sobre Cristo e o cinema

As relações que o cinema mantém com as noções de representações e imaginário social permitem que este – o cinema – seja entendido como fonte da história, mas também instrumento de veiculação de símbolos, crenças, opiniões, atitudes, comportamentos, valores, imagens que configuram uma dada realidade social e manifestação de um determinado espírito de época. Nesse contexto, os filmes que utilizaremos como fontes fornecem sentidos, significações e representações do Cristianismo Católico e também representam as concepções próprias da época em que foram produzidos.

Importante destacar que, conforme Vadico (2012), as produções fílmicas de Hollywood sobre Cristo não têm a intenção de construir uma narrativa fiel aos evangelhos canônicos. O cinema também possui seus próprios interesses, sendo um dos principais, o lucro. Não se pode esquecer que o cinema é uma arte industrial e que precisa ser comercializado. Nesse mesmo diapasão, Jesus e Maria também aparecem como símbolos de uma ideia e de um pensamento vigentes, representando o momento histórico vivido. É bom lembrar que eles são os maiores ícones da chamada civilização Cristã Ocidental, responsável por grande parte das nossas concepções de vida, ainda hoje.

Assim como a figura de Jesus encerra em si ligações com o canônico e com o social, a figura de Maria também é representada, dentro de um *ethos* construído e instituído pela sociedade. A mãe de Cristo é o referencial feminino a ser espelhado pelas mulheres católicas e é nela que se reflete a forma como o feminino é – ou deve ser – pensado. Maria é o símbolo feminino que traz significados, interpretações e traduções da realidade social, nas quais estão inseridas as produções fílmicas sobre ela. Assim, as representações da virgem, nos filmes, acompanham, mesmo que sempre com uns passos atrás, o papel que a mulher vem exercendo na sociedade.

Nesse sentido, pode-se afirmar que as representações em torno da figura de Maria são expressões arquetípicas idealizadas para as mulheres católicas. Essas representações possuem um caráter dinâmico, segundo o qual representar não se restringe a duplicar, repetir ou reproduzir, mas reconstituir-se em um sentido que seja funcional a determinados grupos e seus interesses.

A partir do momento que os filmes sobre Cristo absorvem e disseminam o contexto social e histórico, nos quais se inserem, eles ultrapassam a

mera reprodução, pois ressignificam um símbolo, ainda que ancorados no seu significado anterior. As representações de Maria, através dos filmes, traduzem as identidades sociais construídas no tempo histórico em que estão inseridas.

A mãe do Rei dos reis e o imaginário social feminino conservador no cinema

Nos filmes que relatam a vida de Cristo, encontramos as principais imagens midiáticas sobre Maria, como *A Maior história de todos os tempos* (1965)², *Jesus de Nazaré* (1976)³, *Maria de Nazareth* (1995)⁴, *Maria, em nome da Fé* (1999)⁵, *Maria, Mãe de Jesus* (1999)⁶, *Senhor dos Milagres* (2001)⁷ e *A Paixão de Cristo* (2004)⁸, só para citar alguns. Essas produções revelam o imaginário feminino social de cada época, manifestando as mudanças e/ou permanências operadas na imagem da mulher na sociedade, por meio da figura da virgem Maria.

Todavia, as fontes que utilizaremos são os filmes: *O Rei dos Reis* (1961), dirigido por Nicholas Ray e *Maria, filha de seu filho* (2000), dirigido por Fabrizio Costa, sendo as representações sobre a virgem Maria nos filmes nosso objeto de investigação.

O Rei dos Reis (1961) reafirma os estereótipos femininos de submissão e recato. Produzido por Samuel Bronston e dirigido por Nicholas Ray, é baseado nos quatro evangelhos canônicos e nos escritos do historiador romano Tácito e é distribuído pela Metro-Goldwyn-Mayer. O filme retrata a história de Jesus Cristo, do seu nascimento até a ressurreição.

A produção do filme *O Rei dos Reis* (1961) acompanha o contexto histórico, político e social da década de 1960, nos Estados Unidos. A sociedade americana da época, no intuito de manter seus preceitos morais e religiosos, opunha-se a tudo que representasse novidade, como o comunismo, ou a liberação sexual e moral. Conforme Hobsbawm (1995), a vitória da revolução chinesa, a explosão

² Dirigido por George Stevens.

³ Dirigido por Franco Zaffirelli.

⁴ Dirigido por Jean Delannoy.

⁵ Dirigido por Kevin Connor.

⁶ Dirigido por Giacomo Campiotti.

⁷ Dirigido por Helena Livanova.

⁸ Dirigido por Mel Gibson.

da primeira bomba atômica da URSS e a guerra da Coréia são fatores que influenciam essa rejeição do diferente. Segundo Góes (2003, p.96),

O Rei dos Reis, de Nicholas Ray, em 1961, representa esta faceta da sociedade americana, não reacionária, mas tradicional. Sociedade que tentava manter suas raízes morais, religiosas e culturais, em meio a várias transformações que ocorriam naquele momento. Em *O Rei dos Reis*, a figura de Cristo é extremamente sacralizada e as angulações de baixo para cima ou em primeiro plano têm como objetivo exaltar a figura do Filho de Deus. Exaltação que se verifica não somente no uso da linguagem cinematográfica, mas, principalmente, na escolha do intérprete Jeffrey Hunter, louro e de olhos azuis, sublime, extraterreno. A entonação de sua voz é pomposa, teatral. Cristo é colocado acima dos mortais. (Goes, 2003, p. 96).

É pertinente destacar, ainda, que, durante a década de 1960, uma série de movimentos sociais emergiu, trazendo suas lutas pelos direitos humanos, liberdades civis, pela paz e justiça, ecologia, etc. O movimento feminista está inserido nesse *boom* de contestações contra os valores vigentes, especialmente no pós Segunda Guerra. De acordo com Arend (2006, p.108), nesse período da década de 1960, “em países da América do Norte e da Europa ocidental verificamos a eclosão de movimentos sociais –o Feminismo e a Contracultura – que tinham entre suas bandeiras de luta a crítica a determinadas práticas e valores da norma familiar burguesa.”

Dessa forma, a representação de Maria em *O Rei dos Reis* (1961) pode ser lida como uma reafirmação das práticas e valores da norma familiar burguesa. Mesmo durante a tensão do período que envolve a Guerra Fria e a corrida armamentista, o holocausto e os movimentos de contestações a essa postura, por parte dos blocos capitalista e socialista, o filme reafirma a resistência ao novo, e a permanência da tradição. Assim, os modelos de comportamentos e os papéis sociais de gênero são reproduzidos conforme o imaginário até ali vigente e apresenta o feminino de forma marginalizada e submissa, restrita ao ambiente doméstico. O homem como provedor da família e a mulher como submissa. Segundo Rago (2004):

Ser mulher, até aproximadamente o final dos anos 1960, significava identificar-se com a maternidade e a esfera privada do lar, sonhar com um “bom partido” para um casamento indissolúvel e afeiçoar-se a atividades leves e delicadas, que exigissem pouco esforço físico e mental. (Rago, 2004, p. 31).

Assim, já na primeira aparição de Maria (figura 1) no filme *O Rei dos reis* (1961), verificamos indícios que apontam para a representação desse imaginário canônico e social. O narrador, figura presente em toda a trama, conta que o imperador “Cesar” Augusto determinou um recenseamento, motivo pelo qual todos deveriam voltar às suas cidades de origem para cadastro, e prossegue: “Foi assim que José, um carpinteiro, foi da Galiléia a Belém com sua esposa Maria que estava grávida do Menino-Deus.”



Figura 1: Maria e José

Fonte: *O Rei dos Reis*. Produção de Samuel Bronston, 1961 – Distribuição MGM/UA – Home Vídeo

Temos Maria, interpretada pela atriz Siobhan McKenna, envolta em um manto branco, e acompanhada por José, que é interpretado pelo ator Gérard Tichy. O manto parece fazer alusão aos seus estereótipos de pureza e virgindade.⁹ Interessante destacar que o narrador menciona, primeiramente, José e só depois se refere a Maria, não a tratando pelo nome, mas apenas pela adjetivação de esposa grávida de Jesus, como um recipiente que carrega algo valioso. Com isso, faz-se referência a uma das funções destinadas à mulher pela tradição Judaico-Cristã, a de esposa que ao seu marido deve obediência.

Outra aparição de Maria se dá quando Madalena vai à casa de Jesus procurá-lo, contudo não o encontra, mas se depara com a sua Mãe.

⁹ Conforme os ensinamentos da Igreja, mesmo grávida, Maria manteve-se virgem até o fim de seus dias, pois foi receptáculo do filho de Deus, fruto de obra Divina e não de conjunção carnal. Lembrando que a imagem da virgem pura e recatada é a tentativa de desfalcocar o diabo no mundo, sendo ela a única privada do estigma do pecado original, sendo o modelo feminino, capaz de levar esperança, salvação e redenção às mulheres. Ela representa a forma de vida e conduta moral idealizada, modelo que deve ser espelhado pelas filhas de Eva.

Imediatamente, Maria se prontifica a mostrar a casa, convidando-a a sentar-se à mesa para acompanhá-la na ceia. Madalena se identifica como uma mulher do pecado, fato esse que Maria ignora, reforçando o pedido para que se sente à mesa com ela. Madalena insiste em dizer que causou muitos males e Maria a reconforta, dizendo que Deus sabe que o mal existe assim como o bem, assim como a luz e a escuridão, pois o mal existe para que sejamos pessoas melhores. Madalena pede para Maria falar com Jesus, em nome dela, e ela responde:

Interceder? “Meu filho disse que perdendo uma ovelha entre cem não larga as outras 99 no deserto até encontrar aquela que se perdeu? E, quando a encontra, ergue-a sobre os ombros em júbilo. Quando volta para casa, junta os amigos e vizinhos e diz a eles ‘Alegrai-vos pois encontrei a ovelha que havia perdido’”. Não terias procurado essa casa senão fosse a vontade de Deus. Vem e senta-se a mesa.

Nessa passagem, Maria encontra-se em seu lar e apresenta uma serenidade e cordialidade em receber Madalena, convidando-a a jantar e a reconforta com os ensinamentos de Jesus. Esse é o momento em que Maria tem maior participação e diálogo no filme. A mãe de Cristo é convidada a interceder por Madalena, a exemplo da tradição Católica, de acordo com as quais a virgem intercede, junto a Jesus, por seus devotos. Todavia, Maria, mediante o ensinamento de seu filho, reconforta Madalena, trazendo-a para dentro do seu lar, fazendo-a entender que aquele momento só está acontecendo por vontade de Deus.

Aqui se fazem necessárias algumas considerações sobre a figura de Maria Madalena. Ela representa a pecadora arrependida, a mulher promíscua¹⁰ que encontra redenção ao abandonar sua vida de pecados para dedicar-se a Deus. Apesar de ser uma figura muito mais acessível às mulheres, que mesmo pecadoras como Eva e não mais virgens como Maria, necessita se aproximar da Mãe de Jesus para conseguir credibilidade. Madalena precisa se ancorar nos ensinamentos de Cristo e na figura da Maria para se estabelecer e se erguer.

¹⁰ De acordo com Baldock (2009, p. 204) “Ao longo dos séculos, a imagem popular de Maria Madalena ficou tão enfeitada que a pessoa apresentada nos Evangelhos mal é reconhecida: em um extremo ela se torna a ‘prostituta arrependida’; no outro, a amante ou esposa de Jesus e mãe de seus filhos (...). Até onde os autores dos evangelhos se atêm, Maria Madalena pertencia ao grupo de mulheres que foram curadas por Jesus e lhe proviam sustento com seus bens pessoais, a ele e a seus discípulos. No caso de Maria, ela foi curada de ‘sete demônios’.” Ver maiores informações em: BALDOCK, John. *Mulheres na Bíblia – Atos Heróicos, Nascimento Miraculosos, Confrontos, Rivalidades e Amor Verdadeiro*. M.Books do Brasil Editora Ltda. São Paulo, 2009.



Figura 2: Maria, Maria Madalena, Jesus e seus discípulos

Fonte: *O Rei dos Reis*. Produção de Samuel Bronston, 1961 – Distribuição MGM/UA – Home Vídeo.

No fim do sermão da montanha, famosa passagem do Novo Testamento, Maria volta a aparecer junto com Madalena (figura 2), afastada de Cristo e dos discípulos. Aqui, tem-se o feminino à margem do masculino. Jesus está representado como um líder que está rodeado pelo seu grupo de apóstolos, enquanto a mulher fica de longe, sem se envolver, posicionar ou reivindicar algo. Essa cena reafirma a base das organizações patriarcais, em que as decisões políticas do ordenamento social daquele grupo emanam da autoridade do homem, enquanto a mulher fica relegada a atividades secundárias e desprestigiada. Visto que a Igreja se pauta nessa ideia para conceber o modelo feminino de Maria, tem-se tanto a representação de um imaginário social quanto de um imaginário canônico.

Depois de pregar muitos meses pela Judéia, Jesus retorna à casa de sua mãe. Logo em seguida, tem-se uma cena de Jesus consertando uma cadeira, enquanto Maria enrola um novelo de lã. Em seguida, Pedro e João entram em cena, dizendo que já fizeram o que Cristo tinha pedido e que chegou a hora de partirem para Jerusalém. Jesus interrompe o conserto da cadeira e diz que ela vai ter de esperar até ele voltar e Maria rapidamente responde que a cadeira nunca será consertada. Essa resposta gera uma tensão na cena, pois Jesus demonstra surpresa com as palavras de sua Mãe. Na sequência, Maria segue com eles, rumo a Jerusalém.



Figura 3: A cadeira não será consertada

Fonte: *O Rei dos Reis*. Produção de Samuel Bronston, 1961 – Distribuição MGM/UA – Home Vídeo.

Temos no primeiro quadro da figura3 (da esquerda para a direita) a relação típica de uma família tradicional: a mulher com a lâ (que remete à arte da fiação), algo relacionado a prendas do lar, e o homem fazendo reparos na casa, um esforço que necessita de algum tipo de força bruta. Um imaginário que reflete e produz um tipo de comportamento que, através do cinema, apresenta e perpetua os papéis sociais de gênero.

Maria, quando diz que a cadeira nunca mais será consertada, parece ter alguma premonição de que o filho não voltará mais, algo instintivo como “instinto materno”, uma qualidade construída na sociedade ocidental como inerente à condição da mulher, destinada a ser mãe. Nessa passagem, ela encarna os tradicionais estereótipos de mãe e dona do lar, restrita ao ambiente doméstico, apenas observando as decisões do filho ficando à margem e em silêncio, e se “manifesta” apenas quando o seu “instinto materno” alardeia.

Em suma, o filme *O Rei dos reis* (1961) tem Jesus Cristo como protagonista, e nele, as passagens que trazem Maria são mínimas, nas quais é sempre apresentada como esposa de José e a mãe de Cristo, colocada à margem das decisões, manifestando-se poucas vezes de maneira direta, a exemplo dos seus pressentimentos maternos. Todos esses são elementos de um imaginário conservador, composto tanto por elementos sócio-históricos quanto canônicos, que o filme reflete e produz para os espectadores da sociedade ocidental. Assim, compreende-se que a combinação das passagens

dos evangelhos e de elementos tradicionais referentes ao feminino – dona de casa, instinto materno, ausência de voz no cenário das decisões, entre outros – possibilitam apontar *O Rei dos Reis* (1960) como mais do que um filme religioso, um filme fruto de sua época.

Mais mãe e menos filha: Rupturas no imaginário mariano tradicional

O filme *Maria, figliadi suo figlio* (2000), traduzido para o português como *Maria, filha do seu filho* (2000), é uma produção italiana, produzida por Sara Rossi e dirigida por Fabrizio Costa, que nos conta a história de Maria. Distribuído no Brasil pela Versátil Home Vídeo, foi produzido pela Titanus, empresa que se especializou em séries e filmes do gênero. Essa produção foi, originalmente, feita em duas partes de uma hora e vinte minutos cada.

Esse filme também reflete o contexto histórico da época de sua produção, marcado pelos movimentos sociais de contestação, quando Maria, por meio de suas atuações, oferece informações de rompimento com o imaginário mariano tradicional. Ela, desde o início do filme, não se submeteu às ordens do homem. Esses elementos de ruptura se relacionam, principalmente, com o movimento feminista.

Dessa forma, identificamos, no decorrer da segunda metade do século XX, alguns eventos que sacudiram o mundo em busca de uma nova ordem social e política. Roszak (1972) discorre sobre a emergência de uma chamada contracultura: uma cultura inversa, radicalmente contrária aos ideais propagados pela então cultura hegemônica. A revolução cultural, à qual Hobsbawm faz referência em sua obra “A Era dos Extremos” (1995), configura o rompimento dos fios que ligavam os seres humanos às texturas sociais vinculadas a modelos de comportamentos previamente definidos. Instituições como Igreja e família foram as que mais sofreram com o novo individualismo moral. É nesse rol de árduas lutas travadas, de movimentos e inquietações, no mundo no século XX, que encontramos o movimento feminista.

O movimento feminista está inserido nesse contexto, contra os valores vigorantes e se apresenta como importante força de luta contra um determinado *ethos* estruturado (patriarcal), e se opõe às normas hegemônicas de atuação dos homens na sociedade. O movimento feminista também pode ser entendido como vários movimentos dentro de um só, muitas vezes não

sendo coeso, devido às grandes divergências ideológicas, existentes entre seus adeptos.

Algumas autoras e autores dividiram a história do movimento em três “ondas”. A primeira se refere a um período de atividade durante o século XIX e início do XX; a segunda se inicia na década de 1960, enquanto a terceira surge a partir da década de 1990. Cada “onda” feminista apresenta suas próprias ideias e pautas. Para Pedro (2005, p. 79):

O feminismo, como movimento social visível, tem vivido algumas “ondas”. O feminismo de ‘primeira onda’ teria se desenvolvido no final do século XIX e centrado na reivindicação dos direitos políticos – como o de votar e ser eleita –, nos direitos sociais e econômicos – como o de trabalho remunerado, estudo, propriedade, herança. O feminismo chamado de “segunda onda” surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, e deu prioridade às lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado – entendido como o poder dos homens na subordinação das mulheres. Naquele momento, uma das palavras de ordem era: “o privado é político”.¹¹

No filme, ao retratar a infância¹² de Maria, observamos uma cena (figura 4) em que ela participa de um coral com outras meninas e, ao elogiar a canção, é repreendida pelo sacerdote que as supervisionava, que diz dispensar seus comentários. Envolvida pela música, ela começa a dançar e a encarar o rabino, mas é novamente repreendida, o que não foi suficiente, pois Maria novamente sai do seu lugar, dançando e gesticulando os braços e seu olhar mais uma vez se direciona ao sacerdote, passando a impressão de desafiá-lo, como quem testa os limites de suas ações e liberdade. Ao mesmo tempo, influencia e incentiva as outras meninas do coral, que começam a seguir os seus passos.

¹¹ Ainda de acordo com Pedro (2011, p. 274) “Para autoras como Teresa Aguilar García, depois da ‘Segunda Onda’ do feminismo, estaríamos vivendo a terceira onda: a da pós-modernidade. Momento em que se debatem o feminismo cultural e o ecofeminismo com o feminismo de quarta onda, que incluiria o feminismo queer de Judith Butler e o cyberfeminismo de Donna Haraway”. Para maiores informações, consultar: PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 270-283.

¹² Sobre essas passagens da infância e adolescência de Maria, é importante destacar o resgate dos textos apócrifos, tendo em vista que essas fases de sua vida não são referenciadas no Novo Testamento. O principal texto sobre essas etapas é, segundo Ranke-Heinemann (1996), o evangelho de Tiago, também conhecido como *Protoevangelho* de Tiago ou *A Natividade de Maria* e trata-se de um documento que não pertence aos cânones das escrituras reconhecidas como autênticas pela Igreja. Para maiores informações, consultar: RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres sexualidade e a Igreja Católica*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.



Figura 4: Maria dançando

Fonte: *Maria, filha do seu filho*. Direção de Fabrício Costa, 2000– Distribuição Versátil Home Vídeo.

Nesse episódio, é possível identificar um certo empoderamento de Maria, ao protagonizar um pequeno “motim”, ao confrontar o sacerdote que representava a instituição judaica, com toda sua tradição e conservadorismo. Mais do que isso, ela, enquanto mulher, inserida numa cultura que coloca o feminino fora de quaisquer tipos de decisões, promove uma ruptura. Ela não só se rebela como consegue adeptos quando entusiasma as outras garotas. Temos aqui a configuração de uma nova representação mariana, em que Maria não se cala, por isso é repreendida mais de uma vez e, por insistência, sobrepõe-se à ordem vigente.

Há uma parte no filme em que os sacerdotes, percebendo que Maria está amadurecendo, começam a se preocupar em conseguir um casamento para ela. Ali aparece um ritual, apresentado como a forma usual de identificar o noivo ideal. José se apresenta timidamente. Ele se mostra perdido e assustado, uma característica que o acompanhará durante todo o filme. José, em meio à troca de olhares com Maria, esquece-se de recolher seu cajado, parte do ritual, posto que os outros já tinham recolhido. Atrapalhado com a situação, tem sua atenção chamada pelo sacerdote e, ao recolhê-lo, tem uma surpresa: do seu cajado brotam flores no momento em que é erguido ao alto por ele. Isso é interpretado como sinal de deus e José é escolhido para se casar com a jovem Maria.



Figura 5: O flerte de Maria e José.

Fonte: *Maria, filha do seu filho*. Direção de Fabrício Costa, 2000– Distribuição Versátil Home Vídeo.

Nessa passagem do filme, temos um momento de descontração entre o futuro jovem casal. A forma como o *zoom* da câmera busca o rosto de Maria e José (figura 5) já demonstra certa intenção de mostrar esse lado mais humano dos pais de Cristo. Na verdade, aqui podemos interpretar uma tentativa de dessacralização, principalmente, de Maria. Sua representação está mais próxima de uma adolescente do que uma entidade intocável

e frígida. Ela deseja e quer trocar olhares com José, o que rompe com o imaginário tradicional de Maria, passiva e recatada.

Essa realidade entre os pais de Cristo, retratada no filme, parece acompanhar a maneira como os sentimentos são manifestados na atualidade. As mulheres de outrora estavam condicionadas à iniciativa masculina como parte das formalidades pertencentes a uma sociedade conservadora. Nos dias atuais, essa “regra” perde força, quando a iniciativa para se relacionar com o outro costuma partir de quem tem o interesse e o desejo despertado primeiro.

Maria é entregue a José que, inicialmente, parece se incomodar com o fato dela ser mais jovem que ele. Ao sair do templo, ela o pergunta: “Você conheceu muitas?”; ele, constrangido, diz que isso não é assunto para se falar. No entanto, Maria fala que já entendeu a situação e José indaga: “O que você entendeu?”, e ela responde: “Que não teve muitas mulheres.”

José fala para Maria montar no jégue para que partam e ela diz que não e pega as rédeas do animal e vai à frente, guiando-o. José não gosta de sua atitude e afirma que ela não aguentaria dois dias de caminhada. Ela o contesta, e diz que, se viajasse em cima do animal, seria mais demorado. Seriam quatro dias.

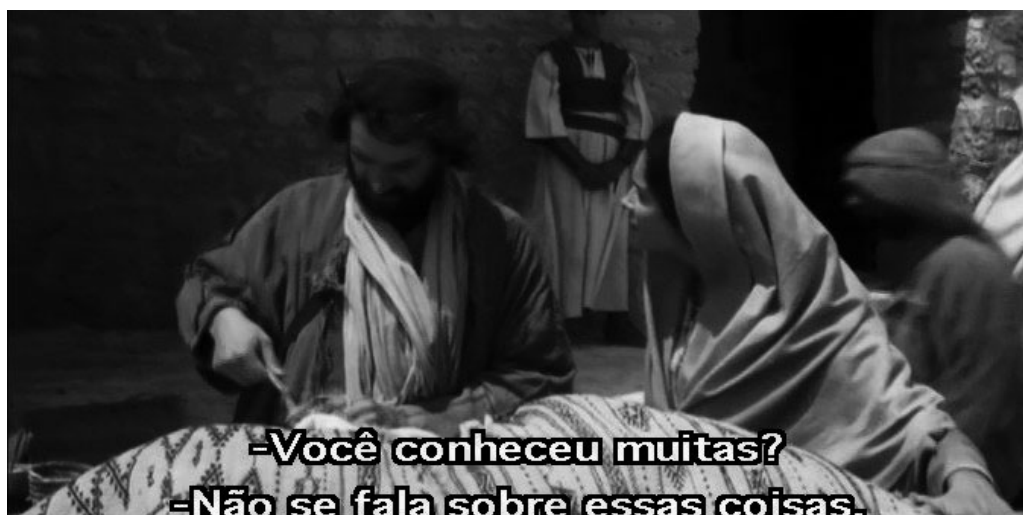


Figura 6: O atrevimento de Maria.

Fonte: *Maria, filha do seu filho*. Direção de Fabrício Costa, 2000– Distribuição Versátil Home Vídeo.

Podemos observar nessa cena (figura 6), que Maria questiona José a todo o momento. Ela não se cala e, por meio da curiosidade, o constrange quando pergunta sobre sua vida sexual e ainda deduz que ele teve poucas mulheres.

Maria também desobedece a José e o desafia, não montando no animal e, por meio de argumentos, o persuade. Esses são elementos avessos às representações clássicas de Nossa Senhora, sendo, na verdade, mais próximo dos estereótipos de Eva ou Lilith¹³, aquelas das quais as mulheres devem se afastar.

Maria foi rebelde, assim como Lilith também o foi. A segunda se rebelou contra o homem e contra Deus por não se sujeitar às imposições de Adão; Maria também foi desobediente, retórica e falaciosa como Eva, que não seguiu as ordens do criador em relação ao fruto proibido e ainda persuadiu Adão a fazer o mesmo. A rebeldia de Maria, mais seu “atrevimento” ao perguntar sobre a vida sexual de José e sua desobediência em relação às ordens dele, rompem com a tradição, e são características que permitem enquadrar sua representação, no filme, em um novo imaginário.

Outro exemplo de rompimento como imaginário tradicional pode ser visto quando Maria, ao voltar da casa de sua prima Elizabete (mãe de João Batista), para numa estalagem para passar a noite. Nesse momento, ela presencia um grupo de homens fazendo chacota de um dos milagres de Jesus, chamando-o de farsante. Ela prontamente se pronuncia, dizendo que seu filho arrisca a vida dele para salvá-los, enquanto eles o ridicularizam. Contrariados, os homens questionam Maria, perguntando se ela não aprendeu que as mulheres não devem “se meter em assuntos de homens”. Na ocasião, ela responde: “uma mulher deve defender a verdade, como todo mundo.”

Maria está tomada pelo sentimento de injustiça e raiva ao ver seu filho sendo ironizado pelos outros. Ela se impõe, mesmo quando um dos homens diz que aquilo é assunto de homens, ou seja, que as mulheres não devem se intrometer. Existe aqui a explicitação dos papéis sociais de gênero atribuindo, ao feminino, submissão e silêncio em relação ao homem, detentor do poder de decisão e liderança.

Todavia, durante essa discussão, Maria traz elementos de eloquência, iniciativa e reivindica o direito de defender a verdade, gozando de certa liberdade de expressão, fatos esses que não encontram referenciais nem no Novo Testamento nem nos textos apócrifos. Ela universaliza não só o direito de se expressar, como o de dizer a verdade. São os direitos iguais que Maria proclama para as mulheres, rompendo com a subserviência imposta ao feminino. Ela se apresenta de maneira subversiva e heterodoxa, em oposição aos seus tradicionais atributos de submissão e ao imaginário mariano (e feminino) tradicional.

¹³ Para maiores informações sobre os mitos de Lilith e Eva, consultar: FARGETTE, S. Eva Lilith e Pandora o mal da sedução. *Revista História Viva*, São Paulo, n. 12, 2006.

O protagonismo e liderança de Maria ficam evidentes quando ela discursa (figura 7) para os discípulos, após a morte de Jesus, no meio do deserto e debaixo de cruzes fincadas no chão. Ela ordena que levem a palavra de Deus, sobre a ressurreição de Jesus, o reino do amor, a muitas pessoas que ainda desconhecem sobre esses ensinamentos.



Figura 7: A pregação de Maria

Fonte: *Maria, filha do seu filho*. Direção de Fabrício Costa, 2000– Distribuição Versátil Home Vídeo.

Na cena seguinte (figura 8), Maria sai de casa e, quando é questionada aonde vai, ela, numa expressão de surpresa, responde que vai até a casa de

sua prima Elizabete e afirma que ela está morrendo. Chegando à casa de sua prima, ela confirma sua previsão. Maria pega uma bacia com água, molha a mão e abençoa Elizabete, da mesma forma como a água uniu Jesus a João. Elizabete sorri e agradece, pois diz sentir a bênção, ao ver Deus sorrindo.

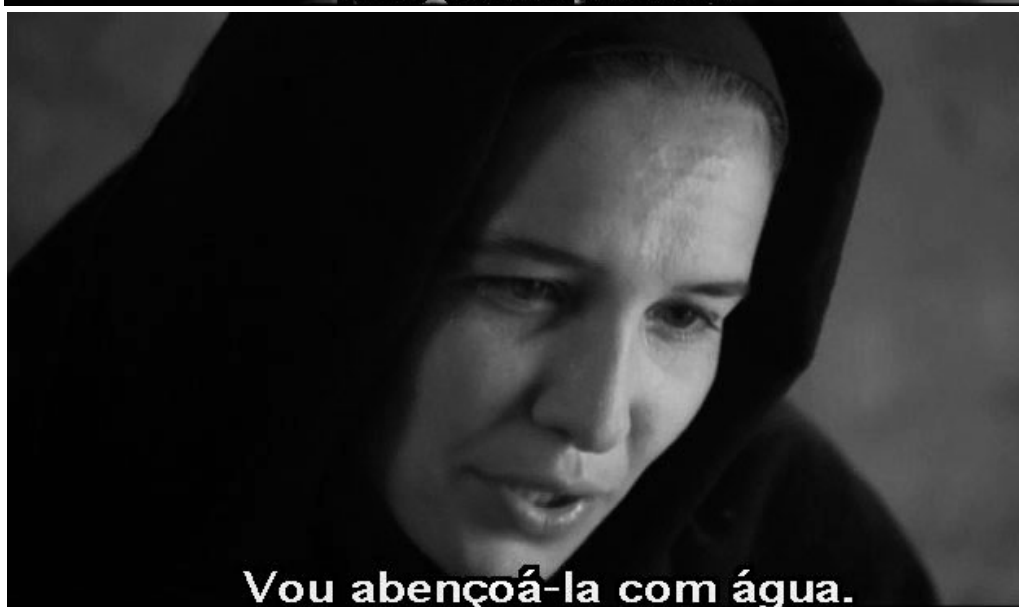
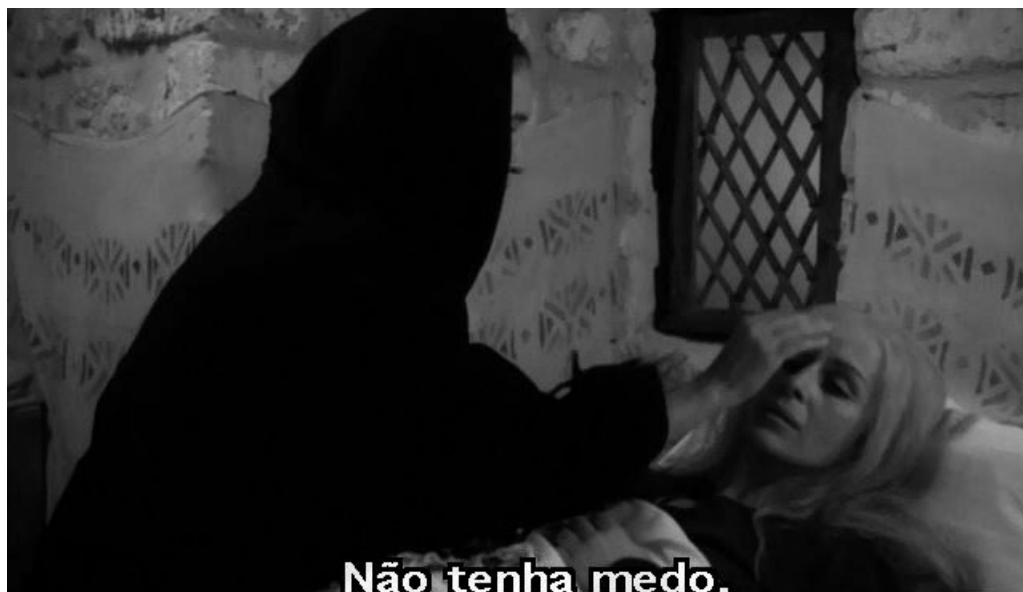


Figura 8 O batismo de Maria

Fonte: *Maria, filha do seu filho*. Direção de Fabrício Costa, 2000– Distribuição Versátil Home Vídeo

Maria adquire, além do poder de prever o que pode acontecer (ela pressentiu que sua prima estava morrendo), a capacidade de exercer um ritual que lembra o batismo, até então restrito aos homens. Maria incorpora, na reta final do filme, poderes políticos e divinos, liderando os discípulos

de seu filho e “salvando” a alma de sua prima. É esse empoderamento (político, sacerdotal e espiritual) de Maria que nos remete a entendê-la como representação pertencente a um novo imaginário, do qual o filme faz parte e propaga.

Considerações Finais

Além de objeto de lazer e entretenimento, o cinema também é um produto e, como tal, precisa vender e gerar lucro a seus realizadores. Para tanto, um filme não pode se isolar do contexto histórico social, no qual se insere, devendo trazer à tona temas familiares e ancorados em uma tradição de pensamento, seja para contrapô-la seja para reafirmá-la.

Certamente, não foi possível mostrar todas as passagens de Maria nos dois filmes, devido ao nosso espaço limitado nessas páginas, mas mesmo assim, procuramos esboçar como os dois filmes, por meio de Maria, representam dois imaginários distintos sobre o feminino.

Em suma, apresentou-se, a partir do filme *Maria, filha do seu filho* (2000) uma nova representação mariana, eco de um novo imaginário sobre as mulheres. As lutas femininas do século XX possibilitaram, assim, a construção de um novo imaginário sobre a virgem Maria, permitindo, desse modo, a reinvenção do mito mariano, através do cinema. Com isso, o cinema, enquanto obra de arte (sétima arte), representou o contexto social em que os filmes analisados estão inseridos. Dessa forma, fazemos nossas as palavras do cantor/compositor Raul Seixas (1990, p.107) quando afirma que “a arte é o espelho social de uma época, de um momento.”

Filmes

A MAIOR História de todos os tempos. Produção Georges Stevens. EUA: Distribuição MGM/UA – Home Vídeo, 1965. (168 minutos).

A PAIXÃO de Cristo. Produção Mel Gibson. EUA: 20TH CENTURY Fox Home Entertainment, 2004. (DVD 122 minutos).

JESUS de Nazaré. Direção Franco Zeffirelli. Itália/Reino Unido: TOP TAPE, 1976. (DVD 382 minutos).

MARIA, de Nazareth: uma mensagem de fé e esperança. Produção Jean Delannoy. França: TOP Tape, 1995. (DVD 102 minutos).

MARIA, em nome da Fé. Produção Kevin Connor. EUA: Alpha Filmes, 1999. (DVD 88 minutos).

MARIA, filha do seu filho. Produção Fabrício Costa EUA: VERSÁTIL Home Vídeo, 2000. (DVD 177 minutos).

MARIA, Mãe de Jesus. Produção Giacomo Campiotti. Itália: (Sem Distribuição), 1999. (DVD 200 minutos).

O REI dos Reis. Produção Nicholas Ray. EUA: MGM/UA – Home Vídeo, 1961. (DVD 168 minutos).

O SENHOR dos Milagres. Produção Helena Livanova. Reino Unido: EUROPA Filmes, 2001. (DVD 93 minutos).

JESUS de Nazaré. Direção Franco Zeffirelli. Itália/Reino Unido: TOP TAPE, 1976. (DVD 382 min)

Referências

AREND, Silvia Maria Fávero. *Paradoxos do Direito de Família no Brasil* (Uma Análise à Luz da História Social da Família). IN: SOUZA, Ivone, M. C. Coelho (Org). *Casamento: uma escuta além do judiciário*. Florianópolis: VoxLegem, 2006.

BALÁZS, Béla. *A Face das coisas*. IN: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BALDOCK, John. *Mulheres na Bíblia - Atos Heróicos, Nascimento Miraculosos, Confrontos, Rivalidades e Amor Verdadeiro*. M.Books do Brasil Editora Ltda. São Paulo, 2009.

BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. *A reinvenção do mito mariano: A “envaginação” dos filmes de Cristo no cinema e o imaginário feminino*. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História - PPGH. Unimontes: Montes Claros, 2016.

BLOCH, R.Howard. *Misoginia medieval: e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DALARUM, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY, G; PERROT, M. (Orgs.). *História das mulheres no ocidente: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

FARGETTE, Séverine. Eva Lilith e Pandora o mal da sedução. *Revista História Viva*, São Paulo, n. 12, 2006.

FREITAS, Ana Karina Miranda de. Psicodinâmica das cores em comunicação. *Nucom*. Limeira/Sp Ano 4, nº 12- De outubro à dezembro de 2007. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf. Acessado em 22/01/2016.

GÓES, Laércio Torres de. *O mito cristão no cinema: “o verbo se fez luz e se projetou entre nós”*. Salvador: EDUFBA, 2003.

HOBSBAWM, Eric John. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 -1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MACEDO, José Rivair. *A Mulher na Idade Média*. São Paulo: contexto, 2002.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 15, 2001.

NETO, Padre Jair Cardoso. *Presbíteros: Um site de referência para o clero católico*. Síntese de mariologia. Disponível em: www.presbiteros.com.br/site/sintese-de-mariologia/. Acessado em: 16/03/2015.

PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *HISTÓRIA*, São Paulo, v.24, N.1, P.77-98, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>. Acessado em 16/03/2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

RAGO, Margareth. *Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria*. In: VENTURINI, Gustavo. et al. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 30-42.

RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres sexualidade e a Igreja Católica*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SWAIN, Tânia Navarro. *De Deusa a Bruxa: Uma História de Silêncio*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

TUBERT, Silvia. *Mulheres sem sombra: maternidade e novas tecnologias reprodutivas*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

VADICO, Luiz. O épico bíblico hollywoodiano: o espetáculo como estética da salvação. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, São Paulo, 2012. Dossiê, ano 1, n. 2.

(Re)desenhando o feminino: representações de princesas no cinema de animação

Renata Santos Maia

Os contos de fadas, uma variação das fábulas¹, foram, durante muito tempo, em diversos lugares do mundo, um dos canais de transmissão de valores e ensinamentos para a vida, e possuem, até hoje, um caráter pedagógico que, além de revelar traços do humano, também comunicam exemplos de conduta que facilitam o convívio social. Essas histórias foram-se reinventando e, em cada época, buscaram retratar, à sua maneira, as relações sociais e de gênero e os modos de ver e viver próprios ao momento de cada sociedade, para além do caráter moral que algumas das fábulas trazem, ao final. E também enveredaram, nesse percurso, da literatura para o campo do cinema de animação.

Quando pensamos nesse gênero cinematográfico, as primeiras imagens que nos vêm à mente são as produzidas pelos estúdios *Walt Disney*. Isso porque a difusão e o consumo de filmes norte-americanos, sejam eles de animação ou não, têm uma proporção muito grande no Brasil. O próprio circuito comercial de exibição abre pouco espaço para a divulgação de produções nacionais e também para as provenientes de outras partes do mundo. Sendo assim, o cinema de animação que não obedece aos padrões hollywoodianos fica, normalmente, confinado aos guetos ou ao sistema alternativo de exibição de filmes – como os cineclubes ou festivais de cinema, que procuram oferecer e divulgar produções que não estejam inseridas tão profundamente nessa lógica capitalista.

O objetivo deste capítulo não é apresentar uma evolução técnica² do cinema de animação, mas sim, apontar como a abordagem das representações sociais e, principalmente, das construções de gênero foi sofrendo modificações,

¹ “A fábula é um gênero literário que tem sua origem no Oriente, mas foi particularmente desenvolvido por um escravo chamado Esopo, que viveu no século VI. a.C., na Grécia antiga. Esopo inventava histórias em que os animais eram os personagens. Por meio dos diálogos entre os bichos e das situações que os envolviam, ele procurava transmitir sabedoria de caráter moral ao homem.” (Disponível em: <http://eremptm.files.wordpress.com/2010/08/fabulas-iii.pdf>).

² Cabe assinalar que o marco fundador desse segmento cinematográfico é o ano de 1882, na França, por Émile Reynaud, que conseguiu, com seu praxinoscópio (sistema de animação de doze imagens que permitia rodar filmes de 500 a 600 imagens), exibir, ainda em preto e branco e sem som, uma sequência de imagens animadas.

ao longo da sua trajetória histórica, dentro das obras cinematográficas de animação que marcaram o século XX e o início do século XXI. São levadas em conta, neste trabalho, somente as produções que carregam em suas abordagens um diálogo com os contos de fadas disseminados pela cultura oral e registrados na literatura.

Todas as animações cinematográficas, assinaladas neste artigo, inserem-se no que Teresa de Lauretis (1994) denominou de tecnologias de gênero: um conjunto de aparelhos semióticos (como a televisão, o cinema, a música) que constroem representações sobre o feminino e o masculino, designando identidades, valores, códigos de conduta e hierarquias sociais. Lauretis tem como pressuposto a ideia de que os gêneros são construídos e que as mídias participam, assim como os discursos institucionalizados, dessa construção.

É também a partir de Lauretis que se entende o sistema sexo-gênero como a construção de uma representação sobre o feminino e o masculino, em que há uma relação de poder e hierarquia, que “é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade”. (Lauretis, 1994, p. 212). Por isso, faz-se necessário questionar e desconstruir a história, entender os mecanismos de exclusão, de constituição de discursos e os aparatos de construção social e cultural do feminino e do masculino, até para poder romper com essa visão binária. Pois, de acordo com Tânia Navarro-Swain (2014), é preciso conhecer os mecanismos de produção de assujeitamento ao sistema sexo-gênero para operar a sua desconstrução.

As fábulas encantadas que deram origem aos roteiros de cinema tiveram sua procedência na narrativa oral e não eram exatamente encantadoras. Robert Darnton (1986), ao estudar as maneiras de pensar na França do século XVIII, a partir dos contos populares, dá-nos uma noção de como se estruturavam essas histórias e de como elas estavam intrinsecamente associadas ao cotidiano das pessoas que as relatavam, e relacionadas também com o imaginário que circulava no período e com aquilo que tocava essas pessoas no íntimo.

Partindo do enredo de fábulas como *Cinderela* e *Pequeno Polegar*, o autor remonta à França setecentista para demonstrar como a pobreza e a fome assolavam os camponeses de forma brutal, colocando-os à beira da morte ou da indigência. A partir daí, compreendemos porque mais uma boca para alimentar não era bem recebida no núcleo de outra família, ou como o abandono dos filhos, diante da impossibilidade de alimentá-los, era

algo corriqueiro (contextos da história de *Cinderela* e *Pequeno Polegar*, respectivamente).

O cenário onde as histórias se desenrolam costuma ser hostil como a própria vida dos camponeses e apresenta ideais de felicidade que, quase sempre, incluem um bom prato de comida. Por isso, Darnton (1986, p. 59) ressalta que “por trás das fantasias e do divertimento escapista dos contos populares, existe um substrato de realismo social” que retrata um cotidiano cruel, com ameaças e perigos por toda parte. Essas histórias não eram direcionadas às crianças, especificamente, pois a noção de infância³ ainda estava em processo de construção, mas contadas em momentos de sociabilidade entre os camponeses, em que também as crianças estavam presentes.

Perseguindo os resquícios dessas fábulas, Darnton traça um panorama do universo camponês e, como um detetive, vai ao encalço das pistas deixadas pela tradição oral para revelar histórias que vão do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo, como é o caso da história primitiva da *Bela Adormecida*, que foi estuprada durante o sono por um príncipe já casado, e de *Chapeuzinho Vermelho*, que bebe o sangue e come a carne de sua avó como se fosse um saboroso lanche. Mas alerta, também, que os contos perderam muito desse áspero realismo, recebendo toques de refinamento quando reunidos por Charles Perrault, Marie Catherine D'Aulnay e, mais ainda, pelos Irmãos Grimm.

Das fábulas literárias para as telas da Disney: o predomínio da visão tradicional de mulher

Foi a partir das coletâneas dos Irmãos Grimm, principalmente, e também de Perrault, que a *Disney* levou para o cinema algumas das histórias dos contos infantis. A primeira foi *A Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938. O filme, assim como o conto, apresenta a história de uma jovem órfã que causa inveja e rivalidade na madrasta, ao ser considerada a mais bela do reino e, por isso, é condenada à morte, detalhe que reforça, no senso comum, a ideia de que as mulheres são rivais em potencial, principalmente quando

³ De acordo com Philippe Ariès (1981), a partir do final do século XVII, o surgimento das escolas como espaço de aprendizado para o mundo, e o cultivo de laços afetivos mais estreitos dentro da família nuclear, que passou a se organizar em torno da criança, tornou possível a emergência da concepção de infância tal qual conhecemos hoje e fez a criança sair do antigo anonimato.

o assunto é a beleza. E esse aspecto é considerado tão crucial na vida das mulheres por esse tipo de mídia que a punição da Rainha Má, por tentar tirar a vida de Branca de Neve é ficar o resto de sua vida aprisionada em um corpo envelhecido, como se a beleza fosse uma prerrogativa apenas da juventude.

O algoz de Branca de Neve, um caçador, apieda-se da menina e a deixa livre para seguir sua vida longe dali. Ela, então, encontra os sete anões e passa a viver com eles, cuidando dos afazeres domésticos. A madrasta má, no entanto, ao descobrir que a garota ainda estava viva, disfarça-se de anciã e oferece a ela uma maçã envenenada que a faz cair em um sono profundo.

Essa cena evoca a passagem bíblica em que a serpente oferece a Eva uma maçã que representará a sua desgraça. Tanto no filme como na Bíblia, temos figuras femininas arquitetando projetos de maldade, enquanto os homens ou são os salvadores ou são os enganados. Depois disso, entra em cena, na animação, o príncipe, cuja única função na história é dar na donzela o beijo que a desperta novamente para a vida e, em seguida, eles se casam para viverem felizes para sempre.

Essa história deixa subentendido que apenas a união conjugal e legítima pode realmente proteger a mulher de possíveis perigos, visto que, mesmo morando com sete anões (homens), foi apenas depois de se casar com o príncipe que Branca de Neve finalmente se viu resguardada das artimanhas de sua madrasta malvada. Essa constatação remete aos argumentos de Carole Pateman (1993) sobre o contrato sexual (como a autora denomina o casamento), para ela anterior ao contrato social, e que carrega as marcas do patriarcado, já que assegura os direitos dos homens sobre as mulheres em troca dessa suposta proteção, e que converte a diferença sexual em diferença política. Para a autora, elas foram impelidas a fazer parte dessa situação porque “os costumes sociais destituíram as mulheres da oportunidade de ganharem o seu próprio sustento, de modo que o casamento era a única chance para elas terem uma vida decente.” (Pateman, 1993, p. 236).

A partir do sucesso alcançado com a primeira adaptação dos contos de fadas para o cinema, vieram outras: *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A Pequena Sereia* (1989), e *A Bela e a Fera* (1991). As duas primeiras produções, assim como *Branca de Neve*, apresentam figuras femininas pouco participativas nas tramas, embora as histórias carreguem nos títulos os seus nomes. Elas são claramente escolhidas por seus futuros maridos que se apaixonam, antes de tudo, pelos atributos considerados imprescindíveis

em uma mulher desses períodos, e que as princesas apresentam, sejam de beleza ou de dotes, como saber cuidar da casa e saber cozinhar.

Ariel e Bela já são protagonistas mais consistentes nas suas histórias, ainda que idealizem o amor romântico e o casamento. No caso da sereia Ariel, ela é fascinada pelo mundo dos humanos e acaba se envolvendo com um príncipe. A partir daí, não mede esforços para realizar o sonho de viver com ele um romance que terá como desfecho o casamento, chegando até a ficar muda ao negociar a própria voz em troca de pernas humanas. Ariel renuncia a uma parte de si, na tentativa de atender o seu objetivo de conquistar um parceiro. Bela, por sua vez, é uma garota culta e cheia de sonhos que se vê obrigada a viver confinada em um castelo por Fera, para poupar a vida do pai. Mas depois se apaixona e busca a realização do seu amor, a despeito de todas as atitudes grosseiras de Fera que, além de aprisioná-la em sua residência, também grita com a moça em várias ocasiões.

Essas princesas expressam um ideal de feminilidade que predominou entre as mulheres de classe média dos anos dourados, mas possui raízes ainda nos tempos atuais. Os casamentos não costumavam mais ser arranjados nesse período, mas as moças deveriam ser virtuosas para conseguirem um bom partido, além de serem resignadas e ciosas de que a “felicidade conjugal depende fundamentalmente dos esforços femininos para manter a família unida e o marido satisfeito.” (Pinsky, 2004, p. 608).

Repletas de doçura e meiguice, as singularidades das princesas vão se apagando, à medida que se aproxima a necessidade de cumprir o destino social de todas elas: o casamento. Mesmo que isso signifique abandonar a família, os amigos e o lugar onde viviam, como é o caso de Ariel e Bela; ou estar entregues à eventualidade de que apareça um príncipe ou uma fada-madrinha capazes de livrá-las de sua condição, descortinando outras possibilidades de vida, como acontece com Branca de Neve, Aurora e Cinderela. Dessa forma, quando não são figuras inertes à espera de um salvador ou uma interferência sobrenatural, são personagens que sacrificam outras áreas da sua vida social, em nome da realização amorosa.

Para Liliane Machado (2013), a associação mulheres/casamento/felicidade e seu destino inexorável como senhoras do lar são alimentados por um interdiscurso presente nos filmes de animação (desde a década de 1930, com Branca de Neve), na literatura, na publicidade e tantas outras mídias que apontam o matrimônio como o único caminho seguro para a realização feminina.

Outra característica marcante no perfil dessas princesas é que são todas boas “moças de família”, como o modelo desejado para as mulheres nos anos 1950, na definição de Carla Bassanezi Pinsky (2004, p. 610): detentoras de “gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com rapazes”. Como não lembrar de Bela, Pocahontas e Mulan e seu amor incondicional pela figura do pai, e toda a expectativa que elas manifestam em relação à concretização da união com seus príncipes?

Além disso, como assinala Margareth Rago,

ser mulher, até aproximadamente o final dos anos 1960, significava identificar-se com a maternidade e a esfera privada do lar, sonhar com um “bom partido” para um casamento indissolúvel e afeiçoar-se a atividades leves e delicadas, que exigissem pouco esforço físico e mental. (Rago, 2004, p. 31).

Da mesma forma, uma legítima princesa deveria ter sua existência voltada para a espera do seu príncipe e de um casamento que durasse para sempre.

No entanto, a partir da repercussão dos ideais e das reivindicações defendidas no Movimento Feminista – desde a década de 1970 – que foi marcada pela necessidade de externar as diferenças identitárias, desconstruindo a ideia universal de mulher como categoria uniforme, e de uma demanda do próprio público, composto por meninas/mulheres que queriam se ver representadas nessas histórias, houve a inserção de heroínas com traços físicos que remetiam a outras etnias nas animações produzidas pela *Disney*.

É assim que surgem novos filmes tendo como protagonistas uma árabe, Jasmine, princesa do filme *Aladdin* (1992); uma índia – *Pocahontas* – filme de 1995; uma asiática – *Mulan* – filme de 1998; e uma negra chamada Tiana, do filme *A Princesa e o Sapo* – de 2009. Em relação a este último filme, é interessante destacar que Tiana é uma mulher que busca, antes de tudo, pelo menos em boa parte da história, a independência financeira com a abertura do seu próprio negócio, um restaurante, em um período, anos 1920, em que as mulheres, sobretudo negras, sofriam com a discriminação e a falta de oportunidades, mas, ao final, também se rende ao ideal do matrimônio.

A despeito da diversidade, em alguns traços do rosto e a cor da pele, elas conservam o mesmo biotipo: magro e cheio de curvas, pois beleza costuma

ser um aspecto de grande importância na caracterização das princesas. Além disso, possuem praticamente a mesma estatura, cabelos fartos e bem penteados como pode ser percebido na imagem 01:



Imagem 01: Princesas *Disney* (da esquerda para a direita): Jasmine, Branca de Neve, Mulan, Aurora, Cinderela, Pocahontas, Tiana, Bela, Ariel e Rapunzel.

Fonte: <http://www.pipocablog.com/post/3172/conheca-com-todas-as-princesas-da-disney>. Acesso em 18 de julho de 2013.

Outros estúdios entram em cena e surgem representações de gênero mais plurais

Apesar de ser a *Disney*, no ocidente, o estúdio que mais produziu animações e que maior destaque ganhou nesse campo, outros estúdios dos Estados Unidos e também de outras partes do mundo lançaram filmes em que as construções e representações de gênero são abordadas. Em 1997, a *20th Century Fox* lançou *Anastasia*, filme que conta a história de uma princesa russa, no contexto da Revolução Bolchevique, retratada como um acontecimento negativo, enquanto a família de Nicolau II aparece como vítima. Anastasia e a avó são as únicas sobreviventes da dinastia Romanov. No filme, a princesa escolhe viver seu amor por Dimitri, um rapaz humilde, e abre mão do seu lugar no trono e da herança, o que remete, mais uma vez, à ideia do sacrifício em nome do amor romântico. Merecem destaque, ainda, o período e o contexto em que esse filme foi lançado: seis anos após o fim da União Soviética. Sendo assim, uma personagem russa representou, naquele momento, a possibilidade de conquistar um mercado, antes fechado para o capitalismo, e explica o fato de a revolução socialista ter sido trabalhada como algo bárbaro e extremamente negativo.

Em 2005, a *Europa Filmes*, uma produtora independente, lançou *Deu a louca na Chapeuzinho*. Nesse filme, a história da menina de capuz

vermelho ganha os contornos de um caso policial sobre o roubo das receitas de guloseimas em toda a floresta. Mas, ao contrário da versão tradicional, onde o Lobo é o grande devorador de meninas e vovozinhas indefesas, nesse filme ele atua como um repórter investigativo. Chapeuzinho, por sua vez, é uma campeã nacional de Karatê que não hesita em utilizar golpes para se defender. E a vovó, longe de ser uma senhora frágil é, na verdade, uma amante dos esportes radicais, que não gosta de tricotar ou jogar bingo, e sim, de viver ao extremo as sensações que novas experiências podem lhe proporcionar, participando clandestinamente de várias competições e vencendo muitas delas. Descobrimos, também, que o verdadeiro vilão da história é um simpático e, aparentemente, inofensivo coelhinho, estratégia que desconstrói a associação entre maldade e feiura.

Nesse filme, vários paradigmas envolvendo conceitos de feminilidade, masculinidade e velhice são quebrados, dando lugar a outras representações que estão sintonizadas com os comportamentos adotados, na contemporaneidade, por mulheres, homens e idosas/os. A vovó de Chapeuzinho é uma senhora que contraria a antiga concepção de velhice, “antes entendida como decadência física e invalidez, momento de descanso e quietude no qual imperavam a solidão e o isolamento afetivo”, e se insere em um novo modelo que “passa a significar o momento do lazer, propício à realização pessoal que ficou incompleta na juventude, à criação de novos hábitos, *hobbies* e habilidades e ao cultivo de laços afetivos e amorosos alternativos à família” (Silva, 2008, p. 161).

A *Europa Filmes* lançou também, em 2007, *Deu a louca na Cinderela*, filme que satiriza o equilíbrio entre bem e mal, nos contos de fadas. Ella (apelido de Cinderela), protagonista da história, foge do modelo convencional de princesa, desde a aparência, possui cabelo curto (corte tipo “Joãozinho”), até a conduta diante das adversidades, pois vai à luta para escrever seu final feliz, ao invés de ficar esperando que uma intervenção externa ou sobrenatural mude sua condição e seu destino.

O príncipe dessa história é um sujeito bobalhão, atrapalhado e narcisista, embora demonstre ter bom coração. Ele passa todo o filme consultando um manual dos contos de fadas para saber o que deve fazer durante o desenrolar da trama. Vemos aqui a ironia em relação à figura do príncipe e herói. Mas percebemos também que, quando se cria um personagem que foge dos moldes da masculinidade hegemônica, entendida por Robert Connell e James Messerschmidt (2013, p. 245) como um padrão de práticas que possibilitou a dominação dos homens sobre as mulheres e que é normativa, sustentada

pela força, calcada em uma ascendência alcançada por meio da cultura, das instituições e da persuasão, ele aparece de forma recorrente como uma pessoa pouco inteligente e que não merece ser levada a sério, algo que se repete também no filme *Valente*, abordado mais adiante.

Deu a louca na Branca de Neve (2009) é mais uma adaptação do conhecido conto feita pelo estúdio *Focus Filmes*, que continuou a onda de “enlouquecer”⁴ as princesas das histórias infantis e criou uma Branca de Neve adolescente, egoísta e esnobe que precisa resgatar os valores ensinados por sua falecida mãe. Ela, a princípio, só quer saber de festas e dos cuidados com a própria aparência, desafia as regras estabelecidas pelo pai e não gosta de cumprir a agenda real que contém uma série de compromissos oficiais com os súditos. Só depois de ser desprezada pelas amigas e por toda a população do reino é que começa a rever seu comportamento.

A criação de títulos em português para essas animações, nos quais as protagonistas são chamadas de “loucas”, e que nada tem a ver com os títulos originais, remete, no Brasil, a um passado de opressão e violência contra as mulheres. Essa estratégia de adjetivá-las como loucas tem sido historicamente utilizada para desqualificar suas falas e atitudes. Muitas mulheres foram internadas em hospitais, principalmente ao longo século XIX e início do XX, por não aceitarem a submissão de seus corpos e suas vontades aos ditames sociais da época, como o casamento compulsório, a violência doméstica, a maternidade, a restrição ao espaço doméstico, dentro outros. Nesse sentido, foi colocado em prática um projeto normatizador das suas condutas para diagnosticá-las como portadoras de transtorno mental e, portanto, incapazes de fazer suas próprias escolhas. Por isso, quando aparecem personagens femininas independentes, que desafiam o poder do pai, que adotam práticas e comportamentos considerados rebeldes e não seguem o roteiro estabelecido como correto e esperado para elas, acabam sendo consideradas loucas.

Cabe salientar ainda que esses argumentos continuam muito vivos e atuais, basta reparar nas matérias sensacionalistas e machistas, como da *Revista IstoÉ* em abril desse ano, que tentam qualificar a até então presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, como histérica e passível de surtos, para justamente

⁴ Os títulos dos filmes *Deu a louca na Cinderela*, *Deu a Louca na Branca de Neve* e *Deu a louca na Chapeuzinho* são adaptações para as versões brasileiras. Os títulos originais são *Happily Never After* (em uma tradução próxima ao português seria: “nunca felizes para sempre”), *Happily Never After 2 – Snow White another bite on the Apple* (“Nunca felizes para sempre 2 – Branca de Neve, outra mordida na maçã”) e *Hoodwinked* (que em português significa “enganar”), respectivamente.

duvidar da sua capacidade para ocupar um cargo e um espaço tradicionalmente localizado na esfera de poder masculina. (IstoÉ, 2016).

O surgimento da *Dream Works Animation*⁵, um novo estúdio com propostas mais ousadas em relação aos contos de fadas, causou um estrondoso sucesso ao lançar, em 2001, o filme *Shrek* que subverteu, em parte, os roteiros tradicionais dos contos infantis. Esse filme traz um casal de protagonistas que rompe com os ideais de beleza e comportamento esperados de príncipe e princesa e lança novas identidades de gênero. Além disso, as clássicas princesas, que aparecem com maior participação no terceiro filme, são ressignificadas e abandonam sua doçura e bondade habituais para ganhar contornos cômicos.

Os filmes fazem um interdiscurso e também um contradiscurso com essas personagens e suas histórias, já que, ao mesmo tempo em que estabelecem um diálogo com a sua origem, os contos clássicos e as animações da *Disney*, também ridicularizam a forma de pensar e o comportamento delas. Branca de Neve, Bela Adormecida (Aurora), Cinderela e Rapunzel apresentam comportamentos infantis e egoístas, como na cena em que estão fugindo pelas tubulações de esgoto, depois do golpe de estado aplicado pelo Príncipe Encantado, e começam a discutir por causa da aparência para estabelecer quem é a mais bonita do reino:

Cinderela: Ai, que lugar nojento! Eu 'tô' me sentindo um trapo.
Branca de Neve: Olha, desculpa, mas isso não 'tá' legal pra mim.
Bela Adormecida (sendo carregada nos ombros de Dóris): Só sabe pensar em você, não é, Branca? Sua atitude não ajuda nem um pouco.
Branca de Neve: Minha atitude? Está com inveja porque fui eleita a mais bela do reino.
Rapunzel: Ah, sim, aquele concurso fajuto, não é?
Branca de Neve: Ah, dá um tempo, Rapunzel. 'Rapunzel, Rapunzel, por que não joga seu aplique de tranças para mim'.
Rainha Lílian: Meninas, deixem de lado as picuinhas e vamos trabalhar juntas. (*Shrek*, PDI/DreamWorks. 2007).

A cena evoca, mais uma vez, a rivalidade feminina quando o assunto é a beleza e os desentendimentos em virtude da inveja. E, depois que são presas, ao invés de deixarem as diferenças de lado para resolverem a situação, continuam se alfinetando. Não se importam com o fato de o reino estar em poder de pessoas mal intencionadas, revelando que prefeririam ter-se aliado

⁵ A *Dream Works Animation* foi fundada em 1994 por Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg e David Geffen e tem se destacado na produção de obras destinadas ao público infantil.

aos adversários para não perder o conforto de que gozavam, como afirma Branca de Neve: “se tivéssemos ficado onde eu sugeri estaríamos tomando chá em xícaras com formato de coração e comendo um delicioso bolo com geleia de framboesa. Eu não dou a mínima para quem está governando o reino.” (Shrek, PDI/DreamWorks. 2007).

Ao perceber o comportamento das amigas, Fiona lhes interpela para que busquem juntas uma saída, ao que Branca de Neve responde que nada poderiam fazer, além de esperar pelo resgate, porque são: “apenas três princesas super gostosonas, dois monstrenhos de circo (se referindo ao Gato de Botas e ao Burro, que também estavam presos), uma ogra grávida e uma velha (Rainha Lílian).” (Shrek, PDI/DreamWorks. 2007). Ou seja, não havia ali uma figura masculina para defendê-las ou tomar as rédeas da situação. Além disso, ao empregar os termos “velha” e “monstrenhos de circo”, a princesa traz à lembrança mais estereótipos do imaginário social.

Podemos inferir que o argumento proferido por Branca de Neve e o comportamento adotado por ela e as demais princesas cumprem o papel de produzir um contradiscurso e ironizar as princesas da *Disney*, pois reproduzem um discurso patriarcal, que diz às mulheres que elas são frágeis e incapazes de agir por conta própria, precisando da proteção de um homem, sendo este o pensamento ainda predominante, no período em que os filmes, onde aparecem essas personagens originalmente, foram produzidos. Tal arranjo acaba por estabelecer qual é o lugar das mulheres e o seu papel na sociedade: o lar e a submissão, esperando que parta dos homens a solução dos seus problemas.

Por isso Foucault (1987, p. 113-114) salienta que não existe enunciado livre de raízes, neutro ou independente; “mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio de outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja.” A fala de Branca de Neve remete a um enunciado maior de assujeitamento das mulheres, sob a égide do patriarcado. Felizmente, o filme mostra também que é possível existir cooperação entre as mulheres e não somente rivalidade, e elas acabam por superar as diferenças e formam um grupo de reação que, corajosamente, enfrenta soldados e seres monstruosos, adotando uma postura aguerrida como demonstrado na imagem a seguir:



Imagem 02: Princesas em ação

Fonte: <http://sinopse365.blogspot.com.br>. Acesso em 14 de março de 2013.

Em *Shrek Terceiro* é feita uma referência ao movimento feminista, quando as princesas se unem para lutar contra o Príncipe Encantado. Nessa cena, a rainha derruba as paredes da prisão usando golpes com a cabeça, Cinderela afia seus sapatinhos de cristal (para utilizá-los como arma), e as demais princesas rasgam as mangas e barras dos vestidos, queimam um sutiã, como forma de protesto, e vão à luta para derrubar o usurpador do poder no Reino Tão Tão Distante. Cenas como esta demonstram que o filme traz, em seus meandros, possibilidades de se pensar novos horizontes para os estudos feministas e as teorias de gênero.

Embora a série de filmes *Shrek* tenha agregado uma abordagem irreverente aos contos de fadas, desconstruindo vários dos seus estereótipos, algumas permanências da visão tradicional se fazem presentes como a preocupação com o casamento, que aparece como local seguro e de resolução dos problemas ou anomalias, visto que Fiona, a princípio, quer se casar para quebrar a maldição que a transforma em ogra todas as noites. Esse destino social é tão forte e impregnado no imaginário coletivo como ideal de felicidade que continua presente na maioria das animações cinematográficas e adaptações dos contos de fadas destinados às crianças, mesmo nos que se pretendem uma paródia deles, como é o caso de *Shrek*. Tanto que Fiona cumpre seu desígnio social e biológico: casa-se e tem três filhos e, com isso, realiza também o ideal romântico.

Em contrapartida, por ter sofrido vários desdobramentos, a história de Shrek e Fiona mostra o que acontece depois do casamento e do “felizes para sempre”, problematizando as dificuldades do relacionamento e também a chegada dos filhos. O filme mostra que ter filhos exige um esforço que nem sempre é acompanhado do prazer, trazendo à tona a face nada glamourizada desse processo. Por outro lado, essa construção evidencia também a ideia de que só se constitui a família com o nascimento dos filhos. Mas, mesmo nessa permanência, nota-se uma ruptura, pois, ao enfatizar o cotidiano do casal, percebemos que no celebrado “felizes para sempre”, que comumente encerra a maioria dos filmes desse gênero cinematográfico, não dá para ser feliz o tempo todo.

No filme são abordadas ainda questões como alteridade, a intolerância ao diferente, necessidade de se enquadrar em padrões de beleza e comportamento fixados pela sociedade e os relacionamentos humanos. Também são apresentadas, nessa nova configuração das histórias infantis, diferentes identidades de gênero e formas plurais de vivenciar a sexualidade, como é o caso das personagens transgêneras Dóris e Mabel, originalmente as irmãs feias da Cinderela. Tudo isso pode ser entendido como reflexo das modificações vividas na contemporaneidade, e que ganham uma visibilidade maior, a partir do impacto da mídia e dos novos mecanismos tecnológicos. Como reflete Guacira Lopes Louro:

As possibilidades de viver os gêneros e as sexualidades ampliaram-se. As certezas acabaram. Tudo isso pode ser fascinante, rico e também desestabilizador. Mas não há como escapar a esse desafio. O único modo de lidar com a contemporaneidade é, precisamente, não se recusar a vivê-la. (Louro, 2008, p. 23).

Ainda dentro dessa análise a mesma autora salienta que as transformações são inerentes à história e à cultura, mas atualmente elas têm se mostrado mais nítidas e dinâmicas, fazendo surgir novos comportamentos, estilos de vida, saberes e formas de relacionamento, que levaram à percepção de uma diversidade cultural que não era tão evidente. (Louro, 2008, p. 19).

O protagonismo feminino: a maternidade e o par romântico saem ao poucos de foco

De tempos em tempos, ocorrem mudanças de caráter social, econômico e político que alteram as imagens e construções sobre o comportamento feminino

e masculino instituídos como modelo por uma determinada sociedade e, por isso, há a necessidade de se adaptar. Essa situação é bastante perceptível nos contos de fadas que, desde tempos remotos, são transmitidos de uma geração a outra de forma a estabelecer os valores e as necessidades que norteiam o seu viver em sociedade. Robert Darnton, ao analisar os contos populares do século XVIII, é bastante esclarecedor nesse sentido:

na verdade, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. (Darnton, 1986, p. 26).

