



VOL. II

Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais  
 Universidade de Aveiro  
 Aveiro - Portugal | 7, 8 e 9 de Setembro de 2016



sobre desafios encontrar ação sociais

**Título:**

Género, direitos humanos e ativismos — Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais, Vol. II

**Coordenação:**

Maria Manuel Baptista e Larissa Latif

**Organização:**

Rita Himmel, Alexandre Almeida e Pery Machado Filho

**Capa:**

Alexandre Almeida

**Edição, Paginação e Design gráfico:**

Grácio Editor

1ª edição: setembro de 2016

ISBN: 978-989-99682-1-9

© Grácio Editor

Travessa da Vila União, 16, 7.º drt

3030-217 COIMBRA

Telef.: 239 084 370

e-mail: editor@ruigracio.com

sítio: www.ruigracio.com

Reservados todos os direitos

Maria Manuel Baptista & Larissa Latif  
(Coordenação)



# **GÉNERO, DIREITOS HUMANOS E ATIVISMOS**

## **Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais**



# ÍNDICE



<b>REPRESSÃO E FRUSTRAÇÃO DO DESEJO FEMININO EM <i>UMA ABELHA NA CHUVA</i>.....</b>	<b>7</b>
Jiayi Yuan & Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista	
<b>«ONDE GAIO ESTÁ, GAIA ESTARÁ»: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO, ATRAVÉS DA ADJETIVAÇÃO, NA OBRA <i>UM DEUS PASSEANDO PELA BRISA DA TARDE</i>.....</b>	<b>28</b>
Inês Costa & Fátima Ney Matos & Maria Manuel Baptista	
<b>A NATUREZA FEMININA NA BIOLOGIA: PROBLEMATIZANDO QUESTÕES DE GÊNERO A PARTIR DAS REDES SOCIAIS.....</b>	<b>41</b>
Sandra Nazaré Dias Bastos & Sílvia Nogueira Chaves	
<b>ESTAGIÁRIAS E MILIONÁRIOS: AS OCUPAÇÕES PROFISSIONAIS DAS PERSONAGENS DA LITERATURA ERÓTICA.....</b>	<b>50</b>
Emanuel Madalena & Maria Manuel Baptista & Fátima Ney Matos	
<b>PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM <i>DZI CROQUETTES: CORPOS DISSIDENTES NA CENA DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA</i>.....</b>	<b>62</b>
Magno Cezar Carvalho Teófilo & Fernando Altair Pocahy	
<b>ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS DE DOIS FILMES DE PAULO ROCHA: <i>OS VERDES ANOS</i> E <i>MUDAR DE VIDA</i>.....</b>	<b>68</b>
Yawen Zhang & Na Gao	
<b>BREVE ANÁLISE DAS MUDANÇAS NA CONDIÇÃO FEMININA DURANTE O ESTADO NOVO NO FILME “A CANÇÃO DA SAUDADE”.....</b>	<b>76</b>
Bo Li	
<b>LA ENSEÑANZA COMO (OTRA) FORMA DE ACTIVISMO. NOTAS PARA UNA CONVERSACIÓN SOBRE PEDAGOGÍAS <i>QUEER</i> .....</b>	<b>83</b>
Gracia Trujillo	



**EDUCAÇÃO PARA EQUIDADE DE GÊNERO E PARA AS DIVERSIDADES:  
PERSPECTIVAS PLURAIS NAS EXPERIÊNCIAS DE ESTÁGIO .....89**  
Kessi Almeida & Anna Cecília de Alencar Reis

**O FEMINISMO DO FACEBOOK É SOMENTE UM CURTIR?  
DIREITOS, PRAZERES E AUTONOMIAS EM “MOÇA, VOCÊ É MACHISTA” .....94**  
Josefina de Fátima Tranquilin Silva

**JOGOS DE MENINAS: (RE) PRODUZINDO PADRÕES ESTÉTICOS  
E RELAÇÕES DESIGUAIS DE GÊNERO.....104**  
Liliane Madruga Prestes & Jane Felipe de Souza