Dessa forma, pode-se considerar que a emergência de uma diferente abordagem desses contos é também resultado das mudanças que vêm ocorrendo, desde o final do século XX, trazendo consigo o debate acerca das noções de gênero e da sexualidade, entre outras inquietações. No século XVIII, uma das grandes preocupações do ser humano era a sobrevivência, por isso a atenção estava voltada para as necessidades e funções básicas do organismo humano como a alimentação, o sexo, a excreção, como demonstra Darnton em sua análise. No entanto, conforme o indivíduo vai suprimindo essas necessidades, outras mais complexas vão surgindo, como a de discutir e entender as diversas formas de se relacionar e ressignificar suas práticas cotidianas.

Diante dessa nova onda dos filmes de animação, que passaram a incorporar elementos atuais e muita ironia em relação aos contos clássicos, a *Disney* procurou se adaptar. Em 2010, foi a vez de *Enrolados*. Novamente inspirada em um conto dos Irmãos Grimm, a animação conta a história de Rapunzel, uma princesa que vive aprisionada em uma torre, só que, dessa vez, ela é uma jovem prestes a completar dezoito anos e não se mostra nada frágil. O príncipe é um sujeito que vive de dar pequenos e grandes golpes, como roubar joias e alimentos e, ao invés de livrar a princesa do perigo, é muitas vezes salvo por ela.

A nova versão de Rapunzel usa a farta cabeleira não apenas como adorno estético ou para que o príncipe suba até a torre a fim de resgatá-la; as madeixas parecem ter vida própria e são utilizadas em várias situações como uma espécie de membro extra do corpo da moça, além de ter o poder de cura e de rejuvenescimento, motivo pelo qual Rapunzel foi sequestrada ainda criança por uma vaidosa mulher. Apesar de proporcionar um protagonismo

maior à princesa, essa é mais uma história cujo enredo envolve os quesitos “amor e sacrifício”, pois Rapunzel renuncia ao seu poder para salvar a vida de Flynn, ao cortar seu denso cabelo para curar o amado de um feitiço mortal. O romance ocupa grande importância no enredo, e o final sugere a união do casal de protagonistas, que se confirma com a posterior divulgação, em 2012, de um curta que se desenvolve em torno da cerimônia de casamento entre Rapunzel e Flynn.

Em 2012, a *Disney* lançou *Valente*. Esse filme trouxe uma verdadeira inovação ao não criar um par romântico como protagonista da história. O enredo desenvolve-se basicamente sobre a relação entre Merida e Elionor, sua mãe, defensora da tradição, que quer fazer dela uma princesa requintada, enquanto a garota não aceita se submeter às suas exigências e desafia a disciplina imposta pela progenitora.

É interessante perceber que o filme apresenta outras possibilidades de comportamento para as mulheres, como a destreza no uso do arco e flecha e a coragem para desbravar lugares desconhecidos, sem ninguém para oferecer proteção. Merida quer ser livre para fazer suas próprias escolhas e não se sujeita às regras de etiqueta e aos trajes desconfortáveis da realeza. Na disputa organizada para decidir o seu futuro marido, a princesa compete pela própria mão e se mostra mais habilidosa que os demais participantes, vencendo a todos. Ao tomar as rédeas do próprio destino, Merida demonstra um empoderamento do feminino. Os príncipes, por outro lado, são bastante desengonçados, o que só reforça nas cenas o talento da jovem.

Para Liliane Machado (2013), essa história resgata e regenera a figura materna positivamente, e retrata a relação das duas de forma cúmplice e solidária. Além disso, como ressalta a autora, ao contrário de outras princesas que contam com a ajuda de um referencial masculino para resolver suas querelas, Merida tem de lidar sozinha com seus problemas e, mais tarde, conta com a ajuda da mãe.

Recentemente, houve uma polêmica envolvendo essa princesa, que chegou a ter sua imagem reformulada para uma linha de brinquedos e, por isso, ganhou um corpo mais curvilíneo para parecer uma garota mais velha e mais sensual, diferente da “moleca” de cabelos emaranhados apresentada no filme. O cabelo ruivo e cacheado revela, inclusive, traços da personalidade da princesa e ajuda a compor a personagem. Devido à repercussão negativa dos retoques, a *Disney* retomou a versão original de Merida, (*Site Uol*, 2013) o que evidencia a preferência do público por representações inovadoras de princesas/mulheres.

Frozen, Uma Aventura Congelante (2013), inspirado em *A Rainha da Neve* de Hans Christian Andersen, surgiu como mais um extraordinário sucesso lançado pela *Disney*, ao apresentar uma história centrada na relação entre duas irmãs, suas inseguranças e conflitos. E, longe dos maniqueísmos de outrora, o maior vilão dessa vez é o medo do desconhecido. Elsa é a irmã mais velha, que se torna rainha de Arendelle, alguns anos após a morte de seus pais, em um naufrágio. Isolada desde a infância por causa de seus poderes congelantes, a moça passa a ser triste e taciturna. Anna, a caçula, é o oposto: cheia de energia e uma enorme necessidade de contato humano, mas que sofre com o segredo sobre os poderes de Elsa, que as afastou quando crianças.

O enredo se desenrola na busca de Elsa pelo autoconhecimento que leva à reconciliação com a irmã. O ponto alto da trama ocorre quando o ato de amor verdadeiro que quebraria o feitiço lançado sobre o coração de Anna (contrariando todas as expectativas) parte não do beijo de seu par romântico, mas da comunhão entre as duas irmãs, quando Anna se sacrifica para salvar a vida de Elsa, e recebe dela o abraço fraterno que descongela literal e metaforicamente o coração de ambas. As cenas que mostram Elsa se libertando da opressão que sofria por ser diferente, como na imagem a seguir, evidenciam a superação dos seus traumas que se traduz na letra da canção principal do longa-metragem:

Livre estou, livre estou
Com o céu e o vento andar
Livre estou, livre estou
Não vão me ver chorar
Aqui estou eu e vou ficar
(...)
O meu poder envolve o ar e vai ao chão
Da minha alma fluem fractais de gelo em profusão
Um pensamento se transforma em cristais
Não vou me arrepender do que ficou pra trás
Livre estou, livre estou
Como o sol vou me levantar
Livre estou, livre estou
A tempo de mudar
Aqui estou eu
Vendo a luz brilhar
Tempestade vem
O frio não vai mesmo me incomodar
(Frozen, Disney, 2013)



Imagem 03: Elsa e seus poderes congelantes.

Fonte: <http://cinepop.com.br/frozen-2-elsa-pode-ser-a-primeira-princesa-lesbica-da-disney-118426>. Acesso em 18 de setembro de 2016.

O filme, além de ter seu foco em duas personagens femininas, segue o movimento já demonstrado em animações anteriores de colocar os personagens masculinos como coadjuvantes e desconstruir sua imagem de herói. É o que ocorre com o príncipe Hans, que se revela um grande interesseiro, ao seduzir a princesa Anna, apenas para alcançar o trono. Enquanto o outro personagem masculino, Kristoff, um plebeu criado por *trolls*, e que não chega a ser um herói, auxilia na busca da princesa pela resolução do seu conflito com a irmã.

Assim como *Valente*, o filme enfatiza um drama familiar e a solidariedade entre duas mulheres. *Frozen* questiona e mostra quão perigosa pode ser a ideia de se casar com alguém que acabou de conhecer, atitude tão comum nos relacionamentos dos contos tradicionais. É importante ressaltar, no entanto, que o corriqueiro costume da *Disney* de criar princesas com padrões estéticos de corpos magros e curvilíneos se mantém, além da farta cabeleira sedosa e bem penteada.

Nessa história, não há casamentos e mesmo o romance encontra-se em segundo plano, sendo que a personagem principal, Elsa, não tem qualquer envolvimento amoroso durante todo o longa-metragem, pois sua realização pessoal está em poder se revelar ao mundo como realmente é, dominar e usufruir de seus poderes, sendo também uma boa governante para o seu reino.

O “felizes para sempre” está, cada vez mais, cedendo lugar à busca por uma felicidade que não está mais condicionada ao romance entre homem e mulher, mas pode ser encontrada em uma relação fraterna ou no âmbito profissional. Nota-se que as heroínas das animações mais recentes são protagonistas efetivas de suas histórias, são ativas, questionam, são complexas, têm sentimentos conflitantes, enfim, possuem uma natureza genuinamente humana, e os personagens masculinos, por sua vez, perderam o estereótipo de homem perfeito com causas nobres a defender e a responsabilidade pelo bem-estar e felicidade da princesa.

Considerações Finais

Mesmo depois da emancipação feminina, já sendo bastante comum a inserção das mulheres no mercado de trabalho e nas universidades, levando à ampliação das suas escolhas para além da maternidade e do matrimônio, filmes como *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *A Pequena Sereia* e *A Bela e a Fera* permaneceram como referências femininas para as garotas da década de 1990. E as representações de gênero, construídas a partir dessas personagens, produziam um discurso social que deixava implícito que os maiores anseios de uma mulher passavam pelo encontro do homem ideal (o príncipe encantado) para com ele ser feliz, tendo filhos e formando um lar e, para isso, precisavam ser doces, recatadas, obedientes e delicadas, além de belas. Aos personagens masculinos, era vedado o choro, entendido como fraqueza, cabendo a eles a função de guardiões que afastam das esposas todos os perigos. Era a oferta da proteção em troca da submissão, como endossa Carole Pateman. E o mesmo ocorre com a personagem Fiona, já que, mesmo diante das variadas possibilidades que o universo da magia oferece para se resolver problemas, a solução para o seu sortilégio foi somente o beijo do amor verdadeiro, dado após o casamento.

Essas histórias sempre indicaram também que as demais mulheres poderiam se tornar adversárias perigosas quando o que estava em jogo era a possibilidade de conseguir um parceiro, como acontece na história de *Cinderela*, cujas irmãs invejosas além de tentarem impedi-la de ir ao baile, fazem de tudo para que ela não calce o sapatinho de cristal que a confirmaria como a escolhida do príncipe. Em alguns contos, as irmãs chegam a mutilar os próprios pés, cortando os dedos, para caberem no calçado.

Há ainda o fato de que as maldições que recaem sobre as belas princesas são normalmente lançadas por bruxas feias e más (seres marcados pelo feminino) e quase sempre por motivo de vaidade ou ciúme.

Essas tecnologias se constituem, portanto, em instrumentos de pedagogização, que preparam os indivíduos, desde a mais tenra idade, para desempenhar papéis tradicionais fixados socialmente pelos valores patriarcais, pois como afirma Tânia Swain (2000, p. 34), “no cadinho das práticas sociais o ‘eu’ se forja em peles, delimitando corpos normatizados, identidades contidas em papéis definidores: mulher e homem, assim fomos criados por uma voz tão ilusória quanto real em seus efeitos de significação, cujos desígnios se materializam nos contornos do humano.” Por isso, entendemos que as tecnologias não só constroem papéis para cada um dos gêneros, mas forjam essências femininas e masculinas, universalizando os comportamentos baseados no sexo biológico.

Nesse percurso pela história do cinema de animação, visto por meio da perspectiva das construções de gênero e dos estudos feministas, observamos que as representações tradicionais já não despertam tanto a atenção do público, fazendo com que os estúdios responsáveis pela produção desse tipo de cinema procurem se adaptar às transformações do mundo contemporâneo, oferecendo, assim, representações de gênero mais sintonizadas com mulheres e homens atuais, e até lançando outras identidades que não se acomodam nessa concepção binária.

Por isso, as figuras femininas, presentes nas produções mais recentes, inauguram um novo discurso e representações múltiplas sobre as mulheres: desde personagens que passaram a incorporar o papel da mulher inserida no mercado de trabalho, determinada e independente como a personagem Tiana; representações femininas da terceira idade com figuras auto-suficientes e sintonizadas com o presente como a avó de Chapeuzinho; ao das adolescentes lidando com os limites impostos pelos pais, caso de Branca de Neve, e também de guerreiras que lutam por seus ideais ou para defenderem a si mesmas dos perigos, como Mulan e Fiona. Há ainda as produções cuja mensagem vai além do entretenimento e se constituem em uma reflexão mais profunda sobre o autoconhecimento e contra a opressão, como é o caso de Elsa, em *Frozen*.

Dessa forma, as fronteiras entre o feminino e o masculino estabelecidas pelo modelo patriarcal de sociedade vão se dissolvendo, tornando-se cada vez mais tênues. Então, assistimos a uma falência do modelo de homem másculo, forte e dominador; e também da mulher frágil, submissa e maternal.

Nos filmes produzidos no século XXI, aparecem personagens femininas que se destacam por discursos bem articulados, sabem se defender e satirizam os personagens que desempenhariam a função de “príncipes” na história, sendo que também estes sofreram uma reformulação, passando a refletir parte das angústias e contradições que fazem parte do universo masculino, como a obrigação de se mostrarem sempre fortes e corajosos para ratificarem sua masculinidade.

Os feminismos atuam em uma luta constante. É claro que existem retrocessos e obstáculos diários e, para superá-los, os estudos de gênero também estão a postos para problematizar e denunciar os mecanismos de submissão que se reinventam e atuam de forma sutil, tentando aplacar as conquistas alcançadas pelas mulheres. Mas avanços também são perceptíveis. E, no tocante ao cinema de animação, notamos que cada vez mais surgem personagens que desconstroem os essencialismos e rótulos atribuídos social e biologicamente. Nos filmes analisados aqui, sujeitos localizados à margem da sociedade e fora dos limites das normas reivindicam seu espaço, mostram sua cara. Se não rompem com os estereótipos, têm o mérito de se inserir no discurso.

Observando a transição do século XX para o XXI, mediante o retrospecto dessas animações, é possível perceber que há um posicionamento mais crítico em relação ao patriarcado e um interesse maior em dar visibilidade aos guetos, em um processo gradual de se fazer emergir discursos que não podem mais permanecer silenciados.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História Social da Família e da Infância*. Tradução de Dora Fraksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

CONNELL, R. e MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21 (1). p 241-282, janeiro-abril/2013.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ISTOÉ. *Uma presidente fora de si*. Disponível em: http://istoe.com.br/edicao/894_AS+EXPLOSOES+NERVOSAS+DA+PRESIDENTE/

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.

MACHADO, Liliane M. Macedo. *O futuro das princesas*. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys23/libre/liliane.htm>. Acesso em 17 jun. 2013.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Identidade pra te quero?* Disponível em: www.tanianavarrowswain.com.br/.../identidade%20p%20q%20te%20qyero. Acesso em: 09 nov. 2014.

_____. *Identidade nômade: heterotopias de mim*. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm>. Acesso em: 12 fev. 2014.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres nos anos dourados. In: _____. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria. In: VENTURINI, Gustavo. ET AL. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SILVA, Luana Rodrigues Freitas. *Da velhice à terceira idade: o percurso histórico das identidades atreladas ao processo de envelhecimento*. Disponível em: <http://www.scielo.org/pdf/hcsm/v15n1/09.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2013.

UOL. *Disney é criticada por criar versão sexy da princesa de “Valente”*. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/13/disney-e-duramente-criticada-por-criar-versao-sexy-da-princesa-de-valente.htm>.

De Mocinha à Dona: A construção de gênero na telenovela brasileira a partir dos anos 1980

Gabriela Miranda de Oliveira
Cláudia Maia

A telenovela brasileira é uma produção midiática que transpõe as fronteiras deste país, e alcança altos índices de audiência. As personagens presentes nas telenovelas ao mesmo tempo em que se pautam em normas e padrões socialmente estabelecidos, agem na construção de gênero e de subjetividades. Tal fato pode ser particularmente percebido em relação às mudanças nas formas de representações das personagens femininas, sobretudo a partir do final da década de 1980. Aos poucos, as protagonistas das telenovelas vão ganhando mais autonomia, deixando de serem vítimas do destino e se tornando donas de suas histórias.

A telenovela foi inspirada em um modelo de programação dos Estados Unidos, denominado *soap-operas* (óperas de sabão), assim chamados devido às multinacionais fabricantes de produtos de higiene e limpeza que os patrocinavam, visando vender seus produtos para um público-alvo específico: as donas de casa. Conforme observa Renato Ortiz (1991), na década de 1930, as pesquisas de audiência mostravam que a dona de casa era o membro da família que tinha maior influência nas compras, pois era ela quem, geralmente, ocupava-se dos afazeres domésticos. Dessa forma, sublinha esse autor:

(...) as estórias tendem a privilegiar assuntos como a mulher só, os problemas do casamento, a saga da família. Algumas feministas, como Tania Modleski, entendem a *soap-opera* como uma forma de narrativa feminina, que se desenvolveu historicamente nos Estados Unidos a partir das novelas domésticas, gênero do século XIX escrito especificamente para as mulheres, e no qual elas eram consideradas como fator moral e ético de preservação do lar contra as forças do mundo exterior. Neste sentido podemos dizer que a figura da mulher é percebida duplamente: primeiro, enquanto figura central do lar, portanto uma consumidora potencial; segundo, como um ser que vive um universo particularmente feminino povoado por expectativas que podem ser exploradas ficcionalmente por uma narrativa específica. A *soap-opera* “vende” e “fala” para a mulher. (Ortiz, 1991, 21)

Percebe-se que, enquanto a telenovela é concebida de forma que o enredo seja direcionado para temáticas relacionadas ao universo feminino, a

publicidade se apropria desse veículo para também atingir a esse público. Inicialmente, os produtos de limpeza dominaram o mercado publicitário das telenovelas, seguidos dos produtos de beleza. No Brasil, as radionovelas antecederam as telenovelas, e seguiram a mesma matriz da *soap-opera*, onde eram tratados temas como o casamento, o divórcio, o adultério, o aborto, a prostituição, assuntos direcionados aos interesses das mulheres da década de 1940, que também eram tratados anteriormente nos folhetins, mesmo que sua popularidade no Brasil tenha sido pequena.

No ano de 1951, a TV Tupi, de São Paulo, transmitiu a primeira telenovela chamada *Sua vida me pertence*, escrita por Walter Foster. Durante a década de 1950, as telenovelas eram exibidas duas vezes por semana, com duração média de vinte minutos cada capítulo. A partir de 1963, a TV Excelsior inaugurou a telenovela diária. Em 1965, surge a Rede Globo de Televisão – vinculada ao já consolidado grupo de comunicações Globo – que veio a se tornar a maior produtora de novelas no Brasil.

A análise histórica da telenovela evidencia como essa produção é inicialmente destinada ao público feminino. Dessa forma, para pensar as representações femininas construídas e veiculadas por ela, objetivo deste capítulo, faz-se necessário o estudo das relações de gênero e poder presentes no cotidiano de cada época.

O Feminino e a telenovela: A interação dos dois gêneros

As pesquisas a respeito das telenovelas, no Brasil, compõem um campo de estudo ainda pouco explorado. O primeiro estudo que abordou essa temática ocorreu vinte e dois anos após a exibição da primeira telenovela brasileira. Para Sifuentes (2009, p.70), essa demora seria justificada pelo fato da novela ser um produto tipicamente feminino. Enquanto uma fonte para a pesquisa histórica – e documento de uma época – a novela possibilita diferentes abordagens teórico-metodológicas e o estudo de vasto número de objetos.

Neste trabalho, interessa-nos, em específico, discutir as representações sociais femininas. Por representações entendemos “(...) uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (Jodelet, 2001, p.22). Conforme Denise Jodelet, as representações sociais podem ser fenômenos cognitivos com implicações normativas, sendo assim produto e processo, estando em constante construção. A telenovela

é uma prática discursiva que produz sentidos e constrói representações de diversas naturezas, uma vez que é socialmente partilhada pelos muitos telespectadores que acompanham as histórias, no mesmo horário, e podem normatizar condutas. Contudo, essas representações são também produto de uma sociedade com valores e cultura anteriores a ela. A telenovela proporciona uma experiência diária, na qual são disseminados valores, visões de mundo, modelos de comportamento, significados e padrões referenciais associados ao masculino e ao feminino, por isso, entendemos a telenovela como uma “tecnologia de gênero”, conforme a aceção de Teresa de Lauretis (1994).

Aprofundando o conceito de “tecnologias do sexo” proposto por Michel Foucault em sua “História da Sexualidade”, para pensar a construção de maneira universal de seres humanos e corpos sexuados, Lauretis construiu a noção de “tecnologias de gênero” para pensar o processo de constituição dos sujeitos de forma diferenciada e assimétrica como homens e mulheres. Assim, para ela, o gênero “não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos”, mas, assim como as tecnologias do sexo, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’ por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’” (Lauretis, 1994, p.208). Dessa forma, para Lauretis, o gênero é tanto uma representação quanto auto-representação e, como tal, é produto e processo de certo número de tecnologias sociais, de epistemologias, de discursos institucionalizados, práticas críticas e discursivas como o cinema e a novela.

Lírian Sifuentes entende a telenovela como “mediação essencial na construção da identidade de gênero, pois transmite, diariamente, o que é ser mulher e quais comportamentos e ambições são permitidos à mesma” (Sifuentes, 2009, p. 67). A construção das identidades de gênero, nas telenovelas, merece maior atenção, uma vez que essa programação tem as mulheres como público-alvo, conforme ressaltamos.

Os recursos midiáticos consistem em importantes instrumentos para veiculação e disseminação de valores patriarcais, em especial aqueles relativos ao feminino. José Marques de Melo observa que, na história cinematográfica brasileira, podemos perceber uma forte influência do sistema patriarcal e de seus valores, com a participação da mulher como objeto ou como não parte da sociedade produtiva, já que a cultura oficial sempre esteve nas mãos das classes dominantes. (Melo, 2000, p. 74). Esse argumento também pode ser considerado nas teledramaturgias que, tradicionalmente, procuraram produzir representações hegemônicas de mulheres associadas à família,

à maternidade e a noções como fidelidade e submissão. Conforme destaca Esther Hamburger, em relação às novelas da Rede Globo:

Talvez se defendendo contra acusações, hoje de senso comum, sobre o valor questionável das novelas, e coerente com o pressuposto teórico que prevê o respeito aos valores morais que sustentam a sociedade, (...) a família teria permanecido a instituição mais importante nas novelas, e as mulheres as figuras centrais na manutenção da unidade familiar. Havendo noções sobre família, mulher e maternidade que as novelas não poderiam questionar, por exemplo, a ideia de que mulheres casadas e com filhos não devem trair os maridos. Se em uma novela uma mulher casada se apaixona por outro homem, o marido teria que morrer para libertá-la para um novo amor. (Hamburger, 2005, p. 50).

Nota-se, dessa forma, a fidelidade das produções televisivas às normas sociais e de gênero que vigoravam no palco não ficcional. Ainda segundo Hamburger, essa constante vigorou até o fim da década de 1970, quando as representações femininas estavam essencialmente ligadas ao núcleo familiar e aos papéis de mães e esposas, delimitando, dessa forma, o lugar e a função social das mulheres. As transformações provocadas nos modos de comportamentos e na posição das mulheres no espaço familiar, no mercado de trabalho, na política, na relação com o corpo e com a sexualidade, etc., provocadas pelos movimentos feministas desse período, sem dúvida, influenciaram e refletiram também nas maneiras pelas quais as mulheres passaram a ser representadas na teledramaturgia, em especial na Rede Globo que, conforme sublinhamos, tornou-se a maior produtora e também exportadora desse produto televisivo.

Em uma breve leitura de *releases* de telenovelas exibidas por essa emissora, em seu horário de maior audiência, disponibilizadas em seu *site*, podemos perceber o modelo de mulher que predominou como protagonistas dos enredos. Elas são, geralmente, jovens, bonitas, passam durante toda a trama almejando se casar com o homem, pelo qual nutrem um amor idealizado, sonham serem boas esposas e boas mães. A trama só alcançava o esperado final feliz quando isso se concretiza. Assim foi com a protagonista Lucinha, de *Pecado Capital*, novela exibida no ano de 1975; com Carolina, personagem principal da telenovela *O Casarão*, exibida em 1976, não foi diferente, com a particularidade de esperar 40 anos para poder ficar com a pessoa escolhida; ainda em 1976, na telenovela *Duas Vidas*, Leda Maria já tinha um filho e procurava um relacionamento maduro para, como foi dito acima, harmonizar as realizações femininas; Paloma da novela *Os Gigantes*,

exibida no final da década de 1970, também buscava a realização amorosa; em *Louco Amor*, que foi ao ar em 1983, a personagem Cláudia é quem faz valer a constante exposta acima; em *Corpo a Corpo*, exibida em 1984/1985, a ascensão profissional da personagem Eloá é tida como o principal fator da crise de seu casamento, que era mostrado antes como a relação ideal.

Foi a novela *Roque Santeiro*, exibida no ano de 1985, que começou a romper com esse padrão e modelo de mulher. Embalada pelas mudanças provocadas pelas feministas na década anterior, mas também pelos “discursos eufóricos de liberdade e de mudança” do governo Sarney (Klanovick, 2008, p. 184), a novela começou a delinear um novo perfil das protagonistas femininas.

A trama se passa na fictícia cidade de Asa Branca, que foi saqueada por um grupo de ladrões, liderado pelo bandido Navalhada. Nesse contexto, um cidadão “asabranquense”, conhecido como Roque Santeiro, devido à sua profissão de modelar santos, para proteger o povo, teria enfrentado os ladrões, sendo morto por eles. Essa é a versão que, em Asa Branca, foi propagada por 17 anos, tomando uma proporção imensurável quando a figura de Roque Santeiro é santificada, cultuada e mitificada. Na verdade, Roque havia fugido da cidade, deixando para trás sua noiva, a donzela Mocinha. A partir disso, muitos moradores da cidade se tornaram adeptos à exploração econômica da fé onde, comercializando objetos relacionados a Roque Santeiro, acabam se enriquecendo. A história de supostos milagres realizados pelo santeiro que virou Santo movimenta o turismo na cidade e tem divulgação nacional. No momento em que Luiz Roque Duarte, o Roque Santeiro, volta para a terra natal e descobre todas as mentiras, fraudes e construções em torno da sua imagem, os beneficiários da exploração do mito se desesperam.

Quando do desaparecimento de Roque, sua noiva, Mocinha, fez um voto de castidade, para honrar a memória do noivo. Quando descobre a verdade sobre ele, desenvolve comportamentos considerados incomuns e estranhos. O coronel da região, Sinhozinho Malta, tenta se beneficiar com a história do falso santo, trazendo para a cidade sua amante, Porcina, que transformou em viúva de Roque, por meio de uma falsa certidão de casamento. As brigas entre Mocinha e Porcina são constantes na novela. Com o retorno de Roque, os embates aumentam quando é formado um novo triângulo amoroso na história.

A novela *Roque Santeiro* é originalmente uma adaptação da peça *O Berço do Herói*, escrita por Dias Gomes, em 1965. A peça – assim como a novela, que iria ao ar em 1975 – foi censurada pelo regime militar, devido à abordagem política usada pelo autor. As críticas presentes na obra transcendem o aspecto religioso, referindo também à política e aos costumes da sociedade da época.

A novela foi ambientada no nordeste brasileiro e as referências a essa região estão principalmente no sotaque das personagens e na literatura de cordel que é apresentada em diversos capítulos. Mesmo diante dessa forte presença do nordeste, a cidade de Asa Branca, enquanto um micro universo ficcional, reúne muitas peculiaridades do Brasil real daquele momento histórico.

A versão de *Roque Santeiro* que foi ao ar em 1985, por sua vez, foi escrita por Dias Gomes, em parceria com Agnaldo Silva. Segundo Laura Mattos (2011), Dias Gomes alegou estar cansado do ritmo de trabalho da televisão e por isso, teria pedido auxílio a Agnaldo Silva. Dias Gomes teria escrito os 51 primeiros capítulos e viajado para a Europa. A partir disso, o então iniciante Agnaldo Silva passou a escrever a novela com o auxílio de outros colaboradores. *Roque Santeiro* alcançou altos índices de audiência e marcou a teledramaturgia brasileira, por retratar problemas sociais de forma satírica e por mudar o foco televisivo da vida urbana do Rio de Janeiro, habitualmente retratada nas telenovelas Globais, para outra região do país. Agnaldo Silva teria escrito 110 capítulos, no entanto, Dias Gomes não concordava com o direcionamento dado à obra pelo seu parceiro, por isso, escreveu os 48 capítulos finais. A disputa pelos direitos autorais gerou um desafeto público entre os dois dramaturgos.

Em entrevista concedida ao jornalista André Bernardo (2010), Agnaldo Silva assume o protagonismo das inovações relativas às personagens femininas, ao mesmo tempo em que critica a forma como tradicionalmente as mulheres eram (re)apresentadas pela teledramaturgia brasileira:

“Roque Santeiro” era uma novela pavorosamente machista. Todas as mulheres da história eram tratadas como se fossem lixo. A novela tinha uma visão completamente superada a respeito do relacionamento homem/mulher. Eu procurei dar uma mexida violenta nela e me orgulho muito disso. A própria personagem da Viúva Porcina (Regina Duarte), por exemplo, era uma personagem odiosa e eu transformei aquela mulher. Aos poucos, ela começou a ganhar consciência do mal que aquele homem, o Sinhozinho Malta (Lima Duarte), lhe fazia, embora o adorasse tanto. Eu me orgulho de ter dado uma atualidade à novela. Tanto que, quando o Dias reassumiu a novela, no final, ele simplesmente cortou tudo isso. As mulheres voltaram a ser como eram no começo da novela. Foi um choque! (Silva In: Bernardo, 2010, s/p).

Dessa forma, entender as personagens femininas de *Roque Santeiro* requer perceber as mudanças em relação ao papel social das mulheres, no momento em que a novela foi exibida, mas também a disparidade de escrita

e posicionamentos entre os dois autores. Embora Aguinaldo Silva argumente ser o responsável por dar mais voz e construir um papel mais ativo para as mulheres na novela, também é perceptível a postura feminina que contrapõe os valores patriarcais nos capítulos que teriam sido escrito por Dias Gomes.

A forte crítica – religiosa e política – presente na obra foi, de certa forma, bastante explorada em outros estudos (Santos, 2011; Paiva, 2001; Lopes, 2007; Hamburger, 2005), no entanto, as representações de gênero ainda foram muito pouco abordadas. Sem ter a intenção de esgotar as possibilidades de leituras que cada personagem da novela proporciona, delimitamos para a análise, no presente estudo, duas personagens que, ao mesmo tempo, representa a passagem e a tensão entre um tipo de representação mais conservadora do feminino e um tipo mais ativo e liberado de valores morais tradicionais: trata-se da solteirona Mocinha e da viúva Porcina. Ambas as personagens fazem parte do núcleo principal de atores da trama e são fundamentais para o enredo da novela. As posturas, os discursos e os figurinos de cada uma delas compõem um quadro de críticas e disputas com relação à representação da mulher, seja na sociedade, seja na trama e na escrita de cada um dos autores.

A mocinha solteirona

Mocinha seria a protagonista da novela, a personagem que desempenha o papel de heroína, a “mocinha” da trama, mas que, na novela, funciona também como uma crítica a esse papel tradicional feminino nas obras melodramáticas. É por meio dela que mais nitidamente o autor sublinha a passagem do modelo de donzela, meiga, recatada, indefesa e passiva, que passa toda a trama à espera do grande amor, como nos romances tracionais, para um modelo de mulher mais ativa e independente. Conforme destaca Paulo Fernando de Carvalho Lopes (2007, p.4), a televisão não inventou esse tipo de heroína, mas deu “imagens elétricas às imagens mentais construídas em romances literários do século XVIII, conhecidos como água-com-açúcar, a heroína romântica e virgem a espera do príncipe encantado”.

A personagem foi interpretada pela atriz Lucinha Lins¹ que carrega no corpo os signos das mocinhas características dos melodramas – e dos contos

¹ A atriz Lucinha Lins começou a atuar na televisão brasileira em 1979, em minisséries e especiais. Em 1984, pela atuação na minissérie *Rabo de Saia*, recebeu o prêmio de atriz revelação, o que viabilizou o convite para atuar em sua primeira telenovela, que foi *Roque Santeiro*.

de fadas: loira, magra, olhos claros, cabelos longos e lisos, roupas que não exibem suas curvas e em tons sempre claros, maquiagem discreta, voz e cabeça quase sempre baixas, gestos comedidos (Cf. Fig. 01). Raramente olha para o foco da câmera, essa forma de expressão com o olhar desfocado é uma estratégia para romantizar a personagem. Ela é a filha dedicada e obediente do prefeito da cidade e da principal liderança religiosa, a beata Dona Pombinha Abelha; ela é também a apaixonada noiva de Roque Santeiro a quem se mantém fiel, mesmo depois de supostamente morto.



Figura 1: Mocinha.

Fonte: Novela *Roque Santeiro* (1985)

O próprio nome da personagem pode ser percebido como uma crítica a esse modelo de protagonista feminina. O nome é o que singulariza e individualiza a pessoa, atribuindo-a uma especificidade e identidade (Corbin, 2009). Aqui, a personagem é esvaziada/desprovida dessa característica, uma vez que seu nome não a particulariza, mas indica uma função na trama, a de ‘mocinha’. O nome também sugere o seu estado e o *status* que lhe define socialmente: a castidade. De modo geral, o termo “moça” e suas variações é costumeiramente utilizado, sobretudo no interior do Brasil, para se referir às mulheres solteiras, em especial as castas; assim “mocinha” indica aquelas mais jovens, enquanto que “moça-velha”, as que ultrapassaram a idade de casamento, permanecendo virgens (Maia, 2011). São nomeadas e conhecidas em função da ausência do casamento e de uma prática sexual regular.

Conforme destacou Michel Foucault (1993), a sexualidade tornou-se fator de inteligibilidade nas sociedades modernas, assim, todas as pessoas aprisionadas em corpos naturalizados e sexuados, passaram a uma prática sexual obrigatória, pois é ela que define o sujeito, atribuindo-lhe uma identidade e um lugar no mundo. Nesse contexto, as mulheres que permaneciam solteiras e castas constituíam um elemento anormal.

Assim, a castidade das mulheres solteiras no Brasil, sobretudo a partir do início do século XX, consistiu em um grande paradoxo. Por um lado, para serem socialmente reconhecidas como mulheres honradas e “direitas”, as solteiras deveriam manter-se publicamente castas; por outro, os médicos, sexólogos e psicólogos apontavam a castidade prolongada como causa de males terríveis ao corpo feminino, tais como a irritabilidade, perturbações físicas e mentais, a histeria, a frigidez, dentre outras. A castidade também foi um elemento para desqualificação social das mulheres e um dos principais sentidos utilizados na construção do estereótipo da solteirona como uma mulher neurastênica, sexualidade frustrada e recalçada; invejosa, rancorosa, desprezível e digna de misericórdia (Maia, 2011).

Esses sentidos são constantemente acionados e evocados para desqualificar e humilhar a personagem Mocinha, sobretudo pela sua rival, a viúva Porcina, que a chama de “viúva virgem”, uma doente, aconselhando-a frequentemente a procurar um médico para ser curada dos seus males. Sua castidade e celibato são caracterizados por Porcina e outros personagens da trama como um calvário, por vezes uma doença.

Aguinaldo Silva em entrevista explica que:

(...) Quanto ao bom herói, ele deve ser absolutamente imaculado. Por exemplo, uma coisa que eu mantinha nas minhas novelas era a heroína virgem. Até o momento que ela transava com o mocinho, nunca havia transado com ninguém. O telespectador não aceitava que ela já tivesse transado. Num mundo onde isso é algo inteiramente absurdo, as heroínas de novelas tinham que ser virgens. Mas isso mudou. (Memória Globo, 2008, p.35.)

Roque Santeiro foi uma das primeiras novelas brasileiras a registrar essa mudança em suas personagens/protagonistas femininas, em relação à sua sexualidade. Mocinha, de certa forma, evoca/representa essa mudança. Ao descobrir a farsa do noivo, desenvolve um comportamento estranho, dizendo ver tudo sujo a sua volta. Passa o dia inteiro limpando a casa, e toma banhos muito demorados que, por vezes, os pais da moça precisam arrombar a porta

do banheiro para ver se ela estava bem. Chega a dizer que não quer mais viver, porque o mundo não faz mais sentido, já que tudo está sujo, inclusive ela. Há uma mudança no vestuário da personagem que passa a incluir roupas com tons mais escuros e maquiagem mais forte. A prática sexual é colocada como decisiva para a mudança de Mocinha, que perde a virgindade com o ex-noivo Roque, cumprindo assim seu juramento e o seu destino.

Nem viúva, nem noiva de ninguém... a Dona anti-heroína

Em contraste com a personagem Mocinha, a indomável Porcina entra na trama como a suposta viúva do herói Roque Santeiro. Com uma certidão de casamento em mãos, torna-se a principal beneficiária de toda a história do santeiro morto para salvar a cidade e dos lucros auferidos da exploração de sua imagem. Mesmo que a história da viúva fosse duvidosa, ela não era contestada, uma vez que protegida do temido Coronel Sinhozinho Malta, fazendeiro de muitas posses e homem influente da região.

A viúva Porcina foi interpretada pela atriz Regina Duarte, que iniciou seus trabalhos na teledramaturgia ainda na década de 1960, protagonizando novelas, peças e minisséries. Em 1971, quando estreou a novela *Minha doce namorada*, ganhou o apelido de *Namoradinha do Brasil*. A maior parte dos papéis que haviam sido interpretados por Regina Duarte era de mulheres doces e românticas, distantes das características da personagem Porcina em *Roque Santeiro*. O excesso de ornamentos e a forma espalhafatosa de ser compõem o figurino da viúva Porcina. Durante a novela, sua atuação se destaca e assume o papel de protagonista. O tipo físico da atriz também se diferencia do perfil de protagonista das teledramaturgias. Quando interpretou Porcina, Regina Duarte estava com trinta e oito anos, o que torna essa representação singular, uma vez que as protagonistas das telenovelas globais costumavam ser mais jovens. Pela atuação na novela *Roque Santeiro* (1985), Regina Duarte ganhou o prêmio de melhor atriz de televisão pela Associação Paulista de Crítico de Arte (APCA).



Figura 2: “Viúva” Porcina
Fonte: Novela “*Roque Santeiro*” (1985).

A imagem na figura 02 consiste no recorte de uma cena de *Roque Santeiro*. O excesso de acessórios, a roupa brilhante e as cores fortes da maquiagem compõem o figurino desta personagem. Na imagem, Porcina contracenava com o ator Fabio Júnior que interpreta um ator chamado Roberto Matias, que fará o papel de Roque Santeiro em um filme que será gravado, gerando uma metalinguística na obra. Na imagem, Porcina não olha para a câmera, pois se dirige a Roberto, que se torna um dos seus amantes.

Em *Roque Santeiro*, a viúva Porcina, junto com seu companheiro Sinhozinho Malta, representariam os vilões da história, por terem inventado o mito de Roque Santeiro, e falsificado documentos para provar o casamento entre Roque e Porcina, mas há algumas características desses personagens que os diferem dos vilões tradicionais, os quais praticam maldades e pagam por seus erros no desfecho da história. Segundo Cláudio Cardoso Paiva,

Um aspecto importante, nesta obra de Dias Gomes, diz respeito à maneira como o autor se esforça para superar os traços maniqueístas; aqui os vilões têm momentos de ternura, assim como os virtuosos podem ser cruéis, os elementos trágicos se infiltram na ambiência romântica e a presença do cômico ameniza as situações de densidade dramática. (Paiva, 2001, p. 6)

A viúva Porcina incorpora elementos tidos como inadequados para uma mulher, como hábitos vulgares. Ela se envolve afetivamente com outros homens, mesmo tendo um relacionamento com o Sinhozinho Malta. A personagem não tem filhos e em nenhum momento da novela fala sobre a maternidade, embora almeje se casar com Malta. O coronel, entretanto, passa toda a novela esquivando-se do compromisso. Esse impasse provoca o rompimento do casal. Inconformado, Sinhozinho Malta vai até a casa de Porcina e diz que, sem a ajuda dele, ela não estaria na posição que ocupava. Diz ainda que ele poderia ter escolhido qualquer mulher para ser a viúva de Roque Santeiro, já que *“mulher é tudo igual. A mulher só vale é pelo macho que ela tem”* (Roque Santeiro, 1985). Em resposta, Porcina diz que ele não poderia colocar qualquer outra em seu lugar. *“Eu sou quem sou, eu estou onde eu estou porque eu sou mais eu”* (Roque Santeiro, 1985). Porcina não se intimida com as ofensas e ameaças do coronel, o que faz com que ele tente uma reconciliação, chamando-a de Santinha, no entanto ela o corrige dizendo: *“Não me chame de Santinha porque o meu nome é Porcina da Silva, Dona Porcina da Silva, é assim que o povo de Asa Branca vai me chamar de agora em diante, nem viúva, nem noiva de ninguém. Mas mulher de muito respeito porque é dona do próprio nariz”* (Roque Santeiro, 1985). Esse desentendimento ocorre no meio da novela e, ao final da trama, há a reconciliação entre o casal.

Porcina deixa claro, no diálogo citado, que não quer ser reconhecida nem ter sua posição social definida em função dos homens, nem noiva, nem viúva, mas a partir dela mesma. A forma de tratamento escolhida, Dona, indica respeito, autoridade e poder. A personagem não demonstra medo de administrar suas escolhas e conduzir seu destino, diferente das clássicas protagonistas, que estão sempre à espera, que não tomam decisões e temem a solteirice. Os momentos de reconciliação são tratados de maneira cômica, como podemos ver na imagem da Fig. 03, que também expressa o poder exercido por ela, Porcina, sobre o coronel, o homem mais temido da região.

Em diversos momentos na novela, há insinuações de desejo sexual entre Porcina e Sinhozinho Malta. Nesses momentos, ela se refere a ele como “cachorrinho”, o coronel então imita latidos, enquanto lambe a mão daquela que representa a sua Dona, conforme mostra a cena da figura 03.



Figura 3: Sinhozinho Malta imitando um cachorro.
Fonte: Novela “*Roque Santeiro*” (1985).

A música tema de Porcina também acompanha o sucesso da personagem. Escrita por Sá e Guarabyra e interpretada pelo grupo Roupas Nova, a música *Dona* foi uma das canções mais tocadas nas rádios brasileiras no ano de 1985. Em alguns versos da música, a letra oferece informações importantes da personagem, como em: “Não há pedra em teu caminho/ não há ondas no teu mar/ não há vento ou tempestade que te impeçam de voar” (Sá e Guarabyra, 1985). A ideia de liberdade e de que nada lhe impedirá de alcançar seus objetivos, e a transgressão aos padrões patriarcais, em que a mulher é dona de si, faz com que a música seja coerente com o propósito da personagem.

A novela *Roque Santeiro* lançou, em 1985, dois LPs com a trilha sonora nacional, e a viúva Porcina ilustra as duas capas. No volume I, ela está sozinha e, no volume II, está acompanhada com os outros dois personagens principais do enredo.

Porcina não veste roupas pretas ou discretas, como a sociedade patriarcal espera de uma viúva, ao contrário, em todas as cenas da novela, exibe um figurino carregado com cores e brilhos, com uma forte maquiagem e excesso de acessórios, tendência que se tornou característica dos anos de 1980.

O próprio nome da personagem, “Porcina” que significa “pequena porca”, sugere o comportamento glutton dela, sem se preocupar com a estética. Dessa forma, o figurino também compõe o caráter transgressor da personagem. Conforme afirma Márcio Soares dos Santos:

Segundo o figurinista da novela, Marco Aurélio, Porcina era “uma mistura de Carmem Miranda e Madonna, com a descontração da carioca e um pouco da Bahia”. Sedas, drapeados, decotes profundos, silhueta ondulante, cores extravagantes, chapéus, turbantes, óculos berrantes, pérolas, brilhos, sapatos altíssimos, de dia e de noite: o figurino da viúva Porcina, de “*Roque Santeiro*”, dá início a um novo modismo: o *Porcinas’s Look*. (Santos, 2011, p. 55)

O modismo do qual o autor se refere está relacionado com o que, posteriormente, será caracterizada como a geração dos excessos, cuja repercussão nacional tem início com os figurinos da viúva Porcina. O figurino da personagem irá inspirar o público e será uma das características marcantes de Porcina. Turbantes, laços, cores e excesso de ornamentos marcaram o ano de 1985, devido ao sucesso da personagem e retornaram às passarelas no ano de 2011, quando o Canal Viva, que pertence às Organizações Globo, retransmitiu *Roque Santeiro*.

Na imagem da *Revista Critativa*, tem destaque a moda lançada pela personagem Porcina com laços grandes, muitas cores e cabelos volumosos, que serviu de inspiração em 2011. A cena de Porcina comendo também chama atenção, uma vez que não é uma prática comum nas telenovelas. De acordo com Márcio Soares dos Santos (2011) esta característica também compõe um dos exageros da personagem:

Porcina também representa o pecado da gula. Quando fica irritada com algo, grita por um sarapatel, comida típica baiana. No último capítulo da novela, a última frase que ela fala para Sinhozinho é: “estou com uma fome desgramada, louca para comer um sarapatel”. Mais um exagero que caracteriza o perfil da viúva, pois em momentos de extrema tristeza e felicidade, ela pede para sua empregada Mina levar a comida para a sua cama, onde gosta de fazer as refeições nessas ocasiões. (Santos, 2011, p. 61)

A revista *Criativa* mostra, por meio destas comparações, que a tendência dos excessos, eternizada pela viúva Porcina, desde a década de 1980, retorna às passarelas no ano de 2011. O figurino da personagem continua a ser lembrado pelos expectadores, inspirando estilistas em todo o mundo.



Figura 4: Figurino de Porcina e outra produção de verão 2011 do estilista Marc Jacobs.
Fonte: Revista Criativa.

Márcio Soares dos Santos afirma que “talvez (...) o perfil da heroína feminina de telenovela tenha se modificado a partir da construção da viúva Porcina.” (Santos, 2011, p. 88) Uma protagonista espalhafatosa que, mesmo enganando, traindo e não correspondendo à conduta esperada pela mocinha das novelas, torna-se a heroína.

Considerações Finais

Percebe-se, assim, que a televisão, por meio das novelas, exerce um papel imprescindível na mediação de perfis femininos, propagando as imagens e fazendo com que se tornem comuns, no cotidiano das telespectadoras, devido ao formato de exibição diária. Dessa forma, enquanto prática discursiva, a novela age na construção de modelos de conduta feminina, usando de sentidos, como ideais de modernidade, no tocante à moda e demais formas de comportamento.

A telenovela também pode ser vista como uma tecnologia de gênero, já que é produto de uma relação de poder existente no cotidiano, anterior à exibição da trama, e processo, uma vez que sua recepção produz significados sobre o feminino e o masculino, podendo alterar ou corroborar práticas cotidianas.

A novela *Roque Santeiro* exemplifica a mudança nos sentidos associados às mulheres e a forma de representá-las. Nessa obra, as personagens Mocinha e Porcina permitem analisar, de maneiras diferentes, a crítica aos valores que vigoravam nas novelas anteriores. Novelas como *Roque Santeiro* legitimam a instabilidade da família, dos laços conjugais e inauguram as representações de mulheres com maior autonomia, que buscam relações mais igualitárias. A partir de Roque Santeiro, as protagonistas das novelas globais tornaram-se menos mocinhas e mais donas.

Referências

BERNARDO, André. *Especial Roque Santeiro - 25 anos*- entrevista com Aguinaldo Silva. 2010. Disponível em: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/114949>>. Acesso em: 20 de Março de 2016.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

JODELET, Denise. *Representações sociais: um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Moda na saia justa. *Caderno Espaço Feminino*, v.20, n.02, p. 183-207. 2008.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologias do Gênero. In: BUARQUE DE HOLANDA, H. (Org.) *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Venício A. de. Globo e política: “Tudo a ver”. In: BRITTOS, V.C. e BOLAÑO, C.R.S. (org.) *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

LOPES, Paulo Fernando de Carvalho. *Telenovela- o erotismo como produtor de sentidos*. Piauí, 2007. Disponível em: <http://www.accionaudiovisual.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/08_paulo_fernando.pdf>. Acesso em: 10 de novembro de 2016.

MAIA, Cláudia. *A invenção da solteirona: Conjuagalidade moderna e terror moral: Minas Gerais 1890-1948*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MATOS, Laura. A trama oculta de Roque Santeiro. *Folha de São Paulo*. Junho, 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2606201109.htm> Acesso em: 18 de novembro de 2016.

MELO, José Marques de. *Telenovela: Da Gata borralheira à cinderela midiática*. Revista Famecos, Porto Alegre, n.12, p. 23-43, 2000.

MEMORIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*, livro 1. São Paulo: Globo, 2008.

OLIVEIRA, Núcia Alexandra Silva de. Representação de beleza feminina na imprensa: uma leitura a partir das páginas de o Cruzeiro, Cláudia e Nova (1969-1970). In: FUNCK, S. B. e WIDHOLZER, N. R. (org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

ORTIZ, Renato. BORELI, Silvia Helena Simões. RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela - História e produção*. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991

PAIVA, C. C. *Roque Santeiro: Uma Alegoria do Brasil*. BOCC - Portugal. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, Portugal, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2001.

PIZZINATO, Andrea Kassouf. ACEVEDO, Rosa Cláudia. *Representações femininas na mídia*. XIII SEMEAD – Seminário em Administração, Setembro, 2010.

R7. *Compare a moda da novela “Roque Santeiro” com a atual*. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/moda-e-beleza/fotos/reveja-visual-roque-santeiro-25-anos-depois-20110718-3.html#fotos>>. Acesso em: 18 de novembro de 2016.

REVISTA CRIATIVA. *Viúva Porcina: personagem de Roque Santeiro é referência de moda ainda hoje*. Disponível em: <<http://revistacriativa.globo.com/Revista/Criativa/foto/0,,53735873,00.jpg>>. Acesso em: 10 de novembro de 2016.

SÁ, Luíz Carlos Pereira de. e GUARABYRA, Guttemberg. Dona. Intérprete: Roupas Nova. In: *Roque Santeiro Nacional*. Vol. 1. Som Livre, 1985.

SANTOS, Márcio Soares dos. *A Viúva Porcina como paradigma de protagonista na dramaturgia televisual brasileira*. São Paulo, 2011. 103f. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Instituto de Ciências Sociais e Comunicação da Universidade Paulista.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*. Porto Alegre, 1990.

SIFUENTES, Lírian. *Personagem de Novela ou Mulher da Vida Real?* Mediações culturais na conformação da identidade feminina. Rio de Janeiro, 2009.

SIFUENTES, Lírian. ROSINI, Veneza. *O que a telenovela ensina sobre ser mulher?* Reflexões acerca das representações femininas. Revista FAMECOS. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 131-146, 2011.

SWAIN, T. *Identidade, para que te quero?* Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/identidade%20p%20q%20te%20qyero.htm> Acesso em: 16 de Julho de 2015.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do normadismo identitário. *Textos de História*. Brasília, v.8, n. 1-2, 2000.

WIDHOLZER, Nara. A publicidade como pedagogia cultural e tecnologia de gênero: abordagem linguístico-discursiva. In: FUNCK, S. B. e WIDHOLZER, N. R. (org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005

“Calcinha Preta”: discursos de gênero e representações femininas

Railde da Glória Fernandes

A música enquanto elemento cultural está presente em vários campos sociais, desde festivais até festas familiares, e é um foco de atrativos que se presta a variadas utilizações e manipulações. “A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida” (Wisnik, 2000, p.115).

Neste trabalho, analisamos a construção de identidades de gênero e de representações femininas, nas letras de músicas do estilo musical forró eletrônico, de 1990 a 2010, pois, nesse período, intensificou-se o surgimento de estilos musicais de massa, dentre eles o forró eletrônico. As músicas escolhidas para análise são da banda *Calcinha Preta*, uma das mais expressivas do forró eletrônico no período estudado. Como metodologia de análise escolhemos a Análise do Discurso, compreendendo as músicas como uma prática discursiva que produz sentido e instituem representações sobre as mulheres, seus corpos e suas aspirações. Por meio de entrevistas, buscou-se entender como as representações das músicas são aceitas ou rejeitadas por mulheres em Montes Claros, para entender também a recepção e assimilação de sentidos produzidos pelas letras.

Gênero e representação

A sociedade é, o tempo todo, bombardeada por muitas informações e novidades que chegam principalmente através da mídia. Em muitos casos, essas informações se pretendem verdadeiras e universais, ditando como as pessoas devem se relacionar com o mundo. Para Tânia Navarro Swain, o espaço midiático é um lócus privilegiado de um imaginário que institui relações sociais (Swain, 2001, p.15). A imagem da mulher é um alvo constante das investidas da mídia, a ela são direcionadas muitas propagandas publicitárias, revistas, programas de televisão, entre outras instâncias que instituem discursos sobre suas formas de vida.

Com sua grande abrangência, a cultura de massa tem o poder de disseminar muitas ideologias através de seus vários mecanismos de divulgação. A música de massa é um desses mecanismos que, visando ao

consumo de um público vasto e diferenciado, cria discursos que estabelecem várias representações sociais. Margareth Trigueiro de Lima argumenta que “através das instituições da cultura de massa se garante a reprodução social pela transmissão da ideologia dominante, difundindo bens simbólicos já concebidos historicamente.” (Lima, 2006, p. 14). Diante disso, infere-se que a ideologia dominante, na sociedade ocidental, estabelece lugares e representações distintas para homens e mulheres. Compreende-se, neste trabalho, representação como sendo aquilo que envolve práticas de significação e sistemas simbólicos através dos quais se percebe as experiências e aquilo que o indivíduo é. “As representações envolvem, pois, as políticas de construção e partilhamento de sentidos na cultura, pela operação de diferentes e variados signos e estigmas” (Andrade, 2008, p. 111).

As representações femininas se dão de várias maneiras, mas estão, em sua maioria, focadas no corpo e na sexualidade. Para Swain:

(...) as representações e imagens de gênero além de definir papéis sociais para o feminino e o masculino, constroem e esculpem os corpos biológicos não só enquanto sexo genital, mas igualmente moldando e assujeitando-os às práticas normativas que hoje se encontram disseminadas no Ocidente (Swain, 2001, p. 13).

A mulher, na prática social, é assujeitada a formas de violência direta e indireta, agressões físicas e simbólicas, gestos que são reflexos das representações que instauram um corpo genitalmente definido e reduzido a um sexo biológico. As representações de gênero indicam valores e modelos para esse corpo sexuado. Delimitam suas possibilidades, criando paradigmas físicos, morais e mentais que criam o “ser mulher” homogeneizado, desenhando o perfil da verdadeira mulher.

A análise dos mecanismos de condensação discursiva e representacional da carne em corpos sexuados permite detectar agentes estratégicos na reprodução, reatualização, ressemantização de formas valores e normas definidoras de um certo feminino naturalizado, travestido em slogans modernos, em imagens de “liberação cujos sentidos, constituídos em redes significativas, são expressão de um assujeitamento à norma instituída (Swain, 2001, p. 13).

As representações sociais são formas de construção social da realidade que, por meio de mecanismos, como a publicidade, a televisão e as músicas, constituem práticas no cotidiano das pessoas que reproduzem esses discursos o tempo todo. Para Swain, o discurso social é tudo o que é dito e escrito em uma

determinada sociedade; tudo que se imprime, tudo que se diz publicamente ou se apresenta, hoje, na mídia eletrônica. (Swain, 2001, p. 14).

A natureza feminina, ao longo da história, vem sendo construída, ora demonizadas ora santificadas com uma necessidade de domesticação que acabaria na verdadeira mulher. “Assim a sedução perversa, a inferioridade física e social, a incapacidade intelectual, a dependência de seu corpo e de seu sexo, a passividade vem sendo reafirmadas em imagens e palavras que povoam o imaginário Ocidental” (Swain, 2001, p. 16). E o que ocorre é uma divisão do mundo mediante a categoria de gênero, delegando ao feminino o mundo do sentimento, da intuição, da domesticidade, da inaptidão, do particular. E, ao masculino, a racionalidade, a praticidade, a gerência do universo e do universal.

A música se insere, então, dentro das tecnologias que conferem na sociedade papéis específicos para homens e mulheres. As letras de todas as músicas analisadas retratam situações da vida cotidiana, que se encaixam na realidade vivida por muitas mulheres. Ao funcionar como um mecanismo que chega a um número muito grande de pessoas, e que exerce influência sobre elas, a música contribui para produzir identidades de gênero, ela ajuda a constituir sujeitos de um determinado tipo. Apresenta modos de ser e de estar no mundo, institui representações sobre sexualidade, modos de comportamento, tipos de corpo e diferentes estilos de vida. De acordo com Sabat, “essas representações porque constituídas socialmente estão carregadas de significados e por isso, contribuem para constituir identidades, reproduzindo significados e produzindo outros tantos” (Sabat, 2008, p. 153).

As mulheres, nas músicas da banda *Calcinha Preta*, são convertidas em pessoas fracas e dependentes dos homens. E são os homens que dão sentido à vida delas, eles preenchem a vida dessas mulheres como se esta fosse vazia e somente alcançasse bem estar ao lado de um sujeito masculino.

Analisando os discursos das músicas

A apresentação da banda *Calcinha Preta* envolve as músicas e suas coreografias, as letras são cantadas por um homem e uma mulher fazendo um dueto, em que o vocalista masculino narra atitudes dos homens e as vocalistas femininas, as atitudes das mulheres, dentro de uma relação amorosa, sempre heterossexual.

Em uma das músicas, a história narrada se refere a uma situação na qual a mulher denuncia o homem por não pagar pensão alimentícia para o filho do casal, devido a isso, a letra tem o título de “Pensão Alimentícia” e é a faixa três, do décimo sexto álbum da banda:

Que foi que eu fiz pra você//Mandar os “homi” aqui vir me prender//
Tudo era tão lindo um conto de fadas// Tão maravilhoso agente se
amava//Foi nessa brincadeira que aconteceu// Nasceu um lindo filho
que é seu e meu//No final de semana a gente ia à praia//Saía do forró
caía na gandaia//Um amor assim eu só vi na TV//Mas já que a gente
terminou não tem mais nada a ver (Andrade, 2006).

Na cena narrada pela música, é o homem quem fala para a mulher, o discurso parte da posição de sujeito masculino. Nesse trecho, o homem questiona a aplicação de uma punição sobre ele, pelo fato de não ter pagado a pensão alimentícia para o filho. O seu questionamento se dá para saber o que fez para que a mulher acionasse a justiça, que decretou sua prisão como medida. Em seguida, a voz masculina da música faz uma narração de como teria sido a relação dos dois, utilizando-se de artifícios sentimentais para convencer a figura feminina, a quem está se dirigindo.

Dessa forma, percebemos a ação de um discurso já presente na sociedade, que se relaciona aos sentimentos, priorizando, na relação com o outro, o amor e o romance. Ao utilizar o argumento de como foi “tão lindo”, “um conto de fadas” ele pretende sensibilizá-la. “Foi nessa brincadeira que aconteceu”, ao se referir à relação como uma “brincadeira”, percebe-se a diferença de envolvimento do homem nessa relação, enquanto para ela é um relacionamento sério, que envolvia seus sentimentos, para ele era apenas uma brincadeira, que resultou no nascimento de uma criança. “Nasceu um lindo filho que é seu e meu”, a criança que nasceu é primeiro da mãe, como diz o enunciador, o que nos remete ao interdiscurso da letra, pois, na prática social, a maternidade é um dos papéis fundamentais da mulher, sendo os filhos do relacionamento de sua inteira responsabilidade. “Mas já que a gente terminou não tem mais nada a ver”, com o fim do relacionamento, ele diz que já “não tem mais nada a ver”, o que podemos inferir, de várias maneiras, já que essa expressão pode se referir à relação, à mulher e/ou ao filho, que fica com a mãe, a responsável incondicional por este.

Seguindo a narração dessa letra, o homem se justifica de várias maneiras, com atributos que, no meio social de difusão dessas músicas, são características naturalizadas para o sexo masculino.

Sou cachaceiro sou cabra raparigueiro//Mas eu não sou vagabundo//
Eu sou do mundo//Sou de responsa eu sou mais um brasileiro//
Com pensão para pagar e vou pagar//Mas não é justo que pensão
alimentícia//Vire caso de polícia//Isso complica//Tá atrasada mas
você não precisava me denunciar//Que foi que eu fiz pra você//
Mandar os “homi” aqui vir me prender (Andrade, 2006).

As expressões “cachaceiro” e “raparigueiro” produzem um efeito de sentido que nos traz à ideia um homem que consome bebidas alcoólicas e mantém relação com várias mulheres ao mesmo tempo. Essas características são naturalizadas nos discursos como atributos inerentes ao comportamento masculino. A frase seguinte se inicia com uma palavra que expressa contraposição, “mas eu não sou vagabundo”. A palavra “vagabundo” possui um efeito de sentido que remete à falta de ocupação, de trabalho e até mesmo de responsabilidade. Dessa forma, é aceitável que, situando-se numa posição de sujeito masculino, seja definido como “cachaceiro” ou “raparigueiro”, mas não como “vagabundo”. Entendemos melhor essa construção quando nos remetemos à memória discursiva do homem como provedor da família. Assim, ele é o responsável pelo sustento e pela ordem do lar; um provedor não pode ser “vagabundo”, mas “raparigueiro” e “cachaceiro” não são empecilhos para a posição de sujeito que ocupa. Ao introduzir a frase “eu sou do mundo”, o enunciador traz a ideia de não pertencer a ninguém, não ter compromisso com nenhuma relação específica. Mas afirma ser responsável, “mais um brasileiro com pensão para pagar”.

A narrativa expressa nessa letra demonstra a posição do homem na relação a dois, contida dentro de uma formação discursiva que institui o sujeito masculino como provedor do lar. As formações discursivas, segundo Eni Orlandi, determinam o que deve e pode ser dito em uma determinada conjuntura sócio-histórica. Os sentidos dos discursos dependem de uma formação discursiva, mas esta não é homogênea e isolada, possui relação com outros discursos, é heterogênea e passível de contradição (Orlandi, 2002, p. 43). Dentro da formação discursiva analisada na letra da música em questão, é possível perceber diferentes posições de sujeito para o masculino, pois, ao mesmo tempo em que possui a responsabilidade de prover o lar, não possui compromisso com a mulher, a quem ele diz que não tem mais nada a ver. Ao dizer que é do mundo, também se isenta da responsabilidade para com o filho em questão que, para ele, é apenas o fruto de uma brincadeira.

Essa música ainda demonstra outras questões importantes, ela incita as mulheres a não fazerem uso dos seus direitos e dos direitos de seus filhos,

como acionar a justiça, caso a pensão não esteja sendo paga. A história narrada na música gera um sentido de conformidade nas mulheres, de maneira que não seja necessário procurar mudar sua condição subordinada, pois as situações tendem a favorecer os homens. E afinal, eles são assim mesmo, esse comportamento é de sua natureza humana, segundo as músicas aqui analisadas e a maioria dos discursos presentes na sociedade. Ainda é possível perceber, implicitamente, na letra da música “Pensão Alimentícia” que a mulher já sabia que o homem com quem estava se relacionando era assim, “cachaceiro” e “raparigueiro”, então não adianta protestar.

Na música intitulada “Faltou o Leite Ninho”, faixa três do décimo oitavo álbum da banda *Calcinha Preta*, o tema é o mesmo da música “Pensão Alimentícia”: a mulher, que foi abandonada pelo homem, depois que tiveram um filho. Mas, agora, a narração é feita do ponto de vista de uma mulher, que reproduz os discursos construídos para a figura feminina na sociedade. A letra trata, agora, da mulher narrando o abandono sofrido, após o nascimento do filho do casal. A responsabilidade designada à mulher pelo cuidado com o filho, da maternidade, como uma de suas atribuições principais e do homem, como aquele que providencia o sustento material, ligado ao trabalho, é mais uma vez constatada: “Não é você quem passa fome//Não é você quem vê um filho chorar//Você foi homem na hora da cama//Tem que ser homem pra suas contas pagar” (Andrade, 2007). Percebemos a posição de sujeito feminino estático, diante de suas próprias necessidades, visto que a mãe diz estar passando fome, junto com seu filho. A mulher, nessa letra, é incapaz de buscar seu próprio sustento e figura como dependente do homem. Ao dizer “você foi homem na hora da cama”, faz referência à relação sexual e exalta a virilidade masculina. Segundo Lima, “a virilidade é na sociedade uma questão de honra reforçada pelas constantes provas de potência sexual (Lima, 2006, p. 26). Dessa forma, a expressão “você foi homem” está associada não somente ao ser biológico, mas à construção social feita por meio da figura masculina, viril e detentora do poder.

Além da estaticidade da figura feminina, ainda constatamos a construção de uma figura indefesa, passiva e suscetível a ser facilmente enganada. “Eu era uma menina linda, linda//E você foi chegando, me seduzindo//Eu fui me apaixonando//E você foi me iludindo//E aí deu no que deu//Nasceu, nasceu, nasceu//E você correu, correu, correu” (Andrade, 2007). O uso da palavra “menina” nessa superfície discursiva não é por acaso, “menina” carrega sentidos de ingenuidade, virgindade, juventude e reforça a ideia de fraqueza, de inércia diante do sujeito masculino que a seduz, ilude e a leva

a se apaixonar. Muitas adolescentes se encontram em situação parecida com a narrada pela música: tiveram um envolvimento sexual e/ou amoroso com um homem e, quando a criança nasceu, viu-se sozinha para arcar com a responsabilidade toda para si. Nesse sentido, a música causa uma identificação imediata e serve como espelho para tomada de decisão pela garota “apaixonada”, mas abandonada, receptora do discurso da música “Faltou o Leite Ninho”. A paixão e o amor são sentimentos naturalizados como femininos. Segundo Tânia Swain:

O amor está para as mulheres o que o sexo está para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário. O dispositivo amoroso investe e constrói corpos em mulher, pronto a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo amor de outrem. (Swain, s/d.).

Diante disso, observamos que, devido à mulher da situação estar seduzida, apaixonada e iludida, teve como consequência uma gravidez, suas atitudes foram movidas por sentimento e emoção, ao contrário do homem que, ao se eximir da responsabilidade, não demonstra racionalidade, mas desapego de sentimentos. O ato de abandonar uma mulher possui uma justificativa pautada na importância dessa mulher enquanto corpo físico que, após o nascimento do filho, não se enquadra num padrão de beleza imposto pela sociedade, esse fator é exposto no excerto: “Fiquei de pneuzinho//Aumentei uns quilinhos// Você me abandonou e nem olhou mais para mim//Faltou o leite ninho do nosso filhinho//E você raparigando com outras por aí.” (Pires; Mell, 2004). A mudança de corpo, saindo de um padrão de beleza imposto pela sociedade, de várias maneiras, condiciona o abandono por parte do parceiro, que sai à procura de outra que atenda aos critérios da “verdadeira mulher” (Swain, 2001, p. 12). A condição de existência da mulher, pautada nesse corpo ideal, está presente nas letras aqui analisadas. O significado social do feminino está ligado à maneira como modela o seu corpo.

Em uma letra intitulada “Novo namorado”, mais uma vez a mulher é abandonada por um homem e ela conta como conseguiu “superar” a situação.

Não vou negar//Sofri demais quando você me deu fora//Mas o tempo passa//O mundo gira, o mundo é uma bola//Pintei o meu cabelo me valorizei//Entrei na academia, eu malhei, malhei//Dei a volta por cima e hoje te mostrei meu novo namorado (Pires; Mell, 2004).

Diante do término do relacionamento, que foi iniciativa do sujeito masculino, a mulher toma atitude para se sentir melhor e mostrar ao

antigo namorado que ela se recuperou. A forma que ela encontra para isso está inscrita num discurso de valorização de sua aparência física. “Pintei meu cabelo, me valorizei”, o valor que ela colocou para si mesma está na pintura do cabelo e na malhação do corpo, o que reduz a mulher apenas aos cuidados com corpo e com a beleza. Os méritos da verdadeira mulher estão inscritos somente em seu corpo e sua beleza, é só o que a mulher precisa para conseguir um namorado. Não precisa de uma carreira profissional, de um emprego, de ser inteligente, de ter um bom caráter. Esse discurso produz consequências desastrosas, pois muitas meninas largam os estudos muito cedo, apesar de ser evidente que esta não é uma causa principal para esse fato, mas influencia sobremaneira. À medida que não possuem escolaridade, experiência profissional e outros atributos que favoreçam seu crescimento pessoal, tornam-se ainda mais reféns da dominação masculina, o que figura sempre como condição imutável das mulheres. Segundo Swain:

(...) os discursos culturais destinados ao público feminino desenham, em sua construção, o perfil de suas receptoras em torno de assuntos relacionados à sua esfera específica: sedução e sexo, família, casamento, maternidade e futilidades (Swain, 2001, p. 19).