**MUDAR DE ROUPA: O METROSSEXUAL SALAZAR,  
O NOVO CINEMA PORTUGUÊS  
E O PODER DAS SAIAS CURTAS DAS MULHERES.....114**  
Luís Carlos R. S. Branco



# REPRESSÃO E FRUSTRAÇÃO DO DESEJO FEMININO EM *UMA ABELHA NA CHUVA*

Jiayi Yuan

Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista

| 7

## RESUMO

O presente trabalho pretende demonstrar o mundo subjetivo de D. Maria dos Prazeres, que é a figura feminina principal do filme *Uma Abelha na Chuva* (1972), adaptado do romance homónimo de Carlos de Oliveira, por Fernando Lopes. O trabalho tenta compreender a obediência amarga do casamento por conveniência, a repulência e a indiferença ao seu marido e a repressão e a frustração do desejo de D. Maria dos Prazeres, através das análises feitas em relação aos sofrimentos que ela aguentava há vinte anos de vida conjugal. O trabalho propõe mostrar que todas estas experiências infelizes de D. Maria dos Prazeres determinavam o mundo subjetivo convulsivo, infeliz e reprimido dela. O trabalho ainda propõe as análises dos olhares, das expressões faciais e dos gestos corporais, interpretados pelos atores (Laura Soveral, João Guedes, Adriano Reis, etc.), articulados com os sons, as músicas e outras técnicas de montagem, que no filme estão condensados na representação da figura de D. Maria dos Prazeres, uma vítima da ideologia sociocultural antiquada que era defendida pelo Estado Novo. Enfim, o trabalho tenta referir que sendo enclausurada pelo casamento baseado nas negociações entre prestígio e dinheiro, e mortificada pelos desejos insaciados, a figura de D. Maria dos Prazeres é uma representante de muitas das mulheres portuguesas que viviam e sofriam, silenciosamente, no quadro de repressões múltiplas e violentas, provenientes duma moral social estagnada e dos costumes e pensamentos velhos do povo português, que era enganado pela governação ditatorial do Estado Novo.

## PALAVRAS-CHAVE

Casamento por conveniência; relação conjugal conflituosa; desejo extraconjugal; repressão do desejo; desejo frustrado.

## Introdução

No século XX, durante o governo ditatorial de Salazar, Portugal ficava isolado do mundo exterior. Neste país fechado e medieval, a ditadura impedia as denúncias das condições sociais vividas pelo povo, estrangulando as ideias e as vozes da libertação. Naquela época, só as vozes que agradavam às políticas ditatoriais podiam ser aprovadas pela censura rigorosa; fora disso, a sociedade enterrava-se num silêncio deserto e todos pareciam surdos. Nesta ocasião, o povo português era enganado pelos governantes, tornando-se cada vez mais ignorante sobre a vida miserável em que se atolava. Sem conhecimento do que se passava para lá das suas fronteiras, os pensamentos estagnados e os costumes antiquados que o povo guardava eram os ranços e bufos que oprimiram violentamente as vontades dos indivíduos e o progresso da sociedade.

A história depressiva de *Uma Abelha na Chuva* ocorria nestas circunstâncias sociais. Em 1953, foi lançada a primeira edição do romance *Uma Abelha na Chuva*, escrito por Carlos de Oliveira. Quanto ao lugar que o romance ocupa no campo literário, Carolin Overhoff Ferreira indica que “estilisticamente, o romance é considerado tanto herdeiro como inovador do neorrealismo” (Ferreira, 2014:120).

O filme homónimo foi realizado pelo cineasta Fernando Lopes. A adaptação começou em 1968 e só se completou em 1971. O filme é considerado um marco do novo cinema em Portugal, e é o objeto de investigação do presente trabalho.

No filme, vemos que há três classes sociais que são envolvidas no enredo. A primeira classe é a nobreza, cuja representante é D. Maria dos Prazeres. A segunda é a burguesia, representada por Álvaro Silvestre. A terceira é o proletariado, representado pelo cocheiro do casal Silvestre, Jacinto. Na representação do filme, reconhecemos que as demarcações e os insulamentos que existem entre estas classes são claros. Os pertencentes de diferentes classes têm as respetivas maneiras de viver e qualquer tendência de ultrapassar tais limites ou de se libertar das regras que regulam a rotina das classes diferentes é esforço vão.