A mulher dessa representação se significa mediante a modelagem do próprio corpo, com o intuito de conseguir um novo namorado, sendo assim, ela somente “dá a volta por cima” quando consegue outra figura masculina que lhe confira uma posição na sociedade, ela se apoia em outro namorado para mostrar ao antigo namorado como superou a separação. Percebemos que, sozinha, ela jamais conseguiria reverter a situação, sua condição de mulher não se sustenta em si própria, mas no outro, ou melhor, no homem.

As músicas e suas ouvintes

O conteúdo das letras da banda *Calcinha Preta* narra histórias de envolvimento entre homens e mulheres, estabelecendo modos de comportamento para ambos. Nesse sentido, foram realizadas entrevistas com mulheres ouvintes das músicas para compreender o que as informantes pensam acerca das representações expostas nas letras. Para o propósito do trabalho, foram entrevistadas quatro mulheres que tiveram suas identidades preservadas e são citadas com os seguintes pseudônimos: Norma, Silvânia, Paula e Roberta. A primeira música é a intitulada “Pensão Alimentícia”, na qual o homem questiona o fato de ter sido preso por não pagar pensão

alimentícia ao filho e o sujeito usa do sentimento que havia entre o casal para sensibilizar a mulher. Segundo Silvânia:

Em relação à posição masculina eu achei errado, porque ele tinha um compromisso, uma responsabilidade, porque ele é o pai da criança, e deixou a mulher desamparada. Eu acho que a mulher foi inteligente, porque hoje em dia têm leis que favorecem a mulher em vários sentidos, inclusive essa da pensão alimentícia. Ela foi inteligente tem que cobrar seus direitos mesmo.¹

O direito à pensão alimentícia é um direito legítimo, previsto em lei e isso é inquestionável, mas o que chama a atenção na fala de Silvânia é em relação ao desamparo da mulher, ou seja, mais uma vez a mulher na música sofre um abandono. A pensão alimentícia, no caso dessa música, está se referindo a um direito da criança e não da mãe. A opinião de Silvânia é uma continuidade no discurso da dependência feminina em relação ao homem. A responsabilidade com a criança é, sem dúvida, dos pais, mas, na falta do pai, a mãe é capaz, se ela quiser, de sustentar o filho. Ainda em relação à fala de Silvânia, qualquer mulher que luta pelos seus direitos é mesmo inteligente, mas tão inteligente quanto é a mulher que não espera estaticamente que os homens lhes concedam ou lhes neguem seus direitos.

A música “Leite Ninho” narra a história de uma mulher que foi abandonada pelo companheiro, após ter engravidado e seu corpo se modificado em decorrência disso. Segundo Silvânia:

Eu achei que ela foi um pouco besta, ela tem que ser mais ela, não interessa se ele acha ela feia ou bonita, bola pra frente, vai se cuidar e depois esfrega na cara dele quando ela tiver lá toda bonitona de novo, passa na frente dele e nem olha.²

Quando começamos a ler a fala da entrevistada, a impressão é de que para ela o corpo não diz tudo sobre as mulheres, mas, logo em seguida, ela diz “vai se cuidar”, o que remete exatamente ao mesmo discurso da música de que a mulher se descuidou do seu corpo. As transformações sofridas pelo corpo da mulher, durante o período gestacional, são muito normais, não quer dizer que a mulher se descuidou. Esse detalhe, de maneira alguma, deve servir para justificar qualquer atitude masculina. Quando a informante diz que ela deve ficar “bonitona” de novo, ela compactua com as exigências da sociedade em relação à imagem física das mulheres. Analisando a fala dela, percebe-se

¹ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 16/08/2009.

² Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 16/08/2009.

que a forma da mulher superar o abandono do parceiro é trabalhando seu corpo, o que é justamente o que todo o aparato de discursos sobre a beleza estabelece para o feminino. Segundo Paula, outra entrevistada:

Nessa música leite ninho o caso é esperado, porque homem é tudo safado, tudo cachorro sem vergonha mesmo. Ele vai lá, pega a mulher enquanto “tá” menininha bonitinha, novinha com tudo em cima. Ele pega desfila na rua depois que consegue o que quer sai fora. É lógico que quando a mulher tem filho se descuida mais dela para cuidar da criança, desleixa um pouquinho, aumenta uns quilinhos, não é mais aquela menina bonitinha. O homem então vai caçar outra pra fazer a mesma coisa.³

Essa fala é a mais significativa, no que diz respeito à continuidade dos discursos das músicas. Se, para a informante, “o caso é esperado”, significa que, em seu convívio social, é comum as mulheres serem tratadas como objetos que se adquire e descarta a qualquer momento e os homens serem “safados” e “sem vergonha”.

A imagem do masculino como o detentor desse poder de decisão é também naturalizada. Ao utilizar os termos, “cachorro”, “sem vergonha” e “safado” ela fala como atribuições muito normais do homem. Esses termos podem parecer depreciativos, mas não o são. Na prática social, são características de homens que se relacionam com várias mulheres, o que é prova máxima do maior tesouro masculino, que é a virilidade.

As mulheres, significadas como objeto é outro ponto desse trecho da entrevista, na qual Paula utiliza a expressão “pega a mulher”, o que dá a ideia muito clara de objeto. Esse termo é muito usado no cotidiano de alguns grupos para se referir à forma como os homens conseguem as mulheres, mas nunca o contrário, “a mulher pegando o homem”, pois geralmente ela se apaixona. Mais à frente, ela enfatiza a ideia do objeto, quando diz que o homem desfila com a mulher na rua, ou seja, exhibe a sua nova aquisição.

A entrevistada Roberta enfatiza, em sua fala, a questão da beleza perfeita, o que é condição para que os homens escolham as mulheres, sendo assim, ela usa o termo “bonitinho”. O padrão de beleza é um item de fundamental importância para que as mulheres desses discursos tenham algum significado, e juventude também, o que depreendemos da expressão “novinha” usada pela informante. Neste trabalho, não se pretende ir contra os cuidados com a beleza e sim expor os discursos que enfatizam os cuidados com o corpo como o bem maior da vida

³ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 13/08/2009.

das mulheres. Muitos desses discursos enfatizam a beleza a qualquer custo, o que acaba sendo nocivo para muitas mulheres, que desenvolvem patologias como depressão e distúrbios alimentares. De qualquer maneira, a beleza não deve ser o fundamento singular da vida de nenhuma mulher.

Roberta, ainda nesse trecho da entrevista, justifica o abandono sofrido pela mulher, ou seja, se a mulher engravidou e modificou naturalmente seu corpo, não voltando a ter um corpo desejável pelo companheiro, ele naturalmente procura outra. Nossa entrevistada generaliza um fato ao dizer que toda mulher se desleixa após ter um filho, e isso ocorre porque, agora, ela vai se dedicar exclusivamente ao filho. O altruísmo feminino, a dedicação ao outro, em detrimento de si mesma, é também um discurso naturalizado para o comportamento feminino, e a maternidade é uma instância considerada suprema na vida das mulheres, chegando ao ponto da identidade de mãe se sobrepor às outras. “O amor incondicional das mulheres ao outro, a doação de si é uma necessidade, razão de viver, fundamento identitário” (Swain, 2006, sem página).

Um estudo de caso: Norma

Durante a realização das entrevistas para esta pesquisa, uma dessas entrevistas mostrou características diferentes, pois revelou outros pontos importantes para as discussões deste trabalho. Por esse motivo, a entrevista com Norma é discutida à parte. Nossa entrevistada possui 23 anos, é solteira e natural de Jequitaiá, Minas Gerais. Ainda na adolescência, mudou-se para Montes Claros para estudar, na época da entrevista, estava se graduando em Serviço Social. Norma não tem filhos, gosta muito de música e, de acordo com suas próprias palavras “ama forró”. Começou a ouvir a banda *Calcinha Preta* havia aproximadamente dez anos, porque seu irmão mais velho já ouvia e então as músicas fazem lembrar-se dos seus tempos de criança.

Tem muitas músicas que se relacionam muito com minha vida. Às vezes tem alguma coisa, algum acontecimento. Às vezes eu não via uma coisa que estava clara, a gente tem dificuldade de ver o próprio comportamento, então a música aparecia e dava certo com a minha vida. Eu já fiz isso, isso já aconteceu comigo, alguma coisa precisava mudar. Então querendo ou não a música acaba refletindo na nossa forma de agir, não que as músicas viessem a influenciar meu comportamento, isso jamais.⁴

⁴ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009.

Esse trecho da entrevista possui uma contradição muito explícita, primeiro, Norma diz que as músicas refletem na forma de agir para, logo em seguida, dizer que não influenciam no seu comportamento. Ora, comportamento e forma de agir são sinônimos. Essa incoerência na fala dessa informante se explica pelo fato de que a maioria de nossas entrevistadas se diz fãs da banda *Calcinha Preta*, mas, ao mesmo tempo, não querem estar associadas diretamente a ela. Norma narra um fato de sua vida que as músicas a fazem lembrar, ela diz que tinha um namorado que morava em outra cidade, e eles ficavam pensando um no outro, querendo saber onde o outro estaria

É mais ou menos isso, o que será que ele está fazendo, será que está pensando em mim ou não. Por incrível que pareça ele não gostava, falava que eu não tinha cultura, porque eu gostava do *Calcinha Preta*, gostava de forró, e forró não era cultura. Só que ele brincava comigo, mas sempre as nossas músicas eram da banda. Teve um show que eu fui com ele aqui em Montes Claros, ele faltou morrer porque eu só queria ficar lá na frente. Então, eu gosto mesmo da banda, não sou fanática, mas gosto por causa da minha vida.⁵

A opinião do namorado de Norma ao dizer que forró não é cultura é compartilhada por parte da sociedade. O forró faz parte da cultura de massa que sofre preconceito, sendo caracterizada como uma cultura inferior, como dito anteriormente. A discussão a respeito do conceito de cultura é um tanto extensa e não é nossa intenção fazê-la neste trabalho. Nas análises feitas nas entrevistas, foi percebido que a resistência de algumas de nossas entrevistadas em admitir ou aproximar em suas falas da banda de forró *Calcinha Preta* se deve ao fato de este estilo musical e toda a música de massa produzida no Brasil, desde a década de 1990, sofrerem um preconceito e serem desprezados enquanto elemento cultural.

Percebe-se, na fala de Norma, que as músicas fazem parte de sua vida. À época da entrevista, no momento de sua realização, a entrevistada mostrou que a maioria das músicas que estavam em seu computador e até o tom de chamada de seu celular era uma música do grupo musical em questão. Por ser fã, ela conhece a trajetória da banda. Norma nos revelou que as músicas, atualmente, falam de um relacionamento não correspondido ou uma traição, “só que as que eu gosto mais são as de antigamente, falavam de saudade, de querer estar junto, as músicas eram mais ou menos nesse sentido”.⁶

⁵ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009.

⁶ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009.

Durante os vinte anos de carreira da banda *Calcinha Preta*, ela se modificou em alguns aspectos. Esse fato ocorre em decorrência da lógica de produção em que a banda está inserida. A música de massa é um produto feito de acordo com as necessidades de mercado, é um elemento cultural com vistas ao consumo. Dessa forma, os estilos podem sofrer modificações para se adequarem ao gosto do público. A banda *Calcinha Preta* passou por esse processo. No início da carreira, as músicas tinham letras que narravam histórias românticas, que alimentavam os sentimentos dos casais. Quando surgiram, no mercado musical de massa, estilos com letras e coreografias mais eróticas e apelativas como o Arrocha, o Calypso o Axé e suas derivações, a banda também reformulou seu estilo para acompanhar os ganhos da indústria fonográfica. Norma demonstra sua opinião a respeito dessa mudança.

Antigamente teve muita aquela questão de falar de amor, não falava muito de traição, só que hoje a mulher está dando a resposta. As atitudes da mulher estão se igualando com as atitudes dos homens. Muitas vezes, a mulher se valoriza mais de certa forma. Ela fala que vai cair fora, que vai viver a vida dela, se ele não quer tem quem queira, de certa forma é uma evolução na atitude das mulheres.⁷

Nesse trecho, a informante analisa as músicas atuais que, segundo ela, dão “voz às mulheres”. A luta histórica das mulheres por seu espaço na sociedade é mal compreendida por Norma. As mulheres buscam, com o movimento feminista, igualdade no que diz respeito aos direitos, como salários iguais pelas mesmas jornadas trabalhadas, espaços no mercado de trabalho, restrito ao público masculino, entre outras coisas. O que Norma diz é uma igualdade em questões de comportamento, se homens traem suas parceiras, as mulheres também podem, mas isso não agrega, de maneira alguma, um valor maior às mulheres. Pelo contrário, atitudes masculinas, naturalizadas na prática social, possuem significados diferentes quando praticadas por uma mulher. Percebe-se isso pelas denominações várias: quando o homem se relaciona com muitas mulheres é um “ganhão”, o que é colocado em sentido de grandeza e poder; quando uma mulher se relaciona com vários homens, é chamada de “galinha”, o que tem sentido pejorativo e depreciativo.

Para Norma, as músicas refletem a sociedade em que ela vive na medida em que fala do cotidiano, dando voz a mulher.

⁷ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009

Através das letras a gente pensa que está falando mal da mulher, mas não é através da música é uma forma da mulher falar também. Porque se o homem fala, se o homem canta uma música a respeito de uma mulher, é uma coisa. Agora se ela está falando uma resposta para qualquer história que seja pro homem, é uma forma de falar. Porque quem não tem como falar, não tem como se expressar, através da música acaba conseguindo.⁸

Fica muito claro que, no entendimento da entrevistada, a música é uma saída para quem não pode falar abertamente na sociedade, ou seja, as mulheres. No decorrer da entrevista, a informante salientou várias vezes essa condição de subordinação das mulheres, que ela via nas músicas antigas da banda *Calcinha Preta*. Para ela, nessas músicas, as mulheres eram mais inocentes, acreditavam no amor eterno e perfeito. É possível ver, mais uma vez, a ação do dispositivo amoroso de Tânia Swain na fala da entrevistada:

Por que a mulher tem aquela coisa, é mais emotiva do que o homem, a mulher sofre quando o relacionamento termina. Então hoje elas vêm mudando através da música, se não deu certo parte pra outra. Tem quem queira, se ele não me ama mais. Eu confesso, isso me ajudou muito.⁹

Apesar de dizer, desde o início da entrevista, que as músicas não interferem ou refletem em seu comportamento, como se percebe, em sua última frase, Norma reitera e afirma o contrário. Segundo ela, se as músicas mudaram alguma coisa em sua vida foram mudanças positivas. Por fim, a entrevistada acaba, no trecho a seguir, ponderando a utilização integral das mensagens das músicas no cotidiano:

Você vai ouvindo umas músicas, que diz que a mulher deve fazer o mesmo que o homem. Você vai fazer o que der na telha. Eu pelo menos não deixo a música influenciar a minha vida, mas tem que saber se portar. Eu às vezes escuto uma música e penso que não tem lógica a mulher agir assim. Porque do mesmo jeito que a música dá voz à mulher, se a mulher for escutar certas músicas e for agir fica mal pra ela, ela vai regredindo da posição que a mulher tá tomando hoje na sociedade, adquirindo respeito.¹⁰

⁸ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009

⁹ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009

¹⁰ Entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009

Norma percebe que, em muitos casos, as músicas representam as mulheres numa condição subordinada e, por isso, deduz-se o motivo de, muitas vezes, ela negar que os discursos das músicas têm alguma influência em seu comportamento. As músicas da banda *Calcinha Preta* servem de espelho para muitas mulheres, como se pode perceber nas entrevistas utilizadas nesta pesquisa.

As entrevistadas reagem de maneiras diversas, em relação às músicas, suas identidades ora negam ora afirmam certos discursos. Muitas vezes, elas apenas dão continuidade aos discursos, às relações de gênero, em que as mulheres estão posicionadas de forma inferior, são naturalizadas em suas práticas sociais. Quando as músicas falam da sexualidade feminina, vulgarizando-a, as mulheres entrevistadas reagem e dizem não se sentirem representadas por esses discursos. As relações e sentimentos das entrevistadas, nesta pesquisa, em relação às músicas, são contraditórios, no entanto ficou evidenciado que as músicas constroem formas de ser e de agir no mundo, que servem de modelo para muitas mulheres, o que ajuda a perpetuar o tratamento dado às mulheres, na prática social.

Considerações finais

As músicas de massa, elemento cultural do qual foi analisada apenas uma pequena parcela, diante da imensidão das produções do mercado fonográfico, são tecnologias de gênero (De Lauretis, 1994, p. 212) que instituem representações, formando sujeitos de diversas maneiras, oferecendo identidades que constituem o ser social. Ao se colocar como um discurso forte, na configuração da sociedade, as músicas de massa constroem relações de gênero, pautadas nas diferenças hierarquizantes entre os sexos. Reforçam a condição de subordinação de muitas mulheres. As consequências desse processo são as continuidades de uma sociedade dividida entre dois polos sexualmente antagônicos, banalizando, cada vez mais, a figura das mulheres que são vítimas, todos os dias, de violências simbólicas e físicas, ligadas, na maioria das vezes, à ideia de posse que os homens exercem sobre as suas parceiras.

A sociedade necessita de mecanismos que revertam essa situação, que criem uma consciência nas mulheres de seus direitos enquanto ser humano, e que elas não sejam vistas ou julgadas apenas como sexo biológico, mas

agentes de suas próprias histórias, libertas das relações de poder que subjagam sua própria existência.

Fontes Orais

Norma, entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 10/10/2009.

Paula, entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 13/08/2009.

Roberta, entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 16/08/2009.

Silvânia, entrevista concedida a Railde da Glória Fernandes em 16/08/2009.

Referências

ANDRADE, Gilton. *Amor dividido*. Intérprete: Silvânia Aquino. São Paulo: MD Music, 2009.

ANDRADE, Gilton; LIMA, Chrystian. *Faltou o leite ninho*. Intérprete: Silvânia Aquino. São Paulo: MD Music, 2007.

ANDRADE, Gilton. *Pensão Alimentícia*. Intérprete: Silvânia Aquino; Marlus Viana. São Paulo: MD Music, 2006.

DE LAURETIS, Teresa. "A tecnologia de gênero". In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LIMA, Margareth. *Superpoderosas para quê? Uma análise das representações femininas na mídia infantil em Mulher Maravilha e Meninas Superpoderosas*. Petrópolis: UCP, 2006. (Dissertação).

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2002.

PIRES, Elvis; MELL, Rodrigo. *Novo Namorado*. Intérprete: Silvânia Aquino. São Paulo: MD Music, 2009.

SABAT, Ruth. Gênero e Sexualidade para o consumo. In: LOURO, Guacira (org). *Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

SWAIN, Tânia. Feminismo e Representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. *História, Questões e Debates*. Curitiba, n. 34, p. 11-44, 2001. Editora DA UFPR.

SWAIN, Tânia. *Entre a vida e a morte o sexo*. *Revista Labrys Estudos feministas*. Brasília, s/d. disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/livre/anahita.htm>. Acesso em 29 de junho de 2009.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org) *Cultura Brasileira: temas e situações*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2000.

A mulher e a identidade nacional em *Lucíola e Senhora*, de José de Alencar

Greiciellen Rodrigues Moreira

Este estudo discute o projeto identitário de José de Alencar, em *Lucíola* e *Senhora*, a partir de uma nova perspectiva, possibilitada por uma leitura de gênero; ele retorna aos “Perfis de Mulher” em *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), a fim de se evidenciar como o projeto identitário de Alencar, que visa a constituir uma identidade nacional para o Brasil oitocentista, relaciona-se com as representações femininas burguesas, presentes nesses romances.¹ A fim disso, nestas breves páginas, a interpretação focar-se-á no desfecho das protagonistas, Lúcia e Aurélia. Em *O império da cortesã*, de Valéria de Marco, a autora examina *Lucíola* como uma proposta concreta de romance nacional, o qual nasce do diálogo com outros aspectos da produção de seu autor e com a literatura estrangeira. Ela observa como Alencar nacionaliza o tema da cortesã, comparando sua abordagem em *Lucíola* com outros romances nos quais esse tema ganha destaque, como *A dama das Camélias*, *Moll Flanders* e *Manon Lescaut*.

Conforme assinala De Marco (1986), no diálogo com as literaturas estrangeiras, Alencar ensaia a concretização de um princípio fundamental e norteador das reflexões desenvolvidas em seus textos críticos, sobre a literatura nacional. Alencar acredita que a produção cultural brasileira deveria ser construída a partir da análise da realidade nacional e do seu diálogo com “civilizações mais avançadas”, como se pode observar em “Bênção paterna”, prefácio de *Sonhos d’Ouro*:

A literatura nacional que outra coisa não [SIC] é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização? (Alencar, 1967, p. 165).

¹ Este capítulo é resultado da dissertação de mestrado “Representações femininas e identidade nacional, uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar”, desenvolvida no Mestrado em Letras / Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cláudia de Jesus Maia. Esta pesquisa foi desenvolvida no âmbito do “Grupo de Pesquisa Gênero e Violência”, na linha de pesquisa “Gênero, Literatura e História”.

Nesse mesmo texto, Alencar questiona os críticos que compreenderam erroneamente o significado da literatura nacional, argumentando que eles gostariam que houvesse uma literatura brasileira, mas exatamente como a portuguesa, escrita em português até mais “cerrado” do que o das terras de além mar. Esses críticos poderiam apontar como defeito em *Sonhos d'Ouro* o fato de “ires um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra.” (Alencar, 1967, 165). Alencar, porém, não acredita que, para se criar uma literatura nacional, esta deva ser completamente isenta de qualquer influência estrangeira, como se observa neste trecho: a “importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.” (Alencar, 1967, p. 166), ou seja, a influência estrangeira propicia uma contribuição positiva na formação nacional.

Sendo assim, observa-se que, para Alencar, o diálogo com outras nações do mundo não é nocivo para a constituição da identidade nacional, mas uma etapa importante e necessária, uma vez que é da “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (Alencar, 1967, p. 167), de onde surgirá a identidade nacional. Portanto, o que se almeja da Europa civilizada é, precisamente, esse ideal de civilização burguês, que elevaria o Brasil ao mesmo plano de cultura e prosperidade das nações modernas. A esse respeito destaca-se o ensaio de Roberto Schwarz, “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, presente em *Ao vencedor, as batatas*, em que o autor discute as dificuldades de se adequar, na literatura, a realidade brasileira ao molde europeu. Schwarz (2000) afirma que, quando os romancistas brasileiros apareceram, o romance já existia no Brasil. A Europa já havia estabelecido modelos bons e ruins. Torna-se, assim, natural para os escritores brasileiros seguirem esses modelos, independentemente de sua adequação à realidade nacional, já que uma razoável parte dos pressupostos europeus encontra-se alterada ou sequer existe no país.

Schwarz assinala que, fiel à realidade brasileira observada e ao bom modelo do romance europeu, Alencar reedita, sem sabê-lo e sem resolvê-la, uma incongruência central no pensamento nacional. Então, o tamanho fluminense de sua literatura resulta da alternância irresolvida de duas ideologias diversas: modelo europeu e caracterização localista. Desse modo, onde muitos críticos veem defeito de composição, Alencar vê acerto de imitação, e é daí que resulta o caráter nacional da literatura brasileira, pois, como Schwarz alega, “nada é mais brasileiro que esta literatura mal-resolvida.” (Schwarz, 2000, p. 70).

Em “Escritoras, Escritas, Escrituras”, Norma Telles ressalta o papel fundamental que os produtos culturais, especialmente o romance, desempenham na cristalização da sociedade moderna. Segundo a autora, escrita e saber estiveram, “em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas situações.” (Telles, 1997, p. 401-402). A orientação do romance é original e individualista, ou seja, cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada, particularizada para cada momento histórico. “É o romance que difunde a prosa da vida doméstica cotidiana, tendo como tema central o que os estudiosos contemporâneos denominam ‘o romance da família’, contribuindo assim para a construção da hegemonia do ideário burguês” (Telles, 1997, p. 402). Vale ressaltar, então, como ocorre essa difusão do ideário burguês por meio do romance nacional. Este se insere no discurso dominante oitocentista, atuando como difusor dos princípios burgueses.

Norma Telles afirma que, no século XIX, o público leitor dos romances constitui-se, em grande parte, de mulheres burguesas. Nos romances, a figura feminina é representada ora como a ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar, ora como uma mulher fatal e decaída. Assim, quando encarna os ideais burgueses, é vista como força do bem, mas, se o oposto ocorre, e vai de encontro a esses ideais, se não aceita seu papel submisso, é caracterizada como potência do mal. Telles postula que, excluídas

de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente a sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. (Telles, 1997, p. 408).

A mulher é enredada não apenas pelo discurso da arte e da ficção romântica, mas também pelo discurso médico oitocentista. O engendramento feminino se dá em todos os campos, na arte e na ciência há uma preocupação constante em representar o ideal da mulher burguesa. Os higienistas empenham-se com afinho na tarefa de formar a “mãe burguesa”, empreendendo campanhas para convencer as mulheres a amamentar, retirando essa função das negras

amas-de-leite, alegando que não só doenças, mas a própria perversão dos escravos é passada para a criança através do leite (Alencastro, 1997, p. 65). Visam também à “mãe educadora” sob vigilância do médico da família. A mulher não deveria se tornar uma intelectual, mas precisaria ser inteligente o suficiente para administrar racionalmente o lar e os criados e educar os filhos. Doçura e indulgência são características que lhe são atribuídas para demonstrar sua inferioridade em relação ao homem. O cérebro feminino, acreditam os higienistas, é dominado pelo capricho ou instinto de coqueteria. Segundo Jurandir Freire Costa, constatava-se

que a mulher era mais frágil fisicamente que o homem. Dessa fragilidade, inferia-se a delicadeza e a debilidade de sua constituição moral, com a ajuda dos estereótipos correntes sobre a personalidade feminina. Procedimento semelhante era usado na descrição da “natureza” masculina. A “força” e o “vigor” migravam do físico ao moral, marcando os traços sócio-sentimentais da personalidade do homem. O amor, colocado no vértice de confluência das características físicas e morais, servia de referência à distinção entre os sexos. (Costa, 1999, p. 235).

Possuidora de uma constituição tão frágil, para que não adoeca, é necessário que se submeta ao comando do homem e se dedique inteiramente à maternidade e à família. Conforme assinala Michelle Perrot, a “mulher, origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite, oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida, é um grande tema romântico.” (Perrot, 1992, p. 168). Acrescenta-se ainda que os romances de Alencar não somente preocupam-se em representar modelos de comportamento feminino, mas também masculino. Ao assinalar um projeto para o futuro da nação, as representações burguesas, presentes nos romances, não apenas objetivam a formação moral da mulher que, como esposa e mãe será geradora e educadora dos filhos da pátria, como também se interessam pela formação dos homens que, por meio do trabalho sério, construirão o futuro da nação.

Conforme argumenta Boechat, em “A invenção da leitora romântica”, o romance brasileiro oitocentista, empenhado em um projeto nacionalista visto como conservador, ingênuo e comprometido com a inserção da arte no mercado consumidor, sujeitar-se-ia, por um lado, “às necessidades de divertimento e evasão de seu público eminentemente feminino e, por outro, a um necessário empenho didático, conservador e moralizante, a bem da família e da nação.” (Boechat, 2002, p. 267-268).

Silviano Santiago alega que os textos que, de maneira descritiva ou ficcional, envolvem “este território chamado Brasil e este povo chamado brasileiro,

sempre serviram de *farol*, para que, com a sua ajuda e luz, se aclarassem tanto a região quanto os habitantes.” (Santiago, 1982, p. 89). A palavra escrita serve como “mecanismo de definição e estabelecimento dos valores sociais, políticos e econômicos da nova terra e da sua gente.” (Santiago, 1982, p. 89-90). Neste momento, observar-se-á como os romances *Senhora* e *Lucíola* atuam como faróis da identidade nacional, que se vê iluminada nas representações de gênero burguesas apresentadas nos romances.

Em ensaio crítico, Machado de Assis comenta sobre o “instinto de nacionalidade” que acomete a literatura que lhe é contemporânea. Segundo o crítico, a fonte de inspiração da literatura nacional não está somente na vida indígena, pois os costumes civilizados “ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo.” (Machado de Assis, 1999, p. 15). Machado desmascara a ideia de que o espírito nacional só pode ser reconhecido nas obras que tratam de assunto local.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (Assis, 1999, 18-19).

Desse modo, observa-se, a partir da temática universal de *Lucíola* e *Senhora*, sobre a prostituição e a influência do dinheiro nas relações sociais, uma discussão nacional sobre a identidade brasileira. Os ideais burgueses – que condenam a prostituição e exaltam o casamento por amor² – almejados para a nação, são vistos por Alencar de modo crítico, uma vez que o romancista apresenta não somente os benefícios, como também os perigos inerentes a esse sistema.

² Magali Engel postula que no “discurso médico sobre a prostituição, produzido no Rio de Janeiro entre 1845 a 1890, a sexualidade é definida como função orgânica vinculada à necessidade de reprodução da espécie e, portanto, como um dado da natureza humana”. (Engel, 1986, p. 170). Enfim, acredita-se ser uma exigência fisiológica a satisfação do desejo sexual, por meio do prazer. No entanto, “o desejo produzido pelo instinto natural é visto, ao mesmo tempo, como necessidade e veneno para o corpo e, assim, de sua livre manifestação poderia resultar a destruição do organismo”. (Engel, 1986, p. 170). A livre manifestação do desejo relaciona-se à ideia de excesso de prazer e/ou ausência da finalidade reprodutora, inserindo-se, portanto, no espaço da sexualidade pervertida. Opondo-se à prostituição, lugar da sexualidade doente e das perversões, o casamento é concebido pelo discurso médico oitocentista como “instituição higiênica e único espaço reconhecido da sexualidade sadia”. (Engel, 1986, p. 171). Sendo que a sexualidade sadia caracteriza-se pela ideia de prazer moderado, ou seja, nem excessivo, nem ausente, o que garante a reprodução da espécie e não ameaça a integridade do corpo.

Valéria de Marco postula que o desnudamento da cortesã revela as normas sociais da corte, as transgressões permitidas e as passagens proibidas (De Marco, 1986, p. 180). O corpo de Lúcia, desprovido de virgindade, é mercadoria de prazer, esse corpo corrompido jamais poderia gerar um filho saudável para o Estado, além de ser inútil para o consórcio dos amantes. O único fim higiênico possível para a personagem é, assim, a morte. Magali G. Engel postula que, segundo a concepção médica oitocentista, a perversão sexual cria na mulher a incapacidade física para conceber e/ou gerar um filho. Desse modo, o destino da prostituta, traçado pelos médicos, é “a agonia do corpo vagarosamente consumido pela morte”. (Engel, 1986, p. 176).

Sendo assim, ao final da narrativa, Lúcia não morre devido às complicações médicas, tendo em vista que um dos melhores parteiros já havia assegurado a vida dela e a do bebê, ela morre textualmente, como superação do último obstáculo para concretização de sua transformação na mulher ideal, ser inteiramente espiritual. Ela morre para corroborar o discurso da higiene burguesa. Ela morre para continuar a viver nas memórias de Paulo, na leitura da senhora G. M., no imaginário nacional. Ressalta-se que, como assinala Valéria de Marco, Lúcia não é simplesmente o caminho para Maria da Glória, ela “é também luz intermitente e lume que vaga; Lúcifer e Lucidez.” (De Marco, 1986, p. 181). A trajetória da personagem, ora transgressora ora submissa, ora devassa cortesã, ora virginal menina, corresponde à silenciosa formulação de um projeto para o futuro, como fica claro no final do romance.

Ela deseja “afastar-se dos espaços da cortesã e viver com a irmã em uma pequena casa nos arrabaldes da cidade; trocar a noite agitada pela austeridade do dia, a seda escarlate pelo algodão marinho.” (De Marco, 1986, p. 183). Esse é um projeto permeado de avanços e recuos, estreitamentos e afastamentos, depara-se ora ou outra com impossibilidades do tempo e da sociedade, tal qual o projeto de Alencar para o futuro da nação. A fim de se realizar o projeto para o futuro de uma contraditória Lúcia, de um contraditório Brasil, é preciso conhecer os momentos de transgredir e de se submeter, tema o qual também está presente em *Senhora*.

Ao final do romance, Seixas quita sua dívida com a esposa, devolvendo-lhe todo o valor do dote, acrescido de juros. A interação do casal é descrita com indiferença, mas riqueza de detalhes matemáticos. O que é retratada não é uma conversa entre marido e mulher, mas o acerto de contas entre dois negociantes, a senhora e o vendido. Recobrada a honra e a integridade, Fernando sente que agora possui o direito de justificar a conduta que o levava ao casamento:

– Ouça-me [...]. A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e [...] o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. [...] Não somente vi-me ameaçado da pobreza, e o que mais me afligia, da pobreza endividado, como achei-me o causador, embora involuntário, da infelicidade de minha irmã cujas economias eu havia consumido, e que ia perder um casamento por falta de enxoval. [...] Tudo isso abateu-me. Não me defendo; eu devia resistir e lutar; nada justifica a abdicação da dignidade. Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais do que um ator de sala; sucumbi (Alencar, 2009, p. 229).

Observa-se, na explicação de Fernando, algo parecido com o que ocorre em *Lucíola*. Ambos os personagens, Fernando e Lúcia, possuem uma justificativa para sua degradação, Fernando precisava do dinheiro para o enxoval da irmã e Lúcia se prostituiu para conseguir dinheiro para salvar a família doente. No entanto, no momento da enunciação, após passarem por um processo de aburguesamento, a justificativa não é mais aceitável, pois acreditam que, se pudessem voltar ao passado, teriam seguido um caminho diferente. Desse modo, a fala dos personagens despe-se do tom de justificativa e reflete um alerta burguês, uma vez que os erros cometidos por eles não são aceitáveis para a burguesia.

Ressalta-se que o motivo o qual levou à queda de Fernando é previsto em *Emílio, ou, Da educação*, pois Rousseau adverte que o jovem, cedo apresentado ao luxo, logo é corrompido por ele (Rousseau, 2004, p. 312). A fim de conquistar a riqueza, desde cedo ostentada diante de seus olhos, a dignidade e a moral embotam-se frente à possibilidade de um meio prático e rápido de ascensão, como o casamento. Contudo, se a degradação de Fernando é fruto da sociedade em que se criou, a de Maria da Glória é resultado do sacrifício abnegado feito pela menina para salvar a vida de seus familiares. Como explicar, então, o fim diferenciado dos personagens? Fernando alcança a felicidade, o amor e a riqueza, e Lúcia morre, levando consigo o filho que gerava. O que se pode evidenciar, nas narrativas, é o peso do discurso dominante, inegavelmente mais severo em relação ao corpo feminino. Michelle Perrot alega que o corpo

está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece (Perrot, 2005, p. 447).

O corpo da mulher, sobre o qual a vigilância aumenta, consideravelmente, em meados do século XIX, é o espaço pelo qual transpassa o discurso da nova higiene burguesa. O perigo que ele representa para a sociedade, assim como o perigo em que se encontra nesta, legitima a política de enclausuramento da mulher, cujo poder vai sendo cada vez mais limitado ao ambiente doméstico. Sendo assim, quando Maria da Glória sai sozinha pelas ruas para comprar os medicamentos da família e buscar ajuda, ela coloca-se em perigo, e tudo o que sobrevém a ela é resultado do movimento de seu perigoso corpo em liberdade.

Então, a morte da personagem também funciona como consequência inevitável da mulher que escolhe colocar-se em perigo, legitimando o discurso higiênico burguês de vigilância sobre o corpo feminino. O corpo de Fernando, entretanto, possui o direito “natural” a movimentar-se em liberdade, e os erros que comete, ainda que vão de encontro ao discurso burguês, não necessitam ser punidos de maneira tão rígida, ao contrário, a legitimação desse discurso fundamenta-se mais pela recompensa alcançada por Seixas, quando se torna um homem burguês, do que pela punição de suas faltas.

Quitada a dívida entre Fernando e Aurélia, extingue-se o laço matrimonial que unia Fernando à Aurélia, deixando-os livres para alcançarem a felicidade. Todavia, ainda que a riqueza de Aurélia tenha sido instrumento de regeneração para o marido, ao mesmo tempo ela os separara, já que a riqueza dela continua a dar-lhe um poder superior ao do marido. Muriel Nazzari assinala que a “superioridade das esposas sentida pelos maridos provavelmente surgiu devido ao sistema do dote.” (Nazzari, 2001, p. 222). Por essa razão, no decorrer do século XIX, há no Brasil manifestações de oposição a esse sistema, ainda que sua prática continue “em certa medida até o final do século e até mesmo fosse mencionada no Código Civil que entrou em vigor em 1917.” (Nazzari, 2001, p. 251-252).

Tendo em vista que Aurélia possui o dinheiro, consequentemente, o poder na relação, isso deixa Fernando em uma posição inferior e de submissão, ainda que a esposa jure-lhe amor e obediência. Ao ter se casado, movido por interesses econômicos, Fernando já se rebaixara; se aceitar o amor da esposa, após o esforço para recobrar sua dignidade, ele não só continuará a se rebaixar, como também a rebaixará, já que o casal só se liga à sociedade por meio do marido (Rousseau, 2004, p. 598).

Desse modo, a riqueza de Aurélia mostra-se como um obstáculo intransponível. Esse problema, porém, já havia sido solucionado por ela, no mesmo dia de seu casamento. Naquela data, Aurélia escrevera um testamento instituindo Fernando como seu herdeiro universal. Portanto, toda a riqueza do casal já pertence a Seixas, e o meio de o marido manter sua honra e dignidade é permitindo que a esposa viva a seu lado. E, assim, encerra-se o romance: “As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal.” (Alencar, 2009, p. 231).

Observa-se em *Senhora* que Alencar fornece “dois argumentos contra o dote: um deles dirigido às mulheres, indagando se elas queriam ser amadas por si mesmas ou por seu dote; o outro, aos homens, sugerindo que não tinham dignidade se se vendiam por um dote.” (Nazzari, 2001, p. 252). Luis Filipe Ribeiro afirma que em “José de Alencar, o conflito passa sempre pelo casamento. Essa é a área da realidade sobre que ele se debruça com especial carinho, constituindo-a como centro motor da vida social.” (Ribeiro, 1996, p. 397). Assim como outros autores românticos, Alencar salienta em sua obra o valor do casamento por amor e enfatiza ser necessário que os homens deixem de ser devassos, que parem “de viver dissolutamente e de dedicar-se ao jogo”, e que assumam “as responsabilidades de uma família por meio da ética do trabalho.” (Nazzari, 2001, p. 252-253).

Em *Lucíola*, Paulo e Lúcia não podem se unir pelo matrimônio, apesar de levarem um estilo de vida compatível com essa situação, devido ao interdito moral da ausência de virgindade de Lúcia. Em *Senhora*, ainda que Fernando e Aurélia casem-se, a união só pode ser consumada quando Fernando tornar-se digno da relação, e o casamento por interesse puder se transformar em uma união por amor. Como Ribeiro alega, em ambos os romances, Alencar “está atento e vigilante para que a instituição do casamento não se deixe corromper, pondo em risco toda uma forma de vida e de sociedade.” (Ribeiro, 1996, p. 398). Inferimos que o discurso burguês apresentado nesses romances constitui, também, um discurso identitário nacionalista, uma vez

que, ao tratar de temas importantes para os higienistas burgueses, Alencar representa uma identidade para a nação correlacionada ao ideal burguês de civilização.

Posto que o processo de ascensão da burguesia esteja longe dos estágios mais avançados em que já se encontra na Europa; na sociedade fluminense, são difundidos ideais burgueses a respeito da família, do papel das mulheres, do consumo de bens e da postura masculina frente ao trabalho, que funcionam como símbolos de autoafirmação desse novo corpo social chamado burguesia, e que também são retratados nos romances urbanos como símbolos de afirmação da identidade do corpo nacional. Conforme é estabelecido em *A literatura no Brasil*, no

romance urbano, perfil de mulher quase sempre, [...] constroem-se intrigas em torno de três elementos fundamentais: a família, o casamento e o amor. [...] Bons observadores, nossos romancistas nunca se desligaram da realidade, e nessa espécie de romance a realidade nacional da época se encontra bem desenhada, na forma por que todos eles reproduziram os conflitos resultantes do jogo de interesse no problema do casamento e do amor (Coutinho, 1969, p. 289).

Pode-se complementar a afirmação de Afrânio Coutinho, postulando-se que não apenas a “realidade nacional da época” se encontra bem retratada, mas a realidade nacional que se espera para o Brasil aburguesado. Aliás, os três elementos fundamentais em torno dos quais os romances desenvolvem sua trama, a família burguesa, o casamento desvinculado dos interesses paternos e o amor higiênico são também os três elementos fundamentais de autoafirmação de uma identidade burguesa. Além disso, os “conflitos resultantes do jogo de interesse no problema do casamento e do amor” podem ser lidos, alegoricamente, como alusão ao conflito de formação de uma identidade nacional que deseja emprestar, das nações estrangeiras, seus princípios de prosperidade e civilização, os quais, naquele momento, não podem se desvencilhar dos ideais burgueses, mas que, ao mesmo tempo, torna-se apreensiva em relação aos males advindos desse empréstimo. Em *A solidão tropical*, Lucia Helena questiona:

Como casar, sem lastro, o presente com o passado? Em *Senhora*, também o presente de Seixas e Aurélia tem contas a ajustar com a falta de lastro. Com o pouco de que dispõem, os heróis de Alencar têm que propiciar a origem do Brasil (Iracema e Peri) e Liquidar as dívidas (Seixas e Jorge) (Helena, 2006, p. 69).

E do que dispõem os heróis de *Lucíola* e *Senhora* para “saldar as dívidas” da formação identitária brasileira? Eles dispõem de uma cidade elitista, afrancesada e pródiga, pertencente aos “apatacados”, os quais podem esbanjar suas riquezas nos ambientes elegantes. Ou seja, dispõem de “uma cultura de consumo e de identificação ao outro”, que “se gesta nesses espaços.” (Ribeiro, 1996, p. 55). Desse modo, devido à “falta de lastro” e à carência de uma identidade nacional com a qual se identifique, “a busca de uma identidade qualquer, importada que fosse, preenchia o vazio político de uma elite, como tantas, irresponsável.” (Ribeiro, 1996, p. 55).

O perigo reside no que é importado junto com os princípios positivos do ideal burguês. Se, por um lado, esse ideal prega, entre outros, a poupança, o trabalho sério e o casamento por livre escolha, por outro, a necessidade de esbanjar fortunas a fim de aparentar-se à elite burguesa e o desejo de ascensão a qualquer custo, em uma sociedade na qual tudo parece à venda, não só o sexo, *Lucíola*, como também o amor, *Senhora*, são perigos contra os quais Alencar adverte. Segundo Perrot, a “ação das mulheres no século XIX consistiu sobretudo em ordenar o poder privado, familiar e materno, a que eram destinadas.” (Perrot, 1992, p. 180). É como defensoras da família, da maternidade e da ordem burguesa, que Lúcia e Aurélia atuam nas narrativas, transgredindo a hierarquia de gêneros, a fim de exercerem o poder imperativo para alcançarem seus projetos de vida. De acordo com Maria Cecília Boechat,

nossa tradição crítica sempre reconheceu o modo consciente com que nossos escritores românticos se posicionaram frente ao modelo literário que herdavam; interpretada, porém, como frágil, ingênua e não crítica, e comportada, anti-revolucionária e conservadora, tanto se atribuiu essa postura diferencial à resposta superficial da cor local – o naturalismo paisagista e o realismo naturalista urbano – quanto a um suposto sentimento de subserviência ou de inferioridade do escritor brasileiro em relação ao centro cultural. (Boechat, 2003, p. 150-151).

Além disso, Boechat afirma que o sentimento de inferioridade, bem como a simplificação e superficialização do romance de Alencar devem ser atribuídos, principalmente, ao modo como a crítica em geral tem se aproximado da obra do autor cearense, o que indica uma necessidade de reinterpretação das teorias sobre o romantismo de Alencar (Boechat, 2003, p. 151). Desse modo, é por meio da reinterpretação dos romances *Lucíola* e *Senhora*, possibilitada por uma leitura alegórica, que se pode afirmar que a

relação de Alencar com o centro cultural, ou, de outro modo, da identidade nacional com a ideologia burguesa importada dos grandes centros, não se dá de forma estável, harmônica e submissa, mas, como na relação dos casais protagonistas dos romances, de forma complexa, permeada por avanços e recuos, marcada por momentos de transgressão e de submissão.

A autonomia, independência e poder desfrutados por Lúcia e Aurélia, no princípio dos romances, aludem à situação do Brasil pós-independência. Em um primeiro momento, as personagens necessitam romper com a opressão dos discursos de gênero oitocentistas, a fim de alcançarem um projeto maior, o qual – conforme as particularidades da situação de cada uma – gira em torno da família e do amor. Lúcia almeja poder viver ao lado da irmã Ana, quando tiver recursos suficientes para garantir um futuro próspero para esta. Contudo, após Paulo entrar em sua vida e “santificá-la com o primeiro olhar” (Alencar, 1999, p. 137), a prostituta resgata a virgem Maria da Glória de seu interior, a qual passa a viver com Paulo um amor cortês.

Desse modo, se Paulo pôde vivenciar com a cortesã as concupiscências da juventude, a partir do momento em que ela se afasta dele e começa a incorporar novamente a identidade de Maria da Glória, Paulo passa a se dedicar mais ao trabalho e à vida austera do “homem que visa ao futuro” (Alencar, 1999, p. 52). Já em *Senhora*, Aurélia deseja vingar seu amor negligenciado, mas o casamento com o ex-noivo, que é o meio pelo qual ela conquista sua vingança, torna-se instrumento de regeneração de Fernando Seixas. Se a transgressão de Aurélia, ao comprar o marido, serve aos seus propósitos vingativos, é graças a ela que a moral de Fernando revigora-se e ele passa a incorporar o ideal burguês do homem de bem.

Em ambos os casos, é necessário que as personagens sejam transgressoras, para que a união dos amados aconteça, o que, consequentemente, induz os homens ao processo de aburguesamento. Todavia, é preciso que as protagonistas passem a assumir uma postura submissa, a partir de determinado momento das narrativas, a fim de que a felicidade do casal, burguesamente concebida como a união plena dos enamorados no leito conjugal, seja alcançada. No caso de *Lucíola*, essa união plena não pode ocorrer no leito conjugal, tendo em vista que a transgressão por ela cometida só pode ser remediada por meio da morte. Em *Senhora*, o testamento de Aurélia é suficiente para permitir que os cônjuges encontrem a felicidade.

É interessante observar que, ainda que Lúcia e Aurélia tenham se submetido ao discurso dominante, ao final das narrativas, torna-se perceptível um ponto de resistência, em relação ao ideal de passividade e submissão

feminina. Em *Lucíola*, uma das características marcantes da transgressora cortesã é a propriedade sobre seu corpo. Lúcia não se “vende”, ela se “aluga”, pois só tem relações sexuais quando e com quem quer e somente por quanto tempo desejar. Após apaixonar-se por Paulo, porém, ela passa a incorporar um ideal de submissão, e faz do amante seu dono e senhor. Contudo, quando Maria da Glória está morrendo, e o médico, chamado por Paulo, dá-lhe um remédio para expelir o feto, em um relance, a altiva Lúcia, dona absoluta de seu corpo, faz-se presente:

- Para que é isso? perguntou ela com brandura.
- Para aliviá-la do seu incômodo. Logo que lançar o aborto, ficará inteiramente boa.
- Lançar!... Expelir meu filho de mim?
- E o copo que Lúcia sustentava na mão trêmula, impelido com violência, voou pelo aposento e espedaçou-se de encontro à parede.
- Iremos juntos... murmurou descaindo inerte sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo. (Alencar, 1999, p. 135).

No momento de sua morte, Lúcia, uma vez mais, dá demonstrações de seu caráter transgressor e autônomo. Ela resiste ao discurso do médico e do “marido”, representantes do discurso patriarcal burguês, e se torna a única capaz de decidir sobre seu corpo. Paulo, homem para o qual ela se submeteu, tem de suplicar-lhe, ajoelhado à cabeceira da cama, para que, enfim, ela decida tomar o remédio, que não faz efeito. Em *Senhora*, após Fernando quitar sua dívida com Aurélia, *asenhora* ajoelha-se aos pés do marido e implora seu perdão. Entretanto, como em *Lucíola*, no momento da morte simbólica da personagem, ela dá uma última demonstração de poder e faz valer a sua vontade:

- Seixas ergueu nos braços a formosa mulher, que ajoelhara a seus pés; os lábios de ambos se uniam já em férvido beijo, quando um pensamento funesto perpassou no espírito do marido. Ele afastou de si com um gesto grave a linda cabeça de Aurélia, iluminada por uma aurora de amor, e fitou nela o olhar repassado de profunda tristeza.
- Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre.
 - A moça desprende-se dos braços do marido, correu ao toucador, e trouxe um papel lacrado que entregou a Seixas.
 - O que é isto, Aurélia?
 - Meu testamento.
 - Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituía seu universal herdeiro.

- Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite, disse Aurélia com gesto sublime.
Seixas contemplava-a com os olhos rasos de lágrimas.
— Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei. (Alencar, 2009, p. 231).

Quando Fernando acredita que a união à amada é impossível, devido à riqueza dela, ele sente-se triste e fica sem ação. O discurso burguês postula que o marido deve ser mais rico do que a esposa para que a ordem financeira não entre em conflito com a ordem social e moral. Tudo o que resta a Fernando é se submeter às circunstâncias que os separaram. Aurélia, contudo, rebela-se contra o discurso dominante e, com a astúcia e a inteligência que marcaram a trajetória transgressora da personagem, manipula o marido para que ele cumpra a vontade dela de consumarem o casamento.

Vale notar que, na cena descrita no romance, toda a ação que determinará o futuro do casal é executada por Aurélia. Embora o testamento tenha sido escrito há muito tempo, é ela quem o busca, que quebra seu lacre e entrega ao marido para que leia. Após a leitura do conteúdo do documento recebido, Fernando permanece em silêncio, sendo a última linha de diálogo apresentada no texto, a palavra final, pertencente à Aurélia.

Desse modo, em relação à identidade brasileira, segundo Alencar, é necessário um momento de transgressão, quando o país rompe com a opressão política portuguesa, alcançando sua independência, havendo, assim, uma aclamação da *cor local* e uma exclusão quase fóbica de tudo o que é estrangeiro. Todavia, como nas histórias de Lúcia e Aurélia, é preciso também um momento de submissão à cultura estrangeira, pois é, a partir da assimilação pela pátria dos ideais burgueses positivos, que um futuro de progresso e prosperidade será delineado na realidade nacional. Fica evidenciado, porém, pela resistência final das protagonistas ao discurso dominante, que a assimilação do ideal burguês importado não deve ocorrer de modo passivo. Por meio da adequação desse ideal à conveniência da realidade nacional afirma-se a autonomia do Brasil e a força da identidade dessa nação transgressora.

Referências

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999.

ALENCAR, José de. *Senhora*. 35. ed. São Paulo: Ática, 2009.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro* – Romances ilustrados de José de Alencar. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. v. 6.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no império. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 2. v. p. 11-93.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. Vol. II.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ENGEL, Magali G. O médico, a prostituta e os significados do corpo. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. p. 169-190.

HELENA, Lucia. *A Solidão Tropical*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote: mulheres, famílias e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da educação*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 35-79.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009, p. 401-442.

Representações de gênero no filme/ romance *O Vestido* e no poema *O Caso do Vestido* de Drummond

Jucilene de Lourdes Vieira

A intertextualidade como processo criativo: um caso que não é por acaso

O presente artigo pretende fazer uma análise das representações de gênero presentes no filme dirigido por Paulo Thiago – *O Vestido* – produzido em 2004, numa livre adaptação do romance homônimo de Carlos Herculano Lopes (2004). Este romance, por sua vez, foi inspirado no poema narrativo do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade – *O Caso do Vestido*, publicado inicialmente no livro *A Rosa do Povo*, em 1945. Na verdade, o romance de Lopes nasceu do desejo de Paulo Thiago em fazer o filme com a história do poema. Assim, Lopes, em vez de escrever um simples roteiro, deu vida a um romance, preenchendo com sagacidade e coerência as entrelinhas dos versos drummondiano. Embora a relação intertextual não seja o foco desta análise, é importante considerarmos a forma como se dá esse processo criativo. Conforme Canclini (2003):

Dado que o máximo valor estético é a renovação incessante, para pertencer ao mundo da arte não se pode repetir o já feito, o legítimo, o compartilhado. Devem-se iniciar formas de representação não codificadas, inventar estruturas imprevisíveis, e relacionar imagens que, na realidade, pertencem a cadeias semânticas diversas e que ninguém tinha associado. (Canclini, 2003, p. 49).

Dessa forma, vê-se no romance e, consequentemente, no filme, essa renovação da obra poética de Drummond, sem que um venha se sobrepor ao outro, em termos de importância estética, de valor como “arte”. É preciso ponderar que se trata de linguagens distintas – o poema, o romance, o filme – que se aglutinam e se deixam completar, sem que haja, no entanto, uma interdependência semântica. São inteligíveis, mesmo quando analisados separadamente.

Como nosso propósito aqui é analisar as representações de gênero, faz-se necessário pontuar esse conceito que, embora bastante difundido, ainda gera muitas dúvidas. Na contemporaneidade, vários questionamentos acerca

de “gênero” foram trazidos à baila pelas autoras de teorias do feminismo. Assim, a partir da década de 1970, buscando entender as relações sociais cotidianas entre os sexos, e buscando, acima de tudo, compreender a origem e/ou a manutenção da desigualdade entre homem e mulher, o gênero vem sendo trabalhado como categoria analítica. Bruschini apresenta o seguinte conceito de gênero:

Princípio que transforma as diferenças biológicas entre os sexos em desigualdades sociais, estruturando a sociedade sobre a assimetria das relações entre homens e mulheres. Usar “gênero” para todas as referências de ordem social ou cultural, e “sexo” para aquelas de ordem biológica. (Bruschini, 1998, s/p.).

Logo no título das três obras – filme, romance e poema – um elemento feminino é colocado em destaque: um vestido. Drummond, ao frisar, no título, que se trata d’*O Caso do Vestido*, enfatiza a importância dessa peça do vestuário feminino para o desenrolar da história. Afinal, não se trata do caso de uma mulher que tinha um vestido, mas sim do vestido em si, personificado, com destaque de personagem da ação narrativa. Além disso, o vestido é feito de renda. A renda nos remete ao ofício do tecer – atribuído socialmente às mulheres que, na reclusão do lar, ocupavam-se com as chamadas prendas domésticas. E, como no poema, o autor dá voz à mulher-esposa, para que esta revele às filhas a verdade por trás de “Nossa mãe, esse vestido/ tanta renda, esse segredo!” (Andrade, 1985), ela toma para si o ofício de tecer a história, fio a fio, buscando arremates no presente e no passado.

Para compreendermos melhor a importância da presença desse elemento feminino do universo da moda – um vestido de renda – é importante levarmos em conta que a moda se torna um fator que contribui para a construção de identidades, ou seja, também é representativa. Na visão de Alison Lurie, em seu livro *A linguagem das roupas*, essa é uma questão determinante. Segundo ela,

Quer gostemos ou não, as roupas e os adereços proclamam o sexo, idade, classe social e ideias políticas, e, muitas vezes, fornecem informações importantes (ou falsas) a respeito de nossa ocupação, origem geográfica, personalidade, opiniões, gostos, desejos e estado de ânimo. (Lurie, 1997, p. 31).

Os estudos acerca de gênero, como sendo uma categoria de análise, apontam para outra questão: a de que as determinações da moda servem como representação de um modelo de mulher socialmente defendido ou

repelido por essa mesma sociedade. A roupa da “moça de família” não é a mesma roupa da “mulher da vida”. De acordo com Medeiros e Araújo (2014), é possível sim criar a “(...) identidade feminina a partir do tecido que a cobre, que a faz misteriosa, e que revela (...) aquilo que a caracteriza, desde a situação social, como familiar e amorosa.” (Medeiros & Araújo, 2014, p. 1).

No filme – assim como no romance *O Vestido* – essa dicotomia acerca da mulher se torna bastante evidente. Ângela é a mulher do lar, vestida com recato e discrição. Ela – que no poema é a voz do eu lírico que conta a história do vestido, sem nome próprio – recebe no hipertexto um nome que traz, em si, a marca daquilo que o imaginário social constrói a respeito da mulher-esposa e da mulher-mãe: angelical, serena, maternal e subserviente, pronta para defender a família, o marido, as filhas, o patrimônio. Se, no poema, essas características são percebidas apenas sutilmente, nas entrelinhas, no filme/romance elas se afloram no figurino usado pela personagem, na maneira contida como se coloca em uma conversa, no ofício de professora, esposa e mãe.

Há alguns aspectos do poema de Drummond que podem nos ajudar a entender, antes de tudo, como foi possível transformar um poema em um romance-roteiro que se torna filme. Normalmente, vemos poemas sendo transpostos para outra linguagem e uma bastante comum é o filme, mas quase sempre o curta-metragem. Entretanto, o poema drummondiano traz, em si, todas as possibilidades para o acréscimo, graças a sua natureza narrativa e dramática. Segundo Afrânio Coutinho (1967), o poema *O Caso do Vestido* de Carlos Drummond de Andrade aproxima-se do gênero dramático:

Há ainda um aspecto da obra de Carlos Drummond de Andrade que agora também deve ser examinado pela circunstância de ser uma característica sobre tudo dos poemas de A ROSA do POVO (...) Não se trata evidentemente de “teatro puro” conforme já foi dito a respeito de *O Caso do Vestido*. O que existe é apenas um processo rítmico muito próximo do dramático (...) Divide-se este poema em três partes, equivalentes à divisão tríplice de uma obra dramática: prólogo, episódio e êxodo. O prólogo tem nove estrofes. Ao episódio pertencem as estrofes mediais, em número de cinquenta e seis. As últimas dez constituem o êxodo. (Coutinho, 1967. p.23).

Obviamente, essa aproximação com o gênero dramático veio facilitar a adaptação feita por Carlos Herculano Lopes e, conseqüentemente, a forma como Paulo Thiago retratou-a no hipertexto (o filme). Entretanto, o que nos interessa, neste estudo, é ressaltar os aspectos das representações de gênero,

elucidando a forma como essas categorias são representadas, seguindo as construções socioculturais de um lugar e de uma época.

O Vestido – estranho elemento entre pai, mãe e filhas

No poema, a figura masculina é a do pai – também inominado – ao qual a esposa se refere como “vosso pai”, ao falar com as filhas. Estas também não recebem nomes no poema, mas na releitura são Ana e Rita. O primeiro nome, Ana, nome bíblico, cujo significado é “cheia de graça”, já Rita se torna a personagem detonadora dos fatos, já que, como em um “ritual”, dança com o famigerado vestido nas mãos, junto com a irmã e, ao serem repelidas pela mãe, é quem começa os questionamentos. A mãe, diante de tal situação, tenta responder, furtivamente. Há, nas falas entrecortadas dessa mãe-esposa, um evidente medo dessa figura masculina, a quem não chama de marido, mas de “vosso pai”. Para melhor compreender essa postura de receio e temor da mulher, perante a possível presença do homem, é pertinente fazer um recorte de uma importante análise de Bourdieu (1998) sobre esse assunto:

Quando tentamos pensar a dominação masculina, corremos o risco de recorrer ou nos submeter a modos de pensamento que são, eles próprios, produtos de milênios de dominação masculina. Queiramos ou não, o analista, homem ou mulher, é parte e parcela do objeto que tenta compreender. Pois ele ou ela interiorizou, na forma de esquemas inconscientes de percepção ou apreciação, as estruturas sociais históricas da lei masculina. (Bourdieu, 1998, p. 13).

Por isso, a mãe toca no assunto que fora, infelizmente, desenterrado pelas filhas, com grande receio de que ele, o homem da casa, estivesse chegando e pegassem-nas tratando de um objeto tão polêmico: o tal vestido:

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?
Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?
Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando
(Andrade, C. D. 1985, p. 157)

Na sociedade patriarcal, a figura masculina sempre foi vista como sendo digna de respeito e temor. Em Minas – local onde se passa a maior parte da história do filme/romance e lugar em que nasceu Drummond, esse patriarcalismo foi extremamente forte, representado pela figura do coronel, dos senhores das fazendas, das figuras políticas e, mesmo na esfera privada, representado pela figura do pai, dentro do lar. No filme/romance, esse homem é Ulisses. Esse nome remete à figura de Ulisses da *Odisseia* e *Ilíada*, de Homero. Como personagem principal do poema homérico, Ulisses se torna também personagem central da obra de James Joyce. Observem que o mesmo se repete nas obras aqui analisadas, numa semelhante relação intertextual.

Na história de Homero, Ulisses é rei e precisa enfrentar a guerra – espaço restrito ao masculino – abandonando a família. Ele apresenta como marca do seu caráter o fato de ser ardiloso, a ponto de ser o mentor da criação do cavalo de madeira que os permitiria entrar em território inimigo. Sendo assim, este traz em si a representação do homem destemido, valente e aventureiro, qualidades negadas à mulher. O Ulisses do filme/romance *O vestido* também abandona o lar, com esposa e filhas, mas não o faz pelo ofício de guerreiro. O que o atrai é uma nova aventura: a mulher de longe: Bárbara. Esta, por sua vez, aparece no poema apenas como “a dona que passou” e “vosso pai se enamorou”. No entanto, essa escolha – de ir embora com a mulher estranha – não abala ou mancha o caráter de Ulisses, pois ele segue apenas o seu “instinto de macho”, totalmente aceito pelo meio social. Na releitura, a tal mulher de longe – antagonista, responsável pela desgraça que recai sobre a família tradicional – traz no nome a própria barbárie – aquilo que é cruel, bárbaro, desumano.

Essa passagem serve como espelho, no qual refletem os valores sociais, em que se justifica a atitude masculina, ao responder aos impulsos sexuais, e condena a mulher mundana, que age como a serpente, levando o pecado para dentro de um lar sagrado. Podemos também dizer que Bárbara se torna a Eva, a que induz ao pecado, e Ângela seria Maria, pura, que mantém a harmonia familiar.¹

Outro fator que nos chama a atenção no filme/romance – e que também está presente no poema – é a atitude da esposa-mãe, ao abdicar-se do próprio

¹ Sobre as representações bíblicas de Eva e Maria, recomenda-se MAIA, C. J. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais 1890-1948* (Ed. Mulheres, 2011).

orgulho e ir atrás da outra mulher, a pedido do marido, conforme elucidam os versos transcritos a seguir:

Minhas filhas, procurei aquela mulher do demo.	Olhei para vosso pai, os olhos dele pediam.
E lhe roguei que apacasse de meu marido a vontade.	Olhei para a dona ruim, os olhos dela gozavam.
Eu não amo teu marido, me falou ela se rindo.	O seu vestido de renda, de colo mui devassado,
Mas posso ficar com ele se a senhora fizer gosto,	mais mostrava que escondia as partes da pecadora.
só pra lhe satisfazer, não por mim, não quero homem.	Eu fiz meu pelo-sinal, me curvei... disse que sim. (Andrade, C. D. 1985, p. 157)

No Brasil, o casamento pressupõe monogamia. Logo, é possível afirmar que a esposa, ao procurar a outra mulher e pedir que ela “apacasse do marido a vontade”, revela um ato de desespero, colocando-se como aquela que se sacrifica pela felicidade do marido, mesmo que isso significasse a sua ruína. Os versos explicitam a forma como ela – a esposa – via com estranheza a outra – a que se tornaria a amante. O vestido rendado, decotado, mostrando “as partes da pecadora” serve de contraponto à mulher do lar, que faz o “pelo-sinal”, ou seja, que é religiosa, pudica e de família.

No filme, Bárbara é levada para a cidade de Ângela por um primo desta – Fausto, que diz ser namorado daquela. Dessa vez, não é Ulisses quem adentra o cavalo de madeira na cidade de outrem, e o cavalo agora se afigura em pele de uma mulher, cujas marcas de caráter aproximam-na do tal cavalo – falsa, oca, enganadora.

O nome Fausto, por sua vez, escolhido para esse personagem masculino secundário, remete-nos à tragédia homônima de Goethe, na qual Fausto faz um pacto com um demônio e pede a esse que lhe consiga uma mulher de rara beleza, por quem se apaixonara. Na releitura fílmica de Paulo Thiago, Fausto também faz um pacto, mas com Bárbara – mulher demoníaca – a fim de conseguir a mulher amada, mas já casada: Ângela. Embora esse personagem masculino não apareça no poema, há uma coerência em sua

inserção na montagem do filme/romance. Ele se torna o elo entre “a mulher de longe” e o núcleo familiar que ambos tentam destruir.

Ainda em relação à “mulher de longe”, Bárbara – no decorrer do filme, surge a revelação de que ela é, na verdade, uma atriz. Tracy Davis, em seu livro *Actresses as working women; their social identity in Victorian culture* (1991) discute, em um capítulo completo, sobre o “respeito” ou a ausência deste para com as atrizes, na sociedade inglesa vitoriana. Segundo ela, as atrizes, por viverem uma vida pública, cuja atividade estava sempre subjugada a um público pagante, eram comumente associadas às prostitutas. Ela elucida que “para uma grande parte da sociedade, as similaridades entre as vidas das atrizes e das prostitutas ou *demi-mondaines* eram inesquecíveis e afastavam todas as outras evidências sobre respeitabilidade.” (Davis, 1991, p. 15). O fato de a personagem Bárbara ser uma atriz e, ao mesmo tempo, sujeitar-se a ter um caso com um homem casado, serve para alimentar, no imaginário popular, essa antiga visão acerca das atrizes, que já trazem no ofício de representar o talento para dissimular, enganar, fingir.

O Garimpo: a nova terra, o novo corpo, a nova história

No desenrolar do filme, o aventureiro Ulisses segue com sua amante Bárbara para um garimpo, no Mato Grosso. Importante destacar que Mato Grosso aparece, no imaginário sobre o estado como sendo, segundo Galleti, “(...) uma região ainda próxima da barbárie: abundante em recursos naturais, (...) imenso território quase vazio, dominado por indígenas e por uma população mestiça, indolente e sem espírito empreendedor.” (Galleti, grifo nosso, 2000, p. 27). Há, assim, a confluência entre a nova terra e a nova mulher, ambas são “bárbaras” a serem garimpadas pelas mãos do aventureiro Ulisses. A referência ao garimpo serve também, no filme, de alegoria para aquilo que é falacioso, pois as mesmas falsas promessas de se enriquecer no garimpo, percebe-se nas promessas de uma vida plena de amor, ao lado da nova mulher.

Nesse novo espaço da narrativa, há uma cena que traz outra relação intertextual, desta vez com o texto *O Pagador de Promessas*, na qual Bárbara repete – de cor – as falas da atriz: “o céu no lugar do inferno, o demônio no lugar do santo.” (Gomes, 1972). Nessa intertextualidade, também se nota o fato de que, na história de Dias Gomes, o protagonista deseja fazer uma homenagem à Santa Bárbara, mesmo nome da personagem aqui analisada. Há, na fala recortada acima, as forças antagônicas que servem para representar a situação

em que Ulisses se encontrava – entre as forças do bem – céu e santo, o espaço do lar, ao lado da esposa e das filhas – e as forças do mal – inferno e demônio, o espaço do garimpo, ao lado da mulher demoníaca.

Várias outras relações intertextuais podem ser percebidas no meio da trama fílmica e, dentre elas, uma se torna também bastante significativa, dentro desta análise, que é a referência a algumas obras machadianas. Há, em determinado momento, a encenação de uma peça que traz trechos de *Dom Casmurro*, mostrando justamente Bentinho suspeitando da traição da esposa. Em seguida, em um desdobramento da cena, a esposa Ângela suspeita de que tenha acontecido algo entre Bárbara e o marido Ulisses, durante uma tempestade.

Assim, o filme reforça mais uma representação social – de que sempre há, por trás dos problemas familiares, a figura de uma mulher, que será responsabilizada por abalar as estruturas do lar e instalar a discórdia. Em *Dom Casmurro*, Capitu fica com tal culpa, por ser dissimulada e oblíqua. No filme, Bárbara é a culpada, pois é própria representação do mal.

Ainda há, nas entrelinhas do filme, outro proeminente aspecto: o mito da “madrasta má”, difundido por meio de diversos contos fantásticos, em que se coloca a nova relação conjugal como um problema para os filhos do casamento anterior, pois a nova mulher representará sempre uma ameaça a essas crianças.

Voltando à questão da intertextualidade com Machado de Assis, chama a atenção, no filme, a presença de uma vidente – figura que aparece no conto machadiano *A Cartomante*, bem como no já citado romance *Dom Casmurro*. No poema, que serviu de base para o filme/romance, não há referência alguma a uma vidente. Entretanto, é possível compreender a inserção dessa personagem no filme/romance. A história traz um triângulo amoroso e esse tipo de relacionamento comumente impulsiona as pessoas envolvidas a procurarem explicações ou soluções nessas crenças, conforme se deu nas duas obras machadianas supracitadas.

Portanto, não faltaram argumentos ao romancista e ao cineasta para inserirem, na releitura fílmica, a presença da vidente. E esta se torna peça fundamental, tanto para o desfecho da história como para nossa análise acerca das representações femininas, pois há, no imaginário popular, toda uma construção pré-concebida, não só da mulher vidente, mas também da mulher que procura por esse tipo de ajuda. Em *A História do Imaginário*, Le Goff (1993) afirma que o domínio do imaginário se constitui por meio do conjunto

das representações que vão além dos limites alocados pela experiência e pelas conexões dedutivas que elas assentem. Para Le Goff, a cultura advinda do Cristianismo apresentou um vasto domínio do imaginário, o mundo dos mortos e as relações do homem consigo mesmo e com o mundo à sua volta.

Partindo dessa premissa, torna-se pertinente lembrar que, no imaginário popular, os ofícios de vidência, quiromancia e afins estão diretamente ligados a atos de bruxaria. Em consonância com Turchi “o imaginário é o dinamismo criador, a potência poética das imagens, enfim, a potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo” (Turchi, 2003, p. 21). Assim, a figura da vidente, dentro do filme, traz o estigma de bruxa, uma mulher que possui poderes capazes de antever as desgraças na vida de Bárbara, aconselhando-a de que o vestido, peça de seu infortúnio, precisa fazer o seu caminho de volta.

Chegamos a outro ponto em que o filme se diverge do poema. Neste, o vestido sempre foi da “dona de longe”. Entretanto, no filme, essa peça foi encomendada por Ulisses para ser um presente para a esposa. Esta, porém, julgou-o sedutor demais para si mesma, e o deu de presente a Bárbara. Esse simples gesto ganha uma dimensão enorme, já que, ao escolher o modelo do vestido, Ulisses idealizara a mulher que o usaria. Destarte, Bárbara se torna, dentro do vestido, essa mulher presentificada. Por isso, na análise da vidente, o vestido tem sido a razão da desgraça na vida de Bárbara – o alcoolismo, o desamor do marido, o aborto – e a aconselha a levar o vestido de volta para Ângela. A cena se dá em meio ao fogo ateado por Bárbara na casa, remetendo-nos à visão do inferno que, de fato, tornara-se a vida daquela mulher.

O grande problema no relacionamento entre Bárbara e Ulisses está no fato de que ela deixa de ocupar o lugar de mulher idealizada e passa a ser “do lar”. Isso não condiz com o fetiche que envolve o imaginário masculino, sobre as mulheres sensuais e sedutoras. Ao desejar se tornar mãe e esposa, Bárbara mata nela mesma a mulher que Ulisses concebera, em seu próprio imaginário, para amar. Sendo assim, ao se descobrir grávida, Bárbara trava uma luta interna – a amante contra a mãe – e, em um processo catártico, sofre a perda do filho. Fiorin (2000), no artigo intitulado *Fruição artística e catarse*, faz uma distinção entre duas interpretações:

A primeira entende que a purgação é a vivência pelo espectador, durante a tragédia, da situação do herói, o que leva à experiência do terror e da piedade, de tal forma que aprende a distanciar de si esses estados patêmicos. A segunda é que a vivência das dores das personagens propicia o alívio das próprias tensões. (Fiorin, 2000, p. 17).

Logo, como Bárbara não é a heroína, mas sim a vilã da história, a catarse se dá como uma forma dela mesma aliviar-se, diante do sofrimento. Para isso, ela precisa afastar de si os estados patêmicos – o ódio, o amor, a indiferença – que rondavam a sua existência.

A violência contra a mulher – um capítulo à parte?

Em todo o desenrolar da história, algo vai se evidenciando, aos poucos, sutilmente, em meros gestos, abandonos, palavras, gritos, empurrões: a violência contra a mulher. No entanto, como já estamos tão acostumados a tais atitudes, a tendência é apenas olhar e pensar: homem é assim mesmo. Acontece que, por traz desse pensamento, esconde uma estatística assustadora quanto ao número de mulheres que sofrem todo tipo de violência, advinda, na maioria das vezes, dos seus parceiros.

Estamos, pois, diante de mais uma representação: o homem como sendo dono de uma natureza forte, dominadora, que precisa se impor como tal ou perde o respeito. E a mulher, colocada como frágil, vulnerável, que precisa ser submissa, a fim de garantir a harmonia na convivência com a figura masculina. Essa construção social advém da família patriarcal. Sobre essa estrutura familiar, Lacerda (2010) postula:

Se a família patriarcal é o modelo sobre o qual se estabelecem as relações políticas, isso deve implicar em dizer que a forma de exploração, abuso, marginalização e controle das mulheres – uma vez que fez parte da estrutura de domínio da família patriarcal – também influenciou as relações mais amplas de poder, relacionadas ao Estado, à administração e à organização geral da sociedade (Lacerda, 2010, p.72).

Esse domínio patriarcal se faz presente no poema de Drummond, conforme apresentamos no início dessa análise, no momento em que há uma constante preocupação da mãe com a chegada ou não do marido. Todavia, há evidências dessa dominação também nos silenciamentos dela, na forma interdita como lida com o casamento, colocando-se como mãe e não como mulher. Outro indício de ato violento praticado pela figura masculina, no poema, é o momento em que ele pede à esposa que seja a mediadora entre ele e a mulher estranha. Ele impõe sobre ela uma violência moral, que a coloca em uma situação de humilhação extrema diante da outra que “se ria” dela. De acordo com Ballone (2003), tipifica-se essa violência como sendo a “violência doméstica”, conforme esclarece a seguir:

Violência doméstica é qualquer ato, omissão conduta que serve para infligir sofrimentos físicos, sexuais ou mentais, direta ou indiretamente, por meio de enganos, ameaças, coação ou qualquer outro meio, a qualquer mulher, tendo por objetivo e como efeito intimidá-la, puni-la ou humilhá-la, ou mantê-la nos papéis estereotipados ligados ao seu sexo; (Ballone, 2003, p. 01).

E, às vezes, essa violência moral se torna mais complexa até do que a violência física. Afinal, ela não deixa marcas visíveis, é difícil de ser provada e, na maioria das vezes, nem chega a ser denunciada como violência.

No filme, a violência contra a mulher também está presente. A cena da humilhação da esposa é a mesma do poema, mas não para por aí. Na festa de ano novo, Ulisses beija Bárbara na frente de toda a comunidade, humilhando mais uma vez a esposa, colocando-a como coitada, traída, largada. Além disso, outras formas de violência também vêm à tona, no decorrer do longa-metragem. No garimpo, a relação entre Ulisses e Bárbara fica cada vez mais impetuosa. Eles se agridem, mutuamente, com gestos, palavras e atitudes. Certo dia, ao chegar a casa e encontrar Bárbara dando uma festa, Ulisses a agride fisicamente. Esse tipo de violência trata-se da “violência de gênero”, nesse caso, violência psicológica. Teles e Melo (2002), sobre a chamada violência de gênero, esclarecem que:

(...) uma relação de poder, de dominação do homem e de submissão da mulher. Demonstra que os papéis impostos às mulheres e aos homens, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem relações violentas entre os sexos e indica que a prática desse tipo de violência não é fruto da natureza, mas sim do processo de socialização das pessoas (...) A violência de gênero pode ser entendida como “violência contra a mulher” (...). (Teles & Melo, 2002, p. 18).

Diante do exposto, surge a pergunta: será que Ulisses agiria assim também com Ângela, sua esposa “legítima”? Na maioria das vezes, buscamos justificativas para atos violentos contra as mulheres, ora vitimizamos os homens, ora culpabilizando as mulheres. É muito comum ouvir explicações do tipo: “ele estava bêbado” ou “ela que provocou” ou ainda “mas também, olha o que ela estava usando?”. De certa forma, o olhar do expectador do filme sobre a cena é, inevitavelmente, de comparar as duas mulheres: a esposa e a amante. Afinal de contas, a esposa sabia se comportar, dentro dos moldes da sociedade. Já a amante não se dava ao respeito, bebendo com outros homens, usando roupas provocantes, fumando e cantando cantigas obscenas. Com esse olhar, justifica-se o ato violento e isenta o homem da culpa. No entanto,

dois versos do poema afirmam: “Chorou no prato de carne/ Bebeu, brigou, me bateu”. Ou seja, mesmo a esposa, dócil e subserviente, tornou-se vítima da violência masculina e derruba por terra o discurso da culpabilização.

Por fim, chega a vez de Bárbara também ser abandonada. O abandono é, em si, um ato violento. Ulisses age assim pela segunda vez, já que havia abandonando Ângela para viver a nova aventura. No poema, alguns versos revelam esse desamparo vivido pela esposa: “me deixou com vosso berço/Foi para a dona de longe”. Nesse caso, desampara-se esposa e filhas pequenas, ainda no berço. No recorte fílmico, Bárbara bebe também desse veneno de se ver deixada pelo homem. E, vendo-se desolada, decide seguir o conselho da vidente e levar o vestido de volta.

Tanto no poema quanto no filme, esse retorno é dolorido. Mostra uma mulher mudada, conforme se nota nos seguintes versos:

Um dia a dona soberba
me aparece já sem nada,

pobre, desfeita, mofina,
com sua trouxa na mão.

Dona, me disse baixinho,
não te dou vosso marido,

que não sei onde ele anda.
Mas te dou este vestido,

última peça de luxo
que guardei como lembrança

daquele dia de cobra,
da maior humilhação.
(Andrade, C. D. 1985, p. 157).

Mais uma vez, o vestido se torna a peça central da trama. No início, é símbolo de sedução e luxúria, depois, torna-se símbolo da culpa, do pecado e da decadência. De certo modo, esse trecho iguala as duas mulheres. Ambas são vítimas de um homem violento, que não soube lidar com as próprias escolhas. E a dona de longe arremata: “Recebei esse vestido/E me dai vosso perdão.” Esse gesto esfacela, de vez, a figura forte e orgulhosa de quando a mulher ali chegara. E, diante desse gesto, a esposa, mais uma vez silencia: “Boca não disse palavra” e, mesmo sem dizer se perdoava, recebeu o tal vestido e o colocou em um prego na parede. Esse gesto serve para encerrar

o conflito e trazer o equilíbrio de volta à narrativa. Equilíbrio esse que é concluído pela visão da figura do pai que “já na ponta da estrada/Vosso pai aparecia.”

Comumente, os homens que abandonam seus lares a fim de viverem aventuras amorosas, costumam voltar. E, na maioria das vezes, voltam como Ulisses voltou. Como se nada tivesse acontecido. Ele age como se a mulher tivesse mais do que a obrigação – como esposa legítima e mãe de suas filhas – de esperá-lo abnegadamente. Assim, ele chega em silêncio e “mal reparou no vestido/ E disse apenas: — Mulher,/Põe mais um prato na mesa.” É a autoridade masculina que retorna ao lar e a mulher nada questiona, apenas resigna e admite que “O barulho da comida/Na boca, me acalentava,/Me dava uma grande paz,/Um sentimento esquisito/ De que tudo foi um sonho,/ Vestido não há... nem nada.” Assim, Ângela silencia em si a dor que é dela, de Bárbara, das filhas e de tantas outras mulheres que sofrem, cotidianamente, a violência em seus lares. Mulheres que não são personagens de filmes ou vozes líricas de poemas, mas mulheres reais, com vidas e histórias reais que, na rotina diária, precisam repetir o coro: “Minhas filhas, eis que ouço/ Vosso pai subindo a escada. Ou seja, continuemos o silêncio. A violência as silencia, de vez. Para Perrot, “Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa, primeiramente, sobre o seu corpo, assimilando à função anônima e impessoal de reprodução.” (Perrot, 2003, p.3).

Considerações Finais

O fato de se propor a realização de uma análise acerca das representações de gênero presentes em um filme, um romance e um poema parecia, em princípio, muito ousado. Entretanto, como as obras escolhidas foram construídas em uma relação intertextual, o diálogo entre elas facilitou a análise, já que os pontos convergentes eram sempre mais do que os divergentes. E mesmo as divergências surgiram como marca positiva, permitindo lançar um olhar mais minucioso e detalhado a determinadas cenas ou versos.

Como embasamento teórico, buscamos respaldo em autores e autoras que se debruçaram – e muitos ainda se debruçam – sobre a questão da representação de gênero, bem como sobre as construções fortalecidas pelo imaginário popular. Assim, foi possível lançar um olhar diferenciado para as personagens femininas e masculinas, observado como as atitudes de cada

uma serviam para reforçar uma representação social ou para incutir um estereótipo, também construído histórica e socialmente, tanto de homem como de mulher.

Inevitavelmente, chegamos à questão da violência contra a mulher, já que tanto o poema como o filme/romance traz versos e cenas – tanto implícitas como explícitas – dessa violência tão discutida na atualidade. Trata-se de um tema bastante delicado, que merece uma análise mais aprofundada, em outro trabalho de pesquisa, e não ficar apenas como pano de fundo para a análise aqui realizada.

Uma saída interessante é o uso dessas artes – literatura, romance, filme – não como meros imitadores de uma realidade violenta, mas sim como vias de alerta para o tema, servindo de subsídio para debates, colóquios e quiçá, este estudo possa servir de ponto de partida para aprofundamentos futuros.

O que se conclui, ao final, é que essas obras de arte – e a literatura é talvez a mais forte delas – podem se colocar diante de dois caminhos distintos: um que serve para reforçar os arquétipos sociais, legitimando representações já existentes e suscitando outras. Ou, essa mesma obra, literária ou não, pode servir para deflagrar debates – como dissemos anteriormente – gerando questionamentos e despertando nos leitores/expectadores o desejo de mudanças e de quebra de paradigmas.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Caso do Vestido*. In: Nova Reunião – 19 Livros de Poesia, José Olympio Editora, 1985, p. 157.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ASSIS, Machado. *A cartomante e outros contos*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

BALLONE José Geraldo, Ortolanitu. *Violência Doméstica*. Psiqweb. Disponível em <<http://www.piqweb.med.br/infantil/viol dome.html>> revisto em 2003. Acesso em 10 de agosto de 2016.

BRUSCHINI, Cristina; ARDAILLON, Danielle. *Tesouro para estudos de gênero e sobre mulheres*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina. Educação e realidade*. Porto Alegre, v.2, n. 20, p 133-184, jul./dez. 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1967.

DAVIS, Tracy C. *Actresses as working women: their social identity in Victorian culture*. London, New York: Routledge, 1991.

FIORIN, José Luiz. *Fruição Artística e Catarse*. Santa Maria: Revista Letras n°20, 2000

GALETTI, Lylian. *Nos Confins da Civilização: Sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. São Paulo, USP, 2000. (Tese de Doutorado)

GOMES, Dias. *O Pagador de Promessas*. 46 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1972.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.

LACERDA, Marina Basso. *Colonização dos corpos: ensaio sobre o público e o privado*. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do Brasil. 2010. 117 p. Dissertação (Mestrado em Direito). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LE GOFF, Jacques. *A Nova História*. Martins Fontes, SP, 1993, pp. 291-316),

LOPES, Carlos Herculano. *O vestido*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1997.

MAIA, Cláudia. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*. Florianópolis: ed. Mulheres, 2011.

MEDEIROS, Antônia G. V.; e ARAÚJO, Wellington M. de. *Vestimenta para uma identidade: uma leitura da indumentária feminina na poesia de Adélia Prado*. em: <http://www.gelne.org.br/site/arquivostrab.543.pdf> - Acesso em 20/08/2016.

PERROT, Michelle. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: MATOS, Maria Izilda S. de (org.); SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13-27.

THIAGO, Paulo. Filme *O vestido*. Direção de Paulo Thiago. São Paulo: Sony Pictures, 2004.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed UNB, 2003.

PARTE **2**

DESACATAR AO GÊNERO

Histórias, Resistências e Desobediências: Substantivos femininos plurais

Luana Balieiro Cosme



(Yetta, 2014).

Tomo o cartum acima, assinado por Yetta (personagem fictícia criada pela argentina Jessica Sangoy para assumir a autoria de sua arte¹), como ponto de partida para a discussão que, aqui, pretendo desenvolver. O cenário da figura é interessante: duas moças conversam, uma pergunta: “¿Qué vas a hacer el año que viene?” [O que você vai fazer ano que vem?] e a outra responde: “*Desobedecer*”.² O diálogo entre essas duas mulheres me lembrou intensamente os quadrinhos produzidos por outra artista/ilustradora gráfica. Trata-se de Marjane Satrapi, que também optou por um nome fictício na apresentação de sua obra (assumido posteriormente como nome e assinatura oficial). Uma das histórias em quadrinhos publicada por Marjane, intitulada *Persépolis*³ foi a fonte para este estudo que tem como objetivo principal analisar os efeitos da revolução iraniana de 1979 sobre as mulheres e seus

¹ Sobre Jessica Sangoy não há muitas informações disponíveis. Foi necessária uma extensa busca pela *internet* e por contatos pessoais para descobrir quem é Yetta. O objetivo de identificar o sujeito que produziu foi, inicialmente, para cumprir a formalidade dos créditos. Mas o conteúdo escrito e imagético foi que me suscitou reflexões.

² Não se pretende transformar a desobediência em uma ode ao caos social. Mas o significado no contexto do cartum diz muito mais do que simplesmente uma desobediência despolitizada, ou uma militância vazia.

³ *Persépolis* é a antiga capital da Pérsia. É o título escolhido por Marjane Satrapi para os livros de quadrinhos e para o filme baseado na obra, lançado em 2007, com direção dela e de Vincent Paronnaud.

corpos, bem como as representações de gênero que foram acionadas nas políticas de controle e normatização das mulheres pelo regime teocrático. De outra parte, seguindo a conceituação de Michel Foucault (1995), para o qual não há poder sem possibilidade de escapatória, esse capítulo procurou também entender as formas de resistência e insubmissão acionadas pelas iranianas nesse contexto de crescente islamização da sociedade e do governo.

Na figura 01, além de seu retrato, também apresento a capa de *Persépolis*. Os desenhos são em preto e branco e os diálogos elegantes dão lugar a uma narração em formato de autobiografia em quadrinhos de uma jovem.



Figura 01: Marjane Satrapi; Capa do livro *Persépolis* edição brasileira; Personagem Marjane Satrapi criança e adulta: cena do filme.

Fonte: Keely Weis e Jeffrey Scales; Satrapi, *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Marjane, atualmente, reside na França, desenvolvendo seus projetos artísticos. No final da década de 2000, ela conquistou o reconhecimento internacional, após expor sua vida no primeiro tomo de *Persépolis* (sua obra-

marco). Nesse material, ela denunciou algumas ações governamentais do seu país, o Irã. Em 1979, após a vitória da Revolução Iraniana, as mudanças políticas proporcionaram privações de direitos, violências legitimadas pelo Estado, além do aviltamento das hierarquias de gênero formalizadas em códigos jurídicos e a criação de uma polícia dedicada aos “crimes da moral”.

Já em seu primeiro capítulo, intitulado *O véu*, o livro nos introduz em um ambiente hostil à personagem: o uso do véu obrigatório é a chamada para uma leitura de uma vida complexa e privada, não no sentido somente particular, mas de uma existência que esteve à mercê de muitas leis e morais opressoras. Mas a autobiografia em quadrinhos foi uma forma de denunciar; por isso, a relevância de falar do projeto e produção do que se tornou um *best-seller*.

Quando Persépolis começou: Memórias de infância, juventude e vida adulta

Marjane Satrapi imigrou pela primeira vez aos 14 anos: foi para a Áustria estudar, já que no Irã não havia mais escolas laicas e as que existiam passaram a ser segregadas por sexo.⁴ O livro de compilação dos quadrinhos da autora foi lançado no Brasil em 2007: *Persépolis Completo* (352 páginas, editora Companhia das Letras – Quadrinhos na Cia). A história que ele narra se inicia quando ela tem 10 anos de idade.⁵ É o ano da Revolução.

Uma das mais expressivas de todas as transformações político-sociais na região de maioria muçulmana foi a Revolução “Islâmica” no Irã, em 1979. Grande parte dos iranianos, mobilizados por esse espírito de transformação e contestação de governos autoritários, somado ao descontentamento com os gastos abusivos da dinastia Pahlavi, à ocidentalização da cultura e à situação de penúria vivida pela população, organizaram os vários segmentos da sociedade iraniana, incluindo mulheres de diferentes classes sociais e posições religiosas e tomaram as ruas de Teerã, em 1979, com sucessivas e entusiásticas manifestações.

Nessa época, a revolução política no Irã vinha sendo arquitetada pelos grupos opositores, já há anos. Sob a liderança do conservador

⁴ Depois da Revolução, as escolas bilíngues e laicas foram desmanchadas e proibidas, consideradas como enunciatórias do discurso secular característico do Ocidente e, por conseguinte, contra os princípios do governo instaurado pós-Revolução.

⁵ O primeiro tomo publicado foi *Persepolis*, em 2000, originalmente em francês. No Brasil, o primeiro volume de *Persépolis* foi lançado pela editora Companhia das Letras, em 2004. Em 2007, a mesma editora lançou o livro completo, sendo englobados todos os quatros volumes.

aiatolá Khomeini, foi criada, então, uma nova cultura de manifestação e confrontação político-ideológica. Ele havia conseguido notoriedade por enfrentar o xá e seus aliados, desde a década de 1960. Em seu discurso dirigido à população, conclamava a todos a se revoltarem, o que fomentou as inúmeras manifestações contra a dinastia Pahlavi. A maioria dos iranianos era a favor da mudança de governo, mas, naquele momento, eles não sabiam quem iria governar e nem que teriam um líder supremo religioso.

Como resultado das manifestações, levadas adiante tanto pelos setores socialistas e libertários quanto pelos mais tradicionais, unidos contra um inimigo comum, o xá Mohammad Pahlavi foi obrigado a se retirar do país. Passado o momento dos protestos e a euforia da vitória popular, que teve seu ponto culminante com a fuga do xá e de seus aliados, a revolução passou a ser liderada por um único personagem: o aiatolá Khomeini, que retornara do exílio ao país como herói. A passos curtos, foi-se consolidando a aprovação, em referendo, da nova forma de governo: a República Islâmica. Assim, Khomeini e os líderes religiosos aliados implantaram um novo governo, dando ao país outra constituição e jurisprudência, baseados no Islã xiita.

Não obstante as pistas que a liderança de Khomeini indicava, não se sabia ao certo qual direção o novo governo pós-revolução tomaria. Segundo Janet Afary, muitos iranianos opositores do regime dinástico “estavam buscando uma nova forma de espiritualidade política no final do século XX.” Assim, “os muçulmanos e muitos outros que se juntaram à Revolução Iraniana pareciam acreditar que ao adotarem uma atitude de ‘liberdade em relação à guerra’” (Afary, 2011, p. 71-72), estariam materializando a existência da comunidade iraniana.

Logo, a revolução voltar-se-ia contra as mulheres, que se tornaram o primeiro alvo dos investimentos da política de controle e da normatização do novo regime. O *komith*, em tradução livre: conselho ou comitê – foi oficializado após a Revolução. Segundo Afary e Anderson (2011, p. 186), esse comitê era controlado por Khomeini e por alguns mulás próximos a ele. Era uma polícia política de controle da moral.

Muitas mulheres, de diferentes idades, etnias, convicções e posições sociais, como Marjane, sua mãe Tarji, que haviam participado entusiasticamente das manifestações, não imaginavam que seriam elas as principais afetadas, negativamente, em sua posição social e familiar e nas relações de gênero, pela revolução e pelo governo que se consolidou logo após tal revolução. Nesse

contexto, outras formas de revoltar-se, resistir e desobedecer foram sendo acionadas, provocadas e suscitadas. Era preciso não se deixar submeter totalmente. Era preciso resistir.

Inutile de se Soulever? Estratégias de resistências e coragem da verdade⁶

A Revolução Iraniana de 1979 tomou um rumo distinto do que muitos poderiam esperar: uma única vertente conseguiu se manter no poder e instaurou um governo teocrático xiita. A pluralidade dos manifestantes acabou no momento que se distanciou do heterogêneo para a substância de um grupo. Foucault (apud Afary e Anderson, 2011), em seus textos sobre a própria revolução iraniana, via-a (no calor do acontecimento) como uma forma diferente, particular, de revoltar-se. Mas, o “revoltar-se” tal como ele propôs em vários artigos do jornal francês *Le Monde* acabou por se tornar em ações e estratégias de resistências que se constituíram após a instauração do governo teocrático.

Como Foucault disse, “as insurreições pertencem à história. Mas de certa forma lhe escapam.” (Foucault, 2004, p. 77). Assim ocorre com a abordagem histórica da Revolução Iraniana: muitos historiadores mencionam que vários indivíduos, segmentos, conjunto de pessoas se uniram em torno dela; porém, a ênfase de suas abordagens recai apenas sobre os grupos que eram consolidados. Desse modo, a história acabou por minimizar as revoltas e por categorizar as pessoas e grupos que dela participaram; mas, principalmente, acabou por silenciar os sujeitos que não se limitavam às ideologias correntes na época.

O ato de resistir é repensar a obediência e dizer: “Não obedeco mais’ e joga na cara de um poder que ele considera *injusto* o risco de sua vida - esse movimento me parece irreduzível” (Foucault, 2004, p. 77) (grifos meus). Portanto, analisei os recortes dos quadrinhos de Marjane onde ela preferiu a resistência e o risco de morte à certeza de ter que obedecer, interrompendo o fluxo “da história e suas longas cadeias de razões (...)” (Foucault, 2004, p. 77).

⁶ Utilizo essa frase de Michel Foucault no original francês, por opção, sobretudo, política, pois é uma memória da escrita de si em mim mesma, uma vez que me fez lembrar de quando li esse texto pela primeira vez em francês, e depois em inglês, para fazer a dissertação de mestrado e isso foi um grande desafio para mim. Hoje, há várias traduções, o que é fantástico. Para os *Ditos e Escritos V*, a tradução do título se transformou em: “É inútil revoltar-se?” (Foucault, 2004, p. 77).

Poucos dias antes da legitimação da República Islâmica, houve muitas manifestações contra a segregação sexual e o uso obrigatório do véu, com grande adesão de iranianas. Elas foram às ruas e/ou organizaram motins. Houve também aquelas, como a mãe de Marjane Satrapi, que não se afiliaram a um movimento pelos direitos das mulheres, mas constantemente invocavam uma postura a favor das mulheres, contra a opressão, conforme a figura 02. Marjane Satrapi, ao recordar sua infância e adolescência, relatou que sua mãe lia a obra de Simone de Beauvoir e tentava passar-lhe essa *consciência* da opressão.⁷



Figura 02: Mãe de Marjane Satrapi invocando os direitos das mulheres
Fonte: Satrapi, *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Na figura 02, escolhida para apresentar o primeiro recorte dos quadrinhos, há um *close-up* da mãe de Marjane: ela é o centro do quadro, rosto dividido em uma parte preta e a outra branca. A mudança pela qual a mãe teria passado refere-se às recentes opressões do final da Revolução. O punho para cima pode ser entendido como um gesto de indignação. Assim, a mãe passava à filha – que é, no caso, a artista – a consciência política transgredindo os valores atribuídos ao “dom maternal”. A imagem é de uma mulher de postura séria e preocupada. Não há fragilidade na cena, mas uma forte presença do retrato e da escrita.

⁷ Quando criança, Marjane Satrapi lia histórias em quadrinhos que explicavam a obra de Karl Marx para crianças. Ela também lia livros literários infanto-juvenis de autores iranianos.

No capítulo *O véu*, Marjane Satrapi retrata sua infância junto aos primeiros acontecimentos do governo teocrático. Ela questiona o uso do véu, a diferenciação das classes sociais (mais adiante irá questionar o próprio pai sobre “por que eles tinham uma empregada”) e, sobretudo, o porquê de uma mulher não poder ser um profeta.

Nas primeiras páginas do livro, o leitor já se depara com essa ideia incessante de ser profeta (figura 03). A palavra aparece no masculino, uma vez que ser profetisa não entraria no rol dos 25 profetas homens do Islã; a palavra no feminino seria desacreditada e poderia ser interpretada como chacota. Ela queria ser *a última* profeta, uma mulher. A palavra *última* definiu o sexo como feminino, mas o substantivo no masculino definiu a importância do sujeito. Ainda na tirinha abaixo (figura 03), a autora-personagem diz “antes de mim vieram uns aí” (Satrapi, 2007), certamente para afirmar a importância maior dela, a última profeta, sendo que o último, de fato, foi Maomé, figura de grande importância para o Islã que, na hierarquia, está abaixo somente de Alá. Desse modo, ela brinca com os que vieram antes, sem dar nomes; eles são representados apenas por caricaturas; no último quadro da tirinha, aparecem espantados pelo fato da última profeta ser uma mulher.⁸



Figura 03: Quadrinho do capítulo *O véu*

Fonte: Satrapi, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Na religião muçulmana, Maomé foi o homem que fundou o Islã. Para os conservadores xiitas, seria um absurdo uma menina querer ser profeta, tal como expressa a professora, na tirinha acima, ao chamar os pais para notificá-los: “sua filha está perturbada, ela quer ser profeta!” (Satrapi, 2007).

⁸ Da direita para a esquerda, os profetas desenhados: Maomé, Jesus, três homens barbudos genéricos (representam os outros 23 profetas).

E, sabendo o quanto poderia se comprometer, Marjane respondia aos seus pais que queria ser médica.

Essa não era a primeira vez que Marjane Satrapi expressara o que pensava na escola, gerando inúmeros problemas para ela e sua família. Ao conversar com Deus em seus sonhos, dizia: “vou ser profeta, mas eles não podem saber.” (Satrapi, 2007). Mesmo que seja imaginação de criança, ela queria transcender as questões impostas ao sexo feminino, questionando o sistema patriarcal da religião.

O Islã ignora seguramente a mulher-profeta (Boudhdiba, 2006, p. 36), sendo ela, então, silenciada pela história da religião. Uma mulher que exercesse uma função tão importante quanto essa, ou que era capaz de feitos políticos, seria considerada como “contra a natureza”, ideia que permanece ainda hoje.⁹ A não ser as esposas de Maomé, que são representadas como seres cândidos e que sempre respeitavam o profeta, as mulheres não aparecem relacionadas a grandes feitos. Na obra *The Forgotten Queens of Islam* (tradução livre: *As rainhas esquecidas do Islã*, 1993), Fatima Mernissi diz que há inúmeros relatos encontrados em escritos dispersos sobre mulheres que, de alguma forma, exerceram um papel importante na *umma*.

Esse livro tem grande importância para a historiografia sobre gênero e Islã. Nele, a autora se propõe a apontar o silenciamento das mulheres islâmicas por parte dos historiadores. Assim, ela se debruça sobre o desempenho público de algumas mulheres palacianas, em vários períodos históricos, criticando uma historiografia ainda presa ao sagrado e que constrói a memória coletiva islâmica de forma misógina. A autora tenta reescrever partes da história islâmica, voltando às rupturas, aos fragmentos deixados de lado, nos quais mulheres atuavam na política e eram resistentes. Essa pesquisa vai para além dos discursos oficiais corroborados pelos pesquisadores, tornando-se uma narrativa recorrente nos estudos de gênero.

A função do profeta é a mais importante, dentro da história dos muçulmanos. Segundo o aiatolá S.M.M. Lari, “os profetas vieram para transmitir aos seres humanos o conhecimento divino e libertá-los de toda forma de ilusão e erro. Chegaram para proclamar entre os seres humanos uma série de verdades que uma pessoa jamais descobriria sem ajuda (...)” (Lari, 2011, p. 7). Então, a importância dessa função estaria no exercício

⁹ Um dos casos mais famosos é da paquistanesa Benazir Bhutto, duas vezes primeira-ministra do Paquistão, tornando-se a primeira mulher muçulmana a ocupar um cargo de chefe de governo de um Estado de maioria islâmica. Em 2007 foi assassinada por um suicida extremista.

de controle sobre a população. Ditaria a moral, a jurisprudência e cultura, assim estabeleceria a ordem. As mulheres estariam excluídas de serem profetas, ou seja, não seriam capazes de exercer um cargo tão importante.

Contudo, para a autora, em sua infância, essa diferenciação sexista não fazia o menor sentido. Assim como qualquer outro profeta que veio antes dela, ela seria capaz e tinha a bênção divina, já que, em seus sonhos, Deus teria apoiado sua empreitada. Então, dizer, mesmo que de uma maneira infantil, para a professora que, quando crescesse seria profeta, era como questionar a religião masculina e patriarcal.

Outra questão que envolve atribuições especificamente masculinas é retratada na introdução do livro, feita pelo também cartunista David B. Nela, Marjane aparece como uma guerreira (figura 04), cavalgando e com armas em mãos, o que também era sumariamente proibido às mulheres.

Os cargos políticos e militares mais altos são estritamente proibidos às mulheres. Não existe uma grafia no feminino para as palavras *aiatolá*, *imã* (quem está à frente, líder da congregação na reza, no xiismo, autoridade suprema legítima da *umma* - comunidade) e *califa* (chefe de Estado, os primeiros a ocuparem esse cargo também eram guerreiros, assim o califa significava o homem que defendia o seu povo), entende-se que nenhuma mulher tenha legitimidade para ocupar um cargo de califa, líder espiritual, tampouco para assumir outras funções que detêm o poder da retórica sagrada ou que utilizem força física e astúcia de estrategista.

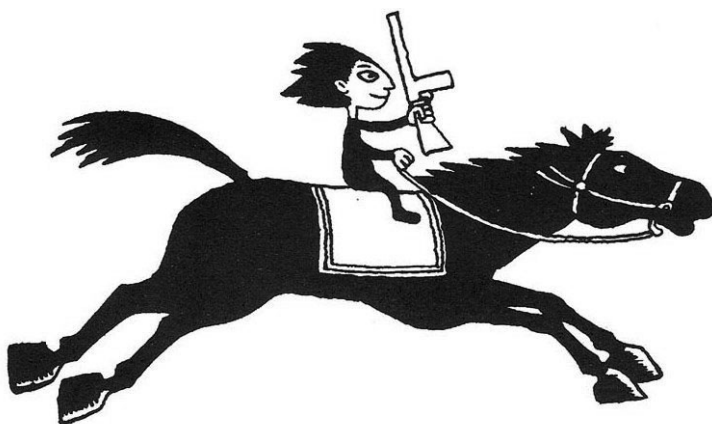


Figura 04: Quadrinho da *Introdução*

Fonte: Satrapi, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

A Revolução de 1979 só foi possível com a ajuda das mulheres que foram às ruas manifestar contra o governo do xá. Assim que o governo teocrático

foi estabelecido, elas foram excluídas do espaço público e lhes foi negado o direito de lutar em guerras a favor do país. Nem mesmo durante a guerra Irã-Iraque (1980-1988), as mulheres puderam ir ao fronte de batalha. Elas tiveram concessão dos clérigos para trabalhar em serviços como lavanderia, enfermagem, funções secundárias e outras, atribuídas ao sexo feminino. Mas, essa questão de as mulheres participarem da guerra como soldados ainda persiste nos dias de hoje. Em vários países, seu ingresso no exército não é aceito.

Essas representações de Marjane em atribuições estritamente masculinas constituíram um desacato aos conservadores. Ela mostrou a eles, em forma de quadrinhos, que as mulheres não deveriam ter um espaço definido por uma hierarquia sexista. A obra, assim como o filme, acabou por ser repudiada pelo governo iraniano.

Passada a infância conturbada em meio aos conflitos, guerras e agora no primeiro exílio, Marjane Satrapi presenciou a escassez financeira e os preconceitos por ser uma emigrante, advinda de um país que é a representação do terrorismo e, depois de muita penúria, resolveu retornar ao Irã. Quando adulta, e ainda no Irã, Satrapi desenvolve uma postura mais corajosa e crítica, principalmente após o ingresso na faculdade de artes gráficas. Para prestar o concurso, algo semelhante ao nosso *vestibular*, ela passaria pela prova de desenho.

Nessa etapa do concurso, ela se propôs a desenhar uma adaptação da famosa escultura *Pietà* de Michelangelo, colocando nos lugares de Jesus e da virgem Maria um mártir da guerra Irã-Iraque (1980-1988) e sua mãe, agregando à sua arte duas figuras do discurso conservador. Os mártires e suas mães tornaram-se uma efetiva propaganda política e assim, ela poderia utilizar-se de uma referência artística ocidental adaptada para conseguir aprovação no concurso.

Após a aprovação no concurso, Marjane começou a faculdade de Belas Artes. Em um dia, após sair da aula, começou a correr para alcançar o transporte público que ela iria utilizar para transitar até o dentista. Nesse momento, deparou-se, mais uma vez, com os guardas do *komiteh*. Esses policiais (a fisionomia retratada recorrentemente é de uma figura barbuda e com aspecto maléfico) a interpelam do motivo por que corria (figura 05). Cansada dos argumentos que provinham da vigilância em torno dos corpos femininos, ela grita para os policiais: “Então é só vocês não ficarem olhando para a minha bunda!” (Satrapi, 2007).



Figura 05: Quadrinho do capítulo *As meias*

Fonte: Satrapi, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Os policiais não tiveram reação à resposta de Marjane, já que, de fato, eles teriam notado os movimentos supostamente impudicos. Ela continuou seu percurso. A vigilância moral no Irã, principalmente nas décadas de 1980 e 1990, estava cada vez mais intensa. Meros detalhes eram considerados uma afronta, qualquer movimento era moralizado e censurado. A autora, nesse quadro, satiriza os guardas e sua moralidade extrema, mostrando uma postura de quem não deveria se amedrontar e sim enfrentar. Se as iranianas fossem se preocupar com cada detalhe que pudesse ser notado por policiais, elas não conseguiriam fazer suas atividades diárias. Assim, no quadro seguinte, ela diz “a gente enfrentava o regime como era possível” (Satrapi, 2007), diariamente.

Inúmeras outras situações refletem o caráter provocador da autora em relação aos guardas. Principalmente quando se trata do exercício da sua profissão. Como ela iria treinar a pintura de pessoas? As mulheres eram cobertas pelo xador e, com a segregação sexual, raramente poderiam ter um homem como modelo. Mas ela e seus colegas se reuniam em casa e faziam deles mesmos os modelos de que precisavam.

Outro aspecto relativo às mulheres muçulmanas, nas tirinhas de Marjane, que também chamou a atenção foi a maquiagem. Esta se tornou um desacato possível para aquelas que eram obrigadas a usar o véu. Como era sumariamente proibido utilizar o mínimo de maquiagem, até debaixo das camadas de tecidos, então, o ato de produzir uma aparência e burlar essa norma, mesmo sendo obediente a outra, foi uma forma de transgredir aquelas imposições. Ao se referir a esses mecanismos mais sutis e, ainda assim, *delinquentes*, dizia: “nossa luta é mais discreta” (Satrapi, 2007).

Outra situação pode ser recortada para análise do capítulo *A convocação*. Durante uma conferência a que todos os estudantes tiveram que assistir, na universidade, os palestrantes arguíam sobre a conduta das mulheres. Com um discurso moralizador, queriam retornar os princípios da indumentária e comportamento, alegando que as mulheres tinham mudado e não respeitavam mais esses princípios. Ao questionar se alguém teria alguma pergunta, Marjane responde que sim. O seu manifesto é retratado na figura 06.



Figura 06: Quadrinho do capítulo *A convocação*

Fonte: Satrapi, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Ao fazer sua oratória, durante esse manifesto, ela sente e explicita a desigualdade sexual/de gênero. Os homens, mesmo dentro de “certos”

limites, podem de alguma forma ter uma individualidade, enquanto que as mulheres não. Elas devem manter um modelo específico e idealizado pela teocracia, têm que ser idênticas nos gestos, comportamentos e vestuários. A autora questiona a naturalização do desejo, quando pergunta o porquê de as mulheres não poderem ficar também excitadas ao verem os homens em roupas justas; e eles, por sua vez, passam a desejar as mulheres apenas com centímetros a menos de véu.

A argumentação tem uma postura de mostrar ao diretor que aquelas vestimentas baseadas nos imperativos de gênero não eram práticas ao desenvolvimento das artes. Isso implicava na falta de liberdade de gestos e movimentos. Sendo assim, seu diálogo apresentou uma contestação à segregação sexual imposta pelo Estado. Marjane enfrenta o risco de punição e, mesmo assim, exprime-se de modo questionador. Nos quadrinhos seguintes, não é decretada sua prisão, mas ela é convocada para uma reunião. (figura 07).



Figura 07: Quadrinho do capítulo *A convocação*

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O clérigo diz que Satrapi está *perdida*, mas admite, de certa forma, que suas alegações eram autênticas e que, de fato, haveria uma dificuldade de as artistas plásticas exercerem seu trabalho, usando o *hijab*. Como resultado, ele propõe que ela mesma faça uma adaptação no uniforme para que as ingressas no curso de Artes pudessem estudar com maior liberdade de movimento. Assim, no ato de relatar a situação, a autora conferiu um

efeito pragmático, característica das práticas resistentes.¹⁰ Ao fazer o clérigo diretor mudar sua postura perante a vestimenta das mulheres, proporcionou a elas maior liberdade.

O fato de ela falar sobre isso não só foi um ato de coragem como infligiu alguma mudança positiva. Esclareceu sobre a dificuldade enfrentada por elas, devido a uma vestimenta não prática. Além disso, ao escrever sobre essa experiência, a autora despertaria a atenção de outras mulheres, possíveis leitoras, para as construções diferenciadas, desiguais e hierárquicas de gênero, naquela sociedade. Marjane Satrapi ressaltou a motivação de seu livro que era, em primeira instância, mostrar a situação do povo iraniano, sobretudo, das mulheres. Seu tom questionador, comumente presente nas ironias da sua narrativa, faz com que o leitor perceba o quanto o sistema patriarcal ainda vigora em seu país.

Em 2003, Marjane Satrapi foi entrevistada pelo jornal *The Guardian*, sobre a proibição do véu nas escolas francesas. Nesse momento, ela criticou o governo francês. Segundo ela, forçar as mulheres a colocar um pedaço de pano em sua cabeça é um ato de violência, e mesmo se a pessoa se acostume depois de um tempo, a violência, de insistir que as mulheres devem cobrir a cabeça em público com um pequeno pedaço de pano, não vai diminuir. Mas ela também acreditava que proibir as meninas de usar o véu, como o governo da França fez, é ser tão repressivo quanto obrigar a usá-lo. Segundo Marjane, as jovens mulheres que foram expulsas da escola por usarem um véu devem ter a liberdade de escolher. É certamente um direito humano básico que alguém possa escolher o que veste, sem interferência do Estado. (Satrapi, 2003).

Nesse sentido, mesmo sendo acolhida pela França e tendo uma boa recepção dos norte-americanos, Marjane Satrapi se posicionou contra aquilo com o qual ela não concordava: as invasões do Oriente Médio e as políticas xenófobas da França. Nessas situações, medidas governamentais que visam proteger “seus cidadãos” acabam por instaurar insegurança em relação ao outro, o que gera preconceitos e atos violentos.

¹⁰ Entendem-se as práticas resistentes a partir da noção de poder de Michel Foucault (1995), que as interpreta como relações de forças, como estratégias, “como um modo de ação sobre as ações dos outros”, incluindo aí um elemento importante, que é a liberdade, pois, para ele, o poder só se exerce sobre sujeitos livres. “Não há relação de poder onde as determinações estão saturadas”, mas apenas quando o sujeito “pode se deslocar e, no limite, escapar”. Assim, conforme o autor, “se é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma ‘insubmissão’ e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual (...)” (FOUCAULT, 1995, p. 248).

Os escritos da autora e/ou entrevistas que foram compiladas para a forma escrita, têm um jeito singular de criar a si mesmas e provocar uma reação àqueles que leem. Azar Nafisi, também escritora iraniana, em uma entrevista à agência de notícias do portal Terra, disse: “Eles [aiatolás] não gostam de vozes dissonantes. As armas mais perigosas para eles são os autores e não as armas dos americanos” (Nafisi *apud* Quierati, 2010).

As escritoras e escritores, mesmo publicando fora de seu país, tiveram punições atribuídas ao fato de escrever sobre a sociedade iraniana. Além disso, elas se constituíram como sujeitos diferenciados e instigaram outras iranianas a fazerem o mesmo. Assim, vão modificando, aos poucos, as representações de gênero recorrentes no Irã.¹¹

Considerações sobre escrita/narrativa de si e estudos feministas para viver e resistir

Ao debruçar sobre a fonte, ou seja, sobre a autobiografia em quadrinhos *Persépolis* (2007), analisei os efeitos do processo revolucionário iraniano (1978-79) e da implantação da teocracia sobre as mulheres, principalmente as implicações legais do novo código islâmico. O governo usou de aparatos discursivos que eram imbuídos de vários mecanismos de subjetivação, corporificando uma política sobre o sexo feminino. Assim, o gênero foi uma forma primária de significar as relações de poder. (Scott, 1995, p. 86).

Diante disso, instituiu-se um número significativo de desigualdades e assimetrias legalizadas pelo sistema jurídico. Os direitos das mulheres eram atrelados ao da família, o casamento era a única opção para as iranianas. Caso não contraíssem matrimônio, poderiam sofrer punições legais de sua própria família ou poderiam ser desterrada da sociedade. A família tinha como referência o pai, este detinha o direito sobre todos os aspectos da vida dos seus familiares, principalmente da esposa e das filhas.

Devido à vida de uma mulher valer a metade da de um homem, a herança era desigual, a esposa e filhas recebiam a metade do valor que seus irmãos receberiam. Quando havia um processo criminal, deveria haver duas testemunhas mulheres para cada uma masculina. Assim, o valor monetário

¹¹ Não foi encontrado dado sobre a circulação dos livros em território iraniano, mas conseguimos localizar cópias digitais disponíveis na *internet* em tradução persa. Pressupõe-se que, mesmo que seja controlado o conteúdo da *web*, iranianas puderam burlar esses protocolos e providenciaram uma tradução que pudesse ser compartilhada.

da indenização era menor do que quando o réu era homem. A legislação era marcada por um imperativo de gênero que produzia a desigualdade.

A segregação de gênero e sexual instaurou uma diferença de espaço e de subjetividade, afirmando onde cada sexo poderia permanecer física e sócio culturalmente. Era uma prerrogativa que tinha como objetivo mostrar que o espaço público era masculino e o doméstico era onde reinavam as atribuições femininas. Em poucos casos, uma mulher poderia ter a permissão de deslocar-se para funções antes consideradas masculinas e, mesmo assim, apenas em funções hierarquicamente inferiores e de menor importância. Sendo assim, os homens cederiam às mulheres. Junto com a segregação de gênero e sexual, veio o uso obrigatório do véu, ao qual não se devia desobedecer, pois haveria uma punição oficial e uma polícia específica – o *komiteh* – para vigiar os atos contra o costume.

Entretanto, consegui identificar resistências que foram acionadas tanto por Marjane Satrapi quanto pelas mulheres que a rodeia, representadas na narrativa. A importância de contar sua história não é algo recente e seus efeitos subversivos também não são de agora.¹² Teóricas de vários campos do saber já realizaram estudos sobre histórias de vidas/autobiografias e sua importância como forma de resistir. É esse o ponto principal.

Shari Stone-Mediatore, em seu artigo “*Storytelling/Narrative*”, fez um percurso dentro da linha crítica feminista e traçou os estudos mais importantes sobre autoras que versam sobre a mobilização por meio da escrita. (Stone-Mediatore, 2016, p. 938). Desde o final da década de 1980, várias estudiosas formularam questões sobre *storytelling*.¹³

Kavita Panjabi (1997) fez uma análise das falas de prisioneiras da Índia e Argentina. O seu trabalho demonstrou como a narração da própria vida (o ato de contar-se em forma de história de vida) pode usar a experiência cotidiana para ter uma visão política crítica e, também, como a narração em si serve como uma estratégia de resistência contra instituições e estados autoritários.

¹² É importante ressaltar que não se pretende sobreescrever o sujeito Marjane Satrapi, e dizer que ela é algo que afirma que não é. As teóricas e teorias nos amparam para fazer a análise discursiva de sua obra.

¹³ Conforme Stone-Mediatore, desde a década de 1980, teóricas propõem debates sobre abraçar as experiências baseadas na ação de contar histórias sobre si (Stone-Mediatore, 2016, p. 934). *Storytelling* significa no dicionário *Cambridge*: a arte de contar histórias (the art of telling stories). *Storytelling* na percepção feminista significa contar sobre sua vida de forma que não apenas chegue ao ouvinte, mas principalmente constitua um jeito de resistir, em contextos de opressão. Essa definição é próxima aos estudos sobre *pahressia* e escrita de si, proposto por Michel Foucault (1983). Neste, porém, não há um recorte de gênero.

Joan Scott, em 1986, expõe uma crítica à história tradicional e ao silêncio das mulheres, nessa área do conhecimento. Seu texto é inaugural e transgride: *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*. Chandra Mohanty, em 1984, expôs suas ideias e críticas ao problematizar “mulheres” como categoria de análise (“women” as category of analysis). Essas autoras fazem uma importante alerta: as mulheres não podem ser esquecidas pela história e nem silenciadas, não se deve homogeneizá-las e, principalmente, não perceber as diferenças.

Em 1989, uma autora chamada bell hooks, também instigou a nós mulheres (é necessário ressaltar o plural) a nos enxergarmos como parte da história¹⁴ (hooks, 1989, p. 110). Em consonância de pensamentos, teóricas de diferentes áreas se unem para consolidar uma área que atualmente é mais visível, os estudos de gênero e feministas, mas que ainda é uma base teórica intencionalmente silenciada.

A narração da experiência vivida pode subverter categorias estruturadas de identidade nacionais, sexuais, de gênero, etc., e reformular ideias, posições, formas de (des)obediências, revoltas, resistências. Panjabi (1997) e Torres (1991) discutem a importância da autobiografia como forma de experiência transgressora e afirmam que é possível transformar a “contação de história vividas/storytelling” em uma resistência à “norma e moral”. Quando mulheres escritoras de si voltam ao país de origem – como Marjane Satrapi fez em 1988, permanecendo até 1994 – elas já não se identificam mais com o espaço/ambiente – como Marjane em relação ao Teerã – em função das experiências vividas e da posição assumida fora daquele lugar. Sem dúvida, os sucessivos deslocamentos físicos e/ou de pensamentos produzem um sujeito diferente.

Em meio aos usos das escritas autobiográficas produzidas como fonte de análise, Chandra Mohanty nos ressalva algo complexo nessas narrativas. Nunca deve ser negligenciado quando mulheres ocidentais se propõem a olhar outras mulheres (que ela coloca como “mulheres do terceiro mundo”, termo este usado não para homogeneizar, mas para trazer à reflexão).¹⁵ Como Chandra diz: as imagens universais da “mulher do terceiro mundo” (mulheres com véus, virgens, etc.) foram imagens construídas para consolidar a diferença

¹⁴ Tradução livre de “see ourselves as part of history”.

¹⁵ Chandra Mohanty explicou a opção do uso do termo, em suas palavras: “eu uso o termo ‘terceiro mundo’, com plena consciência de seus problemas, só porque esta é a terminologia disponível para nós no momento. O uso de aspas pretende sugerir um questionamento contínuo da designação de ‘terceiro mundo’. Mesmo quando eu não usar aspas. Quero dizer para usar o termo de forma crítica.” (tradução livre) (Mohanty, 1984, p. 354).

dos ocidentais em relação ao outro e, assim, perpetuar diferenças sexuais que se baseiam em suposições sobre mulheres ocidentais como seculares, liberais e que têm o controle sobre suas próprias vidas. Mohanty refere-se a uma auto-apresentação discursiva, não necessariamente à realidade material. Se esta fosse uma realidade material, não haveria necessidade de movimentos políticos de mulheres no Ocidente. (Mohanty, 1997, p. 03).

Neste texto, os cuidados foram tomados e tidos como premissas que devemos sempre ter em mente. Pensar o outro, principalmente quem está inserido em uma “cultura”, ou melhor, uma tradição diferente, requer o que chamo de sensibilidades teóricas. É preciso estudá-las sem cometer as mesmas opressões que elas já sofrem e jamais ignorar que nós também somos oprimidas e passamos por situações semelhantes. A solidariedade também é um substantivo feminino, gramaticalmente e de posicionamento.¹⁶ E, todos esses substantivos femininos desempenham não apenas um simples significado, mas uma atitude e presença política.

Para fechar o texto, deixo minhas últimas palavras, reescrevo-me e volto ao passado para falar sobre o lugar que me possibilitou toda essa discussão: “O Grupo de Estudos Gênero E Violência”. Eu vivi lá, por mais ou menos oito anos. Portanto, é preciso agradecer a todas que, de alguma forma, proporcionaram trocas de experiências, leituras e afetividade. É preciso dizer quem foi a pessoa que viabilizou a estrutura física e os pensamentos para existência do grupo e que o manteve por tanto tempo: Professora Cláudia Maia. Agradecê-la não somente pela cumplicidade intelectual, mas por nos ensinar a fazermos, nós mesmas, a escrita de si. Não a produção, mas a ação. Em meios aos processos-crime analisados quantitativa e qualitativamente, a monografia sobre Mulheres no Afeganistão e a Dissertação, que ela carinhosamente denomina ao falar comigo como “sua tese”, é o reconhecimento de uma vida dedicada às “minhas” mulheres resistentes. Deixo uma frase quase clichê, mas igualmente intensa, para as novas integrantes do grupo: Calar-se não é uma opção. Eu ainda dedico esse texto a um amigo que faleceu decorrente de um “homicídio”. É muito recente, portanto não se pode falar muito sobre, pois a cidade se calou perante o ocorrido. Mas deixo aqui singelas palavras: Amigo, você não é bonito como um diamante no céu. Você é um diamante que nos deixou para ocupar outro lugar, o mundo é pequeno demais para você.

¹⁶ Chandra Mohanty cunha um termo que simplifica essa ideia: prática e política da solidariedade. (Mohanty, 2003).

Referências

“STORYTELLING”. *Dictionary Cambrigde*. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/storytelling#translations>. Acesso 02 de agosto de 2016.

AFARY, J. *Recreating virginity in Iran*. 2009. Disponível: <http://www.janetafary.com/recreating-virginity-in-iran/#more-475>. Acessado em: 20 de outubro de 2012.

AFARY, Janet; ANDERSON, Kevin B. *Foucault e a Revolução Iraniana: as relações de gênero e as seduções do islamismo*. São Paulo: É Realizações, 2011.

BOUHDIBA, Abdelwahab. *A sexualidade no Islã*. São Paulo: Editora Globo, 2006.

BRAIDOTTI, R. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. Revista feminista digital: *Labrys, estudos feministas*, n.1-2, julho-dez, p. 01-16, 2002.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. DREYFUS, Hubert. RABINOW, Paul. *Michel Foucault - Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231 – 249.

HOOKS, bell. *Talking Back: Thinking Feminist and Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.

LARI, S. M. M. *Os Fundamentos da Doutrina Islâmica: Livro II - Sobre a Profecia*. Qom, Irã: Publicação da Universidade Internacional Al-Mustafa, 2011.

MERNISSI, Fatima. *The Forgotten Queens of Islam*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. London: Duke University Press, 2003.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *boundary 2*, Vol. 12, No. 3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism. (Spring - Autumn, 1984), pp. 333-358.

MOHANTY, Chandra Talpade. Women workers and capitalist Scripts: Ideologies of domination, common interests, and the politics. In: ALEXANDER, M. Jacqui; MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (Thinking Gender). New York: Routledge, 1997.

PANJABI, Kavita. Probing 'Morality' and State Violence: Feminist Values and Communicative Interaction in Prison Testimonios in India and Argentina. In: ALEXANDER, M. Jacqui; MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (Thinking Gender). New York: Routledge, 1997.

QUIERATI, L. *Bienal: iraniana diz que escritores são "armas" contra a tirania*. 2010. Disponível em: <http://diversao.terra.com.br/arte-e-cultural/bienal-iraniana-diz-que-escritores-sao-3939armas3939-contra-a-tirania,662a078553a7a310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>. Acessado em 28 de fevereiro de 2013.

SATRAPI, M. How can one be Persian. In: AZAM ZANGANEH, Lila (editor). *My Sister, Guard Your Veil; My Brother, Guard Your Eyes: Uncensored Iranian Voices*. Boston: Beacon Press, 2006.

SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, J. W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, vol. 91, nº 5. (Dec.1986), pp. 1053-1075.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 16, p. 5-22, 1995.

STONE-MEDIATORE, Shari. Storytelling/Narrative. In: HAWKESWORTH, Mary; DISCH, Lisa. *Feminist Theory*. New York, NY: Oxford University Press, 2016.

TORRES, Lourdes. The Construction of the Self in U.S. Latina Autobiographies. In: MOHANTY, Chandra; RUSSO, Ann; TORRES, Lourdes. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

YETTA (SANGOY, Jessica). Sin Título. 2014. In: *Cómic*s. Disponível em: <http://jessicasangoy.com/comics>. Acesso em 20 de maio de 2016.

Nas margens e no centro: o papel do trabalho na memória de seis autoras da década de 1970

Patrícia Giselia Batista
Helen Ulhôa Pimentel

As narrativas de Laura Octávio em *Elos de uma corrente*: novos elos (1994); Wanda Marchetti em *Diário de uma atriz* (1976); Clotilde Dias em *Aluna do telhado* (1977); Nazinha Coutinho em *Maria Clara* (1978); Lucy Balthazar em *Eu quero voar*: o retrato de um preconceito (1979); e Laurita Mourão em *A mesa de jantar* (1979); foram estudadas buscando identificar a inserção dessas autoras no mundo do trabalho. O foco principal foi refletir sobre os efeitos da política *gendrada*, na esfera do trabalho, no século XX, percebidos nas narrativas das autoras. As memórias selecionadas foram trabalhadas como discurso¹, e nele se nota tanto a distinção de gênero na distribuição de tarefas, quanto à ausência dessas demarcações em determinados espaços sociais.

As seis obras foram publicadas entre os anos de 1970 e 1979. A escolha desse período se deve, principalmente, a dois fatores: a efervescência das discussões sobre o feminismo, pois esse é o momento em que eclode mais fortemente uma das ondas desse movimento e o *boom* editorial da literatura de memória feminina ocorrido nesse período. A forma encontrada para agrupar as escritoras selecionadas foi criando dois grupos denominados: “Alunas do Telhado” e “As filhas de Eva”. O primeiro grupo, das “alunas do telhado”, é composto pelas autoras nascidas nos anos finais do século XIX, quando as mulheres começam a conquistar o direito à educação; e o segundo grupo, “As filhas de Eva”, nascidas na primeira década do XX, que já encontraram um ambiente um pouco mais aberto ao trabalho feminino.

A mulher e o trabalho, na história do Brasil, aparecem marcados por diversas exclusões, em sua maioria, fundadas em discursos e práticas calcadas na construção das diferenças sexuais. É nítido perceber que a utilização ou não da mão de obra feminina não se deve somente às demandas do mercado e ao tipo de instrução recebida, mas deriva ainda de uma articulação complexa, fundada por discursos que pregavam a subordinação feminina e sua colocação numa categoria de inferioridade, especialmente, a

¹ Discurso foi definido por Orlandi como “efeito de sentidos entre locutores” (Orlandi, 1999, p. 21) e para Foucault, ele não é apenas um conjunto de signos, mas “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam.” (Foucault, 1997, p. 56).

partir de discursos científicos fundados na natureza do seu sexo, entre eles, as implicações com a função social da maternidade. As mudanças ocorridas no século XX, especialmente a partir de 1970, são marcadas pela inserção das mulheres no mundo do trabalho como sujeitos de direitos, tributárias de diversos fatores socioculturais, políticos e econômicos, mas também de empenhos individuais e conquistas coletivas do feminismo.

A obra *A aluna do telhado* (1977), da portuguesa naturalizada brasileira Clotilde Dias, título do qual nos apropriamos para nomear o primeiro grupo de autoras, apresenta-se como obra emblemática no que diz respeito às dificuldades que muitas mulheres tiveram para acesso à educação formal e/ou falta de condições para o ingresso na literatura; em *Maria Clara* (1978), da norte-mineira Nazinha Coutinho, a leitura aparece como prática vigiada. A educação da protagonista esteve, por muitas vezes, sob o jugo de prioridades outras. Havia tempo para tudo, menos para cuidar da formação de uma menina órfã. *Diário de uma atriz*, de Wanda Marchetti, apresenta o cotidiano de uma atriz vivido no teatro mambembe, atividade não recomendada para mulheres, e um esboço da história da vida artística brasileira. Apresenta também a anunciação de algumas transformações e rupturas que serão intensificadas e vivenciadas pelas autoras do segundo grupo, o das autoras mais jovens, principalmente no que diz respeito ao trabalho e à sexualidade; O grupo das autoras mais velhas se completa com *Elos de uma corrente* (1994), da paulistana Laura Octávio, que representa as oportunidades que teve uma moça de família abastada, para se intelectualizar, estudando nos melhores colégios, tendo aulas particulares de língua estrangeira e artes, viajando, participando (mesmo como coadjuvante) de eventos políticos e visitando exposições artísticas.

No segundo grupo “As Filhas de Eva”, estão as obras das memorialistas nascidas nas três primeiras décadas do século XX: *À mesa de jantar* (1979), da carioca Laurita Mourão, que vendeu cerca de dez mil exemplares e aborda temas poucos discutidos como homossexualidade, sexo, aborto, incesto. Além dos temas pouco comuns à mulher de sua idade, Laurita também narra o cotidiano de uma mãe zeladora, de uma mulher que buscava seu próprio sustento e que vivia sua sexualidade de forma bastante livre e submetida a regras próprias. O grupo se completa com a obra *Eu quero voar: o retrato de um preconceito* (1979), da carioca Lucy Balthazar. Dessa última obra, tiramos a sugestão do nome do grupo: as “filhas de Eva”, empregado no sentido de enfocar as lutas empreendidas pelas mulheres para romper com os preconceitos que recaíam sobre sua escolha profissional. A autora utiliza

essa expressão em oposição à outra, muito conhecida: “filhas de Maria”, termo que lembra os discursos religiosos que instituíram diversos papéis para a mulher, entre eles o da submissão ao homem. A autora aponta as transformações em “marcha” ocorridas durante o século XX. Em seus discursos, ela enfatiza as conquistas das mulheres; entretanto, ressalta que, mesmo diante de ocupações do feminino no mundo do trabalho, o “machismo” temia “[...] aceitar o crescimento cultural e tecnológico das ‘filhas de Eva’.” (Balthazar, 1977, p. 13). As filhas de Eva seriam descendentes de um modelo de perdição, insubmissas, mulheres lascivas, desobedientes por se submeterem aos seus próprios desejos e negando assim os princípios da mãe que se anula em função da família.

O título desse artigo busca refletir sobre o fato de que, para as autoras do primeiro grupo, o trabalho era socialmente marginal, enquanto as do segundo grupo já viveram em uma época em que o trabalho entrava, aos poucos, no cotidiano das mulheres e passava a ser visto com mais naturalidade, apesar de ainda haver uma forte distinção entre o que era considerado adequado ou não a elas. O caminho percorrido foi das margens ao centro, posição que, podemos afirmar, ocupa hoje na sociedade, independente do gênero e apesar dele, mas ainda sofrendo influência de concepções sexistas que acreditam que a mulher não é capaz de ocupar determinadas funções.

Nas margens rondava o trabalho: o perigo da prostituição e o fantasma da desobediência

Brasileirinha da belle époque foi uma expressão usada por alguns jornalistas ao se referirem a Laura Otávio, autora do livro *Elos de uma corrente*, pertencente ao grupo das “Alunas do telhado”. A alcunha faz uma referência aos fins do século XIX, momento de grandes transformações no mundo e no Brasil. Nos primeiros anos da República, o país, influenciado pela cultura europeia, recebe os reflexos da *belle époque* (bela época) originária da França e que encarnava, naquele momento, o espírito da modernidade, implicando em grandes avanços na política, nas artes e nos costumes. Foi também caracterizado como um período de grande ostentação de luxo e que se manifestava em vários discursos. (Needell, 1993).

No Brasil, o progresso nas indústrias impulsionou a sociedade a tornar-se cada vez mais urbana. A bela época se manifestou como uma nova cultura direcionada às classes mais altas. As influências vinham impondo,

nas altas rodas, vestuário seguindo a moda francesa e comportamentos refinados. Esse fenômeno será mais presente nos grandes centros urbanos que se desenvolviam, como Rio de Janeiro e São Paulo, lembrados por Laura Octávio em sua trama literária.

Nesse novo tempo, era preciso, para representar posição de classe, um perfil refinado de mulher que fosse capaz de gerar e cuidar dos novos cidadãos para a modernização da vida social. Esse perfil de mulher ainda não terá sua independência política e intelectual, entretanto, o perfil da “*brasileirinha da belle époque*” seria o da mulher que transitava nos centros das discussões, por estarem mais bem posicionadas com relação aos novos conhecimentos e novos costumes.

Muitas passagens da obra de Laura Octávio nos remetem ao estudo da feminista Tânia Swain. Para esta, os discursos ditam como devem ser os sonhos, os desejos e as convicções femininas. Ela diz que, para algumas mulheres, “a sexualidade às vezes é até acessória (...)” (Swain, 2008, p. 297). Laura Octávio marca, em suas memórias, que cumpriu a contento o modelo normativo de feminilidade que circulava em sua geração e que, muitas vezes, sua notoriedade sempre esteve atrelada ao tio, pai, marido e sogro.

Laura, apesar de não ter trabalhado em busca de sustento ou de autonomia, dedicou-se a um trabalho voluntário, num programa de cunho social, para o qual prestou serviço voluntário por 37 anos. Registrou que enfrentou, nesses 37 anos, diversos “sacrifícios”, “muitas lutas, mas não me arrependo pela pequena parcela com que contribuí para melhorar as condições da mãe pobre (...)” (Octávio, 1994, p.197). Ela relata uma vida bem ‘bela época’, repleta de atividades nas altas rodas culturais, artísticas e políticas, a oportunidade de estudar em bons colégios e viajar bastante, mas também revela uma consciência muito forte do papel da mulher como cuidadora, mas não provedora. Ela permanece desenvolvendo atividades nessa associação até os 71 anos de idade, quando resolve passar a pasta, no ano de 1965.

Contemporânea de Laura, Clotilde Dias precisa do trabalho para prover seu sustento. No enredo da obra *Aluna do telhado*, os temas principais são as dificuldades encontradas por ela para se tornar letrada; e as lutas que teve que enfrentar para conseguir seu sustento e formar sua única filha. Ela entrelaça esses dois elementos e busca mostrar que a falta de escolarização a impediu de alcançar um bom trabalho, e que lhe restou a força física para enfrentar as atividades no meio rural e a educação no lar, voltada para as atividades domésticas, que permitiu a ela trabalho como doméstica e como costureira.

Ao citar a lida na roça, ela sempre enfatiza as atividades sendo desenvolvidas de modo geral, sem demarcação por sexo ou por idade. Ela relata que fazia parte da “[...] classe mais desprotegida pelo governo. O que seria da gente se não fosse a gente da lavoura? O que seria dos ricos se não fossem os pobres? O lavrador é a origem dos tubarões. O colono não tem aposentadoria nem salário.” (Dias, 1977, p.33). O que Clotilde acentua é que sua classe era a que sustentava o país e, mesmo assim, não tinha os mesmos direitos que outros trabalhadores.

Na obra de Nazinha Coutinho, a personagem-narradora, a órfã Clarinha, faz parte de uma elite e, nesse caso, ela deixa claro que era importante casar-se com alguém de sua classe, que poderia sustentar a condição de vida à qual estava acostumada. A autora empenha-se em marcar que essa reflexão foi feita pela personagem/narradora, ainda na infância. Salienta que as moças de sua época não estavam tão livres para a escolha de sua profissão, mas que a tia havia tido oportunidade de estudar e se preparar para ser professora. O que leva a crer que a professora optou por uma forma de trabalho que era adequada ao seu Gênero e, talvez reprimisse o desejo por outra profissão. Esse julgamento, no entanto, foi feito pela autora e não pela tia. Foi Clarinha que disse acreditar que Méri, por ter instrução e capacidade de atuar em escala maior, estava desperdiçada num lugarejo.

A carioca Laurita Mourão, do grupo das “Filhas de Eva”, autora de *À mesa de jantar* (1979) já encarnava uma alcunha que sugeria um perfil feminino perturbador. Mesmo que a imagem da mãe de família, representada pela *Brasileirinha da belle époque*, do século XIX, não fosse mais a figura desejada, ainda assim, esperava-se da mulher do século XX que ela seguisse o padrão da normalidade e da geradora, cuidadora e do lar. Laurita traz sua experiência da década de 1950, quando recebe a alcunha de “senhora-bem-em-férias-de-boas-conduta”. O próprio apelido é capaz de atestar que Laurita era uma senhora que costumava contrariar, de um jeito ou de outro, o modelo esposa-dona-de-casa-mãe-de-família que as personagens das obras de Laura, Nazinha Coutinho e Clotilde Dias buscaram desempenhar, mas, por outro lado, confirmam a continuidade de uma concepção de mulher atrelada, principalmente ao controle da sexualidade e às atividades domésticas.

Laurita não chega a enfrentar barreiras, porém, inserida no serviço público diplomático, dentro de sua área, pôde sentir as dificuldades que as mulheres enfrentavam, no mundo do trabalho. Um sentido que vem dos discursos que direcionavam as mulheres às suas “profissões inatas”, está nos relatos, de forma consciente, de algumas das escritoras estudadas, que narram terem

negado ou transgredido, diante do que se estabelecia como “natural” para elas. É o caso da desobediência de mulheres como Wanda Marchetti que decide ser atriz. Essas se aventuravam, em busca de atividades fora do lar, o que, nas primeiras décadas do século XX, as colocava vulneráveis ao fantasma social da prostituição, que era considerado destino certo, resultado do rompimento com o comportamento delas esperado. Para a efetivação da construção da “mulher”, o corpo feminino precisava ser disciplinado, seu comportamento adestrado. Segundo salienta Diva do Couto Gontijo Muniz, os movimentos da mulher devem:

[...] ser detidos, contidos e retroagidos porque a sua independência, advinda principalmente, mas não exclusivamente, da inserção no mundo do trabalho, era visto como ameaça, como fator de desagregação da ordem familiar patriarcal. (Muniz, 2014, s.p.).

A historiadora Margareth Rago traz, nos seus estudos, que a prostituição emerge nesse período como uma representação aterrorizadora da mulher que se desviava dos ofícios femininos:

(...) a sociedade burguesa lança sobre seus ombros (da mulher) o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho. Todo um discurso moralista e filantrópico acena para ela, de vários pontos do social, com o perigo da prostituição e da perdição diante do menor deslize. (Rago, 1995, p. 63) (Grifo nosso).

Da associação que se fazia da prostituição com algumas profissões, poucas atividades desempenhadas por mulheres naquela época ficaram ilesas. Wanda Marchetti nos mostra que a profissão de atriz não era regulamentada, e que as profissionais de sua área possuíam um cartão de identificação que associava as profissionais do teatro com as prostitutas:

(...) não tive carteira de trabalho nem INPS (por onde me aposentei em 1972), somente um cartão no ano de 1928, da polícia, que era igual ao das prostitutas. Não tínhamos (como hoje ainda não temos) uma profissão (não somos regulamentados), não possuímos um sindicato nem uma casa para os artistas se alojarem na velhice, onde pudessem morrer sossegados. (Marchetti, 1976, p.101).

Percebe-se que Wanda Marchettise ocupa em refletir sobre a classe dos artistas, requerer leis trabalhistas que garantissem à categoria melhores condições de vida, sem dar ênfase à associação entre as atrizes

e as prostitutas. Entretanto seu discurso desnuda o fantasma da “mulher pública” que Margareth Rago mostra em seu estudo *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*, que os discursos sanitaristas da década de 1920 relacionavam, não só a figura das atrizes ao perfil da prostituta, mas igualmente outras atividades, como a de florista, eram tidas como atividades consideradas suspeitas.

O medo da “moça de família” ser comparada à “mulher da vida” se acentuou ao mesmo tempo em que os discursos autorizados davam como fenômeno negativo do progresso, falavam da presença indesejada, “(...) a convivência feminina em espaços tidos como essencialmente masculinos.” (Rago, 1995, p. 37). Isso era visto como um problema público, sendo preciso disciplinar as moças para um bom casamento, pois o seu ofício era a maternidade. Gerar e educar os novos cidadãos. No entanto, por mais honesta que fosse uma mulher, segundo a historiadora, “(...) sua liberdade estaria sempre limitada no plano do simbólico pela presença da meretriz.” (Rago, 1995, p. 37). Isso porque a prostituta surge sob a égide da figura pública com sua representação de independência, da liberdade, da sexualidade desviada e do poder. De modo que a mulher no trabalho estava sujeita a riscos maiores.

Margareth Rago mostra que uma pesquisa da década de 1920 trazia um “mapa classificativo”, no qual aparecem prostitutas “divididas e subdivididas em classes, gênero e espécie, a exemplo das borboletas e mariposas” (Rago, 1985, p. 88), e que dentro do primeiro gênero “prostituição pública”, em suas subdivisões, estava a do gênero das “prostitutas trabalhadoras”, que eram as profissionais floristas, modistas, costureiras e vendedoras de charutos, (Rago, 1995, p. 88) considerando, no entanto, que prostituição era um fenômeno que podia atingir as diversas classes e esferas da sociedade, desde que a mulher colocasse os pés para fora do lar.

Desse modo, mulheres trabalhadoras da época, reveladas na pesquisa higienista, eram facilmente apontadas e igualmente relacionadas a categorias de prostitutas. Sendo assim, essas trabalhadoras eram associadas por se apresentarem exercendo atividades fora de casa e que, sobretudo, tinham semelhanças com as prostitutas no modo de expressão, nos costumes, no estilo, nos gestos e até no tipo de habitação. Wanda Marchetti estaria classificada, conforme a pesquisa no segundo gênero, das “prostitutas ociosas”, categoria das que se isolavam ou se reuniam em hotéis aristocráticos, pessoas normalmente que eram ligadas aos ofícios do teatro.

Nos relatos da atriz, nota-se que sua profissão a tornou uma pessoa indesejada socialmente. Margareth Rago nos lembra que, nesse período, a

construção do perfil da mulher pública foi em oposição à imagem pretendida de “(...) mulher honesta, casada e boa mãe, laboriosa, fiel e dessexualizada. A prostituta, contrário disso, construída pelo discurso médico simboliza a negação dos valores dominantes, a ‘pária da sociedade’ que ameaça subverter a boa ordem do mundo masculino.” (Rago, 1985, p. 90). Seu ofício de atriz era uma ameaça de subversão da família brasileira e, como fez questão, não deixou fora do seu roteiro um acontecimento que ilustra muito bem esse incomodo. Seu noivado foi desfeito porque a família do noivo ambicionava um perfil refinado de mulher, via nela o perfil desagregador da mulher que trabalhava no teatro, conforme essa passagem:

Apresentei-o a meus filhos e à minha família. Todos viram com bons olhos aquele noivado (...), entretanto a felicidade não é duradoura. Ele havia escrito aos pais que estava noivo de uma atriz de teatro, e que eu havia sido seu primeiro amor de verdade. Um dia, aparece no Rio o irmão mais novo do capitão, noivo de uma moça da alta sociedade de Curitiba. Como ia se casar logo, uma vez que acabara de se doutorar em Direito, procurou-me no hotel e me pediu que terminasse com o capitão, porque sua mãe chorava dia e noite, desde que soube que seu filho mais velho iria se casar com uma atriz de teatro, e que isso seria um grande escândalo na sociedade, da qual eles faziam parte. Seu pai me oferecia uma boa soma em dinheiro, caso eu desistisse do capitão, que não deveria saber o que se havia passado entre nós. (Marchetti, 1976, p.62).

Wanda Marchetti, no capítulo intitulado “As borboletas noturnas” ², dedica-se a comentar sobre as meretrizes e o ofício delas, que a autora via como dureza, pela exploração dos seus corpos, e a incerteza dessa profissão. Notadamente, a autora também expressa em seu discurso os seus próprios preconceitos. Para Wanda, as prostitutas:

(...) sempre existiram. Dormem de dia e vegetam à noite, porque elas não vivem, vegetam. À noite, como as borboletas que sugam as flores para viver, elas sugam os homens que transitam pelas ruas, para ganhar sua subsistência e a maior parte do que ganha vai para a mão da dona da pensão (caftina) ou para as mãos dos homens que as caftinizam. Para maior promoção de seus corpos, algumas delas, de melhor físico, contratam-se como “girls” de teatro de “strip-tease” e saem de lá à meia-noite, comem alguma coisa e vão para o batente, como elas chamam, até a madrugada

² As borboletas noturnas são as conhecidas como mariposas de voam durante a noite. A maioria das espécies existentes de Mariposas tem aspecto de camuflagem para dificultar os ataques dos predadores. E, de acordo com o dicionário, uma espécie dessas borboletas conhecida como Falena por derivação, por extensão de sentido designa meretriz, prostituta, puta. Dicionário informal, 2014.

raiar, com suas célebres bolsinhas, debaixo de chuva, sujeitas a roubos por marginais [...] (Marchetti, 1976, p.71-72).

Os sentidos que sobressaltam nesse recorte textual são diversos, porém o que consideramos aqui é que a atriz reconhece, na atividade das borboletas noturnas, uma profissão cheia de estigmas e uma lida árdua. Essa referência às profissões do sexo talvez seja uma homenagem, levando em conta o ambiente no qual muitas vezes os atores e atrizes dividiam o mesmo lugar de marginalidade. Assim estavam estabelecidas as diferenciações entre os modelos de mulher de família e mulher pública, “(...) a prostitua foi construída como um contra-ideal necessário para atuar como limite à liberdade feminina.” (Rago, 1985, p. 40). Outros medos sociais, acreditamos, estavam atrelados a esse “contra-ideal”, que limitava o feminino em locais como o trabalho fora de casa.

Nocentro,otrabalhoparaas‘filhasdeEva’:Desconstruindo as (in)diferenças

A carioca Lucy Balthazar, autora de *Eu quero voar*: o retrato de um preconceito(1979), denuncia, em sua obra, a sexualidade ligada às formas de exercício do poder machista, às representações socioculturais ligadas ao gênero, além de denunciar uma modalidade de violência, a partir dos estereótipos vinculados à imagem da mulher. Ela acusa que existia uma prática muito comum na aeronáutica brasileira, que eramos*favores sexuais entre comandantes e comissárias, conforme esse recorte*:

A grande realidade, doa a quem doer, é que a maioria dessas moças é obrigada a dormir com seus comandantes, se não um “relatoriozinho” poderá prejudicá-las, talvez chegando à dispensa do emprego. (Baltazar, 1979, p. 57).

Ao descrever tal prática, ela nos fornece elementos para refletirmos que assédio³ certamente reforçava, no imaginário popular, o fantasma da prostituta, cujas fronteiras simbólicas não deveriam ser cruzadas por uma

³ Sua característica maior é fundada no sexismo e se manifesta por meio de ameaça quando se recusa o flerte. A lei número 10224, de 15 de maio de 2001, define “assédio sexual” como insinuações ou contato físico forçado, sobretudo, para favorecimento ou de vantagens no exercício de cargo ou função. Pode ser cometido por homens e mulheres e ocorre tanto na relação subordinada de empregador-empregado, quanto vice-versa, mas normalmente se dá sob forma hierárquica, onde um tem poder sobre o outro. Entende-se como crime sujeito à pena de detenção de um a dois anos de acordo com Código Penal e leva-se em conta a ocorrência também em outros ambientes, além do trabalho (Bitencourt, 2002).

moça de família. A aviadora não via problema na opção da mulher de usar seu corpo, de se prostituir, mas desde que ela própria reconhecesse em si uma “vocação”, dizia ela:

Mas não aceito sob hipótese alguma que tal fato aconteça, para que possa manter-se num emprego ou para consegui-lo, sem que esse tenha sido seu desejo. É um ato de covardia da parte dos homens que assim agem, seja qual for o tipo de trabalho solicitado pela mulher. (Balthazar, 1979, p. 57).

A autora narra que se manter em um emprego tão “machista” colocava a mulher subordinada sexualmente a seus chefes, como mecanismo de troca para continuarem empregadas. Logo nos remetemos ao que é mencionado por Tânia Swain de que “isto mostra claramente a divisão de trabalho social, onde o corpo é, para as mulheres, o eixo de sua existência social.” (Swain, 2008, p. 286). Naquele ambiente todo masculinizado, as mulheres profissionais seriam exploradas sexualmente.⁴

Lucy Balthazar enfoca que, ao expor estes fatos, não tinha como propósito “[...] menosprezar a classe de aeromoça, pois tive várias amigas nessa profissão, e um dia também, desejei ser uma delas.” (Balthazar, 1979, p. 58). Ela queria era ressaltar que toda mulher tem “[...] o direito de escolher livremente o homem que deseja.” (Balthazar, 1979, p. 58). A escritora, refletindo sobre o que via, demonstra a preocupação em não cometer generalizações, pois também havia mulheres do “(...) tipo que põe um bilhetinho debaixo da porta de seu comandante ou que ali bate espontaneamente. Há de tudo um pouco.” (Balthazar, 1979, p. 57).

Nota-se, porém que, na década de 1970, talvez menos pela manutenção da família, e mais pelo comportamento de se inserir cada vez mais em âmbito público, que aviadora é apelidada pelos colegas de trabalho de “Lulu turbulência”⁵. O que reflete a independência dela, a partir do momento em que se torna uma piloto de aeronave. Assim, o apelido “Lulu turbulência” se refere às agitações que a autora promovia para enfrentar as barreiras heteronormativas na aviação brasileira. Lucy Balthazar nos mostra, por meio da sua obstinação em obter seu brevê profissional e, principalmente,

⁴ “Soube de mais de uma comissária que abandonou sua profissão, tão linda e útil em sua verdadeira finalidade, e tão deturpada, porque não suportou andar de mão em mão.” (Balthazar, 1979, p. 57).

⁵ Na aviação, as turbulências são mais conhecidas pelas irregularidades na circulação atmosférica que afetam aeronaves em voo, provocando agitações bruscas nas estruturas do avião. É uma das principais causas de acidentes aéreos. (Cabral, 2013).

de poder exercer a profissão de piloto comercial, estar convicta de que vetar a ocupação feminina no espaço era um discurso descabido.

O caso da experiência de Lucy foi tomado como emblemático da construção das diferenças no mundo do trabalho. Isso porque o seu discurso ressalta exclusivamente uma luta obcecada para se profissionalizar num espaço completamente misógino, onde as atividades masculinas lembram atributos como força física, raciocínio lógico, e autoridade.

A análise seguiu o roteiro da trama que a autora dispôs na obra, porque entendemos que as qualidades culturalmente vistas como incompatíveis com o Gênero feminino foram enfrentadas por Lucy, uma a uma, até poder exercer a profissão. Ela, inquieta, conseguiu superar, ajudando na dissolução desses costumes que a limitavam, e principalmente, desconstruindo as (in) diferenças sobre seu sexo. Foi nesse ambiente gendrado que a aviadora se empenhou em uma luta por direitos iguais, na linha do que era defendido pelo feminismo, mesmo não mencionando a filiação ao movimento feminista, mas utilizando seus argumentos e suas formas de ação, na busca de ampliar os direitos profissionais das mulheres.

Eu quero voar: o retrato de um preconceito deixa em segundo plano assunto como família e casamento, e outros assuntos ligados ao cotidiano feminino, o que nos levou a interpretar que, de algum modo, essa autora contrariou o dispositivo sexual. Ela consegue se esquivar dos discursos de ser “mulher de verdade” e nos apresenta detalhadamente o enfrentamento que teve diante dos códigos morais de obediência e submissão. Lucy prioriza traçar o retrato de um preconceito, desnudando as instâncias de poder que imperavam na aeronáutica brasileira. A alcunha que recebera de Lulu turbulência demonstra que a atuação de Lucy foi fundamental para as mudanças no mundo do trabalho, a partir de suas ideias e lutas, no sentido de que a mulher deveria gozar dos mesmos direitos que os homens, conforme registrou nesse trecho:

Quando comecei a prestar exames para piloto comercial, praticamente a totalidade de meus colegas mostrou-se desfavorável. Consideravam absurdas minhas pretensões. Além disso, como mulher alguma havia trabalhado anteriormente como profissional achavam que seria impossível que eu tivesse êxito. (Balthazar, 1979, p. 49).

A posição dos que achavam que seria uma tentativa fadada ao fracasso, lembra-nos da celebre frase dita por Virginia Woolf que “A história da oposição

dos homens à emancipação das mulheres é mais interessante talvez do que a história da própria emancipação.” (Woolf *apud* Perrot, 1995, p. 08). Talvez sem a intenção de fazê-lo, é justamente esse o enredo do livro de Lucy que, em resumo, mostra que ela, mesmo sendo aprovada em testes de aptidão física, teórica e prática, somente em 1973 se torna a primeira mulher-piloto a ser aprovada nas categorias privada e comercial. Ainda assim, ficou por alguns anos sem vínculo empregatício, em função das forças machistas que estavam por trás das contratações.

Depois de 24 anos de luta, em janeiro de 2000, recebeu a licença de Piloto de Linha Aérea, tornando-se a primeira mulher a receber tal concessão na América Latina.⁶ Ela afirma que enfrentou todas as forças que operavam contra a sua emancipação. Conforme ela “[...] muita gente confundia ‘machismo’ com masculinidade. Eu não estava a fim de provar coisa alguma, eu só queria mesmo era voar. Gostava tanto quanto eles das alturas(...)” (Balthazar, 1979, p. 49). Ela acreditava que seus “(...) defeitos maiores eram ser mulher e produto nacional. Sim, porque se eu fosse uma aviadora estrangeira me dariam valor (...)» (Balthazar, 1979, p.135-136).

Um dos motes que sobressaem do seu livro é a luta contra o machismo, como mostra essa superfície discursiva a seguir, na qual ela descreve um episódio em que se mostra consciente das fortes estratégias da política de Gênero. Conforme enfoca:

Eu era candidata ao cargo de 2º oficial de Boeing 707. Para ocupar tal função nessa Empresa era exigido: ser piloto comercial e muito bons conhecimentos em Inglês. Havia necessidade indispensável dos conhecimentos linguísticos, pois os vôos daqueles equipamentos eram efetuados para o exterior, sendo a fonia efetuada naquela língua. A moça, ao saber que a pretensão de ser 2º oficial era minha, quase caiu sentada. Meu Deus, uma candidata! Vou falar com o Cmte. Marroquim [...] – disse, empurrando a porta que ligava sua sala com a do piloto-chefe. Pensei com meus botões: – Agora ele vai dizer que não pode atender, que está muito ocupado, pa-ta-ti, pa-ta-tá [...] (Balthazar, 1979, p.75).

Ela segue relatando que foi bem recebida pelo comandante que fez “perguntas de ordem profissional”, indicando que ele estava testando sua competência, e ela, por sua vez, teria demonstrado um bom desempenho. Logo depois foi chamada para um teste de língua estrangeira, e teve seu

⁶ Conforme biografia disponibilizada na internet que faz referência a diversas fontes como jornais, livros especializados e documentos da aeronáutica. Balthazar, 2012.

nome na lista de aprovados junto ao de outros pilotos homens. No dia 23 de maio, data marcada para o voo, o resultado foi o seguinte:

O Cmte. Marroquim explicou-me, então, que era impossível ser aceita, pois seria o primeiro caso no mundo. Argumentei que havia mulheres trabalhando em alguns países da Europa, além da Rússia, onde havia centenas delas. Explicou-me que nos citados países, devido à sua pouca distância, não havia tripulações duplas dentro do avião. Assim sendo, este seria o primeiro caso em que uma profissional aviadora teria de compartilhar o ‘sarcófago’ com um piloto homem. (Balthazar, 1979, p. 76).

Os sentidos desse enunciado comprovam o preconceito do Comandante, o seu desconhecimento total em relação à atuação feminina na aviação, além de demonstrar que não concebia que um ambiente pudesse ser ocupado por um homem e uma mulher, sem que isso implicasse comprometimentos. Compartilhar o mesmo espaço seria incabível, segundo ele tentou explicar a Lucy Balthazar: “o piloto tem de repousar na posição horizontal no beliche dentro do ‘sarcófago’ e não ficaria bem (...)”. Note que a preocupação dele estava centrada em uma questão moral.⁷ Ela retruca dizendo ao comandante que:

(...)todos descansam vestidos com o próprio uniforme, ninguém vai ficar nu ali. Afinal de contas, pessoas que têm a liberdade de estar em outros locais mais adequados para encontros íntimos, não irão dentro de um avião, desconfortavelmente, usar o beliche senão para descansar (...) (Baltazar, 1979, p. 76).

A aviadora narra que não continuou insistindo porque era em vão contra-argumentar com o comandante, pois sabia que o costume e ordem vinham de alta patente. Diante disso, toma outra trajetória a fim de alcançar seu objetivo, e entra em contato com o chefe militar da TRANSBRASIL, a quem cobrou a falta de resposta nas diversas vezes em que depositou proposta de emprego. O comandante prometeu verificar e dar-lhe uma resposta. Os dias se passaram e sempre que a encontrava, ele dizia que estava estudando o caso. A autora expõe que:

Escrevi-lhe várias vezes, sem respostas... fiquei sabendo depois que minhas propostas desapareciam dentro da empresa, na qual existia, como nas demais, muita gente que procurava criar-me problemas

⁷ Segundo Foucault, podemos entender a moral como um conjunto sistemático de valores e regras impostas aos indivíduos por diversas práticas e discursos educativos que são chamados de códigos morais. (Foucault, 1998, p. 27).

de toda ordem. Inventaram coisas a meu respeito. Havia até ‘uma velha senhora aviadora’ que me perseguia sempre, para não me deixar ‘aparecer’, prejudicando-me (...) (Balthazar, 1979, p.79).

Ela resolveu insistir com outra empresa aérea, queria ao menos um passe para que pudesse mostrar que era capaz de ocupar a função de piloto. Procurou a VASP e, ao entregar à atendente a solicitação, a secretária demonstrou que achava a proposta inusitada de uma mulher pleitear tal cargo e, segundo a autora:

Afastou-se e voltou dizendo que o Cmte João não autorizara. Aleguei não ter pedido passagem e sim passe de tripulante extra, ficando condicionado à vaga na cabine, era óbvio. Mostrei-lhe o número de minha licença de piloto comercial, mas foi inútil... Deixei o prédio da VASP humilhada com a negativa do passe. (Balthazar, 1979, p. 81).

A autora afirma que a humilhação só a encorajava para seguir na luta para conseguir respeito, reconhecimento e, principalmente, o direito de exercer a habilitação que tinha. Registrou que a alternativa era fazer voos avulsos, particulares, para se sustentar. Relata que as recepções eram sempre as mesmas, fundadas todas num conceito de que a aviação não era lugar para mulher, conforme esse registro:

Morlan afastou-se dizendo que ia falar com o chefe de Operações para eu ser recebida. Voltou minutos depois, dizendo-me que infelizmente o engenheiro Miguelito não aceitara a idéia de uma mulher ser instrutora de simulador e que estava muito ocupado. Deixei o curriculum vitae, que eu soube mais tarde nunca ter sido entregue, pois seria inútil... Dirigi-me para a rodoviária e retornei ao Rio, sentindo-me bastante chocada com a indelicadeza e discriminação. Não havia nem diálogo, o que era mais lamentável ainda. (Balthazar, 1979, p. 135-136).

Não adiantou nem a indicação do seu amigo Morlan para que o seu currículo fosse ao menos lido. Era mais uma possibilidade que lhe escapava por sua condição de ser mulher e produto nacional, o que automaticamente a desabonava, mesmo diante de uma formação curricular que pudesse causar inveja a muitos aviadores.

Assim como a trajetória de Lucy, Laurita Mourão, sua companheira de grupo, desenvolveu atividade profissional fora do lar. Ao contrário da aviadora, não enfrentou dificuldades de se inserir no mercado de trabalho. Porém revela que, nos bastidores, havia a ideia limitada do que uma mulher poderia desenvolver.

Laurita Mourão, a “senhora-bem-em-férias-de-boas-conduta” era pertencente à classe média, exerceu profissão pública e se dedicou também ao cuidado com a família. Mesmo Laurita atuando em área “menos” gendrada do que a da aviadora, ela pôde contar com indicações pela influência do seu pai, um dos generais que participou do Governo Militar. Mas os efeitos são visíveis de como a entrada das mulheres, no mercado de trabalho, fez-se pouco a pouco. Ela atuou no cargo de oficial de chancelaria em Montevidéu, como funcionária pública do Ministério das Relações Exteriores, e trabalhou muitos anos na embaixada brasileira de Paris, na Espanha e em Nova York.

Conforme registrou a autora, não teve grandes dificuldades, porque sua família era influente, além, é claro, de se considerar como uma mulher culta, inteligente e capaz para os cargos que ocupou. Ela registrou que tanto os cargos quanto os salários eram muito bons, mas o fato de ter que prover todas as despesas da casa, a renda não cobria e que, numa certa situação, chegou a se beneficiar do fato de ser filha de um homem influente para obter um aumento. Pediu que “(...) falasse com o nosso ministro de Estado das Relações Exteriores (...). Papai deveria explicar-lhe a situação na qual eu estava e, com medida mais rápida, fizesse aumentar meu ordenado.” (Mourão, 1979, p. 109).

Ela rememora que não se contentou só com o aumento conseguido pelo pai e se empenhou para conseguir mais renda, criando alternativas. Rememora que conseguiu render seu salário para “duzentos dólares a mais por semana.” Segundo ela, desdobrava-se entre a embaixada e mais dois trabalhos extras. Um era dar utilidade ao seu “carro americano, de nove lugares,” transformando-o num carro de passeio turístico, com o qual três vezes por semana percorria as ruas de Madri.

O outro trabalho alternativo foi atuar como tradutora “(...) para os jornais falados de propaganda do governo de Franco.” (Mourão, 1979, p. 109). Conforme ela: “(...) durante vários meses, trabalhei para a televisão espanhola, traduzindo os textos do espanhol para o português.” (Mourão, 1979, p. 109). A partir do trabalho, Laurita chegou à conclusão de que era possível e tinha condições de se sustentar sozinha. Conforme confessou em sua narrativa, tornou-se a “dona do mundo!”, descobriu “(...) que não precisava de marido, nem de homem nenhum para sustentar minha vida, meus filhos, meus empregados!” (Mourão, 1979, p. 109-110).

O enredo de sua narrativa, entretanto, todo o tempo, mostra sua insistência em se manter, quando pede remoção para Montevidéu e passa

a se relacionar com Nando, doze anos mais jovem, com quem dizia preferir não dividir as despesas. Dele, só aceitava os presentes e viagens como retribuição aos cuidados que ela dedicava a ele, como aqueles com suas roupas e sua alimentação.

Quando trabalhava na embaixada, em Paris, com a morte de sua irmã, Léa, Laurita Mourão passa a criar os oito filhos dela que, somados aos seus se tornam onze. Novamente, com a família aumentada, ela prova para si mesma a capacidade de sustentar-se a si e ser chefe de família. Lembra que logo os sobrinhos mais velhos, duas meninas e um menino, preocuparam-se em arrumar um emprego para ajudá-la com as despesas, e que logo, como registrou Laurita, “com o salário, mais a pensão de papai e os salários dos três, ficamos com uma sólida quantia mensal.”(Mourão, 1979, p. 185).

Como podemos ver, várias experiências marcam os dois grupos. Do grupo das mais velhas, a força braçal de uma camponesa Clotilde, em país estrangeiro. A persistência de Wanda pelo sonho de ser atriz e conviver, por muito tempo, com a instabilidade, a falta de lei e o preconceito social pela escolha da profissão. O prazer do trabalho não remunerado que Laura Octávio exerceu por 37 anos, condição possível a ela que não precisava contribuir para o sustento da família. A princípio, Laura se satisfazia com o lugar social que ocupava e desempenhava tão bem, a função de esposa e mãe. Porém parece se mostrar, num certo momento, ávida pelo trabalho fora de casa. O serviço de caridade, comum às mulheres, representou para ela o maior salário recebido, a satisfação. O trabalho voluntário foi o seu orgulho. Do grupo das mais jovens, as “Filhas de Eva”, ressalta-se a necessidade de alcançar a independência financeira de uma e a autonomia ousada por espaços pouco ou, por vezes, nunca ocupado por mulheres, características que ajudam a delinear um novo busto feminino, o da nova mulher moderna.

Referências

BALTHAZAR, Lucy Lúpia. *Eu quero Voar: o retrato de um preconceito*. 2ed. Rio de Janeiro. 1979.

BITENCOURT, Cezar Roberto. Assédio sexual: contribuição jurídico-normativa da Globalização. In: JESUS, Damásio Evangelista de; GOMES, LuizFlávio (Coordenadores). *Assédio Sexual*. São Paulo: Saraiva, 2002. p.23-44.

COUTINHO, Nazinha. *Maria Clara*. Rio de Janeiro: Editora Dois Irmãos Ltda., 1978.

LACERDA, Lilian Maria de. *Álbum de leitura: memória de vida*, história de leitoras. Belo horizonte, 1999. XI 487 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

DIAS, Clotilde do Carmo. *Aluna do Telhado*. São Paulo: Livraria Everest Editora. 1977.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

LACERDA, Lilian Maria de. *Álbum de leitura: memória de vida*, história de leitoras. Belo horizonte, 1999. XI 487 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

MARCHETTI, Wanda. *Diário de uma atriz*. s/ editora, 1977.

MOURÃO, Laurita. *À mesa do jantar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Proteção pra quem? O código penal de 1940 e a produção da virgindade moral. *Labrys*, estudos feministas / étudesféministes. 2005. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys7/liberdade/muniz.htm> Acesso em: janeiro de 2014.

OCTÁVIO, Laura Oliveira Rodrigo. *Elos de uma Corrente – seguidos de novos elos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira Ltda, 1994.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso*. Princípios & Procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 8, n. 18, ago/set.1989, p. 9-18.

PIMENTEL, Helen Pimentel. *Casamento e Sexualidade: a construção das diferenças*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2012.

RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.

SWAIN, Tânia Navarro. Entre a vida e a morte, o sexo. In: STEVENS, Cristina e SWAIN, Tânia Navarro (orgs.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.p. 285-302.

Mulheres *rugbiers*: Pertencimentos e ideias-valores compartilhadas¹

Leonardo Turchi Pacheco

O presente texto é um desdobramento de outro, no qual analisei as estratégias e desafios das mulheres que praticam rúgbi para se inserir nesse esporte, marcado pela masculinidade (Pacheco, 2016). Se, naquele momento, as questões da construção da feminilidade e da corporeidade, em um esporte masculino, foram abordadas de maneira mais incisiva, aqui escolhi refletir sobre outros aspectos que atravessam o universo do rúgbi.² Os aspectos concernentes às relações de gêneros estão presentes e perpassam a reflexão aqui apresentada, mesmo que não tão explícita e vigorosamente como na análise anterior, no texto referido acima.

Feita essa ressalva, é importante destacar que as reflexões a seguir são ancoradas em uma pesquisa de três anos, na qual me propus a compreender, a partir das narrativas de jovens mulheres universitárias, do interior de Minas Gerais, as representações, discursos e práticas que compõem a esfera do rúgbi.³ Nesse período, foram realizadas observações em treinos e campeonatos, acompanhamentos de comunidades sobre rúgbi nas redes sociais e entrevistas audiovisuais com as praticantes. No intuito de manter o anonimato das entrevistadas e de um técnico entrevistado, decidi, no que se segue, não mencionar a cidade e nem o nome do time em que jogam. No que se refere à cidade, ela será denominada pela região em que se localiza. Em relação ao time, ative-me aos seus emblemas identificadores – Abelhas, Leoas, Carcará, Taurus, Terremoc e etc.

Para refletir sobre os pertencimentos e as ideias-valores da esfera do rúgbi, reuni, em quatro blocos, a pluralidade de narrativas enunciadas

¹ *Rugbier* é aquele ou aquela que pratica o rúgbi, de maneira amadora ou profissional. Portanto, *rugbier* é um ou uma jogadora de rúgbi.

² Aqui, vale uma explicação sobre a ortografia. Escolhi escrever o nome do esporte em português, seguindo a sugestão do Dicionário Houaiss e indo na contramão da escrita nativa, que prefere o inglês rugby – a escrita em inglês foi mantida nas citações do meu diário de campo e nas transcrições das entrevistas. É digno de nota que, nas redes sociais virtuais, *sites* das federações, *blogs* e *sites* sobre o esporte e nos programas televisivos, rúgbi é escrito rugby. Interessante observar que, se a escrita nativa mantém a forma em inglês, a pronúncia, por outro lado, foi aportuguesada para rãguebi, ao invés do rãibi dos ingleses e norte-americanos.

³ A pesquisa tinha por título “Pedagogias do rugby: feminilidades e corporeidades em jogo” e contou com recursos da chamada MCTI/CNPQ/SPM-PR/MDA Nº 32/2012.

pelas minhas informantes. No primeiro bloco, analiso questões sobre o *ethos* do rúgbi, em seguida, passo para a análise do estilo de vida, mais adiante, abordo a questão da sociabilidade e, por fim, no entrelaçamento do conjunto dessas narrativas, apresento e faço uma reflexão, em esboço, da categoria “espírito do rúgbi”.

Prelúdio

“Rúgbi é um esporte que, para praticar, tem que ter caráter.” Essa frase foi ouvida em um treino, em meados de agosto de 2012. Já era fim de tarde, escurecendo. As jogadoras de uma equipe do interior do sul de Minas Gerais disseram aquilo em meio a uma balbúrdia de argumentos. Uma frase solta, no meio da quadra de esportes da Universidade que elas frequentavam.

Anotei no caderno de notas. Ficou lá perdida; faltava o acréscimo de sentido. Quando redigi essa anotação para o diário de campo é que comecei a refletir. Pensei em Sennet e na *Corrosão do Caráter*. Esse autor sugere que estamos vivenciando um momento em que mudanças estruturais colocam em suspensão aquilo que entendíamos como caráter pessoal nas esferas do trabalho. As características que eram primordiais para compreender as relações e transitar no mundo do trabalho tornam-se anacrônicas, na contemporaneidade. Em sua perspectiva a experiência emocional de longo prazo, a lealdade e o compromisso mútuo, a prática de adiar a satisfação em troca de um fim futuro perde sentido em esferas na qual o imediatismo, o frenesi, a fluidez e a multiplicidade das interações são regras para se agir. (Sennet, 2014).

Continuei pensando. Se essas mudanças ocorreram no mundo do trabalho, conseqüentemente, também poderiam ser observadas no mundo do lazer e nas suas relações. Perguntei-me se era possível associar a corrosão do caráter à esfera do rúgbi. Como, até aquele momento, não havia entrado em contato com as ideias-valores que pautam as formas de conduta no rúgbi, não percebi que não foi no sentido de corrosão que as jogadoras se referiam ao caráter. Pelo contrário, na perspectiva dessas, esse esporte se apresenta como a síntese de tudo aquilo que o caráter significa.

Como veremos, a referência sobre o caráter se relaciona com as características que dotam de identificação e pertencimento a praticante e iluminam uma categoria utilizada para definir os padrões de comportamentos e de pensamentos – uma ética e um *ethos* do esporte – da *rugbier*, em relação ao esporte. Esses comportamentos e pensamentos são entendidos pelas próprias jogadoras como um estilo de vida que transcendem a esfera do jogo

propriamente dita. Portanto uma rede de relações é construída por meio de um estilo de vida que agrega outras territorialidades de sociabilização que não somente a esportiva. Na interlocução entre os discursos sobre o *ethos* esportivo e o estilo de vida, surge a categoria “espírito do rúgbi” como que para sumarizar a identidade da *rugbier*. Assim, essa categoria se apresenta como uma ideia-valor que define o esporte e seus praticantes e os distingue de outros – principalmente o futebol, pensado como uma alteridade radical.

Primeiro bloco: narrativas sobre o *ethos* do rúgbi

Toda iniciante que entra no mundo do rúgbi, mais cedo ou mais tarde, aprende que ela escolheu um esporte de bárbaros praticados por *gentlemen*. Essa é a definição que toda praticante de rúgbi faz desse esporte. É a partir dessa definição que as narrativas sobre o *ethos* – valores, comportamento e emoções compartilhadas – sobre o rúgbi são construídas.

Ora, sabe-se, a partir da leitura de Dunning e Sheard (2005) que a origem do rúgbi está ligada ao *ethos* masculino das elites anglo-saxãs, que frequentavam as *public schools*, em meados do século XIX. Filhos de aristocratas e depois de burgueses industriais adentraram as escolas de Rugby e a de Eton principais pontas de lança de um novo modelo educacional que tanto pretendiam diminuir o *bullying* entre novatos e veteranos, por meio de esportes com regras rígidas, como também formar homens fortes, preparados para governar a nação britânica. Para atingir esse empreendimento, visavam associar a força física à ideia de respeito às regras, autocontrole das condutas comportamentais e psíquicas.

Em outras palavras, desejavam a formação de “guerreiros civilizados”. Ou como aponta Chandler (1999a), o projeto pretendia unir no *ethos* *rugbier* o monge e a besta fera – “monk and the beast”.

Gentlemanliness no longer meant just toughness of muscle and physical vigour, power and strength, force and firmness. It meant self-discipline and self-motivation, a mastery of passions, patience and control of energy – it meant “character”. The cultivation of the healthy body also include the cultivation of the character of the moral man within, so that character

became a national trait, the natural sign of true gentleman; and character implied health and moral fitness. (Chandler, 1999a, p. 25).⁴

Percebem-se dois aspectos importantes na citação: O primeiro se refere ao cultivo do caráter. O projeto de formação do atleta de rúgbi, e, conseqüentemente, do homem inglês, passa pela inculcação de uma moral associada a esse esporte. Essa moral envolve a excelência da forma física, acrescida do corpo saudável, o que refletiria um modelo moral e corporal desejado nacionalmente. O rugbier inglês seria o símbolo da nação inglesa – em teoria, moralmente mais distantes da agressividade e força física e, mais próximos da autodisciplina e controle necessários para homens e nações civilizadas.

O segundo aspecto se refere às transformações e apropriações que o *ethos* masculino do praticante de rúgbi sofreu em momentos e espaços diversos. Como se pode verificar, por exemplo, na própria Inglaterra, mediante a oposição entre o norte e o sul. No norte, os rugbiers eram oriundos de camadas populares e se profissionalizaram e, no sul, eram representantes das elites amadoras. Nesses espaços, havia percepções distintas do que seria honra e masculinidade ligada ao esporte (Martens, 1999a). Outro exemplo de apropriação do rúgbi se daria na França. Nesse país, os praticantes privilegiavam o drible, a finta e a beleza das performances em contraposição aos encontros corporais. Nesse estilo de rúgbi, a elegância era primordial e o corpo a corpo visto de maneira desprezível, pelo menos no início da prática do esporte, nesse país. (Terret, 1999b). Na Austrália, África do Sul, Nova Zelândia (com o *ethos* do homem conquistador de fronteiras e mais tarde com a incorporação dos maoris, tanto praticantes como de seus rituais *Haka*).⁵ País de Gales, Itália e Japão, todos esses países com suas respectivas maneiras de se portar, em relação ao jogo, como faz crer as coletâneas de Chandler e Nauright (1999a, 1999b) que se ocupam da interseção da temática do rúgbi e da construção de masculinidades.

Mesmo com essas diferentes apropriações, existem códigos comuns que são inculcados nos rugbiers masculinos e femininos contemporâneos, creio eu. Esses partilham de uma ética que prega um *ethos* específico, em relação a certos atores sociais, no campo do rúgbi. E essa ética esportiva é, frequentemente,

⁴ “Ser um cavalheiro não significava como antes, apenas rigidez muscular, vigor físico, poder e força, potência e firmeza. Mas também autodisciplina, automotivação, controle das paixões, paciência e controle das energias – significava ter caráter. O cultivo de um corpo saudável também incluía o cultivo do caráter moral interior de um homem, assim caráter tornou-se uma característica nacional, o sinal natural do verdadeiro cavalheiro; e caráter implicava em saúde e aptidão moral.” (Chandler, 1999a, p. 25). [Tradução do autor].

⁵ Haka é uma dança ritualística Maori de boas-vindas aos amigos e intimidação dos inimigos. No rúgbi, é realizada pela equipe da Nova Zelândia – All Blacks – como uma performance intimidadora aos adversários e de motivação à própria equipe.

contraposta ao futebol.⁶ O futebol é percebido como um esporte de alteridade radical. Porém, essa alteridade não é excluída do campo de visão das praticantes. Pelo contrário, tudo se passa como se a importância do futebol se desse na negativa, para se pensar na positividade do rúgbi. Em outras palavras, o futebol é importante para que as praticantes de rúgbi pensem a própria prática. Isso porque, no rúgbi, ao contrário do futebol, segundo as narrativas das informantes, o respeito ao adversário e ao arbitrário, as hierarquias entre jogadoras e capitães e árbitros são cruciais. Nessa perspectiva, o futebol é encarado como um esporte em que a malandragem é mais preponderante do que o jogo limpo e onde falta cumplicidade entre os companheiros de equipe. Portanto, as características que compõem o *ethos* da rugbier e se constituem como ideias-valores é o que o diferencia radicalmente do futebol.

O respeito ao adversário e o jogo limpo são condutas que fazem as rugbiers orgulhosas de seu esporte. Outras características também compõem esse *ethos* e as fazem orgulhosas, como pode ser observado no relato da jogadora do time das abelhas:

Então, o rugby é um esporte totalmente de união que tem muito respeito, visa muito isso. E além de que o rugby não é só um esporte, é uma forma de viver diferente. A gente se adapta a uma nova vida. Tanto ritmo quanto disciplina. Respeito ao próximo. Companheirismo e cumplicidade. Acho que coisas que nenhum outro esporte proporciona tanto isso pra gente. (Abelhas sul de Minas).

A ênfase, além do respeito aos praticantes, está localizada em aspectos como a disciplina de se praticar um esporte que não é ensinado e tampouco praticado nas escolas brasileiras. A disciplina é necessária para enfrentar as dificuldades com aprendizagem, mas também necessária para enfrentar as dificuldades decorrentes da carência de locais para se praticar, de materiais esportivos e incentivos financeiros.

A cumplicidade e o companheirismo são características reiteradas para reforçar que o rúgbi, muito mais que o futebol, é um esporte coletivo, no qual as habilidades individuais não têm valor por si só. Assim, em momentos cruciais da partida, é preciso contar com a cumplicidade e o companheirismo da parceira de equipe, pois é ela que faz a proteção e forma o *ruck* quando o indivíduo é “*tackleado*” ou mesmo é na força conjunta, no abraço do *scrum*

⁶ Como apontam Dunning e Sheard (2005), Chandler (1999a) o futebol e o rúgbi são esportes em conflito desde a sua formação. Conflitos provenientes de estilos de jogos criados por escolas britânicas rivais. Rivalidade que persiste até a contemporaneidade, quando se pensa em *ethos* e ética esportiva.

é que a bola é recuperada.⁷ Ademais, o rúgbi é um esporte de contato, que demanda certos cuidados e pressupõe riscos. É muito comum aos praticantes sofrerem hematomas, edemas, contusão, lesões sérias. Esses riscos podem ser minimizados se houver a predisposição de respeito ao adversário, de se jogar limpo – *fair play*.⁸ Respeito ao adversário é uma ideia que é repetida à exaustão, para contrapor o rúgbi ao futebol. Se, no futebol, o respeito é uma exceção, no rúgbi é uma regra, dizem as jogadoras.

Ora, essas características que foram enumeradas como formas de conduta ideal durante o jogo podem ser compreendidas não somente como *ethos* esportivo, mas também como características associadas ao estilo de vida dessas praticantes. Estilo de vida, que veremos a seguir, ultrapassa o espaço dos treinos e partidas e se alongam em outras esferas.

Segundo bloco: narrativas sobre o estilo de vida

John Clarke (1998) ao estudar a subculturas operárias juvenis inglesas, no pós-guerra, associa a construção de estilos a momentos de lazer e a experiências de classe. Ao estabelecer essa associação, o autor aponta para diversos espaços que permitem que o estilo, em sua concepção, uma marcação de diferença, torne-se visível. E o estilo se torna visível em espaços públicos como nos *pubs* e bares, nas ruas, nos concertos de bandas, nos eventos esportivos e nas torcidas de futebol.

Desse modo, o estilo de vida não pode ser pensado de maneira isolada do contexto em que é construído. Ele deve ser pensado em relação à organização do grupo, posições de indivíduos dentro dele, das práticas estabelecidas,

⁷ O *ruck* acontece quando o jogador leva um *tackle*. Assim que for *tackled*, ele deve soltar a bola. É nessa hora que os companheiros formam uma espécie de cabana para ajudá-lo a recuperar a bola e protegê-lo dos avanços dos adversários. O *scrum* acontece no rúgbi quando ocorre uma infração acidental ou quando a bola não está mais em jogo e é necessário recomeçá-lo. Os jogadores formam blocos, abaixam a cabeça, encaixam os ombros com os adversários e tentam recuperar a bola que o jogador da equipe beneficiada com a infração joga no espaço entre os blocos de jogadores das equipes adversárias. O *tackle* é uma técnica de defesa com a qual se impede o ataque do jogador da equipe adversária, agarrando-o da cintura para baixo.

⁸ Como na maioria dos discursos, nem sempre a teoria reflete a prática. Ouvi vários relatos de jogadoras que tiveram os cabelos puxados, foram socadas no *scrum*, levaram *hand off* na cara de propósito: o *hand off* é uma técnica de defesa do *Tackle*. O jogador, que corre com a bola em direção à linha final do campo para fazer o ponto, chamado de *try*, para desvencilhar-se do adversário, empurra-o com a mão em seu peito, desequilibrando-o e o fintando. Ouvi, também, relatos de jogadoras que foram *tacklead*as acima da cintura, levaram pescoções, entre outras agressões gratuitas. Porém, todas essas agressões foram condenadas e as equipes que as praticavam estigmatizadas como desviantes, no que tange a ética do jogo. Equipes que contribuem para desvirtuar a ética do esporte.

experiências vivenciadas e das autopercepções. Na perspectiva desse autor, é importante compreender a apropriação de objetos simbólicos que darão ao grupo uma determinada identidade e os diferenciarão por meio de suas performances, aparências e valores de outros grupos; criando fronteiras de pertencimento e de segurança ontológica.

Ao refletir sobre a construção de estilo, a partir de apropriação de objetos simbólicos, Clark toma emprestado de Levi-Strauss o conceito de bricolagem. Assim, ao reordenarem e re-contextualizarem determinados objetos, dando a estes novos sentidos, os grupos juvenis constroem novos discursos sobre os discursos previamente ligados ao objeto, tal qual faria o *bricoleur* levi-straussiano. Para que esse objeto seja retraduzido, rearranjado e transformado, ele necessita de portar um discurso e uso distinto, em um grupo diferente.

Penso que esse processo de retradução e distinção ocorra no rúgbi, se entendermos como objeto simbólico o *ethos* do esporte, à medida que as praticantes invertem a frase que o caracteriza para designar o futebol. Como elas dizem, o rúgbi é “um esporte de bárbaros praticado por *gentlemen*”, o futebol é “um esporte de *gentlemen* praticados por bárbaros”. Os discursos sobre respeito ao adversário, às hierarquias estabelecidas em campo como o árbitro, o capitão, o técnico e o médico, a conduta relativa a esses atores, marcada pelo consentimento de suas decisões sem reclamações, o jogo limpo, não somente no contato corporal com o adversário, mas também na conduta de não ludibriar o árbitro, em relação à verdadeira intensidade dos encontros e quedas. Como também na resistência a supervalorizar dores, contusões e lesões que nada tem de gravidade, para levar vantagens são valores aprendidos e interiorizados, de maneira a reivindicar um pertencimento a um grupo diferenciado.

Como indica Coakley (2004), esse processo de identificação, diferenciação e envolvimento com o esporte é um processo de aprendizado, que culmina no “talkthetalk, walkthewalk”. Em outras palavras, é um processo de aprendizado dos códigos que fazem o jogador assumir o *habitus* e o estilo de vida distinto que compõem a modalidade.⁹ Ora, não é justamente isso que reivindica a jogadora das Abelhas, quando argumenta que “o rúgbi não

⁹ “Cada condição é definida, inseparavelmente, por suas propriedades intrínsecas e pelas propriedades relacionais inerentes à sua posição no sistema das condições que é também, um sistema de diferenças, de posições diferenciais, ou seja, por tudo o que a distingue de tudo o que ela não é e, em particular, de tudo que lhe é oposto: a identidade social define-se e afirma-se na diferença.” (Bourdieu, 2013, p.164).

é só um esporte é uma forma de viver diferente”? o pertencimento a um grupo, não só esportivo, mas de um estilo de vida distinto, pois engendra um *habitus* todo próprio.

Um estilo de vida que, ademais, é relacionado a uma ética esportiva e um *ethos* compartilhado sobre respeito, jogo limpo, companheirismo, cumplicidade, disciplina e hierarquia, como valores que os diferencia de outros esportes. Ideias-valores que as jogadoras aprendem a identificar como sendo primordiais ao esporte e as seguem como também esperam que todos que o pratiquem as sigam ao empreender suas ações, no campo de jogo ou fora dele.

Terceiro bloco: narrativas sobre sociabilidade e as redes de relações

As jogadoras de rúgbi, com quem mantive contato no decorrer da pesquisa, em sua maioria, eram compostas por jovens universitárias e residiam em repúblicas de cidades universitárias, no interior de Minas Gerais. Elas interagiam com pessoas do mesmo curso e estendiam essa interação com outras pessoas, de outros cursos, ao dividirem casas e quartos em repúblicas, ao se encontrarem em festas, sempre frequentes em cidades pequenas, com pouca opção de lazer e ao praticarem esportes em espaços oferecidos pelas universidades.

Não são todas as Universidades do interior de Minas Gerais que possuem a estrutura disponível para a prática do rúgbi. As que possuem são, geralmente, aquelas que dispõem de cursos de Educação Física já consolidados. Mesmo estas adequam o campo de futebol para a prática do rúgbi e poucas têm o material necessário para a prática desse esporte. Essas circunstâncias obscurecem o contato com o esporte no cotidiano e me leva a crer que o primeiro contato com o rúgbi se dê não no espaço esportivo, mas em outros espaços de lazer, nas festas ou nos interstícios entre uma aula e outra. São nesses espaços de sociabilidade lúdica, por meio do prazer de compartilhar companhias recíprocas, que os indivíduos estabelecem laços a partir de interesses comuns. (Simmel, 2006).

Desse primeiro contato, nessas interações lúdicas, é que se é apresentado ao esporte e que surge o convite para participar de um treino. Se a interlocutora se fizer presente ao treino, ela é acolhida e lhe são ensinadas as regras básicas e inicia-se a desmitificação do esporte como violento. Se ela

for frequente aos treinos, são contadas histórias sobre os jogos e de terceiros tempos. Certamente, esses assuntos engatam um convite para beber em algum bar. Nos treinos, bares e encontros nos corredores das universidades estabelecem as afetividades e as proximidades que fazem da novata um membro da família rúgbi.

Aqui, um novo espaço de pertencimento é adentrado pela neófito, como aponta Mafessoli, quando trata da comunhão entre pessoas com interesses similares, que partilham o mesmo espaço e o mesmo símbolo:

O que podemos reter deste exemplo é a junção entre a inscrição espacial e o cimento emocional. Neste sentido é que o *ghetto* permite esclarecer numerosos reagrupamentos contemporâneos que, ao mesmo tempo, se definem a partir de um território e de uma partilha afetual. Qualquer que seja, no caso, o território em questão ou o conteúdo da afeição: interesses culturais, gosto sexuais, cuidados vestimentares, representações religiosas, motivações intelectuais, engajamentos políticos. Podemos multiplicar os fatores de agregação, mas, por outro lado, eles estão circunscritos a partir destes dois polos que são o espaço e o símbolo (partilha, forma específica de solidariedade, etc.) [...] Dessa maneira, a socialidade ou a proxemia são constituídas por uma constante sedimentação que faz rastros, que faz “território”. (Maffesoli, 1998, p.188-189).

É importante salientar que os espaços de pertencimento ultrapassam a prática do esporte por ele mesmo, mas tem o esporte como símbolo de agregação, de partilha de sentimentos e emoções comuns. Essa sociabilidade deixa rastros em outros espaços como os bares, as festas, as lanchonetes, as repúblicas, as praças. Locais em que o esporte se faz presente pela conversa entre seus praticantes: pelas fofocas de casos ocorridos nos jogos e no terceiro tempo nos amistosos e campeonatos, pelas informações sobre as regras e os campeonatos vindouros, pelos comentários sobre jogos do passado e daqueles que estão por vir, sejam de equipes nacionais, mas principalmente seleções internacionais, entre outras coisas.

Como argumenta uma informante: é como se o esporte, para existir, necessitasse dessa comunhão, desses laços que o extrapolam. E, ainda, que esses laços enlaçam os praticantes que o praticam, frequentemente, mas desenlaçam aqueles que, por um motivo ou outro, abandonam a prática.

Eu acho que ultrapassa muito a ideia de esporte, entendeu? Não fica só na prática do esporte, sempre acontece “ah, os colegas do futebol e num sei o que..bla..bla..bla..” eu acho que o rugby é bem mais forte

porque na própria ideia que vai ter um campeonato, que vai ter um jogo tem a inclusão de um terceiro tempo, que é...você sabe o que é... (risos) [...] faz esses laços ficarem fortes de verdade, e quando se para de praticar o rugby parece que vai soltando esses laços. É o esporte que mantém esses laços, mas parece que é um pretexto para fazer o esporte existir. (Leoas sul de Minas).

Com o tempo, a participação em amistosos e, depois, em campeonatos, faz essa relação e os laços se estreitarem ainda mais. É nesse momento que o terceiro tempo é vivenciado e que contatos são ampliados.

O terceiro tempo é uma festa pós-jogo, de confraternização entre as equipes. É nesse espaço, regado a cerveja e comida, que os praticantes se engajam em rituais de iniciação, discussões sobre o jogo, pedidos de desculpas pelos encontros corporais mais brutais, galanteios e paqueras. No terceiro tempo, as redes de relações são alargadas por meio de troca de contatos entre pessoas de cidades e Estados diferentes. Trocam-se endereços de *e-mail*, *Facebook*, *Whatsapp* e demais endereços de redes sociais virtuais. Essas trocas são importantes, na medida em que permite o encontro dessas jogadoras em outros contextos. É muito comum jogadoras viajarem para outras cidades para participarem de amistosos com equipes diferentes.

Coletei vários relatos de pessoas que saíram do sul de Minas para participar de jogos no Rio de Janeiro. Pessoas que saíram do Triângulo mineiro para participar de jogos em Florianópolis. Há um sentimento de pertencimento moral que amplia essas redes e que faz com que o jogador recém-conhecido seja acolhido, em uma cidade estranha, pelo fato de compartilhar o estilo de vida e o *ethos* esportivo do rúgbi. Os relatos dão conta de que a participação na família do rúgbi permite essa sociabilidade ampliada, essa criação de rede de redes, redes de cooperação, que inclui o indivíduo pelo fato do pertencimento a uma comunidade de práticas, experiências e afetos similares, compartilhadas. (Agier, 2011 e Hannerz, 2015).

Quarto bloco: narrativas sobre o “espírito do rúgbi”

Até o momento, procurei refletir sobre o *ethos* e o estilo de vida da rugbier. Agora, enfocarei a categoria “espírito do rúgbi” para procurar compreendê-la e relacioná-la com o *ethos* e o estilo de vida das jogadoras. Tiro proveito de duas experiências de campo para iluminar o que seria essa categoria, na perspectiva das jogadoras.

Viajei a uma cidade do interior de Minas Gerais, localizada na região do campo das vertentes. Havia combinado entrevistas com as jogadoras dessa localidade, mas, por uma série de imprevistos, não aconteceu. No entanto consegui estabelecer contato com o técnico delas. Fomos conversar em uma lanchonete que vendia açaí perto do hotel em que eu estava hospedado. Em uma hora e meia de diálogo, pautado por dúvidas sobre a prática do rúgbi, eis que surge a menção ao espírito do rúgbi.

Anotei em meu diário de campo:

Segundo ele, as baladas competem diretamente com o rugby. E este sai perdendo. Reclamou diversas vezes que os jogadores e jogadoras não possuem o “espírito do rugby”. Perguntei o que era isso. Ele me respondeu: “É algo que você tem ou não tem. Não é algo aprendido”. Perguntei se era possível alguém ter esse espírito e não saber. Ele disse que sim, que é possível descobrir que se tem quando entra em contato com o jogo. (Diário de Campo, 03 de Outubro de 2013).

Em outro momento, em uma conversa com uma jogadora do Carcará, sobre o campeonato que disputaram em uma cidade histórica, no interior de Minas Gerais, fiquei sabendo que elas levaram jogadoras de outra cidade vizinha para completar o time. Dei a entender que elas levaram essas meninas para apanhar no lugar delas e que, no final, elas ficariam com as medalhas.

Elas ficaram muito felizes de poder jogar (se refere às meninas da cidade vizinha). Aprender. Não é fácil ter essa oportunidade. Levaram medalhas. Ficaram felizes sim. E não estamos nos aproveitando. Sem elas, não teríamos time. Elas sabem disso. (Diário de campo, 11 de novembro de 2013).

Erro grosseiro que desencadeia uma conversa sobre o “espírito do rúgbi” fazendo da interação ainda mais truncada quando indico que não jogo e nunca joguei o rúgbi, mas que gostaria que ela me explicasse o que seria o “espírito”. A resposta vem de forma abrupta e definitiva: “O espírito do rugby é como ser mãe, difícil de explicar, só sabe quem é.” (Diário de campo, 11 de novembro de 2013).

Nessa ocasião, gostaria de refletir sobre dois aspectos relevantes, para começar a compreender essa categoria. Como indiquei no início desse texto, a aproximação da categoria se dará no nível de esboço reflexivo. Em outro

momento, pretendo desenvolver, com maior acuidade, todos os meandros que se apresentam no entendimento do “espírito do rúgbi.”¹⁰

O primeiro aspecto a ser destacado é a da semelhança das narrativas no que concerne a dificuldade em definir, e, conseqüentemente, expressar em palavras o que seria o “espírito do rúgbi”. Na minha percepção, acredito que a dificuldade em racionalizar a categoria está associada ao aspecto da experiência emocional e afetiva com a prática do esporte. Tudo se passa como se, para saber o que é o “espírito”, fosse necessário ter tido a experiência da comunhão em treinos e jogos. É isso que minha interlocutora decreta, quando diz que é uma experiência inexplicável. A analogia com a maternidade faz crer nisso. Em outras palavras, e seguindo essa linha de raciocínio, a experiência de maternidade é infinitamente distante da ideia da maternidade. Portanto, a experiência de maternidade, tal qual a experiência no rúgbi e seu “espírito” tornam-se *habitus*, esse conjunto de disposições de ação e pensamento, interiorizados na prática. (Bourdieu, 2013). O meu interlocutor contribui com essa percepção, à medida que coloca o espírito como algo revelado na prática, algo que se toma conhecimento da presença jogando.

O segundo aspecto se refere ao entrelaçamento entre *ethos* esportivo, estilo de vida e “espírito do rúgbi”. O interlocutor, quando fala sobre o “espírito do rúgbi”, aponta para a disciplina e o autocontrole como sendo características necessárias para se praticar o esporte. Ao acusar a falta de compromisso de algumas das jogadoras de sua equipe para com os treinos, ele reafirma, justamente, o *ethos* e estilo de vida do praticante.

Em outras palavras, para viver o rúgbi, é necessário escolher entre o compromisso e a disciplina com o esporte ou a ausência dessas características marcadas pela frivolidade e pelo excesso das festas noturnas – baladas. Não há uma condenação dessas atividades por si mesmas, mas sim como um impedimento para que a atividade com o rúgbi seja privilegiada. É como se o estilo de vida fosse retalhado ao meio, só uma parte da comunhão estivesse sendo levada a cabo e a outra deixada de lado. O que constituiria um contrassenso na identificação, ou seja, uma rugbier que não joga rúgbi.

O relato da interlocutora contribui ainda mais para associar *ethos*, estilo e “espírito do rúgbi”. Isso porque assinala que, ao proporcionar

¹⁰ Um desses meandros é pensar o “espírito do rúgbi” pela teoria da reciprocidade e do dom, dádiva através de Marcel Mauss, Levi-Strauss, Alain Caille, Maurice Godelier e Marilyn Strathern, entre outros. Uma empreitada, que como se vê, merece um artigo próprio.

o aprendizado de outras jogadoras, de outra cidade, na equipe de sua cidade, nos campeonatos e amistosos, há uma contribuição para a inclusão de novos atores no campo. E, além disso, aponta para o companheirismo e a cumplicidade que se formam na cooperação entre umas e outras. As convidadas adquirem maior experiência com o esporte e entram em contato com o “espírito do rúgbi”. Levam para casa medalhas, estabelecem contatos com pessoas novas, renovando suas redes de relações e reforçando os laços já criados. Compreendem aquilo que faz do rúgbi um esporte de caráter – disciplina, autocontrole, hierarquia, respeito ao adversário, jogo limpo, cumplicidade, companheirismo e solidariedade – em outras palavras, são invadidas pelo “espírito do rúgbi”, aprendem o *ethos* e experimentam o esporte como um estilo de vida.

Considerações finais

Este texto teve como objetivo a reflexão sobre e a associação entre o *ethos* esportivo, estilo de vida e da categoria “espírito do rúgbi” entre jovens praticantes de rúgbi, no interior de Minas Gerais. Como ressaltado no início, é um desdobramento de ideias de outro texto, que aborda questões sobre feminilidade e corporeidade de forma mais aprofundada.

Encadeei as narrativas em quatro blocos. No primeiro, indiquei que o *ethos* desse esporte é contraposto ao *ethos* do futebol e se diferencia e se distingue deste pelo respeito ao adversário, por hierarquias de poder dentro de campo seguidas à risca, pela condenação ao jogo sujo e às malandragens, pela disciplina e autocontrole, pelo companheirismo e cumplicidade entre jogadores das equipes. Todas essas características foram entendidas como motivo de orgulho e de distinção entre as jogadoras de rúgbi.

Em seguida, apontei que o estilo de vida é associado a esse *ethos*, à medida que as características desse compõem a experiência daquele. Assim se instauram sociabilidades que extrapolam os espaços de treinos e jogos e abrangem outros espaços de lazer. Da mesma forma, os amistosos e campeonatos permitem a formação de redes alargadas que contribuem para inclusão, solidariedade, cooperação e acolhimento entre jogadoras em viagens a outras cidades e Estados, fazendo do rúgbi, segundo as praticantes, uma grande família.

Por fim, em forma de esboço, enfoquei a categoria “espírito do rúgbi”. Categoria que, apesar das dificuldades de expressão por palavras pelos praticantes, engloba o *ethos* e o estilo de vida das jogadoras. Isso porque,

creio eu, sumariza a experiência prática e afetiva dos *rugbiers* em relação ao próprio rúgbi, enquanto um *habitus*. Um conjunto de comportamentos, atitudes e emoções interiorizadas, de maneira a produzir um “caráter” necessário e prestigiado para a prática do rúgbi.

Referências

AGIER, Michel. *Antropologia das cidades*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica do julgamento social*. Porto Alegre, RS: ZOUK, 2013.

CHANDLER, Timothy and NAURIGHT, John (ed.). *Making men: rugby and masculine identity*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1999a.

CHANDLER, Timothy and NAURIGHT, John (ed.). *Making the rugby world: race, gender and commerce*. London: Frances Cass Publishers, 1999b.

CHANDLER, Timothy. The structuring of manliness and the development of rugby football at the public schools in Oxbridge, 1830-1880. In: CHANDLER, Timothy and NAURIGHT, John (ed.). *Making men: rugby and masculine identity*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1999a.

CLARKE, John. Style. In: HALL, Stuart and JEFFERSON, Tony. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1998

COAKLEY, Jay. *Sports in society: issues & controversies*. New York, NY: McGrawhill/Higher Education, 2004.

DUNNING, Eric e SHEARD, Kenneth. *Barbarians, gentlemen and players*. A sociological study of the development of rugby football. London: Routledge, 2005.

HANNERZ, Ulf. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARTENS, James. Rugby, class, amateurism and manliness: the case of rugby in Northern England, 1871-1895. In: CHANDLER, Timothy and NAURIGHT, John (ed.). *Making men: rugby and masculine identity*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1999a.

PACHECO, Leonardo Turchi. Mulheres e rúgbi: desafios e negociações de uma conjugação possível. In: SPAGGIARI, Enrico, MACHADO, Giancarlo Marques Carraro e GIGLIO, Sérgio Settani (orgs.). *Entre jogos e copas: reflexões de uma década esportiva*. São Paulo: Editora Intermeios, 2016.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

TERRET, Thierry. *Learning to be a man: french rugby and masculinity*. In: CHANDLER, Timothy and NAURIGHT, John (ed.). *Making the rugby world: race, gender and commerce*. London: Frances Cass Publishers, 1999b.

Trabalho, Sindicalismo e Gênero em Montes Claros – MG

Anna Paula Lemos Santos Peres
Luciene Rodrigues

O mercado de trabalho no Brasil incorporou as mulheres de forma maciça, a partir das décadas de 1970 e 1980 sendo esta uma das transformações facilitadas pela evolução tecnológica, que repercutiu para a heterogeneização da classe trabalhadora. Inseridas no mercado de trabalho e sob a influência do movimento feminista, as mulheres buscaram se engajar na organização sindical de modo expressivo. Mas, tanto no mercado de trabalho quanto no movimento operário, depararam com obstáculos relacionados às desigualdades de gênero.

O sindicato é um espaço público de poder e decisão, historicamente dominado por homens, ficando as mulheres, na maioria dos casos, excluídas dos seus quadros diretores.

O engajamento das mulheres no movimento sindical, na década de 1980, não levou à correspondência proporcional entre o número de mulheres filiadas e o número de cargos ocupados por elas nas diretorias dos sindicatos. Essa percepção retirou da invisibilidade o problema da sub-representação feminina, mas não resolveu a questão da assimetria de poder nas diretorias sindicais.

Quando a base da categoria é composta majoritariamente por mulheres, como nos setores da saúde, da educação, doméstico e industrial têxtil e vestuário, percebe-se uma feminização das diretorias dos sindicatos representativos, mas isso não se dá de forma preponderante. Quando a base da categoria é composta majoritariamente por homens, como é o exemplo do setor da indústria metalúrgica, as mulheres se fazem presentes nas diretorias, mas de modo ainda mais restrito.

Os estudos que buscam aprofundar-se nesse tema comumente se esforçam em compreender e explicar os motivos dessa limitada presença feminina nas diretorias das entidades sindicais, como se observa em Araújo e Ferreira (2000); Bertolini e Kamada (2012); Castro (1995); Giuliani (2011) e Medeiros (2008). O presente trabalho opta por outra via, busca compreender as mulheres transgressoras que lá estão e ocupam posições na diretoria de entidades sindicais, cujas bases das categorias sejam majoritariamente masculinas.

Nesta segunda década do século XXI, há um enfraquecimento do movimento sindical que o obriga a enfrentar a questão referente à promoção de relações sociais de gênero mais igualitárias no mundo do trabalho e no seu interior. Diante disso, o estudo propõe, com aporte na sociologia da individuação, uma compreensão do enfrentamento das desigualdades de gênero, no mundo laboral, com base no operador analítico *prova*, buscando ampliar a análise para relacionar classe social e posição individual.

Procura-se compreender o aspecto da transgressão quanto ao que aconteceu na trajetória de vida das mulheres que ocupam cargos de direção no Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas, Siderúrgica, Fundição, Reparo e Acessório de Veículos, Montagens de Painéis Elétricos e Eletrônicos, de Material Elétrico e de Informática de Montes Claros e Região – o SINDMETALMOC, com sede na cidade de Montes Claros – MG, cuja base da categoria é majoritariamente masculina.

O texto encontra-se organizado em cinco seções, sendo a primeira esta introdução, o referencial analítico, procedimentos metodológicos, resultados e conclusões.

Referencial analítico: o operador provas nas trajetórias de vida

O operador analítico *provas* foi desenvolvido por Martuccelli, (2007) a partir da sociologia da individuação. Por meio deste operador, foram estabelecidas as dimensões analíticas do estudo e a pesquisa empírica. Trata-se de uma forma de buscar relacionar a história do movimento sindical com experiências individuais vivenciadas por mulheres trabalhadoras.

A sociologia clássica não privilegia o indivíduo como objeto de análise sociológico por entender ser possível conhecer grande quantidade de suas facetas a partir do conhecimento da posição do ator individual, na sociedade. Durante os últimos 30 anos do século XX, e com a complexificação da sociedade, percebeu-se que o indivíduo já não poderia mais ser conhecido a partir de um enfoque centrado exclusivamente em sua posição social, o que dá lugar ao desenvolvimento da sociologia da individuação.

Sua principal característica está na ideia de que a sociologia deve deslocar o seu eixo de análise, que era centrado na sociedade, para os indivíduos, concedendo maior atenção às experiências individuais para leitura da realidade social. As experiências subjetivas íntimas do indivíduo passam a ser

centrais nessa forma de representação que propõe um novo modelo analítico, considerando as dimensões relacionais do sujeito, o indivíduo enquanto ser plural e contraditório, não limitado às fronteiras do seu próprio corpo, voltando-se para a narrativa pessoal do sujeito sem limitar-se ao seu papel profissional para formação da identidade e compreendendo o indivíduo como um processo inacabado e não um produto pronto. (Martuccelli, 2007).

Trata-se de uma sociologia que se concentra no indivíduo, fundamentada em três grandes matrizes ou perspectivas teóricas para o tema: a socialização, a subjetivação e a individuação.

A socialização foi concebida como um dos principais mecanismos de integração da sociedade, permitindo que se produzisse a adequação entre o ator e uma posição social. Para Martuccelli (2010), ela encontra seus limites na singularização. Para ele “[...] hoje, a socialização aparece como um formidável mecanismo de fragmentação – cada indivíduo é o fruto de uma série cada vez mais contingente de diferentes experiências de socialização. A singularidade se impõe como uma evidência.” (Martuccelli, 2010, p. 17, tradução nossa).

A subjetivação encontra no marxismo sua maior expressão. Seu núcleo está na ideia de que “[...] para que a emancipação se realize, é necessária a presença de um sujeito coletivo (o proletariado) que tenha a capacidade de transformar as lógicas de poder (o capitalismo).” (Martuccelli, 2007, p. 75, tradução nossa).

A individuação interessa ao estudo porque tem uma “[...] perspectiva particular de estudo que se interroga pelo tipo de indivíduo que é estruturalmente fabricado por uma sociedade em um período histórico.” (Martuccelli, 2010, p. 20, tradução nossa).

A complexificação da sociedade moderna dificulta a dedução das trajetórias individuais a partir de determinantes sociais. A individuação propõe estudar as consequências do desenvolvimento da modernidade sobre as trajetórias individuais, articulando e relacionando a história da sociedade e as experiências individuais. (Carrano, 2009).

Diante do desafio da divisão e fragmentação social, argumenta Martuccelli (2010) que a noção de classe social, por exemplo, não satisfaz mais como integrador político e analítico ou como princípio de unidade para a sociedade. O autor insere a noção de *prova*, sugerindo-a como um novo constructo social melhor adequado à complexificação da sociedade moderna.

A noção de *prova* possui quatro dimensões. A primeira delas envolve uma percepção pelo indivíduo da experiência determinada como uma prova, ou

seja, um confronto por uma situação que se compreenda como sendo difícil e dolorosa, uma experiência existencial. Nesse aspecto, o grau de dificuldade varia de acordo com cada indivíduo. (Martuccelli, 2010).

A segunda dimensão da noção de prova supõe que, além de perceber a experiência determinada, o indivíduo deve enfrentá-la, produzindo uma resposta. Poderá reagir com resiliência, resistência ou resignação, por exemplo, de acordo com a concepção particular do indivíduo. (Martuccelli, 2010).

Por resiliência compreende-se a “capacidade de se recobrar ou de se adaptar à má sorte, às mudanças.” (Houaiss, 2010, p. 675). Por resistência compreende-se a “recusa de submissão à vontade de outro; oposição, reação. [...] qualidade de quem demonstra firmeza [...] vigor moral, determinação”. (Houaiss, 2010, p. 675). Por resignação compreende-se a “submissão à vontade de alguém ou ao destino; aceitação serena dos sofrimentos da existência [...]”. (Houaiss, 2010, p. 675).

A terceira dimensão relaciona-se com o processo de seleção da experiência determinada como prova, considerando os diferentes recursos dos quais os indivíduos dispõem. Mas salienta que as vantagens sobre os demais não são garantia de vitória em relação às provas, pois elementos de contingência de uma determinada trajetória acabam por intervir produzindo diferentes consequências. (Martuccelli, 2007).

A quarta dimensão assegura que a noção de provas é inseparável de certo conjunto estrutural de desafios formais ou informais. “Cada sociedade, em cada momento histórico, apresenta determinada racionalização das vivências. Nesse sentido, cada sociedade possui um conjunto de *pruebas* mais ou menos pré-determinadas.” (Pinto, 2009, p. 7064).

Dessa forma, Martuccelli pretende transformar a noção de prova no operador analítico adequado para pesquisas centradas na análise do indivíduo. (Setton; Sposito, 2013). Oito tipos distintos de provas foram privilegiados em sua pesquisa. Considerando o marco institucional, tais provas são a escola, o trabalho, a cidade e a família. Considerando os vínculos sociais, tais provas são a relação com a história, com os coletivos, com os outros e a relação consigo mesmo. (Martuccelli, 2007).

As provas são dificuldades eleitas como experiências individuais que exigem uma resposta do indivíduo. São desafios estruturais de uma dada sociedade aos quais os indivíduos são submetidos no curso de sua existência, de acordo com determinado momento histórico e espaço, que produzem resultados distintos de acordo com as contingências e recursos pessoais de cada indivíduo.

A pesquisa não abandona a categoria classe social, ao contrário, amplia com a noção de prova, com base na sociologia da individuação. A prova

constitui situações que exigem uma resposta das trabalhadoras perante desafios existenciais enfrentados ao longo da vida, até ascenderem à diretoria da organização sindical.

Critérios para seleção da organização sindical e para realização das entrevistas semiestruturadas

Em razão da segregação profissional que perpassa o mercado de trabalho, as mulheres tendem a ser maioria em determinadas categorias profissionais, como mostra a Tabela 1. Conforme Teixeira e Pelatieri (2008, p. 16), “Os dados confirmam a predominância das mulheres nas áreas consideradas de ‘trabalho feminino’, como educação, saúde, emprego doméstico e na indústria do setor têxtil e de vestuário.” A mesma pesquisa verificou que as mulheres são maioria entre os sindicalizados nos setores citados, conforme tabela 01.

Tabela 01
Proporção de Associados entre homens e mulheres sobre o universo do total de associados para os trabalhadores(as) formais no Brasil – 1998, 2002 e 2006

Atividades econômicas	1998		2002		2006	
	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres
Agricultura	92%	8%	89%	11%	88%	12%
Extrativa Mineral	92%	2%	94%	6%	94%	6%
Indústria de Alimentos	78%	22%	77%	23%	77%	23%
Indústria têxtil e vestuário	49%	51%	48%	52%	46%	54%
Indústria química	82%	18%	76%	24%	81%	19%
Construção civil e madeira	85%	15%	89%	11%	84%	14%
Indústria metalúrgica	89%	11%	88%	12%	89%	11%
Urbanitários	86%	14%	86%	14%	83%	17%
Sistema financeiro	58%	48%	58%	42%	55%	45%
Comércio e Serviços	64%	36%	64%	36%	61%	39%
Transporte	91%	9%	90%	10%	88%	12%
Administração pública	59%	41%	67%	33%	60%	40%
Indústria gráfica	67%	33%	76%	24%	65%	35%
Correios e telecomunicações	72%	28%	70%	30%	60%	40%
Emprego doméstico	30%	70%	27%	73%	16%	84%
Educação	24%	76%	27%	73%	25%	75%
Saúde e Serviços sociais	20%	80%	24%	76%	24%	76%
Total	68%	32%	68%	32%	66%	34%

Fonte: Teixeira; Pelatiere, 2008, p. 17.

As autoras mostram que, dos 17 setores econômicos analisados, em quatro deles as mulheres são maioria entre os sindicalizados (as): têxtil e vestuário (54%), educação (75%), saúde e serviços sociais (76%) e emprego doméstico (84%). Em cinco dos setores econômicos analisados, a participação das mulheres entre os associados (as) ultrapassa os 30%, são eles: comércio e serviços (39%); indústria gráfica (35%); sistema financeiro (45%); correios e telecomunicações (40%) e administração pública (40%). Nos demais oito setores (agricultura, extrativa mineral, indústria de alimentos, indústria química, construção civil e madeira, indústria metalúrgica, urbanitários e transporte) as mulheres são menos de 30% do total de sindicalizados (as). (Teixeira; Pelatieri, 2008).

Diante desse contexto, selecionou-se uma Organização Sindical a partir dos seguintes critérios: (a) que fosse representativa de um setor com maior proporção de trabalhadores homens; (b) num campo profissional com forte divisão sexual do trabalho; (c) com assimetrias de gênero (estereótipos) para o exercício da função; (d) com cargos da base diretiva compostos majoritariamente por trabalhadores do sexo masculino.

A partir desses critérios, o Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas, Siderúrgica, Fundição, Reparo e Acessório de Veículos, Montagens de Painéis Elétricos e Eletrônicos, de Material Elétrico e de Informática de Montes Claros e Região – o SINDMETALMOC, com sede na cidade de Montes Claros – MG, foi selecionado para a pesquisa.

O SINDMETALMOC foi fundado em 1982. A base da categoria profissional que representa abrange um total de 6.530 trabalhadores e trabalhadoras dos quais 6.289 (96,28%) são do sexo masculino e 243 (3,72%) são do sexo feminino. (RAIS/CAGED/-MTE, 2013). No ano de 2014, havia 784 filiados ao SINDMETALMOC, distribuídos em 51 empresas na cidade de Montes Claros, sendo que desse total 672 (85,71%) eram do sexo masculino e 112 (14,28%) eram do sexo feminino.

A categoria econômica a qual faz frente é representada pelo Sindicato Intermunicipal das Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas, de Material Elétrico, Eletrônico e Similares do Norte de Minas (SIMETRON) e constituída por empresas do ramo de montagem de hidrômetros, montagem de painéis elétricos e eletrônicos, oficinas mecânicas, oficinas elétricas, retíficas, tornearias e empresas de informática. Nessas empresas, as mulheres raramente são contratadas. Quando o são, normalmente trabalham nos setores administrativos, de finanças, de engenharia e não no setor de produção. Nestes não ocupam cargos de chefia, comumente são destinadas

a postos de trabalho precarizado, relacionados a talentos considerados femininos – a delicadeza para realização de atividades minuciosas como a montagem de relógios de hidrômetro, por exemplo. Desempenham, especialmente, atividades a cargo das empresas terceirizadas.

O quadro diretivo desse sindicato é composto, majoritariamente, por homens, sendo que o percentual mais elevado de cargos ocupados por mulheres, considerando proporcionalmente o número total de cargos diretores disponíveis, alcançou 14,28% no triênio 2006/2009.

A partir da sistematização dos dados coletados com as pesquisas bibliográfica e documental, as entrevistas semiestruturadas foram realizadas. Dos vinte e três dirigentes que compunham a diretoria no triênio 2012/2015 foram selecionadas as três trabalhadoras sindicalizadas que compunham a Diretoria do Sindicato no período.

Como critérios para seleção das mulheres considerou-se: ininterrupção dos mandatos assumidos; tempo em que ocupa cargo diretor na entidade visando a abranger períodos diversos da história do sindicato em questão. Assim, uma vez inseridas na diretoria do SINDMETALMOC, as entrevistadas concluíram todos os mandatos assumidos, sendo que a entrevistada 1 (E1) compõe a diretoria do SINDMETALMOC desde 1991; a entrevistada 2 (E2) compõe a diretoria do SINDMETALMOC desde 2006; a entrevistada 3 (E3) compõe a diretoria do SINDMETALMOC desde 2012.

O roteiro de pesquisa elaborado para a entrevista semiestruturada das mulheres dirigentes foi dividido em três eixos: trajetória familiar e escolar; trajetória profissional e trajetória sindical.

Gênero e divisão sexual do trabalho

Nos primeiros anos de existência do SINDMETALMOC, a presença das mulheres era extremamente restrita. Tal circunstância pode ser justificada pelo fato de que, no final da década de 1970 e início da década de 1980, era muito raro haver mulheres qualificadas para desempenhar atividades atinentes às funções de metalurgia, mecânica e elétrica. Dessa forma, elas estavam praticamente excluídas das fábricas e da categoria. Nesse sentido o depoimento abaixo.

[...] historicamente o problema é que essas empresas não contratam mão de obra feminina pelo fato de qualificação profissional. Eu

chego a pensar isso porque é de um tempo pra cá que você está encontrando mulher fazendo curso de torneiro mecânico, fazendo curso de eletricidade, fazendo curso de solda, enfim, esse é um dos motivos pelos quais a gente não tem percebido um número maior de mulheres trabalhando dentro da categoria. [...] Historicamente, como nós estávamos conversando, o setor metalúrgico ele realmente é mais é homem mesmo. (E4, 2014).

A ausência das mulheres pode ser observada nos seguintes registros iconográficos das primeiras assembleias gerais do SINDMETALMOC, nas quais a presença masculina é absoluta.



Figura 01: Primeiras assembleias do SINDMETALMOC.
Fonte: SINDMETALMOC, 198[?].



Figura 02: Primeiras assembleias do SINDMETALMOC.
Fonte: SINDMETALMOC, 198[?].

No entanto, com exceção do triênio 1988/1991, as mulheres sempre se fizeram presentes na composição do quadro diretor do SINDMETALMOC. Em seus arquivos, há o registro de que, no primeiro mandato, referente ao período 1982/1985, Alaíde Barbosa dos Santos Oliveira, cuja profissão era soldadora, constava como membro diretor ocupando o cargo de suplente de delegado. A tabela 2 mostra o perfil das mulheres no quadro diretivo do Sindicato dos Metalúrgicos.

Tabela 02
Perfil das Mulheres Diretoras do SINDMETALMOC – 1982 a 2014

Mulheres (M)	Triênio	Estado Civil	Ano de Nascimento	Cargo Diretivo	Profissão
M1	1982/1985	Casada	1953	Suplente Delegado	Soldadora
M2	2006/2009 2009/2012 2012/2015	Casada	1958	Suplente Diretoria Suplente Diretoria Primeiro Secretário	Inspetora de Qualidade
M3	2000/2003	Casada	1962	Sec. Rel. Sindicais	Auxiliar Dep. Pessoal
M4	1991/1994 1994/1997	Casada	1965	Suplente Diretoria Suplente Diretoria	Inspetora de Qualidade
M5	1997/2000 2000/2003 2003/2006 2006/2009	Casada	1965	Sec. Rel. Sindicais Primeiro Secretário Primeiro Tesoureiro Suplente Diretoria	Ajudante de Produção
M6	2012/2015	Solteira	1965	Conselho Fiscal	Ajudante de Produção
M7	1991/1994 1994/1997 1997/2000 2000/2003 2003/2006 2003/2006 2006/2009 2006/2009 2009/2012 2009/2012 2012/2015	Casada	1956	Conselho Fiscal Suplente Diretoria Sec. Patrimônio Sec. Patrimônio Vice- Presidente/ Presidente Primeiro Secretário/ Suplente Delegado Primeiro Secretário/ Suplente Delegado Suplente Diretoria	Montadora de Linha Ajudante de Produção
M8	1994/1997 1997/2000	Solteira	1962	Primeiro Secretário Suplente Diretoria	Eletricista Montagem
M9	1991/1994 1994/1997	Solteira Casada	1969	Secretária Geral Suplente Diretoria	Operadora Maquina

Fonte: SINDMETALMOC, 1982 a 2014.

Os dados apontam o perfil da mulher dirigente do SINDMETALMOC que, salvo raras exceções, ingressa como diretora na faixa dos 30/35 anos, é casada, em sua profissão desempenha atividade estritamente relacionada ao setor de produção relativo à categoria dos metalúrgicos, normalmente ocupa cargos diretores secundários ou suplentes, sem poder de decisão e gestão junto à categoria que representa, sendo que funciona como diretora com grande transitoriedade.

Uma vez inseridas nos quadros diretivos das organizações sindicais, as mulheres se deparam com adversidades relacionadas à desigualdade de gênero tais como as encontradas por elas no mercado de trabalho. Trata-se da segregação profissional e da divisão sexual do trabalho. Essas circunstâncias se refletem no âmbito sindical, interferindo na inserção das mulheres no movimento.

As entrevistas indicaram que a segregação profissional vitima as mulheres no campo profissional. No âmbito da indústria, elas dificilmente são contratadas para trabalhar no setor de produção, normalmente desempenham atividades relacionadas a setores administrativos, finanças e engenharia. Quando contratadas para trabalhar no setor de produção, não ocupam cargos de chefia e são destinadas a postos de trabalho precarizado, relacionados a um “talento feminino”, especialmente nas atividades terceirizadas. Dentre as 112 mulheres atualmente filiadas ao SINDMETALMOC, 26 estão contratadas por uma única empresa, cuja finalidade é a prestação de serviços terceirizados.

Outro aspecto evidenciado quanto ao campo profissional foi o de que as mulheres não costumam ser contratadas ou escaladas para laborar em turnos no período noturno. Esses aspectos revelam a desigualdade de gênero no campo profissional, que também interfere no número de filiadas do SINDMETALMOC.

Quando rompem essas barreiras e chegam à diretoria do SINDMETALMOC, as mulheres são destinadas a ocupar cargos secundários. Verificou-se que há uma dificuldade para as mulheres em termos de horário para conciliar as atividades do sindicato e as atividades domésticas. As funções sob suas responsabilidades se relacionam a um estereótipo de gênero como organização e delicadeza no trato com outras pessoas:

[...] a contribuição delas nas assembleias e na ajuda aqui de organização do sindicato na reunião de diretoria é de fundamental importância. [...] eu não vejo mais essa diretoria do sindicato sem

essa participação feminina. [...] [para] organização de uma mesa, de organização de um evento, se a gente vai fazer um evento, uma assembleia com certo tipo de público, a mulher tem mais essa percepção de organizar o ambiente, da forma de conversar, de receber melhor, mais ou menos nesse sentido. (E5, 2014).

As entrevistas mostram que as desigualdades de gênero, a divisão sexual do trabalho e a segregação profissional se manifestam tanto no campo profissional da categoria representada pelo SINDMETALMOC como também em seu âmbito diretivo e podem ser compreendidas como obstáculos que restringem a presença feminina no movimento sindical.

Provações nas relações de classe e gênero nas trajetórias de vida das mulheres diretoras

No intuito de compreender o que aconteceu na trajetória de vida dessas mulheres, as transgressões que as impulsionaram a ocupar um cargo de direção onde não seria esperada a presença delas, busca-se identificar algumas *provas* e desafios a que estas mulheres foram submetidas e como responderam a eles. O quadro 01 mostra as provas com relação à família, escola, trabalho e na construção da identidade pessoal e o modo como reagiram.

Quadro 01
Provas nas trajetórias de vida das mulheres diretoras

Provas		Respostas das Mulheres Trabalhadoras da Direção Sindical		
		Resiliência	Resistência	Resignação
Quadro institucional	Família	E1	E2	E3
	Escola	E1	E2	E3
	Trabalho		E1 E2 E3	
Vínculos Sociais	Relação consigo mesma	E1	E2 E3	

Fonte: Elaboração própria com base em Martuccelli (2007, p. 126).

A primeira prova comum às entrevistadas consubstancia-se na posição socioeconômica da família marcada por baixa renda e poucos recursos financeiros. Essa informação transparece nas falas de todas as dirigentes entrevistadas logo na primeira resposta quando suscitadas a discorrerem sobre suas infâncias. Em suas palavras:

Ó a minha infância, eu fui uma pessoa que eu fui criada... não, eu vou falar a verdade que eu sou uma pessoa que eu não gosto de mentira. Eu gosto de falar a verdade. Eu fui uma pessoa que eu nasci em 1956, uma época muito difícil para a mulher e minha mãe era uma prostituta, morava no cabaré [...]. E aí, como ela não podia me criar, aí eu fui adotada pela família [nome da família que a adotou] [...]. (E1, 2014).

Ó minha infância foi um... uma... uma infância, assim... porque vinda de família pobre, né? Então foi uma coisa assim muito simples, eu não... eu tive uma infância normal igual a de uma criança pobre, que não tinha muitos recursos. (E2, 2014).

Minha infância foi bastante tranquila, de treze irmãos eu sou a décima primeira, minha mãe e meu pai, assim, eles foram pessoas bem simples. Bem - entre aspas - humildes no sentido de ter pouco recurso financeiro para cuidar de treze filhos, né? Então a gente passou alguma dificuldade, assim, material. (E3, 2014).

Essa circunstância gerou, em cada entrevistada, diferentes respostas vinculadas à percepção que cada uma, ainda na infância, desenvolvera com relação às atitudes de seus pais e à vida em família. A ciência quanto à sua origem e quanto ao fato de ser filha adotiva parece ter sido determinante para que E1 enfrentasse as demais dificuldades da infância com naturalidade e resiliência.

Quanto à E2, o que se observa é uma postura de indignação e resistência à situação que lhe era imposta. A comoção, as palavras e as lágrimas durante o seu depoimento denotam que ela não se conformava com as circunstâncias que a vida lhe impunha e não queria submeter-se a elas.

A entrevistada E3 demonstra uma postura de resignação, apesar das restrições materiais experimentadas, em virtude da escassez de recursos financeiros. Ao narrar as lembranças das atitudes positivas dos pais diante das adversidades e dos esforços deles em prosseguir vivendo com dignidade em meio às adversidades, E3 aponta a importância dessa influência para toda a família, na atualidade.

As características de resiliência, resistência e resignação destacadas acerca das entrevistadas, permeiam os depoimentos como um todo. A E2 desenvolve a resistência e a mantém como marca da sua personalidade. As E1 e E3, entretanto, têm a resiliência e a resignação, respectivamente, como características, num primeiro momento da vida, mas, diante de determinadas provas, reagem com resistência, como se verá adiante.

Outra prova comum às entrevistadas consubstancia-se no ingresso e permanência na escola. Em razão das dificuldades financeiras vivenciadas pelas famílias das entrevistadas, era comum que os filhos comessem a trabalhar ainda muito jovens para auxiliarem nas despesas de casa, especialmente os homens. Às filhas cabia auxiliar nas tarefas do lar. As entrevistadas, no entanto, não sofreram tais encargos porque eram as filhas caçulas de famílias com proles numerosas. Enquanto as entrevistadas E1 e E2 eram as mais novas dentre 10 irmãos, a E3 era a décima primeira de 13 filhos.

Questionadas sobre a divisão das tarefas domésticas em suas residências, responderam da forma seguinte: “A minha mãe que fazia, minhas irmãs que fazia (sic) porque elas eram tudo maior.” (E1, 2014); “eu era pequena e estudava, na minha infância eu não fazia quase nada não.” (E2, 2014). A entrevistada 3 informou que, em sua casa, funcionava uma espécie de rodízio administrado pela mãe com vistas a não sobrecarregar as filhas: “na semana em que eu estava acordando cedo pra fazer o café, minha outra irmã estava arrumando a cozinha do almoço, aí a outra arrumava a cozinha da janta, a outra varria a casa ou lavava o banheiro, aí na outra semana mudava.” (E3, 2014).

Esse fator foi determinante para que as entrevistadas ingressassem e permanecessem na escola, ao contrário do que aconteceu com os seus irmãos e irmãs mais velhos. Uma vez na escola, elas observaram que tinham satisfação com os estudos e que alcançavam bom desempenho escolar, o que as estimulava a continuar.

As características de resiliência para a E1, resistência para E2 e resignação para E3 também restaram manifestas. A interferência das mães foi um marco para as entrevistadas E2 e E3, sendo compreendida por elas como um incentivo aos estudos. Todas as entrevistadas concluíram o segundo grau sendo que a entrevistada E3 concluiu o terceiro grau na idade adulta.

Em relação à trajetória profissional, a prova comum às entrevistadas materializa-se em situações vivenciadas por elas que, de uma forma ou de

outra, tenham colocado em risco a permanência delas no trabalho. Acerca dessa circunstância, as provas experimentadas manifestaram-se por motivos distintos e de maneiras diversas para cada uma delas: enquanto E1 vivenciou uma experiência de perseguição no âmbito laboral, E2 enfrentou um processo de sucessão que transferiu a empresa na qual trabalhava por 13 anos para a cidade de Belo Horizonte e E3 desenvolveu uma doença do trabalho que a impede de exercer suas atividades laborais.

A entrevistada E1 relata que, desde o seu primeiro dia de trabalho, percebeu que o fato de ter sido selecionada incomodou o chefe do setor. Ao seu sentir, este não a aprovava para a função em razão da sua falta de experiência, porque se tratava do seu primeiro emprego e ela já contara 28 anos de idade. Mas, após ser submetida a alguns testes, ela foi contratada em razão da sagacidade que demonstrou, no entanto, o desagrado do chefe do setor com essa decisão restou explícito para ela. Assim é o seu relato: “[...] É que eu sou uma pessoa muito viva, toda vida eu fui uma pessoa viva [...] e aí eu já vi que tava diferente, eu já vi que o processamento deles, que eles não estavam gostando de mim [...]”. (E1, 2014).

Outras situações levaram E1 a sentir-se perseguida, a exemplo do fato de que seu período de férias era diferenciado dos demais colegas de trabalho: “[...] lá eu só tirava 20 dias de férias, eu não tirava um mês de férias não, que o [chefe do setor] falava que não.[...]”. (E1, 2014). A entrevistada relata, ainda, que as atividades do SINDMETALMOC passaram a lhe chamar a atenção em razão das ações da entidade contra o fechamento de uma empresa denominada MECA.

A entrevistada E1 candidatou-se a membro da Comissão Interna de Prevenção de Acidentes (CIPA), sendo que o resultado da eleição, num primeiro momento, foi desfavorável para a sua chapa. Assim, E1 acabou por ser demitida. Entretanto, a referida eleição foi anulada devido a irregularidades denunciadas pelo SINDMETALMOC e a chapa da entrevistada E1 restou vitoriosa na segunda eleição, o que obrigou a empresa a reconsiderar sua demissão.

A entrevistada E2, por sua vez, informou que, no início da sua trajetória profissional, trabalhou em várias empresas, até fixar-se na Metalúrgica Norte de Minas S.A. na qual laborou por 13 anos.

Segundo a entrevistada E2, a Metalúrgica Norte de Minas foi vendida para o grupo Mapri Textron do Brasil e sua sede foi então transferida de Montes Claros para a cidade de Belo Horizonte. Esse acontecimento levou à

demissão dos funcionários e dentre eles E2 que, nessas circunstâncias, teve seu primeiro contato com as ações do SINDMETALMOC.

A entrevistada E3 relatou que adquiriu uma doença do trabalho denominada tendinite, em razão de suas atividades laborais: “[...] a tendinite começou em 1999, acho que foi a primeira vez que eu senti algum desconforto [...]”. (E3, 2014). Essa conjuntura forçou o seu afastamento do trabalho, em diversas oportunidades, culminando com a concessão de uma aposentadoria por invalidez pelo Instituto Nacional da Seguridade Social (INSS) a qual perdurou por nove anos. Entretanto, em 2010 a entrevistada E3 foi convocada pelo INSS para uma revisão do benefício após a qual fora determinado o seu retorno à empresa.

Foi diante desse quadro que a entrevistada E3 procurou orientação junto ao SINDMETALMOC que a encaminhou ao seu assessor jurídico para ingressar com as medidas cabíveis na justiça.

Dessa forma, E3 encontrava-se, no momento da entrevista, afastada de suas atividades laborais, recebendo o benefício previdenciário. Essas experiências levaram as entrevistadas a um primeiro contato com o movimento sindical, por meio do SINDMETALMOC, e a valorizar essa entidade.

As entrevistadas responderam às provas com uma mudança de consciência particular a cada uma delas. As posturas de resiliência e resignação, características das entrevistadas E1 e E3 alteraram-se, pois, diante da possibilidade de se verem privadas do trabalho, reagiram com resistência no intuito de preservá-lo. Assim, demonstraram uma postura proativa em termos de participação e interesse pelas atividades sindicais.

Por fim, foi possível observar uma última prova comum às entrevistadas. Trata-se de circunstâncias particulares que prejudicaram a consciência que as entrevistadas construíram de si mesmas e foram percebidas como demasiadamente marcantes e dolorosas para elas, a saber: a origem familiar para a E1; o alcoolismo familiar para E2 e a timidez para a E3.

A resposta das entrevistadas a esses desafios foi numa mesma direção. Embora por caminhos e motivos distintos, todas desenvolveram um forte vínculo com uma religião. Nos depoimentos, ficou evidente a importância da vida religiosa e da participação em atividades e grupos de cunho religioso nos quais as entrevistadas se apoiaram para desenvolver uma consciência melhor de si mesmas e que as auxiliasse no enfrentamento das provas, em suas trajetórias de vida.

Em seu relato, a entrevistada E1 referiu-se a Deus em 17 oportunidades, seja invocando ou agradecendo. Ela encontrou na mãe adotiva um exemplo de mulher a ser seguido. Tal exemplo a impulsionou a seguir a doutrina da Igreja Católica.

Foi em busca de melhorar os problemas de dependência alcoólica de seus familiares que a entrevistada E2, persistindo na postura de resistência, direcionou-se para a Igreja Católica e seus grupos religiosos, onde a habilidade para o canto aflorou e fez com que a E2 se destacasse. Sentindo-se acolhida e valorizada naquele ambiente, ela destinou à prática religiosa prioridade em sua rotina diária.

Em todo o relato da entrevistada E3, foram feitas 16 referências a Deus. Restou evidenciada a importância do incentivo de sua mãe na superação da timidez que, para ela, funcionava como um grande obstáculo. Nesse aspecto, a postura da entrevistada alterou-se e passou da resignação à resistência. Foi justamente a mãe dela a grande incentivadora para que E3 passasse a frequentar a Igreja Batista. É notável o grande peso que E3 conferiu às experiências vividas na prática religiosa para a sua mudança de consciência em relação a si mesma.

Todas as provas foram significativas e marcantes na trajetória de vida das entrevistadas. Contudo, a prova que as aproximou das atividades sindicais e fez-lhes despertar o interesse pelas ações do SINDMETALMOC parece estar relacionada às situações vivenciadas por elas que, de uma forma ou de outra, tenham colocado em risco a permanência dessas mulheres no trabalho, proporcionando uma alteração na atitude das entrevistadas, a partir de uma verdadeira tomada de consciência.

Conclusão

O sindicalismo é uma estratégia de resistência dos/as trabalhadores/as, característica do modo de produção capitalista que nele encontra sua afirmação e sua negação. Determinadas circunstâncias têm contribuído para o enfraquecimento do sindicalismo, ao redor do mundo, dentre elas o desenvolvimento tecnológico que tem impactado a organização do trabalho, no mundo contemporâneo, atingindo frontalmente a morfologia da classe operária e sua representatividade.

Este constituiu o cenário para discutir alguns impasses do sindicalismo contemporâneo, como a questão da divisão sexual do trabalho, da precarização

do trabalho feminino e da desigualdade de gênero na organização sindical. O feminismo aparece ao longo da história para contrapor, dentre outras questões, a divisão sexual do trabalho. No Brasil, seu encontro com o sindicalismo se dá nas décadas de 1970 e 1980, quando as mulheres, engajadas no mercado de trabalho, buscam filiar-se às entidades de classe à procura de melhores condições de vida e de trabalho e despertam para uma sub-representação.

A partir da percepção de que os estudos que aprofundam no tema comumente se limitam a compreender e explicar os motivos da restrita presença feminina nos quadros diretivos das entidades sindicais, a pesquisa centrou nas mulheres que ocupam cargos de direção, de forma mais específica, naquelas entidades cuja base da categoria é majoritariamente masculina. Tudo isso se deu com o intuito de observar o aspecto da transgressão dessas mulheres que existem onde não deveriam, visando a identificar as provas às quais foram submetidas, ao longo da vida, como responderam a elas e como foram por elas forçadas.

A pesquisa mostrou que as mulheres que compõem o quadro diretivo do sindicato normalmente ocupam cargos secundários ou suplentes, com limitado poder de decisão e gestão junto à categoria que representam. Da análise das entrevistas realizadas e observando os critérios propostos pela sociologia da individuação e sua teoria das provas, foi possível identificar os desafios comuns aos quais essas mulheres foram submetidas, ao longo de suas trajetórias de vida.

As três primeiras provas identificadas estão no quadro institucional, uma vez que se relacionam à família, à escola e ao trabalho. São elas respectivamente: a origem familiar de poucos recursos financeiros, o ingresso e permanência na escola e a permanência no trabalho. Foi possível identificar, ainda, uma última prova à qual as mulheres entrevistadas estiveram comumente submetidas, que está na dimensão do vínculo social – a relação consigo mesma – expressa na construção da identidade pessoal.

A prova que as aproximou das atividades sindicais e fez-lhes despertar o interesse pelas ações do SINDMETALMOC está relacionada às situações vivenciadas por elas que, de uma forma ou de outra, tenham colocado em risco a permanência delas no trabalho, privando-as desse direito. Essa circunstância proporcionou uma tomada de consciência que alterou a atitude das entrevistadas, sendo esse o fator determinante na trajetória de vida delas que as impulsionou a tornarem-se diretoras sindicais. O aspecto da necessidade decorrente do risco iminente de privação do trabalho, aliado à

subjetividade de força, diante da vida, motivou as mulheres a conhecerem o movimento sindical, passando a admirar e respeitar o sindicato representativo de sua categoria profissional, a conhecer o seu trabalho e buscar envolver-se com as questões de classe.

Uma vez inseridas na organização sindical, essas mulheres desenvolvem uma consciência de classe e a sua permanência no trabalho deixa de ser prioridade. O que elas passam a perseguir envolve um objetivo maior, ligado à proteção dos trabalhadores na relação laboral. Destinadas a cargos diretivos secundários, são valorizadas por talentos ligados ao universo feminino como curiosidade, destreza, atenção, organização. Optam por se tornarem os olhos e os ouvidos do ente coletivo na fábrica, reportando-lhe todas as necessidades dos trabalhadores em suas diversas dimensões: saúde, economia, sociedade.

Transgridem regras quando resistem à privação do trabalho, quando se interessam e participam das atividades sindicais e quando aceitam o convite para compor a diretoria de um sindicato de base, constituída majoritariamente por homens, ocupando cargos onde estes dominam. Conquistam o respeito da categoria que representam, dentro e fora da fábrica, tornando-se referência em termos de segurança para os trabalhadores.

Referências

ARAÚJO, Ângela Maria Carneiro. Gênero nos Estudos do Trabalho: para relembrar Elizabeth de Souza Lobo. In: MORAES, Maria Lygia Quartim de (org.). *Gênero nas Fronteiras do Sul*, 2005, p. 85-96. Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/pt-br/content/colecoes-encontros>>. Acesso em: 25 set. 2016.

ARAÚJO, Ângela Maria Carneiro; FERREIRA, Verônica Clemente. Sindicalismo e Relações de Gênero no contexto da Reestruturação Produtiva. In: ROCHA, Maria Isabel B. da. (org.). *Trabalho e Gênero: mudanças, permanências e desafios*. São Paulo, Editora 34, ABEP, NEPO/ UNICAMP, CEDEPLAR/UFMG, 2000, pp.309-346.

BERTOLIN, Patrícia Turman Martins; KAMADA, Fabiana Larissa. Ausentes ou Invisíveis? A participação das Mulheres nos Sindicatos. In: *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 25, n. 1, 2012. p. 28- 53. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/13656/11077>>. Acesso em 07 jan. 2014.

CARRANO, Paulo. *Jovens, Escolas e Cidades: entre diversidades, desigualdades e desafios à convivência*. In: II COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO, 2009, Porto Alegre, *Comunicação...* Disponível em: <http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/Comunica_Carrano_luso_brasileiro_sociologia_educacao.pdf>. Acesso em 23 jan. 2015.

CASTRO, Mary Garcia. Gênero e Poder no Espaço Sindical. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 1, 1995, p. 29-51. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16913/15475>>. Acesso em: 07 jan. 2014.

E1, ENTREVISTADA 1. Depoimento: [Nov. 2014]. Entrevistadora: PERES, Anna Paula Lemos Santos. Montes Claros: 2015. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado *Desigualdades, trabalho e gênero: Transgressões nas relações laborais no contexto do movimento sindical de trabalhadores do setor metalúrgico*.

E2, ENTREVISTADA 2. Depoimento: [Nov. 2014]. Entrevistadora: PERES, Anna Paula Lemos Santos. Montes Claros: 2015. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado *Desigualdades, trabalho e gênero: Transgressões nas relações laborais no contexto do movimento sindical de trabalhadores do setor metalúrgico*.

E3, ENTREVISTADA 3. Depoimento: [Nov. 2014]. Entrevistadora: PERES, Anna Paula Lemos Santos. Montes Claros: 2015. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado *Desigualdades, trabalho e gênero: Transgressões nas relações laborais no contexto do movimento sindical de trabalhadores do setor metalúrgico*.

GIULANI, Paola Capellin. Os Movimentos de Trabalhadoras e a Sociedade Brasileira. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 640-668.

MARTUCCELLI, Danilo. La Individuación como Macrosociología de la Sociedad Singularista. In: *Persona y Sociedad*, Santiago, Chile, v. 24, n. 3, 2010, p. 9-29. Disponível em: <http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/Martuccelli_La_individuacion_como_macrosociologia_de_la_sociedad_singularista.pdf> Acesso em: 23 jan. 2015.

MARTUCCELLI, Danilo. Lecciones de Sociología del Individuo. In: *Revista do Departamento de Ciências Sociais*. Pontifícia Universidad Católica Del Peru. Agosto de 2007. Disponível em: <http://departamento.pucp.edu.pe/ciencias-sociales/files/2012/06/Martuccelli-Lecciones_de_sociologia_del_individuo2.pdf>. Acesso em 23 jan. 2015.

MEDEIROS, Suzineide Rodrigues. A Organização das Mulheres e a Política de Cotas na CUT: Avanço ou Retrocesso? In: Secretaria Nacional sobre a Mulher Trabalhadora na CUT (org.). *Igualdade é o Máximo, Cota é o Mínimo. As Mulheres no Mundo Sindical*. São Paulo, 2008, p. 19-28. Disponível em: <<http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05609.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2014.

PINTO, Lucas de Matos Sardinha - UFMG. Do Papel Social à Individuação: as sociologias do indivíduo e suas implicações para a pesquisa educacional. In: X CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – EDUCERE, 2011, Curitiba. *Políticas Públicas, Avaliação e Gestão da Educação*. Disponível em: <http://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/5392_3307.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2015.

SETTON, Maria da Graça Jacintho; SPOSITO, Marilia Pontes. Como os indivíduos se tornam indivíduos? Entrevista com Danilo Martuccelli. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 39, n. 1, Mar. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022013000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 jan. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022013000100016>.

TEIXEIRA, Marilane Oliveira; PELATIERI, Patrícia. Mercado de Trabalho Feminino e Sindicalização. In: Secretaria Nacional sobre a Mulher Trabalhadora na CUT (org.). *Igualdade é o Máximo, Cota é o Mínimo. As Mulheres no Mundo Sindical*. São Paulo, 2008, p. 7 - 18. Disponível em: <<http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05609.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2014.

PARTE 3

VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Marcas da violência em *A dança dos cabelos*, de Carlos Herculano Lopes

Shantynett Souza F. M. Alves
Telma Borges

Embora não exista uma determinação natural das condutas de homens e mulheres, muitos comportamentos foram pautados nas diferenças biológicas entre os sexos. Na história e no presente, intrincadas foram as relações que acentuaram a tendência de separação entre os sexos, distribuindo valores entre os atores do cenário social e estabelecendo hierarquias de poder. Compreender as raízes da dominação imposta às mulheres implica problematizar as relações de gênero: as representações do masculino e do feminino que atravessam o campo dos estudos feministas.

A criação da categoria gênero enquanto instrumento analítico das relações sociais foi fundamental para dar dimensão crítica às relações assimétricas existentes entre homens e mulheres. Na década de 1980, Joan Scott postula um conceito para o termo gênero, buscando dar legitimidade aos estudos feministas e desafiando as representações cristalizadas, introduzindo formas mais libertárias, a fim de rejeitar as explicações biológicas redutoras que determinavam os papéis atribuídos às mulheres e aos homens. Assim, “o termo ‘gênero’ configura-se como uma forma de indicar ‘construções culturais’” (Scott, 1995, p. 75) tornando-se relevante, uma vez que passa a ser utilizado como objeto de estudo ideológico que envolve as relações entre os sexos. Para Scott, o gênero, embora seja entendido como um novo tema, um novo domínio, a forma como estava sendo utilizado “não [tinha] poder analítico suficiente para questionar (e mudar) os paradigmas históricos existentes” (Scott, 1995, p. 76). Entretanto, faz parte da luta empreendida pelas feministas contemporâneas, com o intuito de questionar as relações de poder imbricadas pelo domínio masculino.

Os debates teóricos fizeram emergir a ideia de que “toda realidade é interpretada ou construída” (Scott, 1995, p. 85). Dessa forma, as feministas encontraram uma voz própria, além de conquistar aliados acadêmicos e políticos, o que permitiu articular o gênero como uma categoria analítica. Segundo a pesquisadora norte-americana, “[a]s mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações de poder” (Scott, 1995, p. 76). É pertinente salientar que as relações de gênero não são fixas, o que permite desconstruir as relações hierárquicas

entre masculino e feminino. A ótica do gênero permitiu avanços na tentativa de erradicar as violências cometidas contra as mulheres e também aquelas nas quais as mulheres são agressoras. Não há pretensão de adotarmos uma postura dicotômica da mulher como vítima e do homem como algoz. Na ordenação do estudo, analisamos os acontecimentos a partir da perspectiva do gênero, o que nos fez perceber que o poder de dominação dos homens sobre as mulheres deve ser entendido como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em campos de força sociais, para resgatar uma expressão de Foucault (Foucault, 1988). Em outras palavras, segundo Benedito Medrado,

[a] dominação dos homens sobre as mulheres e sobre o feminino, não possui uma autoria única, mas uma constelação de autores, que incluem além dos homens, a mídia, a educação, a religião, as mulheres e as próprias políticas públicas [...] o poder dos homens não é construído apenas nas formas como os homens o interiorizam, individualizam e o reforçam, mas também nas instituições sociais (Medrado, 2009, p. 412).

Os estudos de gênero surgiram no Brasil influenciados pelas discussões de autoras norte-americanas e europeias. O termo foi introduzido no vocabulário de análise para fazer oposição a explicações biológicas e contestar os determinismos biológicos. Desde o início de seu uso, sublinha os aspectos culturais. Num primeiro momento, o “gênero” foi empregado, por oposição a “sexo” ou à “diferença sexual”, uma divisão binária que naturalizava e hierarquizava os papéis sociais. Posteriormente foi reformulado e ganhou outra nuance. Na sua utilização mais recente, o conceito é amplamente discutido por várias autoras. Ainda que os estudos não sejam homogêneos e apresentem posições conflitivas do ponto de vista teórico, viabilizam uma discussão importante para a compreensão da mulher, pois legitima e constrói as relações sociais.

Para Scott, é necessário desconstruir a oposição binária masculino-feminino, pois o pensamento dicotômico e polarizado sobre o gênero reflete sobre a lógica dominação-submissão. O modelo social até o fim do século XIX configurava as mulheres na condição de propriedade de seus pais, maridos e filhos, negando-lhes a cidadania e concedendo-lhes “os mesmos direitos que os deficientes mentais e os lunáticos” (Hutcheon, 1991, p. 91). Esse tratamento leva a mulher à invisibilidade. Era fato contumaz caber à mulher apenas o papel de coadjuvante, sendo mantida num quase absoluto estado de mutismo. A experiência da condição feminina marginalizada,

em que o homem era o porta-voz das mulheres, começa a ser modificada a partir da transformação das relações entre homens e mulheres, procurando tirá-las do ostracismo, questionando as relações de poder e de opressão. Aos Estudos Feministas cabem a transformação social e a afirmação da mulher como sujeito, permitindo que novas teorias e conceitos fossem formulados. Dentro dessa perspectiva, “a literatura pode fazer a mulher falar, mesmo que o sujeito da enunciação seja um homem” (Branco; Brandão, 1995, p. 61).

Forte e denso, o romance *A dança dos cabelos* (1984), do mineiro Carlos Herculano Lopes, permite-nos adentrar no universo feminino ao expor a temática da violência no momento em que os estudos feministas e os estudos de gênero ganhavam fôlego no Brasil. É nesse espaço de construção e validação das representações sociais que Lopes nos apresenta um fenômeno social persistente: a violência contra mulheres. Passado e presente tornam-se o fio condutor das experiências traumáticas vivenciadas por três protagonistas, três mulheres, todas denominadas Isauras. Essas vozes que falam no romance parecem construir a trama a partir de elementos factuais e, embora aconteçam predominantemente na fictícia Santa Marta, interior mineiro, são também as histórias de dores antigas gestadas nos mais diversos lugares do mundo. Na construção ficcional que empreende, Lopes utiliza-se também da própria vida social ao dar substância e forma ao texto literário e ao representar o perfil feminino com suas particularidades em diferentes contextos históricos. Dessa forma, os textos literários se constituem como discursos que recuperam, assimilam, questionam ou contestam e constroem as representações sociais que tomam como base.

A violência não está somente expressa no corpo. Humilhar, privar, ridicularizar, intimidar integram os mecanismos de coerção de ordem psicológica que, muito mais do que a agressão física, se infiltra de modo naturalizado nas relações. As Isauras não sofrem violência, mas múltiplas formas de violências, sob diferentes graus de visibilidade e abstração: a violência simbólica, a violência psicológica, a violência doméstica, a violência conjugal, a violência sexual, a violência patrimonial¹. Embora a violência patrimonial seja pouco revelada, se apresenta concomitante a outras formas de violência; no caso de Isaura-avó, Antônio se apropria de forma indébita da fazenda da família de Isaura não deixando a ela outra alternativa que não fosse calar-se e continuar a aceitar as agressões.

¹ Violência patrimonial – crime previsto na Lei Maria da Penha, inciso IV do art. 7º da Lei 11.340/2006. O patrimônio não se restringe aos bens de relevância patrimoniais e econômico-financeiros diretamente, mas também aqueles que apresentam importância pessoal.

A primeira Isaura presencia o massacre de sua família pelos jagunços comandados pelo homem que, depois de algum tempo, se tornaria seu marido. Antônio, ao receber a recusa do pai de Isaura em lhe vender a fazenda, ordena a seus homens que cerquem a casa e iniciem matança. De forma bárbara, ordena que os corpos, depois das cabeças cortadas, fossem jogados no rio. Isaura sentia como se fosse desmaiar; ainda estava na companhia da mãe e de duas empregadas, em um quarto dos fundos, todas temendo por suas vidas. Permaneceram ali por horas, até que o silêncio fora quebrado pelo relinchar de um cavalo, seguido da voz de um homem que ordenara que não deixassem a mocinha morena escapar e que exterminassem os outros, aumentando o desespero de Isaura em meio à fumaça que se alastrava e sob a ameaça de uma cobra que entrara no caixote onde as mulheres se escondiam. Quando uma das empregadas não se conteve, deixou escapar um grito na hora em que as labaredas atingiam o teto, despertando a atenção dos jagunços que as capturaram.

Dois homens se encarregaram de levá-las à presença do chefe que, friamente, ordenou a execução das outras mulheres. De forma incrédula, Isaura olhava a cabeça do pai, separada do corpo, que se encontrava a poucos passos; a barriga do primo que estava furada e aqueles olhos vidrados; mais adiante, um dos vaqueiros, que sorria com um buraco na testa. Tremia muito, mas nada ouvia que traduzisse a esperança de encontrar a mãe e as duas empregadas ainda vivas. Olhava para o lugar onde antes ficava a casa da família e só enxergava os escombros e a quente poeira das chamas. Ela se recusava a acreditar:

Mas à minha frente com aqueles dentes de ouro, o homem, com as mãos estendidas e um chicote em volta do pescoço, esperava que eu as beijasse. Enquanto os seus capangas, ao redor, olhavam para mim, (*sic*) que de cabeça baixa, me recusava a acreditar em tudo aquilo que só se converteria em realidade, para meu desespero, quando um sujeito que mancava de uma perna e tempos depois soube que se chamava Jó, e em Paulistas havia matado um padre, chegou onde estávamos. E após tirar o chapéu, pedir licença e gaguejar um pouco, disse, repetindo três vezes a mesma frase: tudo pronto patrão (Lopes, 2001, p. 43).

Isaura recusa-se a beijar-lhe as mãos e, numa atitude inesperada de afronta, cospe no rosto de seu algoz. Em seguida, paralisa-se qual um animal assustado, enquanto Antônio a ameaça. Ela observa aquele homem sem sequer ter a noção de quanto tempo seria submetida às relações de poder e dominação por aquele que deixaria marcas por todo seu corpo durante

todos os anos nos quais teve que conviver presa às limitações, proibições e obrigações impostas pelo homem com o qual teve quatorze filhos e aguardou, num jogo silencioso, o momento de sua vingança.

Em *Vigiar e punir*, Michel Foucault delinea “dois tipos de poder: o que presta justiça e formula uma sentença aplicando a lei e o que faz a própria lei” (Foucault, 2010, p. 76). Antônio legitima o segundo tipo, ao manter Isaura enclausurada dentro de um quarto, vigiada por seus homens; a comida lhe era entregue por um buraco. As necessidades, ela as fazia em um urinol recolhido diariamente junto com as peneiras que ela tinha a obrigação de trançar. Uma negra levava-lhe o banho aos sábados, encarregada também de levar, esporadicamente, algumas ervas cheirosas, e aos poucos foi se afeiçoando a Isaura, revelando-lhe notícias de algum parente ou amigo e também sobre as intenções de Antônio.

Embora tivesse vontade de reagir, Isaura foi tragicamente condicionada aos mandos e desmandos do poder masculino que ditava as regras e determinava o destino das mulheres, deixando-as à sombra da história. O controle exercido sobre Isaura é um dos mais eficientes mecanismos reprodutores de desigualdade: a violência psicológica.

De acordo com Rita Laura Segato (2003), o tema da violência psicológica, que prefere denominar “violência moral”, é mencionado de forma superficial ou introduzido como um complemento da violência física. A coação de ordem psicológica age como método de intimidação e, enquanto as consequências da violência física são geralmente evidentes e denunciáveis, as consequências da violência psicológica não o são. Por sua invisibilidade e capilaridade, a violência psicológica é uma forma corrente de opressão feminina, socialmente validada. Segundo os dados do *Mapa da Violência 2015*², a violência psicológica é preponderante tanto entre as vítimas femininas como em vítimas masculinas, seguida pela violência física em ambos os casos.

Para Segato,

[e]m matéria de definição, violência moral é tudo aquilo que envolve agressão emocional, ainda que não seja nem consciente nem refletida. Entram aqui a ridicularização, a coação moral, a desconfiança, a intimidação, a censura da sexualidade, a desvalorização cotidiana da

² *Mapa da Violência 2015*: Homicídio de mulheres no Brasil, elaborado pelo pesquisador Julio Jacobo Waiselfisz, fornece subsídios para uma discussão imprescindível por parte da sociedade civil, dos aparelhos de Estado, dos movimentos sociais, das organizações de direitos humanos, dos operadores da lei, especificamente focado nas questões da violência de gênero. Disponível em: www.mapadaviolencia.org.br. Acesso em: 11 dez. 2015.

mulher como pessoa, de sua personalidade e seus traços psicológicos, de seu corpo, de sua capacidade intelectual, de seu trabalho, de seu valor moral (Segato, 2003, p. 115, tradução nossa).³

Trata-se de um tipo de violência que se exerce com a cumplicidade daqueles que a sofrem, socialmente aceita e validada. É pertinente citarmos algumas formas mais correntes na América Latina, elencadas por Segato, como a dependência econômica; o controle da sociabilidade; o controle da mobilidade; a depreciação moral (suspeitas, insultos, controle sobre vestuário e maquiagem); depreciação estética (humilhação pela aparência física); depreciação sexual; desqualificação intelectual; desqualificação profissional. Um ponto nos chamou a atenção: essas formas de violência psicológica parecem se manifestar em blocos. Vejamos que os três primeiros itens caracterizam a matriarca, a qual é controlada economicamente pelo marido, visto que não possui meios para se manter financeiramente. Mantida em cárcere privado, seu contato com outras pessoas era bastante limitado. É Isaura-neta quem nos relata a trajetória de privações da avó:

[...] quando, já tudo consumado e ainda mais só, vovó foi levada na garupa de um cavalo, léguas adiante, pelo mesmo homem que amarrou suas mãos e entre os seus semeou a morte. E com o qual, por tantos anos, até ver criado o último dos seus quatorze filhos foi obrigada a conviver, quando, então, à procura de sua definitiva liberdade, ela se deixou levar pela força das corredeiras (Lopes, 2001, p. 38).

A experiência da privação de liberdade vivida pela matriarca e a forma como Antônio se apoderou dela, tolhendo suas escolhas, mantendo-a, inicialmente em cativeiro, “trancada dentro de um quarto, dia e noite vigiada por homens” (Lopes, 2001, p. 45), restringindo seu contato a uma negra que lhe servia de criada e trazia “vez ou outra ervas cheirosas”, é uma espécie de ritual de preparação para, no momento oportuno, violentá-la sexualmente e fizeram com que Isaura-avó nutrisse um desejo de vingança. Mantê-la no âmbito das paredes domésticas, a fim de inibir e delimitar sua socialização, é a garantia de domínio e de apropriação sobre ela. Antônio mantém todos os meios de subsistência, uma vez que prover as necessidades equivale a determinar as escolhas, como confirma Isaura-avó:

³ En materia de definiciones, violencia moral es todo aquello que envuelve agresión emocional, aunque no sea ni consciente ni deliberada. Entran aquí la ridiculización, la coacción moral, la sospecha, la intimidación, la condenación de la sexualidad, la desvalorización cotidiana de la mujer como persona, de su personalidad y sus trazos psicológicos, de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, de su trabajo, de su valor moral (Segato, 2003, p. 115).

[a]inda em vésperas de eleições, quando com as suas visitas, fossem simples cabos eleitorais ou candidatos importantes, eu conversava sobre todos os assuntos relacionados ou não aos jogos de poder que sempre detestei, mas em que, por imposição sua, sempre estive metida (Lopes, 2001, p. 40).

Constata-se aqui a ação controladora de Antônio: o comportamento de Isaura-avó é imposto por ele que, “herdeiro das melhores terras e de centenas de cabeças de gado”, viria presenteá-la com as mais caras joias e apresentá-la como sua esposa para a sociedade que jamais conheceria a “verdadeira face daquele homem e rico senhor” (Lopes, 2001, p. 40, *pari passim*), que fora capaz de submetê-la a toda humilhação possível para resguardar sua vida e por quem ela durante anos nutrira forte ódio. Entretanto, os infortúnios não cessaram: não bastou escapar da tragédia da qual sobreviveu, estaria viva para contar os detalhes de seu isolamento do convívio social, pois “a partir daquele dia, e nos dez anos que se seguiram – até que pude andar pela casa – passaria a lhe pertencer” (Lopes, 2001, p. 44-45). Imersa na solidão, não é difícil imaginar que Isaura-avó não encontra refúgio tampouco amparo e que além das humilhações outras marcas também lhe foram imputadas: “[...] muito cedo, eu esqueci o significado do amor que infelizmente jamais pude sentir ao lado de quem, em meu coração, deixaria tantas marcas” (Lopes, 2001, p. 38), dentre elas o estupro. A revolta e o desejo de vingança resultante de uma história tão dolorosa acabam se externando no leito de morte de Antônio. Imbuída pela dor dos mais cruéis segredos, Isaura-avó carregava o desejo da morte do marido:

E me lembro que embora não fosse mês de junho um vento frio entrava pelas gretas e se alojava em minhas pernas. Os marimbondos chiavam nas cumeeiras e, mais distante, no Campo das Flores, os uivos de uns guarás enchiam a noite, me fazendo perceber com mais nitidez o quanto aquilo estava entranhado em mim. Eu, que naquele momento, tomada por uma certa surpresa, me dava conta de que aquela tragédia me fazia bem, pois há quanto tempo eu esperava por aquele dia de vingança. E assim voando e com o pensamento distante, mas já com uma decisão tomada, ouvi que a minha filha ainda dizia: ele quer que a senhora o perdoe, mamãe. E repetiu: ele está às beiras da morte, e o sangue já coagula em seu corpo (Lopes, 2001, p. 39).

O terrível desconforto das violências imputadas a Isaura-avó parece amenizar-se diante da expectativa de punir seu algoz. Trata-se da condenação por ela a ele perpetrada: “[...] os gemidos de Antônio já não enchiam de incertezas o meu coração, pois, aos poucos, para meu alívio, iam se tornando

escassos, apesar do seu esforço ao chamar por mim e a implorar o meu perdão em frases inconscientes [...]” (Lopes, 2001, p. 39-40).

Em *Gênero, patriarcado, violência*, Heleieth Saffioti apresenta os resultados da pesquisa “Violência doméstica: questão de polícia e da sociedade”, a partir dos quais relata que as mulheres se pronunciavam a respeito da maior facilidade de superar uma violência física, como empurrões, tapas, pontapés, do que humilhações, metaforicamente denominadas feridas na alma.

Aqui nos reportamos à segunda geração. Na linhagem das vozes narradoras, Isaura-mãe mostra-se mais resistente à submissão do que Isaura-avó, mas não escapa às matrizes identitárias do feminino. Sob a ditadura do silêncio, a segunda Isaura presencia a traição conjugal do marido, além de ser rejeitada por ele:

Porque você, até deixar de me procurar, fantasiando encontros meus com outros homens que nunca existiram, e se ligar a outras mulheres, que foram tantas, sempre zombou dos meus peitos caídos ou da gordura que aos poucos, sem que eu tivesse controle, foi tomando conta de mim. Enquanto você, com algumas rameiras, até aqui dentro de casa se encontrava, e eu fingia não perceber (Lopes, 2001, p. 20-21).

O marido recorre ciclicamente à violência psicológica. Num primeiro momento, fantasia encontros da esposa com outros homens para justificar seus encontros com outras parceiras sexuais, visto que a sexualidade está associada ao prazer do homem e, principalmente, à possibilidade masculina de buscar prazeres fora do relacionamento conjugal. Diante da política familiar mineira, que faz apologia ao casamento e à sua indissolubilidade, Isaura fingia não ver o que marido fazia. Entretanto, sabia o que esperava o marido quando ele, depois de dar uma desculpa qualquer, a deixava entre os lençóis frios para ir se deitar com a amante que talvez lhe fizesse as mesmas coisas de que Isaura gostava, mas que nem sempre lhe foram permitidas. Antônio é capaz de deixar múltiplas cicatrizes em Isaura ao se valer da violência denominada por Bourdieu (2012) de “simbólica”, a violência insensível que humilha, ofende, desvaloriza. Isaura experimenta a angústia de dividir sua casa com Penha, uma cigana com a qual Antônio se envolvera quando ela chegou com seu bando em Santa Marta. Ele passava a maior parte do dia pedindo a ela que lesse sua sorte ou jogasse os búzios, até resolver levá-la para casa e apresentá-la a Isaura como a nova empregada, obrigando a esposa a aceitar a humilhação. Friedrich Engels, em *A origem da família*,

da propriedade privada e do Estado, pontua que na família monogâmica, exige-se que a mulher tolere tudo, guarde uma castidade e uma fidelidade conjugal rigorosas (Engels, 1995, p. 67), como se lê na passagem a seguir: “E foi com ela que durante mais de seis meses, até que seus companheiros cruzados em armas a buscaram, ele [Antônio] dormiu no quarto ao lado do nosso. Enquanto abraçada à minha filha, que só depois viria a saber destas histórias, e ser o meu único ponto de apoio, eu simplesmente chorava” (Lopes, 2001, p. 31-32).

Antônio já não via mais beleza em Isaura: começava a reconhecer os traços que o tempo é capaz de deixar. Passa a ofendê-la, ridicularizando-a, além de debochar de sua aparência física. De maneira acentuadamente insensível, ele desvaloriza o corpo da esposa ao se referir à flacidez dos seios, ao excesso de peso, inferiorizando-a. Não se considerando satisfeito, o marido, então, anuncia a realização de um antigo e sempre adiado sonho de sair conhecendo o mundo. Isaura, abalada emocionalmente, tenta convencê-lo de levá-la junto com a filha, porém ele recorre a agressões:

Mas fui obrigada a me calar pela violência de seus gritos seguidos da aridez de suas frases enquanto ele dizia: eu cansei Isaura, eu me cansei desta merda toda. [...] E tem mais, eu não quero você, te rejeito como desprezei meu diploma e os louvores e as medalhas de melhor aluno. Eu não gosto, nunca gostei de você, que jamais me completou como homem e que simplesmente – e isto não basta – rezou e abriu as pernas (Lopes, 2001, p. 28-29).

Isaura recebe uma sequência de agressões que a impedem de se afirmar com segurança frente ao mundo. Aprisionada pelo desprezo do marido, que a desqualifica sexualmente, restaura assim o ciclo de violência psicológica que corrói sua autoestima.

O espaço doméstico era o definidor e, de certa forma, continua a ser o espaço da feminilidade: ser mulher seria constituir-se e ser parte constitutiva desse espaço no qual as mulheres foram submetidas a inúmeras limitações e preconceitos, como o sexo domesticado. Mecanismos sociais produtores de representações cristalizadas instituíam um modelo feminino fadado à obediência ao pai e ao marido. Entretanto, as mulheres do século XIX e, sobretudo as do século XX, começam a romper as fronteiras entre o proibido e o permitido. É no âmbito privado que as Isauras vivenciam diferentes perspectivas de violência: a interna, a psicológica, e a externa: a violência física. Através da voz de Isaura-mãe, vivenciamos seu desespero quando

percebe que o marido irá abandoná-la. Tenta impedi-lo; no entanto, de forma agressiva, ele a afasta com empurrões. Mas ela insistia:

Mas ainda sem querer acreditar no que ouvia, pois tão ridícula brincadeira não fazia sentido – e aquele homem só poderia estar ficando louco – fui repelida aos empurrões ao tentar lhe dar um abraço, enquanto lhe falava: mas meu amor, se você vai, por que então não vamos nós, eu e Isaura, em sua companhia [...] enfim, todas essas coisas que me cansaram, e fizeram de mim uma mulher assim tão... (Lopes, 2001, p. 28).

As atitudes brutais já arraigadas no imaginário social do macho dominador e impulsivo corroboram para que a mulher suporte as agressões de toda ordem. Muitas mulheres suportam as agressões durante um período extenso e sob diferentes tonalidades, entre elas xingamento, surras, lesões corporais graves, estupro, dentre outros, que perfazem uma conduta inaceitável do homem. Vale lembrar que, muitas mulheres se anulam em função de seus companheiros. Nesse sentido, Isaura, embora protestasse com relação à candidatura do marido a um cargo político e estando grávida, se sujeita aos caprichos, aos mandos e desmandos de Antônio que, ciente do repouso determinado pelo médico à esposa, age de modo inconsequente. Ao ser indicado sem precisar ir à convenção e já confiante na vitória, Antônio resolve comemorar com os amigos e insiste na presença de Isaura que, indisposta devido à gravidez e seguindo os conselhos do doutor, tenta justificar-se. Ele, porém, não a ouviu: ordenou que calasse a boca e com a voz já alterada a acusava de forma ofensiva, conforme se lê no excerto abaixo:

E enquanto os meus olhos marejavam e eu continha o choro e pedia forças à minha mãe, já montado em um cavalo, e sem se despedir de mim, ele foi comemorar com os companheiros aquele seu dia de glória, só chegando de madrugada [...] E aos gritos e alheio ao frio e ao mal-estar que eu sentia obrigou-me a sair, de camisola, para rachar lenha, pois ele queria tomar café. E cenas como estas, a princípio dentro de casa, mas mais tarde – à medida que a campanha acirrava – viriam a ocorrer, com uma frequência tão absurda que, quatro meses após sua indicação, e dois dias depois de um chute que levei, [...] eu comecei a sentir, a princípio, uma branda contração (Lopes, 2001, p. 68).

As reações violentas tendem a evoluir para quadros cada vez mais graves: caso não sejam coibidas; a “mulher em situação de violência doméstica”⁴ tem seus direitos violados equiparados à violação dos direitos humanos. No entanto, por diferentes razões, numa mescla de temor e falta de instrução, as mulheres se silenciam, ou pior, retiram suas denúncias. Chamou-nos a atenção o processo de territorialização, segundo Saffioti, no qual “o chefe, via de regra um homem, passa a reinar quase incondicionalmente sobre os demais ocupantes” (Saffioti, 2004, p. 72). Constata-se o estabelecimento de um domínio sobre o grupo domiciliar que se encontra no território do senhor considerado. Cabe-nos ressaltar que “o processo de territorialização do domínio não é puramente geográfico, mas também simbólico” (Saffioti, 1997). Em se tratando de violência doméstica, “o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (Scott, 1995, p. 88). Nesse sentido, opera-se segundo a ideologia patriarcal,⁵ que legitima o poder do todo-poderoso.

Em meio às múltiplas e incuráveis feridas femininas, a violência doméstica costumava vir acompanhada por uma névoa de invisibilidade social. No rastro das mulheres silenciadas estão as marcas do espancamento, do estupro, do feminicídio⁶ a que cotidianamente muitas mulheres foram e são vítimas. Agrilhoadas aos segredos mais recônditos, as vozes narradoras femininas vão costurando as histórias nas quais compartilham seus segredos inconfessáveis, além de fazer ecoar outras vozes que emudeceram, como a de uma antiga conhecida de Isaura, “que nos tempos das grandes estiagens foi morta a facadas porque o seu marido, em uma noite, sonhou que ela, de braços abertos, corria ao encontro de um desconhecido” (Lopes, 2001, p. 15)⁷.

⁴ Violência doméstica não é o mesmo que violência intrafamiliar. “Enquanto na segunda a violência recai exclusivamente sobre os membros da família nuclear ou extensa, não se restringindo, portanto, ao território físico do domicílio, cabem na primeira vítimas não-parentes consanguíneos ou afins” (Saffioti, 2001, p. 130-131).

⁵ De acordo com Manuel Castells, o patriarcalismo é uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre a mulher e os filhos no âmbito familiar (Castells, 2008, p. 169).

⁶ Em 2015, entrou em vigor a Lei do Feminicídio, Lei 13.105/2015, que “transforma em crime hediondo os assassinatos por motivo de gênero” (Waiselfisz, 2015, p.8), alterando o Código Penal, incluindo o crime entre os tipos de homicídio qualificado.

⁷ Os números que preenchem as estatísticas são alarmantes. Os dados do *Mapa da Violência 2015* registram que, entre 2003 e 2013, o número de mulheres assassinadas passou de 3.937 para 4.762. Trata-se de 13 homicídios femininos diários, o que nos coloca na quinta posição, entre 83 países do mundo. Muitos desses crimes acontecem quando as mulheres exercem alguma autonomia desafiando as regras que lhes são impostas ou desafiando o equilíbrio assimétrico, cuja resposta além da agressão resulta em morte.

A partir do excerto, é possível avaliar a condição de propriedade a que muitas mulheres foram reduzidas nas mãos dos maridos, visto que não se trata de um crime para “lavar a honra” de um marido traído, tese indevidamente legitimada e naturalizada ao longo dos séculos. As agressões contra mulheres resultantes em morte são uma das polêmicas emergentes no feminismo. Além de instaurar novas reflexões sobre as relações de gênero⁸, a partir da década de 1980, percebe-se maior visibilidade com a implementação de leis e mecanismos institucionais a fim de coibir a violência contra mulheres⁹.

A desigualdade de poder entre homens e mulheres é descrita em velhos e novos contextos. Em cada história e em cada palavra o feminino ressoa delineando as diferentes tonalidades de violência perpetrada contra as mulheres. As Isauras parecem reproduzir, sob diferentes prismas, os dramas vivenciados por mulheres reais. As personagens, tomadas por múltiplos silêncios, alguns enigmáticos, outros compreensíveis vão, paradoxalmente, construindo uma rede de vozes que se entrecruzam e ecoam tensões de resistência, contribuindo para a ruptura do pensamento tradicional feminino que, historicamente, as incorpora como objetos e não como sujeitos. No movimento dos cabelos, metáfora para esse processo de ruptura, elabora-se uma coreografia na qual percebemos movimentos e passos capazes de captar, a cada ritmo, a realidade sócio-simbólica nessa história das mulheres ficcionalizada por Carlos Herculano Lopes.

Violentar a mulher através de seu corpo vem de fenômenos sociais antigos. Michelle Perrot, em *As mulheres ou os silêncios da história*, afirma que “o

⁸ Para a legislação brasileira “existe feminicídio quando a agressão envolve violência doméstica e familiar, ou quando evidencia menosprezo ou discriminação à condição de mulher, caracterizando crime por razões de sexo feminino” (Waiselfisz, 2015, p.7). A categoria “femicídio” e sua variante “feminicídio” surgiu com os enigmáticos assassinatos de mulheres que acontecem desde o início dos anos 1990, na Ciudad Juarez, Chihuahua, na fronteira norte do México. Adaptada da expressão inglesa *-femicide* – utilizada por Diana Russel em 1976, perante o Tribunal Internacional de Crimes contra a Mulher, em Bruxelas. Posteriormente, Russel, em parceria com Jill Radford, publica o clássico *Femicide*. Segundo as autoras, o feminicídio resulta de uma discriminação baseada no gênero, acrescida de um *continuum* de terror. Em seu artigo “Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez”, Rita Laura Segato expõe o caso de feminicídios que resultaram em pelo menos 300 mulheres assassinadas em Ciudad Juarez (artigo publicado em novembro de 2004).

⁹ A Lei Maria da Penha é o resultado de um período de persistência da farmacêutica Maria da Penha Maia, vítima das agressões perpetradas por seu então marido, professor universitário que, ao tentar matá-la por duas vezes, deixou-a paraplégica. Somente após dezenove anos e seis meses o agressor foi condenado a oito anos de prisão, cumprindo apenas dois destes anos. A Lei 11.340, de 2006, torna-se um avanço ao considerarmos as assimetrias e desigualdades produzidas nas relações sociais no tocante ao gênero, “à medida que, pela primeira vez, a legislação brasileira traz em seu corpo a relevância e a importância do ‘gênero’” (Toneli; Becker, 2009, p. 383).

corpo tem uma história: ele é representação e lugar de poder” (Perrot, 2005, p. 467). No romance, Isaura-avó, após presenciar toda a tragédia, recebe os pontapés e chicotadas que abrem lanhos em suas carnes, contraindo em vômitos seu ventre. Até que seus joelhos, devagar, vão se dobrando e repetidas vezes o chama de senhor, beija as mãos, a boca dele e implora por sua vida.

A agressão, seja física ou psicológica, faz parte da relação controladora do patriarca. “Diante da justiça do soberano, todas as vozes devem-se (*sic*) calar” (Foucault, 2010, p. 37). Por meio das relações desiguais, atos sexualmente abusivos cometidos contra as Isauras no romance em estudo são outra forma de violência. A violência sexual engloba a sedução, atos obscenos, assédio, atentado violento ao pudor, tentativa de estupro e o estupro em si, revelando a complexa assimetria de poder entre os gêneros. Com seu clássico *A dominação masculina*, seguindo uma via explicativa de cunho mais antropológico, Pierre Bourdieu contribui para a construção social dos corpos num terreno arraigado aos paradigmas do poder androcêntrico. O uso sexual forçado do corpo das mulheres pode partir de vários contatos físicos até relações com penetração (digital, genital ou anal), sem que haja convergência de vontades, ou seja, uma das partes exerce poder sobre a outra, submetendo-a.

Independente do contexto, estamos nos referindo a crimes que deixam sequelas, como alterações comportamentais, cognitivas e emocionais e, em casos extremos, podem levar o abusado a cometer o suicídio. Interessa-nos abordar no quadro sombrio da violência sexual o estupro apresentado na narrativa. Reparemos nesta cena:

[...] vovó Isaura, talvez, ainda ouvisse o rangido daquelas botas no assoalho, quando a passos lentos, para que ninguém percebesse, o meu avô, noite adentro, cruzava aquele pequeno espaço. E com as chaves nas mãos, destrancava a porta do quarto, onde a mantinha presa. E sem dizer uma só palavra, assim como estava vestido – e às vezes sem tirar as esporas [...] como um louco, se atirava sobre aquela mulher que não tinha alternativa a não ser fechar os olhos e cumprir sua vontade (Lopes, 2001, p. 45).

A passos lentos, sem que “ninguém percebesse”, Antônio submetia Isaura a uma cruel rotina de violência sexual; como “proprietário absoluto”, conservava em seu poder “as chaves”, símbolo da posse efetiva, pois cabia a ele decidir. Constrói-se aqui a imagem do macho desejante em busca de sua presa. Além de sofrer a rotinização da violência sexual, Isaura-avó lida

com um temor ainda maior: o de gerar um filho do agressor. Continuamente estuprada, ela gesta quatorze filhos, frutos desse contínuo ato de violação. Paradoxalmente, ela convive com as marcas profundas dessa ação destrutiva: o medo, a angústia, a revolta, mesclados a uma luta interna consigo mesma para superar a violência, uma recuperação diária, a fim de criar os filhos cercando-os de proteção, estabelecendo entre eles as ligações de amor, e privando-os da revelação desses cruéis segredos sem que eles jamais suspeitassem, ainda que as cicatrizes deixadas por Antônio fossem imensuráveis.

Georges Vigarello, em *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*, aborda as mudanças na sensibilidade quanto ao estupro na França, do Antigo Regime ao século XX, delineando a passagem de um silêncio relativo para uma visibilidade ruidosa, na qual a história da violência sexual “é um emaranhado complexo entre o corpo, o olhar, a moral, que essa história vem lembrar” (Vigarello, 1998, p. 8). O jogo silencioso torna-se o caminho mais fácil para legitimar a “superioridade” do homem e seu mandato de violação, que tolhe a liberdade e faz com que o corpo seja tomado como território anexado. Tem-se um fenômeno convencionado social e culturalmente. De acordo com Saffioti,

[p]ara o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo. Comporta-se, pois, como sujeito desejante em busca de sua presa. Esta é o objeto de seu desejo. Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante (Saffioti, 1997, p. 18).

Lopes aborda as experiências de violação das diferentes gerações de mulheres: a matriarca, sequestrada, prisioneira servil de Antônio, submetida a uma rotina de violação contínua sob o poder do coronel; Isaura-mãe, que se depara com o imprevisível desejo masculino de sexo e violência ao voltar de um passeio. A terceira Isaura que não escapa às imposições masculinas, já que é violada pelo padre. Para Pierre Bourdieu, o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de “posse” (Bourdieu, 2012, p. 30). O corpo feminino torna-se o território de poder do outro; expressão da autonomia masculina mantenedora das fronteiras de gêneros socialmente estabelecidas. Nesse ato predatório, a violência do

estupro¹⁰, segundo Vigarello (1998), é muitas vezes pouco consciente no agressor, pois é continuamente apagada pela efemeridade do desejo, ao passo que intensifica a vergonha na vítima, que é levada a silenciar-se. Daí parte a necessidade do segredo, uma história que não se permite contar, pois desnuda a intimidade. Com Isaura-avó não foi diferente. É por meio da voz da terceira Isaura que nos certificamos do que acontecera com sua avó e com sua mãe que, conforme a narradora, era “a única pessoa além de mim, a saber dos seus segredos e as mais íntimas angústias” (Lopes, 2001, p. 46). Segredos partilhados pelas três gerações; uma violência que se transforma numa espécie de herança maldita. A violência sexual revela o contexto de poder que marca as relações de gênero, pautadas pelo senso comum de que a conduta dos agressores sexuais reside na diferença entre a sexualidade masculina e a feminina, cujos “(...) condicionamentos sociais induzem muitos a acreditar [em] na incontrollabilidade da sexualidade masculina” (Saffioti, 2004, p. 27), concepção pautada nos padrões androcêntricos. Impedida de gritar, Isaura-mãe nos relata a face mais abominável dos crimes sexuais: o estupro infantil. Vejamos:

[...] serei breve ao narrar uma coisa que me ocorreu aos dez anos, quando eu retornava de um passeio e fui surpreendida por um rapaz moreno que usava um chapéu de couro e que, saído de trás de umas pedras, impediu que eu prosseguisse. E, tapando a minha boca, arrastou-me para a mesma moita na qual tantas outras vezes estive nas intermináveis noites em que eu acordava gritando, ao sentir, novamente, serem abertas as minhas entranhas. Enquanto eu tentava, com desespero, fazer com que aquilo não passasse de um pesadelo, apesar da dor ainda latente e do sangue [...] (Lopes, 2001, p. 71-72).

É por meio das memórias mais íntimas de Isaura-mãe que ela nos revela o sentimento de que foi impossível escapar: mero objeto de prazer e saciedade do outro. As manobras dolosas acontecem por meio de diferentes recursos: ameaça, chantagem, abuso de autoridade. Para além da violência física permanece o trauma – a violência psicológica deixando profundas marcas invisíveis.

Pelas reflexões teóricas acima expostas e seu engendramento ao romance de Carlos Herculano Lopes, tem-se a clareza de que o autor, num gesto de

¹⁰ Casos recentes de estupros coletivos repercutiram nas mídias sociais e intensificaram o termo “cultura do estupro”, termo que normaliza a violência sexual ao duvidar da vítima, ao relativizar a violência devido ao passado da vítima ou de sua vida sexual, e ao responsabilizar a vítima pela ação violenta.

compreensão e solidariedade, faz da narrativa um libelo contra a violência histórica e atávica a que são assujeitadas não somente as mulheres por ele ficcionalizadas, mas também aquelas que, no cotidiano, figuram como vítimas de um *modus operandi* social ainda muito arraigado a valores patriarcais, machistas, falocêntricos. Ao dar voz a essas personagens, Herculano radicaliza na empatia às minorias discursivas representadas pelas Isauras, cujas vozes ecoam como gritos que denunciam a violência de gênero ainda tão comum em nosso meio, apontando caminhos, nem sempre pacíficos, mas necessários à superação da vergonhosa estatística de mulheres vitimizadas pelas mais diversas formas de violência com si.

Referências

LOPES, Carlos Herculano. *A dança dos cabelos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*: as bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. 6. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. v. 2.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução Leandro Konder. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 1. A vontade de saber. Trad. de Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 38. ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2010.

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

MEDRADO, Benedito. “A lei Maria da Penha não é contra os homens, é a favor de uma sociedade sem violência”: conquistas, lacunas e desafios em políticas públicas. In: TORNQUIST, Carmem Susana *et al* . *Leituras de resistência*: corpo, violência e poder. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009. v. 2.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e realidade*. Tradução Guacira Lopes Louro. Porto Alegre, 1995., p.71-99. Disponível em: www.direito.caop.mp.pr.gov.br/arquivos/File/SCOTTJoanGenero.pdf. Acesso em: 05 dez. 2013.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. “Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero”. In: *Desdobramentos do Feminismo. Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, p. 115-136, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0104-833320010001&Ing=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 dez. 2015.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1997.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

TONELI, Maria Juracy Filgueiras; BECKER, Simone. A importância da ampliação de discussões referentes à violência masculina após dois anos de implantação da Lei Maria da Penha no Brasil. In: TORNQUIST, Carmem Susana *et al.* *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009. v. 2.

VIGARELLO, Georges. *História do estupro*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*. Brasília: FLACSO Brasil, 2015. Disponível em: www.mapadaviolencia.org.br . Acesso em: 11 dez. 2015.

O circuito Barcelona contra a violência às mulheres e a Rede de Atenção à Violência em Montes Claros: criação e funcionamento de serviços de assistência às mulheres que sofreram violência sexual

Theresa Raquel Bethônico Corrêa Martinez
Sarah Jane Alves Durães

Introdução

A violência, compreendida enquanto um fenômeno social, não está adstrita a uma classe social específica, faixa etária, etnia, escolaridade nem a qualquer outra variável que a torne exclusiva de um determinado tempo e espaço. Trata-se, pois, de fenômeno que, de acordo com Porto (2010), apresenta componentes difusos, em razão de penetrarem na totalidade do tecido social, mas que nem por isso pode ser analisada enquanto um fenômeno singular, com características que o tornam homogêneo e uniforme, no conjunto social. Em suma, “não existe violência, no singular, mas violências, cujas raízes são múltiplas e cuja identificação é complexa, portanto, qualquer tentativa explicativa e de conceituação tem que, de forma compulsória, considerar tal multiplicidade.” (Porto, 2010, p. 15).

Ao encontro dessas argumentações sucede também a violência contra as mulheres. Entretanto, a violência contra elas remonta, ainda, a questões de desigualdades socioculturais, que se perpetuaram ao longo da história, mas que, por sua complexidade e amplitude, saíram da esfera privada e passaram a fazer parte da esfera pública.

Dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, (PNUD, 2014), afirmam que cerca de um “terço das mulheres em todo o mundo foi ou será vítima, pelo menos uma vez na vida, de violência sexual ou outra forma de violência física, mormente por parte de um parceiro íntimo.” (Relatório do Desenvolvimento Humano, 2014). A Organização Mundial da Saúde (OMS), em seu último relatório de 2014 (Schraiber *et al*, 2007), sugere que 7,2% das mulheres em todo o mundo, ou seja, 1 em 14, é submetida à violência sexual cometida por outrem que não o parceiro.

No caso do Brasil, de acordo com a OMS (2014), a cada 15 segundos uma mulher é espancada, sendo que 24,4% das mulheres brasileiras já sofreram

algum tipo de violência, seja no âmbito físico ou sexual. Quanto ao espaço no qual ela ocorre, a mais recorrente é a violência doméstica, já que 70% desses crimes ocorrem dentro de casa, os principais agressores são os próprios maridos e/ou companheiros. De acordo com a Norma Técnica do Ministério da Saúde (2012), as violências resultam em lesões corporais graves, que vão desde espancamentos e estrangulamentos, socos, queimaduras, chutes, até a morte. Conforme demonstra o relatório da Rede Saúde (2001), “os dados apontam, ainda, que o companheiro é o responsável por 56% dos espancamentos e 72% pela destruição dos bens da casa.” (Norma Técnica Ministério Da Saúde, 2011, p. 14).

Na Espanha, a realidade não se difere do restante do mundo. Há uma preocupação significativa no que tange aos dados de violência envolvendo as mulheres e muitos estudos são realizados nesse sentido. De acordo com o *El Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades* (IMIO) (2009), todos os anos, são registrados cerca de 7.000 reclamações de agressão sexual.¹ É importante destacar os dados relacionados especificamente a Barcelona. A capital da Catalunha possui uma população de 1.604.555 habitantes, o que corresponde a 29,0% do total da Catalunha. Deste total 43,5% são mulheres com idade superior a 15 anos. Por meio dos dados acerca da violência, fornecidos pela mesma fonte, verificou-se que foram registradas, de 2007 a 2013, apenas em Barcelona, 88.993 denúncias envolvendo violência contra mulheres, dados que correspondem a 68,8% do total de toda a Catalunha. O dado demonstra que a capital é responsável por mais da metade dos casos de violência, envolvendo mulheres de toda a região da Catalunha.

Dessa forma, verifica-se que Brasil e Espanha apresentam relevantes e preocupantes indicadores sobre violência, o que justifica a necessidade de políticas públicas específicas acerca do assunto, bem como um aparato legislativo, capaz de prover a essas mulheres vítimas condições mínimas de vida, após o ato sofrido.

Em geral, quando uma mulher sofre algum tipo de violência sexual, ela busca, ou deveria buscar, de forma imediata, ajuda policial, no que tange a ações punitivas em relação ao agressor, e/ou um serviço hospitalar, de preferência referenciado, para lhe prestar os primeiros atendimentos, com vistas a resguardar sua saúde física e mental. Identificou-se que existem diferentes serviços, em ambos os países que, de alguma forma, estão

¹ A título de informação, em janeiro de 2013, a Espanha registrava uma população de 47.129.783 pessoas, sendo que, destas, 43,5% (20.493.732) eram de mulheres com idade superior a 15 anos.

relacionados à assistência a essas mulheres, tanto em âmbito jurídico, de segurança, social e de saúde.

Na Espanha, precisamente na região de Barcelona, o conjunto desses serviços recebe a denominação de *Circuito Barcelona Contra a Violência às Mulheres*, uma vez que contemplam várias instituições interligadas, pelas quais as mulheres violentadas podem e/ou devem passar com a finalidade de serem atendidas. No Brasil, fala-se, geralmente, numa *Rede de Atenção à Violência*, expressão verificada inclusive em alguns dos princípios normativos do governo, em relação ao tema. Na Espanha, a atuação dos serviços de saúde, na assistência a mulheres que sofreram violência sexual, organiza-se por meio do *Protocolo Comum Para a Atuação de Saúde em Casos de Violência de Gênero*, publicado em 2012 pelo Ministério da Saúde, Serviços Sociais e Igualdade.

O referido Protocolo corrobora as exigências e determinações da legislação da Espanha, sobretudo a Lei Orgânica espanhola 01/2004(Espanha, 2009), no que diz respeito à violência contra mulheres, quando a natureza desta é sexual. O documento ressalta ainda a necessidade de atuação sistemática, rápida e eficiente do profissional de saúde, no sentido de garantir à mulher vítima que lhes sejam resguardados todos os direitos, com minimização dos danos psíquicos e mentais.

Assim como na Espanha, no Brasil, a implantação de um serviço de atendimento às vítimas de violência respalda-se, também, em legislação específica (que contempla portarias interministeriais, quando se trata de questões que envolvem mais de um ministério, por exemplo, políticas públicas para as mulheres, justiça e saúde), bem como Normas Técnicas relacionadas exclusivamente à saúde ou à segurança pública, dentre outras, sendo todas essas normas de responsabilidade do Governo Federal.

No que se refere à organização brasileira dos serviços de saúde, principalmente os hospitalares, o órgão responsável é o Ministério da Saúde que, por sua vez, operacionaliza tal procedimento, não mediante protocolo, mas sim por meio do que ele define como *Norma Técnica de Prevenção e Tratamento dos Agravos Resultantes da Violência Sexual Contra Mulheres e Adolescentes* (Brasil, 2012).

O objetivo principal da Norma é padronizar as condutas técnicas dos serviços, com foco numa atenção sistematizada, bem como nortear e auxiliar profissionais de saúde na organização de suas atividades e no desenvolvimento de uma atuação eficaz e qualificada nos casos de violência.

Pretende ainda garantir o exercício pleno dos direitos humanos das mulheres, para a manutenção de sua dignidade, na busca por um sistema de saúde pública que efetivamente seja universal, integral e equânime.

O Circuito Barcelona Contra a Violência às Mulheres

O *Circuito Barcelona Contra a Violência às Mulheres* surgiu no ano de 2001, impulsionado pela Prefeitura de Barcelona, em parceria com o Consórcio Sanitário², em face da necessidade proeminente de um trabalho conjunto, que possibilitasse assistir melhor as vítimas de violência, sobretudo as mulheres e seus filhos.

Os esclarecimentos acerca da criação desse Circuito foram estabelecidos por meio de um *Protocolo de Avaliação de Risco de Violência Contra a Mulher por Parceiro Íntimo ou Ex-parceiro* (RVD-BCN)³, cuja versão final foi publicada em 2012, por meio de uma comissão formada com apoio da prefeitura de Barcelona. Essa comissão contempla integrantes de áreas que lidam diretamente com a violência contra mulheres, tais como o curso de psicologia da Universidade de Barcelona, o Departamento de Polícia, o Serviço de Medidas de Penas Alternativas, a área de saúde básica, as casas de acolhida, a equipe de consultoria penal de Barcelona, o Departamento de Justiça, o Serviço de urgência em saúde, o Programa de saúde sexual e reprodutiva da mulher, dentre outros.

Pode-se dizer que o Circuito Barcelona Contra a Violência às Mulheres consiste na materialização das ações propostas por esse Protocolo (RVD-BCN), enquanto políticas públicas, na medida em que se propõe a estabelecer e a impulsionar o trabalho em rede de diferentes serviços públicos envolvidos, para proporcionar uma atenção integrada, eficaz e de qualidade a mulheres em situação de violência, bem como a seus filhos e filhas.

² O Consórcio Sanitário de Barcelona consiste numa associação de diversos setores e seguimentos relacionados à área da saúde, num esforço conjunto de promover uma assistência sistematizada em toda a região.

³ Risco de Violência Mulher – Barcelona é o nome pelo qual esse Protocolo é conhecido e denominado entre os diversos setores que auxiliaram na sua construção e lidam com ele direta ou indiretamente.

A Rede de Atenção à Violência no Brasil

No Brasil, a denominação para esse conjunto de órgãos e entidades que prestam assistência concatenada às mulheres que sofreram violência, sobretudo a sexual, denomina-se não como Circuito, mas sim como Rede de Atenção à Violência. Entretanto, a maneira como suas definições e orientações estão expressas, difere-se da Espanha.

A Norma Técnica faz menção à *Rede Nacional de Atenção Integral à Saúde para Mulheres e Adolescentes em Situação de Violência Doméstica e/ou Sexual* que se baseia na organização dos serviços de saúde e nos níveis de complexidade e especialidade da atenção para a prevenção e o tratamento de agravos, cujo objetivo é “expandir e qualificar redes estaduais e municipais de atenção integral para mulheres e adolescentes em situação de violência e configurar uma rede nacional voltada ao atendimento em saúde das múltiplas formas expressas da violência sexual.” (Norma Técnica Ministério Da Saúde, 2012, p.9).

Assim, também a Política Nacional de Enfrentamento à Violência contra Mulheres, de 2003, destaca a importância da formação e atuação de uma Rede que perpassa diversas áreas, tais como: a saúde, a educação, a segurança pública, a assistência social, a cultura, entre outras.

O conceito de Rede de atendimento refere-se à atuação articulada entre as instituições/serviços governamentais e a comunidade, visando a ampliação e melhoria da qualidade do atendimento; à identificação e encaminhamento adequado das mulheres em situação de violência; e ao desenvolvimento de estratégias efetivas de prevenção. A constituição da Rede de atendimento busca dar conta da complexidade da violência contra as mulheres e do caráter multidimensional do problema. (Brasil, 2003, p. 29).

Sua necessidade é justificada em razão da existência de uma rota crítica (expressão usada tanto pela OMS, quanto para Organização Pan-Americana da Saúde) em que a mulher em situação de violência percorre, ao ser vítima de uma violência sexual. Essa rota possui diversas portas de entrada (serviços de emergência na saúde, delegacias, serviços da assistência social), que devem trabalhar de forma articulada, no sentido de prestar uma assistência qualificada, integral e não-revitimizante à mulher em situação de violência.

Em Montes Claros, de forma divergente do que ocorre em Barcelona, verifica-se a presença de serviços que prestam, de forma colaborativa, com

assistência integrada às vítimas de violência sexual, num formato que busca se equiparar à concepção de Rede, sem que essa organização seja estabelecida por meio de legislação específica do município, ou mesmo com sua participação enquanto entidades e órgãos envolvidos, de forma personalizada e instituída. Elas existem e funcionam, cada qual à sua maneira, e prestam diariamente a assistência que lhes cabe, por meio de sua própria normatização, ou com base numa legislação Federal ou Estadual, não havendo portanto, nenhum Protocolo ou documento a fim de que as identifique como parte de um sistema mais complexo, ou mais amplo, tal qual é a formação e manutenção de uma Rede assistencial.

Os serviços hospitalares: O Hospital Clínico de Barcelona e o Hospital Universitário Clemente de Faria, em Montes Claros.

Como já mencionado, o serviço hospitalar de referência às vítimas de violência sexual, deve ou pelo menos deveria ser o primeiro a ser procurado por alguém em tal situação. Isso porque, ao contar com uma equipe técnica especializada, a mulher, sendo vítima, recebe nesse local o suporte necessário que envolve não apenas aspectos clínicos, como por exemplo, a administração de medicamentos profiláticos que poderão evitar uma possível contaminação por doenças sexualmente transmissíveis, como os antiretrovirais (ARVs) e antibióticos, bem como a realização de exames laboratoriais, suporte psicológico e social e os devidos encaminhamentos aos demais órgãos e instituições competentes, sobretudo a polícia e os serviços de justiça para os casos em que a vítima deseja denunciar o agressor.

Sendo assim, em Barcelona, o serviço de assistência às vítimas de violência sexual se divide em dois hospitais: O Hospital Clínico (HC), que possui o *status* de *hospital escola/universitário* e cobre a área geográfica da grande Barcelona, atende mulheres adultas, maiores de 18 anos e o Hospital São João de Deus em Esplugues, cidade que faz parte da grande Barcelona, sendo responsável pelo atendimento a crianças e adolescentes (menores de 18 anos). Ambos funcionam 24 horas, todos os dias da semana.

O HC criou também uma Comissão de Violência Intrafamiliar e de Gênero (CVIG), de caráter multidisciplinar, com a participação de médicos, enfermeiros, assistentes sociais e psicólogos que, conjuntamente, elaboraram em 2005 o Guia Assistencial de Violência Sexual do HC (GAVS-HC), com

sua última versão atualizada em 2012. Esse Guia estabelece orientações importantes para a equipe de atuação hospitalar que, mesmo mantendo as particularidades de cada atendimento, permite padronizar as condutas básicas, direcionando os profissionais e definindo competências.

Na Figura 01, ilustrou-se, por meio de um fluxograma, como ocorre o atendimento às vítimas de violência que buscam pelo serviço no HC.

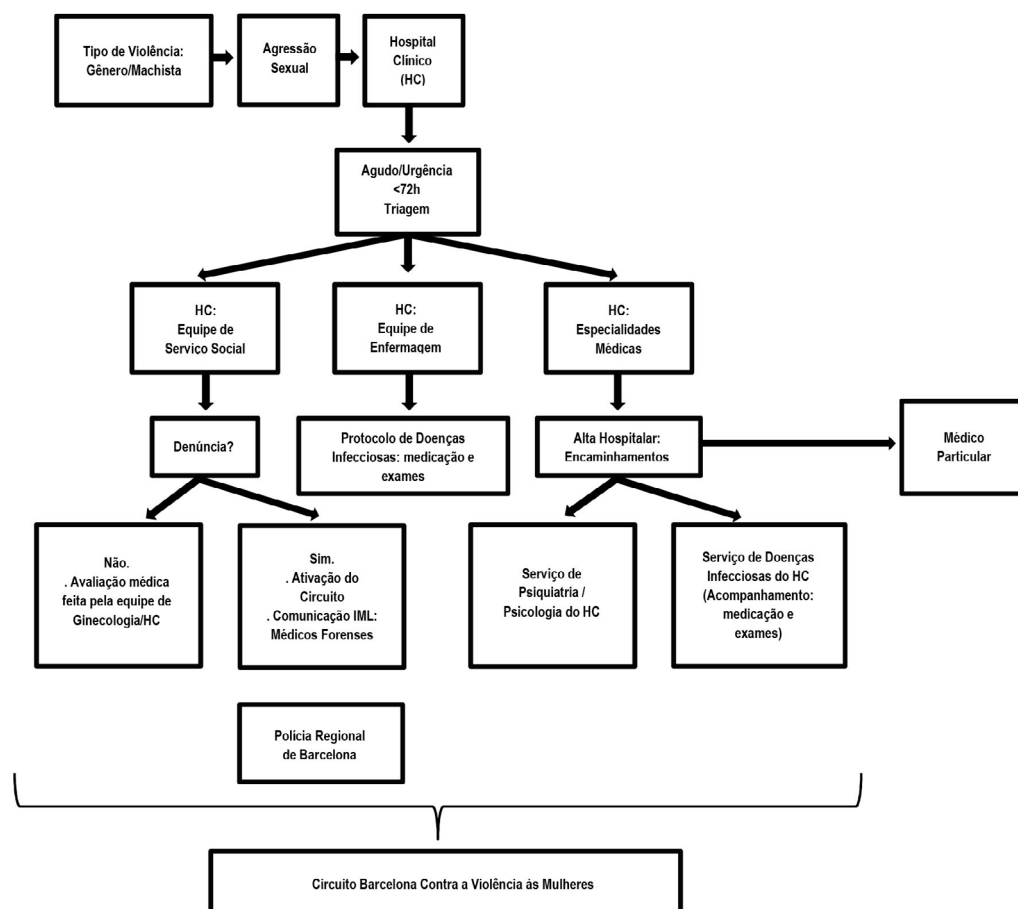


Figura 01: Fluxo de funcionamento do HC em relação à vítima de violência sexual.
Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa

O HC possui funcionamento 24 horas, sete dias por semana, havendo um local específico (Box) para que essa vítima permaneça durante todo seu atendimento. Conforme se observa na Figura 1, ao chegar ao HC, a vítima é recepcionada e acolhida pela equipe técnica responsável – composta por assistente social, enfermeiro e médico ginecologista – passa por um sistema de ‘triagem’ para que possam ser identificados os primeiros sinais de

violência e, na sequência, é questionada sobre o desejo de denunciar ou não o agressor. Em casos positivos, o Circuito é ativado e é feita a comunicação com a equipe do Instituto médico Legal da Catalunha (IML) para que possa ser procedida a perícia médica com coleta de possíveis vestígios, solicitação dos exames e administração dos medicamentos profiláticos que, conforme protocolo farmacêutico, agem eficazmente até o prazo de 72 horas, o que confere a esse atendimento o caráter de urgência. Em casos cujo lapso de tempo é superior a esse prazo, o atendimento não possui caráter de urgência, e, portanto não há indicação clínica de administração dessa medicação.

Realiza-se ainda com a equipe de infectologia do HC um acompanhamento sistemático dos resultados de exames e possíveis efeitos da medicação tomada, por meio de consultas previamente agendadas com as vítimas, no intuito de certificar a eficácia do tratamento realizado.

Caso a vítima manifeste o desejo, é encaminhada para atendimento posterior com a equipe de psicologia/psiquiatria do HC e poderá ainda ser acompanhada por outro profissional de sua escolha, mais comumente um médico conhecido da família ou da região em que reside.

Em relação a Montes Claros, o Hospital Universitário Clemente de Faria (HUCF) também se constitui como Hospital Universitário, vinculado à Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) e consiste no único hospital do município em funcionamento que atende sua demanda integralmente pelo Sistema Único de Saúde.

Conforme o Protocolo Interno de Assistência às Vítimas de Violência (2011), o Ambulatório de atendimentos às Vítimas de Violência Sexual encontra-se em funcionamento desde 2003; seus atendimentos contemplam não somente o município de Montes Claros, mas ainda toda a região do norte de Minas Gerais, que é referenciada para a Macronorte, incluindo os Vales do Mucuri e do Jequitinhonha.

O horário de funcionamento também é 24 horas, todos os dias da semana, constituindo-se referência para todos os atendimentos a vítimas de violência sexual, independente da idade, sendo este realizado por uma equipe multidisciplinar.

O HUCF também conta com um Protocolo Interno de Atendimento a Vítimas de Violência Sexual, porém específico para atendimentos a mulheres que sofreram violência sexual, realizado na Maternidade, ou seja, não se trata de um Protocolo institucional, do Hospital, pois existe apenas na Maternidade.

Aqui também foi elaborado um quadro sinóptico para melhor compreensão do leitor acerca do atendimento prestado pelo HUCF, conforme segue na Figura 02.

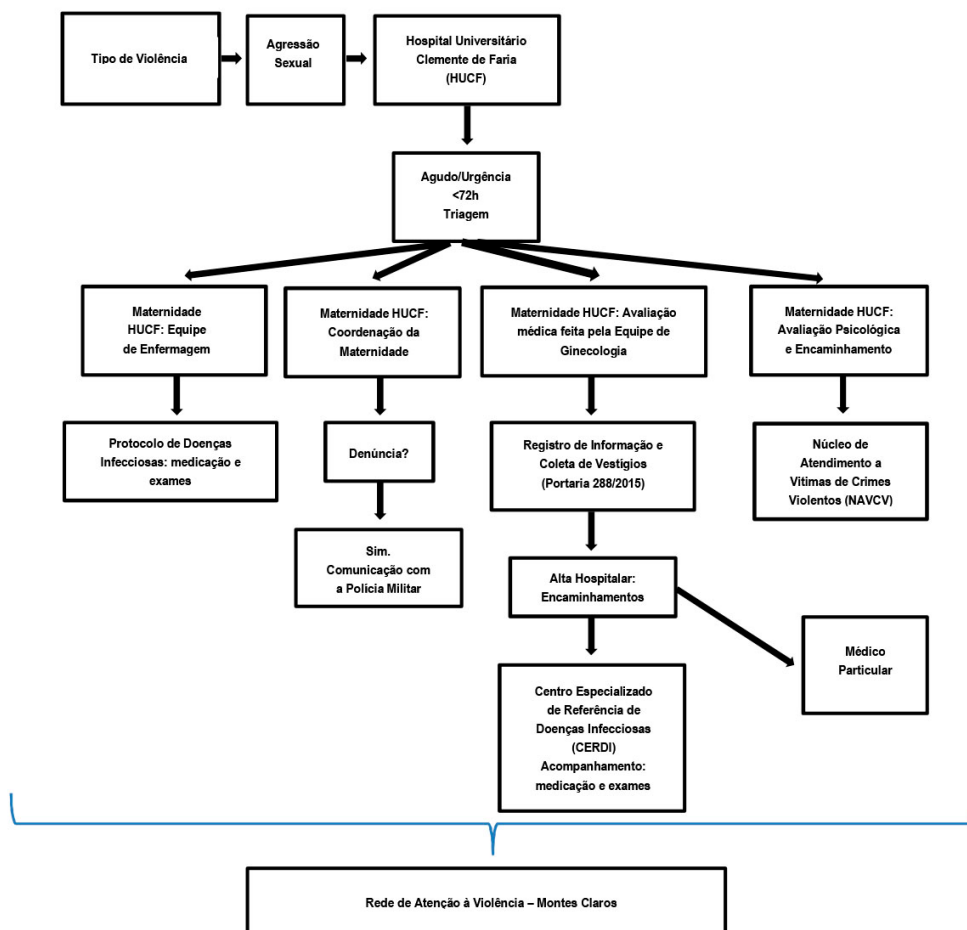


Figura 02: Fluxo de funcionamento do HUCF em relação à vítima de violência sexual
Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Conforme se verifica na Figura 2, a mulher, sendo vítima de violência sexual, ao chegar ao HUCF, é triada pela equipe de enfermagem e, posteriormente, encaminhada para a Maternidade, onde é realizado seu atendimento. É feito o acolhimento pela equipe da Coordenação da Maternidade, orientado-a acerca dos seus direitos, sobretudo nos casos de denúncia do agressor. A avaliação clínica é feita pelo médico ginecologista, que colhe os vestígios da vítima para possível identificação do material coletado junto à equipe da Delegacia da Mulher, para onde estes são encaminhados. Também são prescritos e administrados os medicamentos profiláticos (antiretrovirais/

ARVs e antibióticos), bem como a realização de exames laboratoriais. Diferentemente do que ocorre em Barcelona, é realizado, sempre que há um profissional disponível, a assistência psicológica nesse primeiro atendimento e, posteriormente, os encaminhamentos necessários para dar continuidade ao tratamento psicológico sendo que, atualmente, esse acompanhamento é feito pela equipe de psicólogos do próprio hospital, sendo os atendimentos realizados no Centro Ambulatorial de Especialidades Tancredo Neves (CAETAN).⁴

O acompanhamento da medicação e dos resultados dos exames é feito em parceria com o Centro Especializado de Referência em Doenças Infecciosas (CERDI), órgão municipal, vinculado à Secretaria de Saúde do Município de Montes Claros.

Caso seja do desejo da vítima, ela poderá ser encaminhada e acompanhada por um médico de sua escolha, seja ele da rede pública ou privada.

Todos esses entes e instituições configuram-se no que pode ser definido como Circuito Barcelona Contra a Violência às Mulheres, em Barcelona e a Rede de Atenção à violência em Montes Claros, cujo objetivo é, conforme já mencionado, possibilitar a essa vítima que os profissionais envolvidos com esses atendimentos trabalhem de forma integrada e sistematizada, minimizando os reflexos da violência sofrida e permitindo maior agilidade e eficiência quanto a ações tomadas, seja em âmbito hospitalar ou policial.

Considerações finais

Os dados apresentados neste artigo indicam que a violência, sendo compreendida sob a perspectiva de relações de poder entre homens e mulheres, ao encontro da concepção de gênero apresentada por Scott (1989), incide sobre mulheres com muito mais frequência e, quando isso ocorre, os agressores/abusadores são quase que na sua totalidade homens.

Em face às questões abordadas, constata-se que, para além dos resultados da pesquisa comparada entre o atendimento a mulheres que sofreram violência sexual, tanto no Brasil quanto na Espanha, ainda que possuam realidades diferenciadas, os desafios para ambos os países permanece e são diversos.

⁴ Prédio adjacente ao HUCF em que são atendidas as especialidades ambulatoriais e, dentre elas os atendimentos psicológicos que oferecem suporte às vítimas de violência.

Conforme mencionado, as análises deste estudo aqui apresentado foram realizadas não somente por meio de observações, mas também a partir das falas nas entrevistas com a equipe de profissionais que lida diretamente com esses atendimentos, em ambos os países. E embora seja possível identificar a atuação conjunta dos diversos segmentos (hospitalar, policial, justiça), a realidade entre os dois países é notoriamente diferente.

Na Espanha, observou-se que o serviço está bem estruturado e conectado. O Circuito Barcelona Contra a Violência às Mulheres apresentou-se como sendo um sistema coordenado que busca conciliar teoria e prática, de modo a favorecer assistência mais equânime a essas vítimas, haja vista a diversidade de locais pelos quais precisam passar, em decorrência da violência sexual. O Hospital Clínico foi sempre mencionado como referência no atendimento a mulheres adultas; o Hospital São João de Deus, o atendimento a crianças e adolescentes; a participação da Polícia Regional de Barcelona; a necessidade de acompanhamento em casos de medicação e a intervenção psicológica realizada em momento posterior ao atendimento hospitalar.

Assim, o que se verificou, que, mesmo que a Espanha ainda esteja vivendo os reflexos da crise econômica de 2008, cuja repercussão se deu em nível mundial, a estrutura e a equipe de profissionais oferecidas para e pelos serviços públicos, sobretudo as que envolvem o Circuito Barcelona de Violência contra Mulher, denotam um atendimento universal e de qualidade para as vítimas, em consonância com o que está previsto, não apenas na Constituição Espanhola, mas também na Lei 01/2004.

No Brasil, a legislação que trata especificamente de violência contra mulheres é restrita à violência de âmbito doméstico e familiar – Lei Maria da Penha (Brasil, Lei 11.340/06) e, embora tenha minimizado em certa medida os efeitos da violência com medidas mais céleres e punitivas, requer ainda uma série de aprimoramentos. Os demais tipos de violência são punidos pelo Código Penal Brasileiro, de 1940. (Brasil, Lei 2.848/1940. Contudo, mesmo as alterações recentes, ocorridas em 2009, não têm se mostrado capazes de diminuir, significativamente, os índices de violência contra mulheres.

Entretanto, no que tange a atuação dos diversos segmentos que prestam assistência às mulheres vítimas de violência, especificamente em Montes Claros, a realidade apresentou-se de forma diferente.

Isso porque a integração entre os profissionais dos diversos segmentos relacionados aos atendimentos às mulheres vítimas de violência sexual não decorre de um sistema complexo e coordenado, como o Circuito de Barcelona,

cujas gestões vêm do ente estatal. A ativação da Rede de Atenção à Violência, sobretudo em Montes Claros, demonstrou ser uma iniciativa das próprias instituições que, não dispondo de todos os serviços necessários, foram firmando parcerias com o município, com entidades não governamentais para que as vítimas pudessem dispor de uma assistência mais completa e direcionada.

Ainda que se use a terminologia Rede, tanto na Norma Técnica quanto na Política Nacional, em Montes Claros, o que pode ser observado é que a constituição e manutenção dessa Rede consistem numa iniciativa dos próprios entes, pois não há, como em Barcelona, um ente estatal que possa ser equiparado ao Consórcio Sanitário que tome a frente dessa articulação. Por essa razão, não há um Protocolo sistematizado dessas entidades e órgãos, que seja validado cientificamente e estabeleça o modo pelo qual eles devem se organizar, com objetivos comuns, e que preze por uma assistência equânime.

Observou-se que, em Montes Claros, dos serviços especializados que atendem as mulheres vítimas de violência sexual e possuem um protocolo próprio de atendimento, ou mesmo um regimento interno que direciona o modo de funcionamento, em nenhum deles a expressão ‘rede’ é mencionada, de modo a deixar claro que aquele serviço faz parte de uma rede.

A maioria se auto-intitula como sendo parte dessa Rede de Atenção a Mulheres que sofreram violência, e assim se definem por se tratar de instituições com objetivos comuns e pessoas relacionadas que, ao abordarem assuntos pertinentes, estabelecem campos de atuação para alcançar conjuntamente esses objetivos na conquista de resultados específicos. Mas trata-se de um conceito que, na prática, parece ecoar como ‘vazio’.

Conforme se verificou, não há uma normatização própria, seja com base em legislação Federal ou Estadual, nem qualquer Protocolo ou documento a fim de identificá-las enquanto parte de um sistema mais complexo, conforme se apresenta uma Rede assistencial. Assim, sua organização ocorre espontaneamente por parte das entidades envolvidas, na busca por um tratamento mais sensibilizado e coordenado a essas mulheres que sofreram violência sexual, minimizando os reflexos da ‘rota crítica’ a que elas precisam ainda se submeter.

Referências

BRASIL. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. Brasília, DF: [s.n.], 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm>. Acesso em: 18 mai. 2015.

BRASIL. Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 07 dez. 1940. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8072.htm>. Acesso em: 03 Set. 2015.

BRASIL. Portaria Interministerial 288/2015, de 25 de março de 2015. Brasília, DF. 2015. Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/wpcontent/uploads/2015/08/portaria-interministerial288-2015_SPM-MS-MJ_violencia-sexual.pdf>. Acesso em: 25 set. 2015.

BRASIL. Política Nacional de Enfrentamento da Violência Contra Mulheres. 2003. Disponível em:< <http://www.spm.gov.br/sobre/publicacoes/publicacoes/2011/politica-nacional>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. Prevenção e tratamento dos agravos resultantes da violência sexual contra mulheres e adolescentes. Norma técnica / Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. 3. ed. atual. e ampl., 1ª reimpr. Brasília : Ministério da Saúde, 2012.

EL INSTITUTO de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades (IMIO). 2009. Disponível em: <http://www.inmujer.gob.es/>>. Acesso em: 23 abr. 2015.

ESPAÑA. Gobierno da Espanha. Informe de avaliação dos três anos da entrada em vigor da Lei orgânica 01/2004 em el ámbito autonómico (2009). Disponível em: <<http://www.msssi.gob.es/gl/ssi/violenciaGenero/Documentacion/seguimientoEvaluacion/home.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2015.

PNUD, Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas. Relatório do Desenvolvimento Humano 2014. *Sustentar o Progresso Humano: Reduzir as Vulnerabilidades e Reforçar a Residência*. Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/arquivos/RDH2014pt.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

PORTO, Maria Stela Grossi. *Sociologia da Violência*. Brasília: Verbena Editora, 2010.

PROTOCOLO DE ATENDIMENTOS ÀS VÍTIMAS DE VIOLÊNCIA SEXUAL DO HOSPITAL UNIVERSITÁRIO CLEMENTE DE FARIA – HUCF. Protocolo Interno. Atualizado em 2011.

PROTOCOLO DE VALORACION DEL RIESGO DE VIOLENCIA CONTRA LA MUJER POR PARTE DE SU PAREJA O EX PAREJA. RVD-BCN. Circuito Barcelona contra la violencia hacia las mujeres. Barcelona, 2012.

SCHRAIBER, Lilia Blima *et al.* Prevalência da violência contra a mulher por parceiro íntimo em regiões do Brasil. *Rev. Saúde Pública*, São Paulo, v. 41, n. 5, p. 797-807, Oct. 2007. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-89102007000500014&lng=en&nr=iso>. Acesso em: 25 jun. 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 1989. Disponível em: http://compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2012/08/JoanScott_Genero_umacategoriautil.pdf. Acesso em: 25 jun. 2015.

Violência doméstica: histórias de mulheres

Leila Lúcia Gusmão

A violência é um fenômeno social complexo e multifacetado, sendo a violência doméstica contra a mulher uma questão social grave e de grandes proporções. Por se tratar da domesticidade, está engendrada na nossa cultura patriarcal como algo permissivo socialmente. Entretanto, os seus desdobramentos e efeitos perpassam toda a dinâmica relacional familiar e provocam sofrimento de toda ordem. A violência doméstica é impactante, invade a privacidade, assujeita as vítimas, viola os sentimentos mais nobres e as sucumbe a situações vexatórias, de humilhação e degradação humana, provocando marcas e traumas psíquicos.¹

A fim de erradicar esse tipo de violência, o governo brasileiro criou, em 2006, a lei 11.340, conhecida como “Lei Maria da Penha”. No artigo 5º, essa lei tipifica, define violência doméstica e familiar contra a mulher; como:

Qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico ou dano patrimonial.

- I - No âmbito da unidade doméstica, compreendida como o espaço de convívio permanente de pessoas, com ou sem vínculo familiar, inclusive as esporadicamente agregadas;
- II - No âmbito da família, compreendida como a comunidade formada por indivíduos que são ou se consideram aparentados, unidos por laços naturais, por afinidade ou por vontade expressa;
- III - Em qualquer relação íntima de afeto, na qual o agressor conviva ou tenha convivido com a ofendida, independentemente de coabitação. (Brasil, 2006).

Nesse contexto, é comum os filhos reproduzirem práticas violentas, mulheres se deprimirem, crianças adquirirem síndromes do pânico, adolescentes fazerem uso de drogas, cometerem suicídios, mostrando que a família toda fragiliza e adocece. Marcados pelas diferenças, os sexos feminino e masculino são colocados na sociedade ocidental em relações desiguais, hierárquicas, dos

¹ Este artigo é um desdobramento de uma pesquisa anterior intitulada, “Violência Doméstica perpetrada contra a mulher no município de Montes Claros/MG: um recorte possível” financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e investigou quantitativa e qualitativamente os atos violentos contra as mulheres, em Montes Claros, cidade polo da região norte do estado de Minas Gerais. Foi apresentada originalmente como parte da dissertação de mestrado sobre Violência doméstica em Montes Claros, defendida em setembro de 2014, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Puc/Minas.

discursos patriarcais, sobretudo, machistas e socialmente aceitos, que agride a condição existencial do Ser mulher.

Como expressa Chauí (1985, p. 36.), “definida como esposa, mãe e filha, ao contrário dos homens para os quais ser marido, pai e filho é algo que acontece, apenas [as mulheres] são definidas como seres para os outros e não como seres como os outros.” Nesse sentido, a mulher é vista como ser frágil, diferente e, como tal, não tem direitos para agir, pensar, executar funções do âmbito doméstico. Torna-se, portanto, objeto do outro e este não consegue compreender a dimensão do diferente por não ter noção de alteridade.

Em geral, os estudos sobre violência contra mulheres têm mostrado que as mulheres vítimas, muitas vezes, ficam à mercê de trabalhos públicos precários e ineficientes junto às suas demandas pessoais, já que, quando são agredidas, não encontram serviços e profissionais qualificados que lhes deem suporte eficiente nesse momento. Assim, este estudo se justifica pela necessidade de aprofundamento nas investigações sobre violência doméstica contra a mulher, no contexto do norte de Minas. Pretende-se, dessa forma, contribuir para estimular novos estudos envolvendo este tema, bem como propiciar intervenções que minorizem esse grave problema social.

Em pesquisa anterior, efetuamos a análise estatística de 1315 boletins de ocorrência, no período de agosto de 2007 a agosto de 2009. Foram consultados 2700 documentos para encontrarmos os boletins de ocorrência específicos de violência doméstica contra a mulher, nas diversas faixas etárias (Romagnoli; Abreu; Silveira, 2013). Chamou-nos a atenção nessa pesquisa o número de mulheres pertencentes às camadas sociais médio-altas, bem como o interesse de algumas, ao tomarem conhecimento da pesquisa, em participar, relatando suas histórias de vida. Assim, neste artigo, temos por objetivo analisar a violência doméstica contra mulheres pertencentes às camadas sociais médio-altas da cidade de Montes Claros/MG, e entender as recorrências e interferências para a manutenção e a cristalização dessas relações.

Como procedimento metodológico, optamos pelo método qualitativo que, segundo Minayo (2006), trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Este método é um dos instrumentos mais ricos e permite acesso aos processos psíquicos, particularmente aos sentidos e aos significados (Aguiar; Ozella, 2006). A coleta de dados se deu por meio de entrevistas semiestruturadas. Deslandes (2008) esclarece que a entrevista é uma forma privilegiada de interação social e está sujeita à mesma dinâmica

das relações existentes na própria sociedade. Sendo assim, cada entrevista expressa, de forma diferenciada, a luz e a sombra da realidade, tanto no ato de realizá-la, como nos dados que são produzidos.

Para tanto, foi utilizado um roteiro de entrevista, com a finalidade de nortear inicialmente o diálogo, entretanto, não ficamos presas ao roteiro, o diálogo seguiu de acordo com as respostas das entrevistadas. O roteiro de entrevistas continha as seguintes questões: Como é a relação com o seu companheiro? Como você se sente na relação? Qual a sua posição nessa relação? O que sente quando vocês divergem nos posicionamentos? Como resolvem os conflitos que às vezes surgem? As entrevistas foram gravadas, transcritas e, posteriormente, sistematizadas a partir de núcleos de significação, definidos com base na fala dos sujeitos pesquisados para a compreensão dos sentidos atribuídos às relações afetivas pelas mulheres em situação de violência doméstica.

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas com duas mulheres da camada social médio-alta de Montes Claros/MG. Amélia possuía 47 anos na época da pesquisa, considera-se negra por descendência, ocupava um cargo nas políticas públicas, em outra cidade do interior do Norte de Minas, formada na área das ciências humanas e sociais com especialização, católica de formação, tem um casal de filhos e três netos, divorciada e militante feminista há mais de 20 anos. Há sete anos está divorciada. O companheiro saíra de casa há quatro anos. Sara tem 58 anos, considera-se branca, é aposentada de um cargo público estadual e professora universitária. Tem formação universitária na área de ciências sociais. É mãe de um casal de filhos, católica, em processo de divórcio havia três anos, após ter saído de casa em companhia dos filhos. Conviveu 25 anos com o companheiro.

As entrevistas foram realizadas de acordo com a disponibilidade, em dia e local assim definidos por elas. Os nomes das entrevistadas são fictícios e foram escolhidos por elas.² As entrevistas foram sistematizadas a partir de núcleos de significação, definidos com base na fala dos sujeitos pesquisados para a compreensão dos sentidos atribuídos às relações afetivas pelas mulheres em situação de violência doméstica. A partir da leitura desse material, emergiram as seguintes categorias: Ideal de casamento; Pontos disparadores da violência: o álcool; Sem causas aparentes; Ciclo da violência; Dificuldade com a denúncia e Sentido da violência.

² As transcrições foram realizadas pela pesquisadora, em local seguro e de acesso restrito, onde os dados serão armazenados por um período de cinco anos, a partir de 2013. Após esse período, o material será incinerado. Todos os procedimentos éticos foram seguidos e esta pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa da PUC/Minas e aprovado sob o parecer n° 485.722.

Ideal de casamento

As mulheres, na cultura norte-mineira, idealizam um casamento romântico, aquele em que o príncipe encantado irá aparecer, casar-se-ão e serão felizes para sempre.

(...) como toda mulher, a gente é criada tendo o casamento como projeto de vida, como ideal de vida, né, para ter casa, para ter filhos. Imagina aquele que você namorou, que é seu companheiro, vai ser também um projeto de família (Amélia, 2013).

(...) aquele entusiasmo, né, da vida e assim perdidamente apaixonada e a gente quer casar (...) No primeiro momento de casamento, eu tinha como meta: casei, não separo. (...) Se alguém me falasse, eu falava: “não, não tem isso não”. (...) porque até antes eu pensava assim: mulher que é separada todo mundo vai ficar falando de mim e tudo (...) A minha moral e tal, tal (...) (Sara, 2013).

A cultura patriarcal deixou fortes e visíveis marcas na modernidade, são notórios seus traços nas relações conjugais, ainda na atualidade, especialmente nessa região, onde a valorização do casamento, das relações infundáveis, do poder concedido ao gênero masculino, da manutenção da tradição faz parte do conjunto de ideais valorizados, de uma sociedade herdeira do sistema patriarcal. No imaginário social, as alianças se pautam na idealização do amor eterno, da família feliz, em que o desfecho final idealizado por toda e qualquer mulher como realização pessoal é viver para sempre e feliz ao lado do “príncipe encantado”.

Portanto, imersa nesses ideais, a sociedade encara com preconceito a separação do casal, por qualquer motivo que seja. Caso isso ocorra, é motivo de vergonha e culpa para a mulher e também a família. “Vergonha de reconhecer, sobretudo, que o marido não é o ‘príncipe’ sonhado, mas um déspota que a agride, espanca, aprisiona e coage” (Maia, 2012, p.38). Nesse sentido, as mulheres sentem-se pressionadas a manter o casamento a qualquer custo, mesmo com a presença da violência.

Pontos disparadores da violência: O álcool

As justificativas da violência doméstica são as mais diversas e criativas, desde o homem se sentir contrariado até a ingestão do álcool. Alguns relatam que as mulheres não o obedecem, reclamam das refeições, das roupas que

elas usam, da educação dos filhos, entre outros aspectos. “(...) Esses homens percebem o comportamento violento como insignificante e justificam suas atitudes como resposta ao comportamento da companheira. Assim, torna-se natural o uso da força física para os homens envolvidos em episódios violentos...” (Romagnoli; Abreu; Silveira, 2013, p.292).

É importante marcar que o homem violento o é independente da ingestão do álcool, o que o torna como tal não é o álcool, existem diversos homens que ingerem essa substância e são passivos, como o contrário também acontece. Algumas pesquisas nos mostram que, em muitos episódios violentos, o uso do álcool aparece como presença constante na violência contra a mulher 73,6%. (Romagnoli; Abreu; Silveira, 2013, p.293). Esta pesquisa revela que o álcool não é a justificativa dos atos agressivos, entretanto, ele pode ser um dos elementos potencializadores do comportamento violento, visto que uma parcela relevante desses homens, ao praticarem tais atos, está sob o efeito dessa substância.

(...) É, a minha história, basicamente com quatro, quatro anos de casamento, eu comecei a perceber a forma violenta e agressiva do ex-companheiro de resolver as situações, era comum ele beber, tinha o fator bebida, ficar nervoso, agitado e aí qualquer discussão, (...) (Amélia, 2013).

Entrevistadora: E recomeçava?

E recomeçava, aí passava alguns dias bons, um mês, dois meses bom, mas na próxima briga aconteciam os episódios de violência. É, e em função da prática dele, era um homem público, né, ele, esse episódio da bebida foi acentuando, era comum, após reunião, beber, os períodos de paz, eles foram diminuindo, eu dizia que era uma pessoa que vivia pisando em ovos, eu nunca sabia como ele iria chegar em casa, podia chegar amoroso, carinhoso, mas também podia chegar nervoso e inventava motivos para brigar, o que ele não fazia lá fora... (...) É, a bebida acentuava, mas ele era um homem agressivo, é, e o medo do fracasso, sabe? (Amélia, 2013).

(...) bebia... bebe demais, qualquer tipo de bebida alcoólica. É um dependente do alcoolismo. Ele é um alcoólatra.

(...) Aí o quê que aconteceu: ele passou a tarde tomando uísque. Tomou uísque, tomou uísque, tomou uísque e tal. Porque para a bebida é a única coisa que ele não tem dó de gastar. Para a bebida, pra ele, ele não tinha dó. Aí, o quê que aconteceu: aí nós fomos pro jantar. Sem mais, sem menos, lá ele começou assim falar, começou gritar: “ah, que tem gente que não respeita.”

(...) Mas ele gritava, era aos berros, gritando, sabe? E todo mundo... Aí, todo mundo acabou o jantar, e eu lembro como hoje... a penúltima noite [na viagem], o jantar de luz de velas, lindíssimo. Aí eu fiquei... comecei a chorar, engasgar e me xingando, me xingando toda e aí até foi bom assim, que minha família... foi poucas vezes que eles tinham presenciado essa situação. (Sara, 2013).

Muitos casos de violência encontram-se associados ao consumo de álcool, pois a bebida pode evidenciar, em algumas pessoas a agressividade. Em pesquisa realizada sobre violência contra mulheres em processos criminais, Maia (2012, p.26) verificou que, na maioria dos processos, a ingestão de bebida alcoólica é utilizada pelos réus e advogados como justificativa pelo ato violento ou aparece na caracterização do réu feita pelos agentes da justiça, contribuindo, de certa forma, para “amenizar” seu comportamento violento. Dessa maneira, os homens, estejam eles embriagados ou não, encontram respostas plausíveis e justificadas para as práticas violentas que exercem contra as mulheres, o que demonstra também o exercício de poder, de mando sobre a mulher. O estado de embriaguez e de ciúme é o que retiraria o agressor temporariamente da sua normalidade, provocando-lhe reações fora do seu controle, as quais não teriam em seu estado normal. Procuram, dessa forma, abster-se da responsabilidade dos seus atos (Maia, 2012, p.27).

Sem causas aparentes

Para entender o fenômeno da violência, é preciso procurar as causas ou motivos que a fomentam. É usual, no entanto, alguns homens serem agressivos sem justificativa, como se necessitassem de algum motivo para legitimar a violência contra a mulher. Numa atitude autoritária e arrogante, eles coisificam a companheira como um objeto que lhes pertence e, nesse sentido, eles impõem poder sobre elas, por meio de palavras, gestos ou atos violentos, agressivos. Numa atitude de poder e mando, eles ofendem a companheira, tentam subjugar-lá, fazendo-a sentir-se insignificante, inferior. Isso pode ser observado no relato de Sara, em um momento da vida cotidiana, que o companheiro profere sobre ela aos gritos:

“bandida! Não sei o quê, não sei o quê! Mero réptil! Ignorante!”

(...) ele fica ali dentro de casa, ouvindo tudo que tava acontecendo em casa, criando caso com tudo quanto é picuinha (... Quando foi um dia, ele deu de... sem mais e sem menos lá em casa gritou demais comigo e brigou comigo por causa de um problema que eu

tinha tido com o jardineiro (...) Aí, em seguida, quando o jardineiro tava limpando, daí a pouco ele chegou. Aí eu falei: “ô seu Antônio, o senhor chegou agora, ainda não tem muita coisa pro senhor não, mas eu queria que o senhor fizesse isso e isso.” E expliquei pra ele. Aí, ele tava no quarto lá de cima, da janela, ele ouviu falando isso. Aí ele desceu e chegou e falou assim: “Seu Antônio, o senhor não vai fazer isso, você fazer aquilo, aquilo e aquilo outro.” Já gritando. Tava assim possesso mesmo de alguma coisa horrível. Aí, seu Antônio ficou assim sem jeito, aí ele falou: “O senhor vai fazer” e eu: “Não, não, isso de jeito nenhum. Pelo amor de Deus não se mete. Toda vez sou eu que cuido desse quintal. Ele vai tirar agora, vai tirar aquele trem lá...”. “NÃO VAI TIRAR, PORQUE VOCÊ NÃO MANDA AQUI! O HOMEM DESSA CASA SOU EU! VOCÊ NÃO MANDA EM NADA NÃO!”(gritos). E começou a gritar, porque eu não... aos berros escutado pelos vizinhos todos (Sara, 2013).

Amélia também aponta esta vivência:

(...) Criava situações. Situações das mais ridículas, até o tapete distorcido na porta da frente da casa era motivo para briga, a garrafa de água na geladeira com pouca água era motivo de briga e as reações foram piorando. (Amélia, 2013).

A prática violenta exercida pelo homem, revela que o ser dominado é um “objeto” e não um “sujeito”, o qual é silenciado e se torna dependente e passivo. Nesse sentido, o ser dominado perde sua autonomia, ou seja, sua liberdade, entendida como “capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir” (Chauí, 1985, p.36). As entrevistadas demonstram claramente essa posição dos companheiros frente às suas conquistas profissionais e pessoais, de desqualificação, de destituição de seus papéis sociais, das suas posições enquanto sujeito autônomo, que tem um significado frente à sociedade moderna. Então, num ato de insegurança, remetem-nas a uma pretensa insignificância, desvalorizando e coisificando-as.

(...) então, eu não era professora, quando eu assumi um cargo de professora, era comum eu querer relatar a experiência, o respeito que as pessoas tinham pela professora, ele me diminuía, “ah, não tô aguentando esse papo de professorinha, você vai dá conta dessa disciplina? Desde quando você vai dá conta dessa disciplina?” Então, aí você percebe e durante um tempo eu me acreditei incapaz e isso permaneceu, mesmo depois da separação, na presença dele, eu me sinto incapaz para algumas funções... (Amélia, 2013).

(...) O senhor está com uma cliente esquizofrênica. Ela tinha é que estar... ela é paranóica. Ela é louca. Eu não sei como essa universidade aceita ela lá como professora. É a coisa que eu mais impressiono. Eu não entendo a sociedade não, que ela tem amizade com um povo aí que não podia ter amizade com ela. Porque é um povo de representação social e ela é louca, esquizofrênica. “Uma mera... uma rastejante... Dr., uma rastejante.”(Sara, 2013).

Esses relatos são ricos e ilustram a tentativa do companheiro em manter também sua posição importante de autoridade, de chefe frente à sociedade e a irrelevância da mulher. Então, não suportando a autonomia e as qualidades profissionais também da companheira, a desqualificação surge como dispositivo justificável, agindo de forma grotesca e até desumana.

Ciclo da violência

Em sua tese de doutoramento, Smigay (2000) aborda questões relevantes sobre os ciclos da violência, que explodem nas relações conjugais, os quais se veem cristalizados e impelidos de romper. Existe um vínculo entre os pares, existe uma história, muitas vezes filhos, anos de convivência. Os relatos das mulheres que conviveram, e muitas ainda convivem com a violência doméstica, são recheados de sentimentos, emoções vividas por longas datas; portanto, laços marcantes, significativos. Vínculos cristalizados e difíceis de romper, embora não impossíveis, pois as nossas entrevistadas demonstraram isso, embora relatem as dificuldades de diversas ordens, subjetivas, familiares, econômicas e até sociais.

O impacto é extenso, envolve diferentes atores e estrutura o vínculo em torno da violência. As comunicações se estruturam via conflito e se mesclam entre agressões e afetos mútuos, formando uma via de comunicação violenta entre os casais. A ira, a raiva é suplantada pelos afetos pós-conflitos, já que no momento da discussão os afetos são hostis com relação aos companheiros, quando terminam os episódios conflitantes eles cessam e retornam os afetos amorosos, obscurecendo o universo do conflito, em um círculo crônico da relação doentia. Isso pode ser percebido nos depoimentos das entrevistadas:

(...) É, a minha história, basicamente com quatro, quatro anos de casamento, eu comecei a perceber a forma violenta e agressiva do ex-companheiro de resolver as situações, (...) Sempre eu retraía, e, o homem, o agressor, ele sempre tem o hábito de querer culpabilizar à mulher, né, aí, ele foi conseguindo isso. Aí, eu dizia sempre que

eu achava que sempre que tinha exagerado na minha reação, ou que eu não devia ter falado daquela forma ou que ele também tava cansado. Então, eu sempre me via como a responsável pela violência, aí eu retraía (...) era comum eu levar um tapa na cara, foi quando partiu para esse tipo de situação, chorava muito, ficava triste por um tempo, também tinha a reação de não conversar, mas aí vinha, como todo ciclo de violência doméstica, vinha à lua de mel, pedia desculpas, presenteava com alguma coisa... (Amélia, 2013).

(...) Antes de casar, ele já era muito ríspido, difícil. É... não... só a ideia dele prevalecia (...) E aí não, pelo contrário, a coisa foi só aguçando, foi só aguçando (...) Mas ele, ele me maltratava com palavras. Era uma violência simbólica grande demais. Ele só dirigia a mim pra diminuir, que nunca nada pra exaltar, só pra diminuir. Então, era muito, muito tenso o relacionamento (...) E aí foi passando o tempo e eu renunciava tudo, eu fazia tudo porque eu queria era viver. (Sara, 2013).

Cada história de vida e de violência revela aspectos particulares e motivos específicos, muitas vezes contraditórios, que justificam o não rompimento do ciclo de agressões presentes em uma relação conjugal de violência. (Maia, 2012). As mulheres vivem em contextos diferentes, valores, épocas, locais, etnias, preferências pessoais tipicamente particulares, que refletem sobremaneira em cada uma delas, portanto, também cada uma delas tem uma dinâmica relacional específica, que justifica a não separação do companheiro. Variadas são as alegações que fazem e essas atitudes promovem para que esses vínculos se fortaleçam, cristalizando e ampliando os laços violentos por longos anos. Muitas conviveram com a violência dentro da família de origem, a agressividade por parte dos pais, irmãos e absorvem essas atitudes como algo “natural” nas relações conjugais. Por isso, não é incomum para elas a violência; ao contrário, é “normal”. Talvez isso potencialize as atitudes de submissão no sentido da manutenção na relação, já que esta é a referência que elas têm.

Dificuldade com a denúncia

É muito comum as mulheres sentirem-se constrangidas em denunciar seu companheiro, tanto pelas questões de afeto, do laço estabelecido, como dito anteriormente, quanto pela exposição pública do drama privado. Por mais que sintam que foram maltratadas pelo companheiro não desejam que a sociedade fique sabendo da intimidade do casal. Tentam sustentar o fato de não terem denunciado, justificando não terem condições financeiras

para, sozinhas, manterem e sustentarem a família, que estão com ele pelos filhos, que não têm apoio familiar, muitas são as justificativas. Esses elementos, aliados a outros, como a demonstração do insucesso da mulher pelo sentimento de “fracasso” por sua escolha amorosa mal sucedida, pelo casamento não ter dado certo, fazem com que essa mulher seja também cúmplice, ao não reconhecer a responsabilidade do companheiro que a maltrata. O ato violento não reconhecido como tal, ou praticado no silêncio da cumplicidade, fragiliza a pessoa agredida, dificultando sua reação de denunciar ou romper com o ciclo da violência no qual está envolvida. (Rocha, 2012, s/p).

As entrevistadas reconhecem a participação delas na relação violenta, ao ficarem em silêncio e não denunciarem, e também que foram cúmplices dos companheiros quando não tomaram uma posição mais incisiva com eles.

(...) eu fui cúmplice, eu protegi, porque eu nunca denunciei, e isso deixou sequelas horríveis, né, eu digo que a própria fibromialgia, é consequência disso. (Amélia, 2013).

(...) “A senhora tem todo apoio nosso se a senhora quiser deixar meu pai”. Eu falava: “ah, não, não dá certo. Como é que seria isso?” (...) Então, foi uma vida desse jeito. Não... não.... E foi muito desgaste. Aí eu fui acometida de uma psoríase muito forte, fiquei de licença porque eu não aguentava caminhar, porque a psoríase atacou demais a junta dos pés. E depois foi dos dentes. Perdi os dentes porque o bruxismo foi tenso demais. E eu não achava que era por causa desse relacionamento não. (Sara, 2013).

Pode-se inferir que a dependência subjetiva seja maior que a econômica. Os relatos acima confirmam isso. A mulher agredida, às vezes, tinha apoio dos filhos, dos familiares, entretanto, ela não conseguia romper com o vínculo estabelecido, mesmo com o sofrimento provocado pela violência. Ela se fecha, fica tão submersa que não consegue encontrar outras saídas, não se vê experienciando outras possibilidades que não a manutenção da relação violenta.

Um número expressivo de mulheres convive com a violência cotidianamente. Consente, de maneira silenciosa, sem denunciar ou procurar ajuda. Sente receio, medo, constrangimento, uma profusão de sentimentos invade o imaginário dessas mulheres, que impede a busca por auxílio, além da falta de políticas públicas que as acolham efetivamente.

Entende-se que a violência doméstica experienciada por essas mulheres constitui um círculo vicioso que se repetiu ao longo de sua história de vida. Percebe-se também que os conflitos, as discussões mais leves, no início do relacionamento, foram se intensificando e tendo outros matizes com nuances mais fortes. Com o tempo, isso se solidifica e o laço se estabelece via brigas, discussões. É o fio que conduz e que dá sustentação ao casal. A relação violenta.

Sentido da violência

O sentido da violência é variável de mulher para mulher, dependendo do contexto e da história individual de cada uma, entretanto, existem alguns sentidos que são comuns à maioria delas. O sentimento de constrangimento, vergonha, culpa, por exemplo, são alguns dos elementos que se escuta na maioria dos relatos destas mulheres. Além de serem expostas, muitas vezes se veem em situações em que não encontram saídas, ainda se sentem responsáveis pelas práticas agressivas e violentas dos companheiros que, numa atitude autoritária e dominadora, impõem suas ordens e desejos a sua companheira.

À mulher ainda é delegada a responsabilidade das atividades da casa, do cuidado dos filhos, da manutenção da família, e também a responsabilidade pela felicidade de todos. Os insucessos, os fracassos são responsabilidades da mulher, portanto, a violência exercida contra ela não foge a essa regra, também é de sua responsabilidade. E a sociedade autoriza tais práticas, no sentido de que ela também confere à mulher a responsabilidade pelas atitudes do homem. E quando esta solicita ajuda, por exemplo, é rechaçada e culpabilizada pela sociedade, que, numa postura machista e preocupada com a manutenção dos valores patriarcais tradicionais estabelecidos, responsabiliza-a.

Então, esta se vê duplamente vitimizada, inicialmente, pelo companheiro que não a respeita enquanto mulher e ser humano, depois também pela sociedade que não a acolhe, ampara, não oferece dispositivo que tenha um atendimento específico, uma escuta diferenciada que oportunize a compreensão dos seus sentimentos, suas mazelas e flagelos. Muitas vezes, as mulheres ficam numa posição de cúmplices das atitudes violentas dos homens, e essa posição contribui para a reprodução de sua dependência da dominação masculina. As mulheres das camadas sociais médio-altas que

participaram das entrevistas relataram seus sentimentos após a separação e conseguiram se distanciar do fato ao se posicionarem, ao dizerem o que sentiam. Amélia, ao se posicionar, dá ênfase à fala e diz do sentimento de raiva com relação ao ex-companheiro.

(com ênfase) (...) você sente raiva, porque você foi cúmplice, você nunca denunciou, as pessoas não sabem que ele tem esse perfil e quando eu vejo ele indo com a vida dele, muito bem obrigada, eu tenho vontade de botar fogo, eu tenho vontade de ser a violenta nessa situação, porque a vida da pessoa segue muito bem obrigada, a minha segue, mas com alguns impedimentos e algumas dificuldades. (Amélia, 2013).

Já Sara diz dos sentimentos profundos de sofrimento que a marcaram na relação conjugal.

(...) Nossa mãe. Terrível, terrível. Gente, eu fico assim... A violência de palavras, essa violência simbólica que a gente vivencia (...) Nós mesmo temos medo (...) é muito deprimente (...) leva a pânico, a depressão, a angústia, a não te amar (...) nossa, só de ficar com aquele trem remoendo, com aquele negócio, aquele abafamento dentro de você, aí te dá taquicardia, dá tudo. É horrível. Não, não, não (...) é triste demais, muito triste. (Sara, 2013).

Estudos revelam que as consequências da violência doméstica, em alguns casos, podem levar ao suicídio, ao uso exagerado no consumo de drogas, sintomas físicos, depressões e tantos outros males. As violências psicológicas tiveram fortes e expressivas marcas na vida de Sara, incidindo sobre seu corpo, os sintomas intensificam sobremaneira deixando marcas em seu corpo. Ela teve depressões, pensamento suicida, bruxismo e psoríase a ponto de prejudicar a sua locomoção.

(...) naquela noite... não gosto de lembrar... eu subi os andares todos desse navio, fiquei lá em cima, tive um pensamento suicida. Falei: “Nossa, eu podia pular daqui e morrer. Que vergonha, que... Como é que eu não sou amada, como é que não sou bem tratada?” (...) Aí eu fui acometida de uma psoríase muito forte, fiquei de licença porque eu não aguentava caminhar, porque a psoríase atacou demais a junta dos pés. E depois foi dos dentes. Perdi os dentes porque o bruxismo foi tenso demais (...) Passei, nesse período, até a separação eu passei por três psiquiatras. (Sara, 2013).

A cultura patriarcal no norte de Minas Gerais contribui fortemente para legitimar o poder e a desigualdade dos homens sobre as mulheres, independente da classe econômico-social. Sara reage à violência e à dominação do marido a partir de uma interpelação e alerta da sua empregada doméstica. D. Valdete, uma mulher analfabeta, acanhada, humilde. Ao presenciar mais uma das inúmeras discussões de Sara com o seu marido, em que ele se exalta com ela e a humilha, gritando, aos berros, na presença de outras pessoas que estavam na casa, D. Valdete, essa senhora que se comunicava o mínimo necessário, que “entrava muda e saía calada”, nos termos de Sara, transforma-se e, inesperadamente, numa atitude de defesa em prol de Sara, já que havia presenciado durante muitos anos os conflitos, as brigas, as discussões, desabafa, batendo em cima da mesa e dizendo:

“Como é que você guenta viver com um homem desse? Até quando você vai aguentar isso? Olha, dona Sara, toma jeito! Gosta de você mesma! Pelo amor de Deus! Eu ganho um salário mínimo na sua casa, larguei meu marido há doze anos, vivo muito mais feliz. Por que que você tem que viver aguentando isso?(...) Toma esse chá e vê se toma jeito! Toma vergonha na cara!” (D. Valdete, 2013).

Isso impacta e provoca em Sara um movimento contrário ao que vivia, ou seja, anos de submissão, a partir de então, ela inicia o processo de separação do companheiro, sai de casa em companhia dos filhos, aluga um apartamento menor, entra em processo de separação com o apoio da família e dos filhos. Abaixo um fragmento do que Sara diz a esse respeito:

E essa dona que trabalhava comigo, tinha nove anos já que trabalhava comigo, era uma dona que chegava lá em casa assim calada e saía muda. (...) ela surtou. Eu sentei no chão assim desmontada. (...) e a vizinha ficou perto de mim. Falou assim: “Nossa senhora. Ele já te bateu?” Aí dona Valdete (uma doméstica, analfabeta e ela não escreve o nome) respondeu assim: “Desse tempo todo que tô aqui ele nunca bateu, mas o que ele fala com essa mulher é pior do que bater!”. Aí ela gritou. (Sara, 2013).

Quando se menciona o termo violência, usualmente tem-se a concepção de que ela é sempre física, entretanto, é interessante marcar que a violência tem estágios, ciclos, assim sendo, ela invariavelmente não ocorre de forma abrupta. Inicia-se, em geral, lentamente com a violência simbólica e psicológica; os xingamentos, a depreciação do outro, as pressões, os olhares, a intimidação e, então, amplia-se e se potencializa nas agressões físicas e violentas. Socos, murros, pontapés, tapas, beliscões, empurrões,

são várias. Os objetos utilizados também são os mais diversos, como facas, foices, tesouras, fios, cordas e até o revólver. Portanto, ela é gradual e vagarosamente cruel. Essa violência, a simbólica, é timidamente citada e é tão cruel quanto a violência física. Os danos causados à companheira não se comprovam com a materialidade, como exige a justiça; ela ocorre sem marcas físicas no corpo e sim, na alma. Indeléveis para as pessoas são seus danos, causa a morte de maneira silenciosa. Sara, por exemplo, sofreu esse tipo de violência durante os vinte e cinco anos em que foi casada, entretanto, para as pessoas próximas e também a sociedade, o companheiro era um homem gentil, cordial, bom pai de família, trabalhador, mas na intimidade do casal, destruía a companheira com a violência psicológica, diariamente.

(...) Mas ele, ele me maltratava com palavras. Era uma violência simbólica grande demais. (...) Ele só dirigia a mim pra diminuir, nunca nada pra exaltar, só pra diminuir (...) Aí ele falava qualquer coisa no almoço pra poder... acabava às vezes eu perdendo a vontade de almoçar(...) aí ele arrasava comigo(...)“é, coisa de gente doido mesmo, louco é assim mesmo. Ah, mas você é esquizofrênica, terapia... você tinha era que ir pra uma internação.” (Sara, 2013).

(...) era comum ter as reações, de início, era violência psicológica, de diminuir, de chamar de feia (...) era fator de briga e discussão, e isso foi crescendo, ao ponto de chegar, é...(Amélia, 2013).

As mulheres entrevistadas revelaram que o companheiro não precisava de motivos para ser agressivo e, às vezes, violento. Sem motivo aparente, eles se transformavam e, numa atitude autoritária e arrogante, coisificavam a companheira como um objeto que lhes pertence, impondo poder sobre elas por meio de palavras, gestos ou atos violentos, agressivos. Maltratavam sem o menor receio, desprezavam e ridicularizavam sua companheira, numa atitude desumana e cruel. A introjeção de valores que enaltecem a figura masculina e a imersão numa sociedade cujo sistema patriarcal baliza as normas e ações das pessoas, a efetivação desse sistema com práticas exercidas pelos gêneros masculinos e femininos são elementos potencializadores da violência na região estudada.

As mulheres entrevistadas se mantiveram nos relacionamentos conjugais por longos anos, aceitando a condição de serem agredidas, verbal e/ou simbolicamente, por seus companheiros, embora tenham conhecimento dos seus direitos e também da Lei que as ampara. Tentaram por todos esses anos fazer com que o companheiro mudasse de posição, frente ao relacionamento com elas, habitavam a crença em seu imaginário que eles iriam mudar

e que depois a normalidade voltaria, e seriam felizes novamente. Não se reconheciam responsáveis pela relação conjugal conflituosa, participantes dessa relação e que a harmonia dependeria do casal, assim também como a violência. Desconheciam seus companheiros como praticantes de atos tão vergonhosos para elas, justificando as agressões a elementos externos, como o álcool, as drogas, que queriam viver para sempre casadas, imaginavam que os companheiros se transformaram em sapos.

Todavia, seguindo a lógica da pós-modernidade e das multiplicidades identitárias, entendemos que existem diversas maneiras de se autorrepresentar, de forma que algumas representações sociais escapem à lógica do binarismo. Pensar essa questão nesta pesquisa possibilita-nos perceber as maneiras em que essas relações de violência podem ser estabelecidas, como também a forma pela qual as mulheres entrevistadas conseguem se perceber enquanto sujeitos da relação. As entrevistadas não se percebiam como sujeito de direitos na relação, mas sim, como um objeto que está para servir o companheiro e os filhos, fruto da violência que as sucumbem ao segundo plano. Amélia, inclusive, relata que tinha o seu companheiro como um troféu, já Sara aceitava sempre as argumentações do companheiro como se a fala dele fosse um imperativo a que se devia obedecer sem questionar. Não há nessas relações respeito, mas sim consentimento, autorização dessas mulheres para as atitudes invasivas exercidas pelos companheiros.

A construção de uma cultura que valorize a mulher depende de fatores diversos, que, muitas vezes, não coincidem com a prática ideológica de muitas pessoas que estão no topo do poder, exercendo importantes cargos nas políticas do nosso país. Nesse sentido, a prática de libertação da mulher depende de diversos elementos, dentre eles também a sua conscientização enquanto sujeito livre, autônomo e independente, que possivelmente será alcançada por meio de práticas educativas, em programas políticos e públicos que contemplem a valorização e o respeito à mulher, desde a mais tenra idade, nas escolas. Possivelmente, esse será o grande avanço social quando a mulher for vista como um ser integrante e importante da sociedade, em que sua participação enquanto filha, mãe, esposa, dona de casa, executiva, professora, etc., etc., for respeitada e vista com dignidade e não como um ser que está ligado à costela do homem.

Referências

- AMÉLIA. Entrevista de História Oral concedida à Leila Lúcia Gusmão. Montes Claros, 2013.
- AGUIAR, W. M. J.; OZELLA, S. Núcleos de significação como instrumento para a apreensão da constituição dos sentidos. *Psicologia: ciência e profissão*, Brasília, v. 26, n. 2, p.1-22, jun. 2006.
- BRASIL. Presidência da República. *Lei 11.340 de 07 de agosto de 2006*. Diário Oficial da União 2006; ago 8. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm Acesso em 02 out. 2014.
- CHAUÍ, M. Participando do debate sobre mulher e violência. In: CHAUÍ, M.; CARDOSO, R.; PAOLI, M. C. (Org.). *Perspectivas antropológicas da mulher: sobre mulher e violência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v. 4, p. 25-62.
- DESLANDES, S. F. O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato cultural. In: MINAYO, M. C. S. (org.). *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MAIA, C. J. Rompendo o silêncio: histórias de violência conjugal contra as mulheres no norte de Minas (1970-2007). In: MAIA, C. J.; CALEIRO, R. C.L. (Orgs). *Mulheres, violência e justiça no norte de Minas*. São Paulo: Annablume, 2012.
- MINAYO, M. C. S. *O desafio do conhecimento*. Pesquisa qualitativa em saúde. 9ª edição revista e aprimorada. São Paulo: Hucitec; 2006. 406 p.
- ROCHA, M. B. X. A violência contra as mulheres e o papel da defensoria pública especializada nos direitos das mulheres em situação de violência de Montes Claros. In: MAIA, C. J.; CALEIRO, R. C.L. (Orgs). *Mulheres, violência e justiça no norte de Minas*. São Paulo: Annablume, 2012.
- ROMAGNOLI, R. C.; ABREU, L. L. G.; SILVEIRA, M. F. A violência contra a mulher em Montes Claros: análise estatística. *Gerais - Revista Interinstitucional de Psicologia*, v. 6, n. 2, p. 282-297, jul./dez. 2013.
- SARA. Entrevista de História Oral concedida à Leila Lúcia Gusmão. Montes Claros, 2013.

SMIGAY, K. E. V. *Relações violentas no espaço da intimidade: drama privado ou tragédia pública?* 2000. 271 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

Corpo, violência e precarização da vida

Cynara Rodrigues Soares Silva

Se as humanidades têm algum futuro como crítica cultural, e a crítica cultural tem uma tarefa no presente momento, é, sem dúvida, no sentido de nos fazer retornar ao humano aonde não esperamos encontrá-lo, em sua fragilidade e nos limites de sua capacidade de fazer sentido (Butler, 2011, 32 p.).

Introdução

Ser “humano” é angustiante! Para sermos caracterizados como humanos temos de pertencer a alguma classificação que nos faz gente com relações sociais adequadas, corpo domesticado, o que corresponde a uma pessoa com funcionamento normal. A curva da normalidade perpassa a construção das práticas discursivas que nos constituem ao longo da história. O ‘eu’ se inclui em um conjunto de igualdades determinadas em relação ao ‘outro’, como a mulher em relação ao homem, com suas diferenças fundamentadas pelas normas de gênero, assim, de modo refletido um diante do outro, conseguimos identificar o entendimento de vida precária de outra pessoa, o que possibilita engendrar estratégias de contenção dessas vidas despotencializadas em forma de violência, por exemplo (Butler, 2011).

Uma vida precária pode ser entendida como aquela vida tornada frágil, fraca, inábil, quase sem valor. O desafio é refletir que a percepção de uma vida precária situa-se para além de deixá-la morrer, mas é aquilo que propicia a morte. Aquilo que escancara a vulnerabilidade de uma vida à vontade desenfreada e deliberada do outro em aniquilá-la, traduzida em atuações violentas, em que o corpo funciona como objeto para ter a marca da precarização, levando aos sofrimentos psíquicos e físicos que resvalam nas situações sociais, culturais e econômicas (Butler, 2011).

Num diálogo sustentado pelas noções teóricas de Michel Foucault e Judith Butler, perceberemos, no decorrer deste texto, que somos o que elaboram sobre nós, a partir de dispositivos¹ que enquadram, dentre outras coisas, a

¹ Dispositivo, de acordo com Foucault (2008, p. 244), é demarcado como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos”.

sexualidade; transformando-nos em homens ou mulheres, assim, sem saída, ou um ou outro. As regras da performance do dispositivo da sexualidade são bem delimitadas, emoldurando homens com comportamentos masculinos e mulheres com atuações femininas. De modo que, diante da categorização dos gêneros, instalou-se uma assimetria em suas relações de poder, em que a mulher ganha destaque de sujeito assujeitado.

Na composição desse cenário, a mulher é um dos atores que se tornou estatística para as pesquisas sobre violência nos seus mais variados atos e formas de ser aplicada, seja direta ao corpo, na agressão sexual, ou nas censuras e ofensas que depreciam e estabelecem a dor de existir em um nível insuportável.

O que torna alguém autorizado a injuriar, marcar o corpo, eliminar a vida de outra pessoa? E não qualquer pessoa, os corpos a serem penosamente marcados, invadidos, são separados, balizados e definidos na precariedade dos indivíduos que os constituem. Tal precariedade banaliza a vida num circuito de deixar morrer aqueles para quem a morte chega para selar o discurso que apregoa e ratifica o quanto é desnecessário esse corpo assujeitado para formação social (Butler, 2011).

De um ponto de vista sociológico, esse tipo de violência tem recortes de desigualdade econômica, política, social e cultural que nos obriga a equacioná-la, também, como um fenômeno de desigualdade de gênero, historicamente construída e culturalmente enraizada nos vários segmentos da sociedade (Lisboa; Barros; Cerejo, 2008).

A violência contra as mulheres delinea-se, portanto, como uma violência de gênero, que consiste em qualquer ação ou conduta baseada no gênero, que cause morte, dano, sofrimento físico, sexual ou psicológico, tanto no âmbito público como privado, como define a Lei Maria da Penha (Brasil, 2006).

É intrigante e provocativo pensarmos como o corpo entra em cena, definindo padrões. O modo de andar, vestir, falar, gesticular, culmina com a formação de um tipo de gente, demarcado pelas normas de gênero, definindo o que e quem pertence ao feminino e ao masculino. As características femininas, que por natureza são representativas das mulheres, como voz mais fina, andar com quadril se movendo mais, cintura estreita e bem definida, a maternidade, o cuidar, nas suas diversas dimensões – da casa, dos filhos, do marido, da comida – predicados que influenciam na escolha de profissões – professoras, enfermeiras – dentre outros atributos elaborados e que entraram na ordem do discurso, fazem parte de uma espécie de *checklist*

que enquadra as pessoas como possíveis de serem aceitas ou possíveis de serem descartadas, conforme observa Judith Butler (2003).

Temos aí um “jeito feminino” e há algo de dramático nesse feito de gente, que não se constitui somente por mulheres. O discurso do feminino atravessa os indivíduos, criando subjetividades baseadas na fragilidade atrelada a essas pessoas. Velhos, crianças, os *trans*... adotam gestos e formas físicas femininas, mimetizam as mulheres, por isso também podem ser submetidos ao mesmo modo de tratamento: a violência.

Nessa perspectiva, o feminino é humilhante! Perturba, trata-se de uma debilidade humana que encaminha a pessoa para o abismo da vulnerabilidade, uma vez que o “jeito feminino” projeta o desejo em alguém para matar. Isso é lancinante! Como o seu jeito de ser, seu modo de agir, de se expressar, de se comunicar com o mundo, com as pessoas, com o corpo pode produzir a vontade em outrem para matá-lo, destruí-lo e/ou eliminá-lo?

O feminino e o masculino: o morrer e o matar em nome das normas de gênero

A violência, tecida como fenômeno imbricado às questões de gênero, mostra um cenário em que os atores mulher e homem aparecem com atitudes demarcadas e discursos bem delimitados. O homem é aquele que, nas relações de poder, impõe-se como “o forte”. A mulher aparece como subjugada a ser “inferior”, representada por um corpo frágil, cuja função não é a de se impor, mas de submeter-se ao gozo do outro.

Os homens propõem e as mulheres dispõem, numa perspectiva patriarcal, entrelaçada numa questão de gênero incorporada à assimetria das relações de poder entre os sujeitos classificados dicotomicamente entre um e outro, entre o certo e o errado, entre o normal e o anormal, entre o feminino e o masculino, entre o corpo e a alma, entre a razão e a desrazão.

Desse modo, o humano cai na rede de um jogo perverso, cujo binarismo prepondera como molde para adequação a uma vida plena e saudável. Com *status* de sujeito ideal cumprindo com as exigências para a vida em sociedade, constituiu-se o homem e coloca de modo infame as mulheres, as crianças, os negros, os *trans*, dentre outros, numa conjuntura de precarização da vida.

É ético pensarmos a vida como algo de uma composição. A vida vincula-se ao corpo e às suas atuações, à *psiqué* e às suas pulsões, às convicções e aos

contrapontos do “eu” e do “outro” e seus fluxos. Alcançados e atravessados por construções discursivas que nos constituem, somos vida como efeito do que elaboram sobre o normal, as referencialidades que instauram essa normalidade nos lançam e nos aprisionam num abismo de diferenças, na medida em que nos damos conta no mundo.

Qual é a distância entre a diferença e a anormalidade? Ser mulher é diferente de ser homem. Ser mulher que não se casa e não tem filhos não é normal. Direcionar a mulher, como indivíduo discursivamente diferente e anormal, coloca-a numa posição precária de assujeitamento diante do homem: sujeito másculo, racional, normal e que fundamenta e sustenta uma determinada postura nas relações sociais, das quais são desveladas as relações de poder.

Há, aqui, um jogo de poder no qual percorre e entranha as formações discursivas que constituem subjetividades e fortalecem as discrepâncias do dimorfismo sexual que culminam com padrões de violência contra a mulher, indo da humilhação ao feminicídio. Uma despotencialização da vida, justamente por fazê-la precária. Sem força. Sem vitalidade. Sem criação.

Numa perspectiva foucaultiana (Foucault, 2008) de análise do poder como relações de forças enquanto atividades difusas, que produz afetos, atitudes e, essencialmente, origina indivíduos dóceis, reflete-se o problema da mulher, colocada no circuito precário da vida, cooptada pelo binômio saber-poder. As mulheres são engendradas por dispositivos elaborados, cotidianamente, pelas práticas sociais, que capturam a vida e, se há sujeito aí, resultante de tais práticas, será sempre compreendido como sujeito assujeitado. Daí o poder ser absolutamente acompanhado de uma positividade, ou seja, ele inventa e fabrica novos corpos simultaneamente ao seu assujeitamento.

Considerando essa esfera de ação das relações de poder, a escrita deste texto pondera a categoria de gênero como norteadora para marcar uma perspectiva que vai para além da definição das identidades respaldadas no que é essencial e no que diferencia as pessoas, biologicamente, no domínio sexual, perpassando meios acadêmicos, legislativos, jurídicos e governamentais (Almeida, 2014).

Parte-se do pressuposto do conceito de gênero, isto é, em que se tem que “é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos [...] é uma forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 1990, p. 21). Esse conceito nos encaminha a uma reflexão sobre o que nos vincula às diferenças, podemos inclusive nos aproximar de

um entendimento de que a violência contra a mulher – e de pessoas ditas feminizadas – surge relacionada à questão da alteridade, numa lógica da percepção de si e do outro, enquanto fundamento distinto de outros tipos de violência (Almeida, 2014).

Judith Butler (2011), no artigo “*Vidas Precárias*”, propõe discutir o que nos associa eticamente à alteridade, ao outro percebido como pessoa marcada por uma vida precária. Na argumentação da autora, ela se refere à representação da alteridade como um meio de possibilidade de humanização ou de desumanização, de reconhecimento do vínculo ético-moral com o outro indivíduo ou de justificativa para sua eliminação, como ocorre na violência de gênero, especialmente, a agressão e morte de mulheres por homens.

Com relação às mulheres que sofrem violência praticada por homens, seja daqueles em que há uma relação instituída por um vínculo nomeado (namorado, noivo, marido) ou não, pode-se pensar que a perspectiva masculina é alimentada por dispositivos jurídicos, religiosos e médicos, que delineiam práticas que impedem formas de alteridade, pois tais discursos reforçam o ‘outro’ enquanto estranho, afinal, eu não vejo a ‘minha imagem’ ao fazer do ‘outro’ um espelho. Ao mirar no reflexo do espelho, eu percebo o diferente, o estranho, o anormal. E se o ‘outro’ faz parte de uma natureza distorcida, logo, é menos válida, menos verdadeira, mais precária (Butler, 2011).

Entende-se a violência de gênero como sendo aquela agressão que ocorre em razão das relações de poder entre homens e mulheres, normalmente assimétricas, quando a vítima entender tal agressão como violência. Trata-se, portanto, da marca no corpo, do xingamento, da humilhação, da “inferiorização” por ser mulher (Rodrigues; Silva; Dias, 2015).

O conceito de violência de gênero não guarda relação estrita com o que está tipificado como crime nas legislações. Portanto, seu significado pode ter uma conotação mais ampla ou mais restrita envolvida pelo tipo legal, porque a violência corresponde à representação que os atores sociais, individuais ou coletivos fazem de determinados atos, estejam ou não identificados na lei como crimes (Barros *et al.*, 2008).

O corpo é o objeto que representa a violência. Nele fica a marca visível que ratifica a investida moral. Mas, antes, o corpo configura-se em instrumento para o reducionismo da generificação do feminino e do masculino, numa cadeia de delineamentos que constituem o dispositivo da sexualidade, induzindo a perseguição pela verdade identitária, marcada no seu cerne

pelo sistema linear sexo/gênero/desejo, culminando com a ideia de uma heterossexualidade compulsória (Butler, 2003). Conforme o ordenamento social, corpos femininos são para mulheres que desejam homens, com seus corpos masculinos, bem como homens desejam mulheres. A hierarquização do masculino sobre o feminino qualifica e naturaliza os atos de violência endereçados à mulher. Temos aqui uma potente ferramenta do biopoder².

O biopoder, no contexto da sexualidade, é responsável pela regulação dos corpos e pela normatização dos prazeres, no eixo da heterossexualidade padronizada pelo sexo biológico. As práticas discursivas das ciências, religiões e tradições culturais sustentam a heteronormatividade como natural, normal, correta, saudável, santificada e superior às outras formas de sexualidade (Peres; Toledo, 2011).

Com a heterossexualidade, temos a principal norma na formação das identidades de gênero, que deve se tornar pública. Não basta vivenciar o masculino ou o feminino na intimidade. Os padrões comportamentais enquadrados nas normas do dispositivo da sexualidade devem ser atestados publicamente, para que ocorra o reconhecimento social dos indivíduos como homem ou mulher, a partir da manifestação pública de comportamentos que aludem à masculinidade e à feminilidade (Cyfer, 2015). Esses atos e atitudes femininos e masculinos estilizados e repetidos reforçam a identificação do que é e como é ser um homem e uma mulher, há procedimentos pedagógicos aplicados aos corpos enquanto estratégias de subjetivação, por isso Butler (2003) defende que o gênero é *performativo*.

Como produto dessa performance, surge a alegada existência de uma essência feminina ou masculina. O dispositivo da sexualidade serve como aquilo que teria a função de reafirmar essa ‘essência’. A reiterada recorrência dos comportamentos provoca a ilusão de que se originou de modo natural, que precede e transcende a vida social. Contudo, torna-se perceptível que as identidades de gênero são produzidas e embasadas pelas regras de feminilidade e masculinidade que o comportamento de mulheres e homens supostamente apenas representa (Cyfer, 2015).

A mulher, o homem, o corpo... Deparamo-nos com esse encontro para persistirmos na discussão sobre a violência contra as mulheres, numa lógica

² “Eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a ‘população’ enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de ‘fazer viver’. A soberania fazia morrer e deixava viver. E eis que agora aparece um poder que eu chamaria de regulamentação e que consiste, ao contrário, em fazer viver e em deixar morrer” (Foucault, 2005, 294 p.).

de precarização da vida. Essa tríade foi constituída baseada em formações discursivas que definiram as identidades elementares dos sujeitos, de acordo com a generificação do feminino e do masculino, a partir da caracterização dos corpos biológicos, que dicotomizaram os seres humanos. O *modus vivendi* feminino é pensado enquanto ‘corpo inferior’. “Corpo e sexo são, à primeira vista, indissociáveis. Mulheres e homens, os seres aparecem assim constituídos como evidência de sua materialidade biológica” (Swain, 2000, p. 47).

Acionar as mulheres para uma análise mais profunda do que as define como identidade de gênero pode significar um desafio às normas que as destinam figurar num lugar de silêncio. A compreensão dos modos de apropriação e adequação dos corpos das mulheres já está exposto, mas parece não bastar conhecer se o intuito é o deslocamento do lugar social subjugado que as mulheres ocupam, nas relações sociais (Veiga-Neto; Rago, 2013).

Como destaca Tânia Swain, os humanos foram divididos em dois sexos. As práticas discursivas que promoveram essa elaboração são ainda responsáveis pela manutenção do homem como representante de indivíduo ideal, consolidando o patriarcado, que tem o dispositivo da sexualidade como sustentação e a violência como âncora, autorizando a venda de meninas no mercado do sexo, casamentos arranjados com anciões, mutilações femininas, naturalizando o uso e a venda dos corpos das mulheres (Swain, 2009). O corpo feminino, para funcionar dentro dos limites da regulação da sexualidade, na perspectiva da tradição patriarcal, passou a ser controlado no esquema dado como lógica da família nuclear, uma das principais formas de organizar as relações sexuais.

Diante dessa constatação, algumas teóricas feministas defendem que se há uma objetificação sexual que subjuga a mulher reduzida ao seu corpo sexualizado é porque há uma articulação direta entre a sexualidade e um cenário de sujeição e iniquidade (Dantas-Berger; Giffin, 2005). Sob a perspectiva do dispositivo da sexualidade, Foucault (1988, p.75) aponta que,

A questão sobre o que somos, em alguns séculos, uma certa corrente nos levou a colocá-la em relação ao sexo. Nem tanto ao sexo-natureza (elemento do sistema do ser vivo, objeto para uma abordagem biológica), mas ao sexo-história, ao sexo-significação, ao sexo-discurso. Colocamo-nos, a nós mesmos, sob o signo do sexo, porém, de uma *Lógica do sexo*, mais do que de uma *Física*.

O autor nos instiga a refletirmos sobre o sexo para além de uma mecânica sem razão, pois somos o nosso sexo, numa noção simbólica da concupiscência

e do desejo, desvelando-se o que Foucault denominou de chave universal. O homem foi transformado pela ciência, segundo o propósito da reprodução, o filho do sexo, imperioso e decifrável, este fez-se razão de tudo (Foucault, 1988). “Através de círculos cada vez mais fechados, o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo” (Foucault, 1988, p. 67). A emergência de uma teoria a respeito do sujeito, tal como a produção da verdade, expande-se fundamentada no dispositivo da sexualidade. Assim, o poder ganha mais espaço, capilariza-se nos espaços mais íntimos da vida. O sexo, que classifica os indivíduos em categorias, fixa-os à sua própria identidade, torna-se um modo individualizante de poder (Cirino, 2007).

Para Foucault:

O problema é o seguinte: como se explica que, em uma sociedade como a nossa, a sexualidade não seja simplesmente aquilo que permita a reprodução da espécie, da família, dos indivíduos? Não seja simplesmente alguma coisa que dê prazer e gozo? Como é possível que ela tenha sido considerada como o lugar privilegiado em que nossa “verdade” profunda é lida, é dita? Pois o essencial é que, a partir do cristianismo, o Ocidente não parou de dizer “Para saber quem és, conheças teu sexo”. O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano (Foucault, 2008, p.127).

Na medida em que se analisa o dispositivo da sexualidade como produção de sentido, é possível legitimar a violência também como um dispositivo, pois é identificável a rede que a assegura, que engloba enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, medidas administrativas, dentre outros (Foucault, 2008). Tânia Swain complementa ao declarar que:

A violência constitui também, desta forma, um dispositivo, uma economia instituída e naturalizada, exposta em espetáculo, quando se trata, por exemplo, de relações de gênero; nelas, as mulheres são representadas, tratadas, olhadas, utilizadas em esquemas de violência simbólica e material, praticada e mostrada, em imagens, discursos, filosofias, subordinações, enunciados diversos. O dispositivo da violência incita e produz dominação, discriminação, mortes múltiplas. Se o pressuposto da diferença “natural” de sexos institui o dispositivo da sexualidade, a violência é sua materialização (Swain, 2009, p.391).

Binarizados como homens ou mulheres, com comportamentos compatíveis com características de masculinidade e feminilidade, os humanos podem ser

classificados, no jardim de espécies, como presas ou predadores, esforçando-se na defesa da manutenção do dispositivo da sexualidade como estratégia de poder e na violência como tática de implementação deste. O corpo da mulher, nesse contexto, faz-se enunciado a partir das vontades do masculino. Mais uma vez, a vida da mulher perde potência, torna-se fraca, passível de ser eliminada.

Considerando as práticas sociais que materializam homens e mulheres com suas características como efeito de discursos sociais, Swain avança, argumentando que:

Assim, o múltiplo contido no “nós” social fica reduzido a um binário que cria em torno da norma um espaço ao mesmo tempo de rejeição e de inclusão. Estou aqui falando de seres sexuados, cujas práticas são definidoras de seus corpos, cujas identidades são essencializadas na coerência entre o sexo e o gênero, entre um biológico tido como natural e um esquema de atribuições sociais a ele atrelado. Em função desta coerência, o espaço ao redor, o espaço constitutivo do binômio feminino/ masculino inclui e cria o desvio na constante rearticulação da norma e a norma é o “verdadeiro” sexo (Swain, 2002, p.325).

A regulação do corpo normatiza o sexo e elege a mulher como indivíduo a se submeter ao acerto do ajuste social do como ser mulher, de modo naturalizado e normatizado. As funções do corpo redesenham a matéria, ao implicarem em relações simbólicas e sociais. Contudo, homens e mulheres, explicados pela ciência a partir dos dois sexos, diferem-se não apenas pela configuração de seus órgãos genitais, mas também por todo um pano de fundo de sua constituição física e moral (Corbin, Courtine; Vigarello, 2010).

De acordo com Corbin; Courtine; Vigarello (2010, p. 181):

O corpo constitui-se em um conjunto de objetos históricos obsedantes no século que viu elaborar a noção de sexualidade. Há mais de um quarto de século que Michel Foucault apontou a proliferação de discursos relacionados ao sexo, ele submete o corpo a uma insaciável vontade de saber que, ao mesmo tempo, estimula o desejo e assegura seu controle de acordo com uma sutil tecnologia de poder.

Podemos pensar o corpo sobre pelo menos dois aspectos essenciais. Primeiro, sob a perspectiva do costume e da legislação: ambos buscam disciplinar e dirigir suas funções reprodutivas, reprimindo os impulsos desordenados da sexualidade, por razões que participam, ao mesmo tempo,

do social e do espiritual, o sexo domesticado. Logo, o corpo tem sua norma, se algo sai do proposto, aparece como agente (ou vítima) de atos sexuais transgressivos, em um segundo aspecto, como lugar privilegiado de “crimes” contra a religião, a moral e a sociedade. Ele testemunha, assim, a eterna e relativa impotência das restrições sociais, que visam conter as práticas sexuais, dentro dos limites estabelecidos pelas convenções e pelas leis (Corbin; Courtine; Vigarello, 2010).

Os estudos médicos ratificam a definição dos indivíduos, a partir da genitalidade, numa perspectiva de orientação de identidade. Na história de “*Herculine Bardin, o diário de um hermafrodita*”, Foucault (1982), apresenta, dentre outras questões, o problema da sexualidade, baseado no sexo biológico. Afinal, qual seria a identidade de Herculine Bardin, já que não havia clareza de se tratar de um homem ou uma mulher? Para Foucault (1982, p.6), Herculine vivia num “limbo feliz de não-identidade”, que extrapola as categorias de sexo e identidade, até o momento em que teve o corpo vasculhado em exames médicos anatomo-clínicos que, por excelência, retratam a verdade dos corpos, até arrancar deles o verdadeiro sexo, definindo diagnósticos que fragilizam e transformam características dos corpos em sinais e sintomas de pessoas doentes.

Certamente, durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade, definindo-as por meio dos seus órgãos genitais. E esse sexo, como diziam os representantes da ciência do corpo, os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. As mulheres ainda carregavam o fardo da culpa de serem a doença do homem. E esse movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência (Foucault, 2008).

De acordo com Perrot (2003), há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio pesa inicialmente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. Apesar da reticência a respeito da mulher, que mais parece um mistério, daquilo que se é proibido saber e questionar, o corpo feminino é falado, poetizado, desenhado, esculpido, encenado, ele está presente. Mas, sem muito brilho, é opaco, circula-se como objeto do olhar e do desejo. Surge daí mais uma impressão da feminilidade, no pudor, ela encobre seus membros ou lhes cerra os lábios.

Ora, a mulher, para que serve? Qual lugar esse ser ocupa? E o seu corpo, a que se presta? Para algo mais, além de reproduzir? Que corpo é esse? A

quem pertence? O corpo define a “verdadeira mulher”, o corpo reprodutor liga a mulher à maternidade, logo ela é acolhida no mundo social, trata-se de uma imanência que se concentra nos seus órgãos reprodutores (Swain, 2007). Então, temos um corpo que impõe uma identidade, que delinea um lugar no mundo para a mulher, delimitado por normas e valores sociais e morais. E ser esposa, mãe, defender o sexo domesticado, resguardar-se ao espaço privado, à moralidade numa reprodução social descreve a mulher como deve ser. Pensar e atuar para além disso, ou melhor, subvertendo essa noção, enquadra-se como desvio.

É possível uma reflexão que considere as fronteiras que nos propomos a analisar neste texto, que sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Para tanto, tais limites se estabelecem nos termos de um discurso cultural homogêneo, apoiado em estruturas binárias que se apresentam como linguagem da racionalidade universal. Se temos isso como “verdade”, o que segue para fora disso caracteriza-se como desviante e, diante da ratificação da norma e do seu desvio, a coerção aparece como saída, ela é introduzida naquilo que a linguagem constitui como domínio imaginável do gênero (Butler, 2003). A coerção ao desviante normativo pode partir de várias estratégias, a depender do circuito social e do que representa o desvio para os valores em jogo. A coibição, a força, a pressão, a imposição, o constrangimento, a opressão, a coação são táticas da biopolítica, como resultado da vigilância mútua, eu te observo, você me observa; eu te impeço, você me impede (Foucault, 2005). Tudo isso em nome da manutenção da ordem discursiva.

No entanto, não há equidade nesse processo, alguns são autorizados a mais atuações que outros. Como no caso das relações de gênero, homens submetem mulheres, homens são autorizados a deixar no corpo feminino a impressão da coerção daquela que não se dispõe a ser mulher-mãe-esposa, enquadrando-se nas normas de gênero.

A generificação dos comportamentos humanos, categorizados a partir do sexo biológico em masculino e feminino, parece dar uma indicação de quais estratégias um indivíduo está habilitado a usar, no reconhecimento ou eliminação do outro. Numa evidência da assimetria nas relações de gênero, a mulher e outros indivíduos que, por suas características, são definidos como feminizados, não são poupados de cair na rede da precarização da vida, correspondendo a um processo de desumanização de quem morre e não de quem mata.

Considerações Finais

A categorização dos sexos em masculino e feminino é uma estratégia de implementação de vidas precárias, que sujeitam indivíduos a morrer, em nome de práticas discursivas que desconsideram a vida, no seu sentido tangível e pleno, de ter direito a ela.

Os desígnios da identidade definida a partir do corpo, no real do sexo que o compõe são, por si só, segregantes e violentos, pois exclui, difere, anormaliza, minimaliza, precariza a existência. Encaixa as mulheres numa das categorias dispensáveis de seres humanos, bem como negros, estrangeiros, pessoas *trans* não binárias (nem feminino/nem masculino), dentre outras classificações.

As mulheres, definidas a partir da sua constituição biológica, foram submetidas à normatividade discursiva da religião, do jurídico e da medicina. Teve seu corpo esquadrinhado, exposto e enquadrado num emaranhado estético midiático de referência de beleza. O pode e não pode determinou regras que deveriam ser seguidas, em nome de uma moralidade, que defendia a família, não maculava o nome do homem responsável pelo clã. Contudo, há sobre o corpo da mulher, sobre aquilo que constitui e elabora a representação primeira da feminilidade, uma materialidade discursiva, que atua como produção da subjetividade feminina.

Diante de tudo isso, precisamos tomar fôlego para refletirmos que a ideia é permitir-se ser no mundo, numa perspectiva de subversão às identidades, resistindo aos discursos que nos atravessam, percorrendo um caminho que, em alguma medida, aproxime-nos de algo que acreditamos ser um pouco de nós e menos dos outros. Mulheres, por acreditarem ser mulheres, com as características que lhes cabem assumir como sustento para ser sujeito de suas ações. Em detrimento de ser mulher, porque assim o querem, por ter um corpo que as definem ou sinais que as caracterizam como uma.

Referências

ALMEIDA, T. M. C. Corpo feminino e violência de gênero: fenômeno persistente e atualizado em escala mundial. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília/DF, v. 29, n. 2, p. 329-340, mai/ago. 2014.

BARROS, P. P; LISBOA, M; CEREJO, D; BARRENHO, E. 2008. *Health CareCostsofDomesticViolenceAgainstWomen* - Evidencefrom Portugal. Disponível em: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1160306 Acesso em: 15/09/14.

BRASIL. Lei Maria da Penha. Lei n. 11.340/2006. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm Acesso em: 18/09/16.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. (Tradução de Renato Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

BUTLER, J. Vida precária. *Revista Contemporânea*, São Paulo/SP, n. 1, Jan./Jun. 2011. 13-33 p.

CIRINO, O. O desejo, os corpos e os prazeres em Michel Foucault. *Revista Mental*, Barbacena/MG, v. 5, n. 8, jun/2007. 77-89 p.

CORBIN, A; COURTINE, J. J; VIGARELLO, G. História do Corpo 2: da Revolução à Grande Guerra. Tradução: João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. 511 p.

COSTA, L. H. R; SILVA, C. R. S; DIAS, C. R. S. Corpos femininos violência sexual e atendimento em saúde: trajetórias e descompassos. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia/MG, v. 27, n. 2, Jul/Dez. 2014. Disponível em: www.seer.ufu.br > Capa > v. 27, n. 2 (2014) > Costa Acesso em: 10/03/16.

CYFER, I. Afinal, o que é uma mulher? Simone de Beauvoir e “a questão do sujeito” na teoria crítica feminista. *Revista Lua Nova*, São Paulo/SP, v. 94, p. 41-77, 2015.

DANTAS-BERGER, S. M; GIFFIN, K. A violência nas relações de conjugalidade: invisibilidade e banalização da violência sexual? *Caderno de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, 417-425, mar/abr, 2005, p. 418.

FOUCAULT, M. Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, M. *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 151 p.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2008. 285 p.

LISBOA, M; BARROS, P. P; CEREJO, S.D. Custos sociais e económicos da violência exercida contra as mulheres em Portugal: dinâmicas e processos socioculturais. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA – MUNDOS SOCIAIS: SABERES E PRÁTICAS, 2008, Lisboa.Anaís. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008. p.1-9.

PERES, W. S; TOLEDO, L. G. Dissidências Existenciais de Gênero: resistências e enfrentamentos ao biopoder. *Revista Psicologia Política*, São Paulo/SP, v. 11, N.22. p. 261-277, jul/dez. 2011.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In: *O corpo feminino em debate*. MATOS, M. I. S; SOIHET, R. (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 13-27 p.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990, p. 21.

SWAIN, T. N. Identidade nômade: heterotopias de mim. In: RAGO, Margareth *et al.* *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 325-341.

SWAIN, T. N. Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade. In: Cristina Maria T. Stevens, (Org). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007. P. 201-244.

SWAIN, T. N. Todo homem é mortal. Ora, as mulheres não são homens; logo, são imortais. In: RAGO, M.;VEIGA NETO, A. (Org.). *Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p.389-402.

VEIGA-NETO, A; RAGO, M. *Para uma vida não-fascista*. São Paulo: Autêntica Editora. Edição: 1, 2009. 432 p.

Depoimento

“Eu me permiti recomeçar”: história de vida

Simone C. V. Soares Amorim

Nasci na cidade de Sabará, Minas Gerais, em uma família simples e religiosa. Meus pais sempre ratificaram em mim a crença de que o casamento era necessário na vida de uma mulher e que a virgindade deveria ser preservada a qualquer preço. Sou a terceira de seis irmãos, sendo cinco mulheres e um homem e uma prima que foi criada conosco desde os quatro anos de idade. Os privilégios eram sempre direcionados ao meu irmão por ser homem, a ele foi dado o direito de estudar, trabalhar etc. Mas, nunca valorizou nenhuma das oportunidades.

E assim decorreu minha história de vida, desde meu nascimento, até o dia do meu casamento. Meus pais me obrigavam a seguir suas crenças religiosas, não havia como questionar. Lembro-me que aos 10 anos, assim como algumas meninas da minha época, eu sonhava em estudar, trabalhar, viajar, namorar, mas, jamais me casar.

Certa vez, tentei falar isso para minha mãe e revoltada ela me disse que arranjaria logo um marido para mim, pois filha dela não poderia se perder na vida, não iria virar “mulher da vida”! Com essas palavras, ainda menina, me vi frustrada e sem direção. Casamento para mim tinha uma visão de prisão. Apesar de ter pais radicais no processo de criação e educação, jamais presenciei nenhum tipo de violência por parte de nenhum deles na relação conjugal, mas havia uma submissão imensa de minha mãe, o que me assustava. Lavar, passar, ter filhos, não poder estudar e nem trabalhar, seguir fielmente uma igreja na qual a doutrina em nada contribuía para os direitos da mulher, realmente não fazia parte de meus planos.

Aos 11 anos de idade, já pertencente ao grupo de adolescentes da denominação religiosa que frequentava, percebi que o líder, um rapaz de 19 anos me olhava de forma diferente e eu muito tímida e na inocência de menina não percebia o que estava acontecendo.

Este rapaz aproximou-se de minha família, conquistando lhes a confiança e, em pouco tempo, e sem que eu soubesse, pediu a permissão dos meus pais

para me namorar e assim aconteceu. Minha opinião não existia, visto que ele era na visão de meus pais “o servo de Deus perfeito, enviado por ele para me proteger das maldades do mundo”!

O namoro começou nesta época, subtraindo minha inocência e o direito de ser criança, deixei o brincar, para ceder espaço ao “meu futuro marido”. Durante este período meus pais não permitiam que ficássemos sozinhos em momento algum, pois afinal a virgindade tinha de estar sob a proteção maior. Meus pais sequer imaginariam a perspicácia dele em usar as pequenas brechas para iniciar os abusos... sim! Abusos e cruéis! Desde se achar dono de meu corpo a me bater no rosto se eu não o “obedecesse”. Quantas vezes, ao sairmos para a igreja, mãe solicitava uma irmã para ir conosco e ele dava mimos e pedia para não falar nada com ela, ele gentilmente falava que minha irmã poderia ficar na casa da mãe dele brincando com minha cunhada e os pais dele aceitavam. Ele me levava à casa da bisavó, na varanda dela, geralmente nos horários de cultos à noite, e ela também não falava ou fazia nada! Quando estava quase na hora do culto terminar, ele me levava de volta com desculpas de que estávamos na rua conversando com colegas. O corpo sentia toques que jamais eu imaginaria serem abusos... a criança em mim temia que “aquilo” fosse pecado e sempre eu esperava a punição divina depois dos ocorridos.

Aos 14 anos meus pais nos levaram ao cartório para marcar a data do casamento, o juiz de paz logo perguntou se era um caso de gravidez e como não era, tiveram que remarcar para o ano posterior. Aos 15 anos eu estava subindo ao altar, com o marido “ideal” que meus pais tanto sonhavam e começava ali o meu martírio.

Durante o período de “namoro”, eu sempre falei a ele dos meus sonhos de estudar e trabalhar, sempre deixava claro minha busca por independência e na inocência de menina, falava que poderia ajudar em casa após o casamento, e que estas seriam minhas condições para me casar com ele, tudo era aceito de bom grado, carinha feliz e juras de amor... Sentia nojo, mas não havia o que fazer! Pensava que talvez, o casamento me daria a chance de me libertar de uma prisão na qual me via e a possibilidade de realizar meus sonhos. Triste ilusão!

O casamento aconteceu e logo em seguida começaram minhas torturas. Fomos morar com minha sogra que partilhava dos pensamentos do meu marido. Ele pediu desligamento do emprego três meses após o casamento para “viver da obra” e a situação financeira começou a decair, intensificando seu estresse e a agressividade.

Matriculei-me no colégio às escondidas e ao lhe comunicar, ele manifestou seu autoritarismo machista dizendo que mulher dele não precisaria estudar, pois teria que cuidar da casa e dos filhos, e que ele não havia me dado permissão para tal. O discurso do namoro desaparecia dando espaço à realidade. Vi meus sonhos desmoronarem mais uma vez.

Ele exigia tudo ao seu tempo, eu não podia sair de casa sozinha, as roupas eram sob seu gosto (cor, modelo...), assim como o estilo do cabelo (apenas preso), tinha que usar combinação por baixo das roupas, blusas com mangas $\frac{3}{4}$ sem decotes ou transparências, saias ou vestidos deveriam cobrir os joelhos e a calça comprida era “coisa para macho”, acessórios me tornariam uma “mulher vulgar”, etc. O planejamento familiar estava fora de cogitação, nenhum método anticoncepcional era permitido, dando assim lugar à duas gestações sucessivas, sendo a segunda ainda no puerpério.

Devido minha idade e meu corpo ainda em formação, demorei quatro meses para engravidar do meu primeiro filho. Fui mãe de um filho de 1 kg e 900 g, de 8 meses e muito doente fisicamente devido à situação de precariedade que me via, TDAH e Autista que hoje tem Nível de Suporte Um. O pré Natal era monitorado, pois o ciúme era demais. Inocência de menina, num corpo de mulher, eu não sabia o que fazer com a criança e nem com a minha vida. Sentia-me escrava sexual e do lar, diante do homem real versos o ideal que minha família imaginava.

Logo que meu filho nasceu na sequência já me via grávida novamente, e de mim se assim não o fosse. Desesperada, numa segunda gestação de risco com pressão muito elevada e apenas 17 anos, fui acometida por eclampsia, obrigando-me a realizar a laqueadura das trompas.

Na infância de meus filhos, vi a violência da pior forma, a silenciosa... Eles não poderiam chorar nem brincar com outras crianças, e nos primeiros anos de vida já apanhavam de chinelo, os beliscões deixavam hematomas horrendos que só eram descobertos na hora do banho, pois não poderiam expressar nem falar de suas dores para que ninguém percebesse.

Seis anos se passaram de dor, Silêncio e encenação até que já não suportando mais aquela vida, sugeri o divórcio. Acabei nos colocando em situação de maior fragilidade e dor, ameaças eram constantes de tomar meus filhos, de me agredir, enfim! Não conseguia entender o que se passava comigo na época, o que hoje se explica a minha inocência no Autismo Nível de Suporte Um e TDAH.

Certo dia, já prontos para irmos à igreja começou uma chuva e meu filho caçula estava com crise asmática, decidi então falar que não iria e que ficaria com ele devido ao estado de saúde da criança, gritos ecoaram sobre a casa, e o autoritarismo se manifestava novamente, afinal ele havia decidido assim e assim achava que tinha de ser.

Num ímpeto de raiva e envolta numa força desconhecida, eu o enfrentei. Disse que não iríamos que eu estava cansada daquela vida e queria dar um basta naquilo tudo naquele momento. Ele veio em minha direção, punhos cerrados e só me lembro de alguns reflexos e dos gritos das crianças. Hematomas e dores demarcavam meu corpo, não sei dizer quanto tempo durou, só sei que parecia infinito. Naquele dia não saímos de casa, mas naquele momento, eu tive a certeza de que aquele seria o último ocorrido de dor em minha vida e na dos meus filhos.

A noite não existiu, não a vi passar, e no clarear do dia me levantei em busca de minha liberdade, já não temia mais nada, para mim o pior já havia acontecido na noite anterior. Fui à delegacia e registrei um B.O – Boletim de Ocorrência – e a partir daquele momento minha vida mudou, me permite sair daquele lugar de dor e que hoje tenho certeza de que não era meu. Solicitei uma cópia do documento, procurei a Defensoria Pública e entrei com um processo de divórcio. Ele foi intimado e posteriormente na audiência, foi obrigado a sair de casa com seus pertences pessoais.

Uma nova fase se apresentou em minha vida não que tenha facilitado minha trajetória de luta, mas me propiciou um novo recomeço, um novo olhar sobre este sofrimento que há quase seis anos me consumia. A separação me trouxe liberdade, novos compromissos e novas responsabilidades. Com duas crianças pequenas e uma casa para sustentar, sem estudo e nem profissão, nunca havia me sentido tão sozinha e desamparada!

Minha família não aceitou de imediato a minha separação, afinal, eu havia contrariado os costumes e regras de gerações. Por mais de um ano, minha família se distanciou de mim em silêncio profundo. Talvez este tenha sido um dos meus piores momentos já vivenciados! O isolamento de todos me causou um misto de dor, revolta, frustração e ódio. Por que não enxergavam o meu sofrimento, minha agonia, minha dor? Perguntei-me isso durante vários dias e sem resposta resolvi prosseguir. Dias difíceis, mas encontrei creche municipal para meus filhos e amizades fora do núcleo família que nos acolheram e nos ajudaram a sobreviver.

Com um ex-marido desempregado, resistente a pagar pensão alimentícia e uma justiça morosa, comecei a trabalhar em Belo Horizonte como faxineira de onde retirei o sustento para mim e meus filhos durante 13 longos anos. Fui acolhida pelos patrões com muito respeito e carinho e todos me auxiliaram a chegar até aqui.

A elaboração não foi um processo fácil, demandou muito, mas me permitir recomeçar. Dois anos após a separação, encontrei uma pessoa maravilhosa, que nos acolheu, ofertando o amor em sua essência linda e segura, caminhamos juntos até hoje e somos uma família imensamente feliz. Casei-me novamente, e neste predomina o amor e o respeito. Meus filhos hoje já independentes seguem suas vidas. Um está casado, mora em outro estado com sua família, me deu uma netinha linda, hoje com dois anos. Eu hoje, aos 51 anos de idade, sou Bacharela em Psicologia com ênfase educacional e especialista em Terapia Cognitivo Comportamental – TCC. Atuo na Psicologia Clínica, lugar onde levanto a bandeira contra a violência doméstica, ressaltando a importância da lei Maria da Penha e levando o que hoje tenho de melhor a oferecer, o acolhimento, escuta e a intervenção à luz da psicologia. “Eu me permiti recomeçar”!

Sobre as(os) Autoras(es)

Anna Paula Lemos Santos Peres

Doutoranda e Mestre em Desenvolvimento Social pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Especialista em Direito Processual pela Unimontes. Graduada em Direito pela Universidade de Uberaba. Advogada inscrita na Ordem dos Advogados do Brasil - OAB/MG 90.038. Professora do Curso de Direito do Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMOC/ Afya) desde 2007, onde foi coordenadora do Núcleo de Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Direito. E-mail: annapaula@rochamachado.com.br

Cláudia Maia

Pós-doutora em História pela Universidade Nova de Lisboa. Doutora em História pela UnB. É professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); coordenadora do Grupo de Pesquisa Gênero e Violência (GPEG/CNPq); coordenadora do GT Gênero e Feminismos da ANPUH-MG; pesquisadora da Rede Internacional Interdisciplinar sobre Desigualdades; investigadora colaboradora do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa (CICS.Nova); pesquisadora do Grupo de Pesquisa PROJETAH – História das Mulheres, gênero, imagens e sertões. Foi membro e coordenadora da Câmara de Avaliação de Projetos de Ciências Sociais, Humanas e Educação da Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais – CHE/FAPEMIG (2021-2024), foi coordenadora Nacional do GT Estudos de Gênero da ANPUH/BRASIL (2019-2021). É bolsista de produtividade CNPq. E-mail: claudia.maia@unimontes.br

Cynara Rodrigues Soares Silva

Mestre em História Social pela Unimontes. Especialista em Saúde da Família na modalidade Residência Multiprofissional pelo HUCF/Unimontes; Especialista em Saúde Mental e Atenção Psicossocial pela mesma Universidade; Graduada em Enfermagem pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Atualmente atua como Enfermeira do CAPS AD no município de Montes Claros/MG. E-mail: aranyc.soares@yahoo.com.br

Fabiana Oliveira Leite

Mestra em História Social pela Unimontes. Licenciada em História pela Unimontes. Foi bolsista de Iniciação Científica da FAPEMIG. Atua como professora de História da Rede de Educação Básica da Secretaria de Educação de Minas Gerais. É membro do Grupo de Pesquisa e Estudos de Gênero e Violência (GPEG-CNPq). E-mail: fabiana.oliveira.leite@gmail.com

Gabriela Miranda de Oliveira

Mestra em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Unimontes. Licenciada em História pela mesma universidade. Possui pós-graduação (lato-sensu) em Gestão, orientação e supervisão escolar pela Faculdade UniBF. Atua como professora de História na rede pública e particular de ensino. E-mail: gabriela.miranda@hotmail.com

Greiciellen Rodrigues Moreira

Doutora em Estudos Literários pelo POSLIT da UFMG (2018). Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros (2012). Graduiu-se em Letras Português, pela Universidade Estadual de Montes Claros (2009). Foi bolsista de Iniciação Científica no projeto Literatura e Política: A inter-relação entre o jornal O Homem do Povo e a obra Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade. E-mail: greiciellen@yahoo.com.br

Helen Ulhôa Pimentel

Doutora pela Universidade de Brasília, com bolsa sanduíche na Universidade de Coimbra. É professora aposentada da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, onde atuou em nível de graduação e de mestrado. É membro do grupo de pesquisa Gênero e violência - GPEG/CNPq, da Unimontes. Atualmente é vice-presidenta da Academia de Letras do Noroeste de Minas e integra a equipe de projetos da Associação de Guias de Turismo do Noroeste de Minas. E-mail: helenulhoa@gmail.com

Leila Lúcia Gusmão

Mestra em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica - PUC-MG, especialista em Psicologia Jurídica e graduada em Psicologia pelo Centro Universitário Newton Paiva (2001). Docente da Faculdade de Saúde Ibituruna- FASI. Possui experiência em Psicologia social e Comunitária, também no sistema de privação de liberdade e em medidas socioeducativas. Psicóloga Clínica. Membro do corpo de orientadorxs, pesquisadorxs e da comissão científica da rede Soebras - professora de estágios profissionalizantes I, II e III. Atua na interlocução da Psicologia com o Direito. Integrante do grupo de pesquisa Gênero e Violência GPEG (CNPQ/Unimontes). Integrante do Núcleo Montes Claros da Associação Brasileira de Psicologia Social - ABRAPSO. Foi tesoureira da Associação Brasileira de Psicologia Social - ABRAPSO Regional Minas Gerais 2020/2021. Atualmente é Secretária do Conselho Municipal dos Direitos da Mulher de Montes Claros - MG. E-mail: leilagusmao@hotmail.com

Leonardo Turchi Pacheco

Pós-doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG/EEFFTO/PPGIEL). Doutor em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Sociologia da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Associado III de Antropologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). É membro efetivo da ABA (Associação Brasileira de Antropologia). Coordenador e pesquisador do grupo de pesquisa N.E.U.: Novos Estudos sobre esporte, lazer e teoria social em Norbert Elias. E-mail: leonardoturchi@gmail.com

Luana Balieiro Cosme

Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Mestra em História pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Possui pós-graduação (lato-sensu) em Atendimento Educacional Especializado com Ênfase em Educação Especial Inclusiva pela Faculdade UniBF. Historiadora e Pedagoga. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Gênero e Violência (CNPq). Atualmente é professora de educação especial substituta do Colégio de Aplicação - UFSC. E-mail: luanabalieiro@gmail.com

Luciene Rodrigues

Pós-Doutora em Sociologia Econômica pela Universidade de Nova Lisboa - Portugal (2007). Doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo - USP (1998); Mestra em Economia Rural pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992); graduada em Ciências Econômicas pelo Instituto Cultural Newton Paiva Ferreira (1987). Foi Professora Visitante da Universidade de Utah (EUA) em 2003 e da Université Catholique de Louvain - UCL (Bélgica) (2013/2014); foi do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social da Unimontes (2014-2016), foi líder do Grupo de Pesquisa Economia Social e Desenvolvimento (Unimontes/CNPq). É Pesquisadora Associada do CicsNova da Universidade Nova de Lisboa e Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Econômico e Estratégia Empresarial. É Professora Aposentada da Universidade Estadual de Montes Claros desde 2019. E-mail: lucienorodrigues.unimontes@gmail.com

Jucilene de Lourdes Vieira

Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Possui especialização em Literatura Luso-Brasileira e graduação em Letras Português pela Unimontes (2002). Também possui especialização em Gestão de Assentamento e Reforma Agrária pela UFLA-MG e graduação em Ciências Sociais pela Unimontes. Tem experiência como coordenadora de curso e coordenadora de Estágio Supervisionado. Em 2022, lançou o livro de poemas “Enigma” pela Loop Editora, sendo a vencedora do 54º Concurso Nacional de Poesia Abdala Mameri, da cidade de Araguari/MG. E-mail: jucilenevieira@gmail.com

Patrícia Giselia Batista

Doutora em História Social, pelo Programa de Pós-Graduação em História - PPGHIS/UFU, ex-bolsista CAPES do Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento, in Visiting Scholar/doutorado sanduíche, no período de setembro de 2018 a agosto de 2019, no ICGC - Interdisciplinary Center for the Study of Global Change, na University of Minnesota - Twin Cities/EUA. É Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Possui graduação em História pelo Instituto Superior de Educação Ibituruna - ISEIB, com especialização Lato Sensu em História, Sociedade e Cultura no Brasil - Unimontes. Atualmente, é pós-doutoranda pelo PPGH/UNIMONTES - Professora colaboradora do PPGH-Unimontes. É pesquisadora, integrante do Núcleo de Estudos de Gênero - NEGUEM/UFU e Membro do Grupo de Pesquisa Gênero e Violência(CNPq). cursou o V; VIII e X Curso técnico-integrativo em uso terapêutico da cannabis/UNIFESP. Possui capacitação em Educação à Distância - EAD/Unimontes. Têm experiência como docente do ensino fundamental, na Rede Pública de ensino. Integrou o grupo de sócios- fundadores da Associação sociocultural Igor

Vive - ACIV, onde prestou trabalhos voluntários, de 2008 a 2015, atuando na produção de eventos para captação de recursos; produção artístico-cultural, mediadora de ciclo de debates e mesas temáticas sobre homoafetividade. Através da ACIV - desenvolveu diversas ações contra a homofobia e na promoção da equidade de jovens em vulnerabilidade e risco social. É autora de projetos socioculturais: “Alçando voos”; “Viver sem barreiras” e a “7 e 10 Semana Cultural Igor Xavier”, respectivamente, aprovados por iniciativas como Lei Municipal 2009 e 2010; Fundo de cultura da Novo Nordisk - empresa de saúde global (2013); CESE (2015) - Coordenadoria Ecumênica de Serviço; do BNB - Programa Banco do Nordeste de Cultura (2008) e pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura - MG (2012). É conhecida também pelo codinome de “Patrícia Giseli” (PAGI), por sua atuação artística como poeta/performer. Tem poemas premiados em festivais literários brasileiros, como FESTIVALE e Unimontes. Foi poeta homenageada do 29 Salão Nacional de Poesia Psu Poético/BR (2015). Possui poemas publicados em antologias poéticas, e é autora de dois livros de poesias, “Há uma flor no meu sapato” (2012) e “Me beija-flor ou eu te defloro” (2015). E-mail: patriciagiseli@yahoo.com.br

Railde da Glória Fernandes

Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Montes Claros. Especialista em Educação Profissional de Jovens e Adultos pelo Instituto Federal do Norte de Minas e Especialista em Educação a Distância pelo Instituto Federal do Norte de Minas Gerais; graduada em História pela Universidade Estadual de Montes Claros. e em pedagogia pelo Centro Universitário Faveni. E-mail: raildefernandes@gmail.com

Renata Santos Maia

Pós-doutoranda História, com bolsa do CNPq/FAPEMIG no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, com mestrado e graduação em História pela Unimontes. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Gênero e Violência(CNPq) e do Observatório Norte-Mineiro de Violência de Gênero. E-mail: renatasantosmaia@yahoo.com.br

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos

Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Possui pós-graduação em Filosofia (2011/2012), graduação em História (2003/2007) pela Unimontes. É Professor Colaborador de História na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná - UNICENTRO. Vice-coordenador do Contra Legem: Núcleo de Estudos em Epistemologia Jurídica (CNPq/UFJF). Integrante do MERIDIANUM: Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais (CNPq/UFSC) e do projeto de extensão “Interlaced Strands: Mediterranean images and the south american pathos”. Membro da Associação Nacional de História (ANPUH) e da Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia (SBTHH). Pertence à equipe editorial da revista ANANKE - Revista Científica Independente. E-mail: rodoxbastos@gmail.com

Sarah Jane Alves Durães

Doutora em Educação: História, Política, Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002), Mestre em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995) e Graduação em Pedagogia pela Fundação Norte Mineira de Ensino Superior (1985). Foi professora da Universidade Estadual de Montes Claros no período de 1987 a 2016. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Maryland-USA (2003), na Universidade de Barcelona-Espanha (2005-06) e na Universidade Autônoma de Barcelona-Espanha (2009). E-mail: sj-duraes@uol.com.br

Simone C. V. Soares Amorim

Bacharela em Psicologia (CPR 04/49211), com ênfase na Área Educacional pela Faculdade de Saúde Ibituruna-FASI de Montes Claros - (2017). Especialização em Terapia Cognitivo-Comportamental pela CAPACITAR-Centro de Educação Superior/ RS, em Montes Claros - (2019). Atuante na Psicologia Clínica (2024). Atuou como psicóloga clínica e social da Associação Norte Mineira de Apoio ao Autista - ANDA - (2019). Atuou como voluntária na Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher – DEAM. E-mail: simonecristina451@gmail.com

Shantynett Souza F. M. Alves

Mestre em Letras/ Estudos literários pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Montes Claros, Pós-graduação lato sensu em Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Professora da Rede Pública de Ensino. E-mail: shantynett@bol.com.br

Telma Borges

Pós-doutora em Educação, pela Universidade Federal de Santa Catarina; Doutora em Letras (2006) pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio sanduíche na Universidade Nova de Lisboa. Possui graduação em Letras (1994), mestrado em Teoria da Literatura (2000) pela UFMG. Integra o Centro de Alfabetização e Leitura - CeALe, o Grupo de Estudo e Pesquisa do Letramento Literário - GPELL, do qual é coordenadora; é vice-coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura Infantil - GEPLI; é integrante do Comitê Gestor do Programa Ações Afirmativas na Pós/UFMG. Coordena o projeto de pesquisa “Performances do narrador e narrativas contemporâneas: perspectivas e ensino” e o subprojeto de ensino “Ensino de literatura na perspectiva do letramento literário”. É sócia correspondente da Academia de Letras do Noroeste, com sede em Paracatu, e da Academia de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Vale do Mucuri, com sede em Teófilo Otoni. É professora da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: t2lm1b3rg2s@yahoo.com

Theresa Raquel Bethônico Corrêa Martinez

Mestre em Desenvolvimento Social pela Universidade Estadual de Montes Claros (PPGDS); Pós-graduada em Didática e Metodologia do Ensino Superior pela Universidade Estadual de Montes Claros (2012); pós-graduada em Impactos da Violência na saúde pela Fiocruz. Possui graduação em Direito - Faculdades de Direito Santo Agostinho (2011) e graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia (2006). Atualmente é pós- graduanda em Direito e Saúde pela Escola Brasileira de Direito (EBRADI) e do Treinamento Avançado em Direito em Direito Médico/IEST. Atua como socióloga da Universidade Estadual de Montes Claros desde 2007 e como advogada associada ao escritório Racine e Ribeiro Advogados em Montes Claros, na área de Direito Médico, Odontológico e Saúde. Membro do Grupo de Pesquisa e Estudos Gênero e Violência (GPEG), da Universidade Estadual de Montes Claros. Foi Coordenadora da Rede de Enfrentamento a Violência contra mulheres de Montes Claros/ MG entre os anos de 2020 a 2022. Lecionou Direito Civil nas Faculdades Prominas, entre os anos de 2018 a 2023. E-mail: tete_bcorrea@yahoo.com.br