Porém, no filme, por um lado, a nobreza já perdeu o seu poder, e a família paterna de D. Maria dos Prazeres estava em decadência. Mesmo assim, D. Maria dos Prazeres guardava, de pedra e cal, o seu orgulho de ser uma fidalga e a sua consciência de superioridade perante o seu marido e outros personagens. Por outro lado, a burguesia era a classe que possuía as riquezas e os capitais. Álvaro Silvestre era “comerciante e lavrador no Montouro” (cf. minutos 5:32 até 5:34). Ele também era o patrão de Jacinto e Clara. Após ganhar as riquezas, os burgueses começavam a desejar a dignidade social. Nesta situação, surgia o fenómeno ridículo e desumano realizado entre os nobres e os burgueses: as negociações entre o prestígio e o dinheiro, ou mais claramente, o arranjo paternal dos casamentos por conveniência. Em tal matrimónio, a troca de sangue por dinheiro parecia justa e perfeita, exceto para os noivos.

Sem dúvida nenhuma, este tipo de aliança era o culpado principal dos conflitos implacáveis que existiam entre o casal Silvestre, da sua vida conjugal infeliz e dos desejos insaciados de D. Maria dos Prazeres. Nestas circunstâncias, durante vinte anos de casamento, o casal Silvestre não compartilhava nada. D. Maria dos Prazeres nunca queria aceitar o facto de que Álvaro Silvestre é o seu marido, nem tomá-lo como o seu objeto sexual. Portanto, ela prestava a atenção ao seu cocheiro, Jacinto. Assim, na consciência dela, surgiam os desejos impróprios e as imaginações amorosas por Jacinto, e tais desejos eram revelados pelos olhares furtivos e ardentes dela ao cocheiro.

Todavia, D. Maria dos Prazeres sentia ser humilhada por tais desejos e imaginações, porque era uma fidalga casada, e qualquer relação extraconjugal entre ela e o seu cocheiro não iria ser aceite pela ética da nobreza. Então, na sua consciência, surgia a angústia de se tornar numa mulher escandalosa e leviana. Neste sentido, tal angústia servia como motor que a compelia a exercer o recalçamento dos seus desejos pelo cocheiro, assim, vemos que os olhares de D. Maria dos Prazeres lançados ao cocheiro eram logo recolhidos.

Contudo, o cocheiro descobriu o segredo da sua patroa, e o rapaz escolheu ignorá-lo, escarnecendo, à toa, do casal Silvestre com a sua namorada.

Enfim, no filme, conhecemos que os desejos de D. Maria dos Prazeres nunca foram satisfeitos. O seu destino era chafurdar no seu casamento infeliz até ao fim da sua vida e ao mesmo tempo nada podia trazer prazeres para ela, nem ela própria, nem o seu marido e nem as suas imaginações irrealizáveis. Nesta situação, podemos dizer que na representação do filme, D. Maria dos Prazeres vivia como se fosse um fantasma e que era uma figura feminina consumida pela repressão e frustração dos desejos.

Para demonstrar o mundo subjetivo de D. Maria dos Prazeres, caracterizado pelos sofrimentos e as aflições mentais que ela suportava no seu casamento repleto de solavancos,

e pelos recalamentos e frustrações dos desejos sexuais e amorosos, que a apoquentavam alternativamente, o presente trabalho desenvolve-se em três capítulos. Isto significa são recolhidos do filme três excertos que se tratam da interpretação da figura de D. Maria dos Prazeres, e em cada capítulo, é feita uma análise correspondente a um destes excertos.

O primeiro capítulo trata-se da viagem de charrete para Montouro, neste excerto, indicamos que o foco central da representação do filme é a manifestação dos desejos sexual e amoroso de D. Maria dos Prazeres. Para alcançar o efeito, o realizador utiliza os olhares e gestos da atriz (Loura Soveral), certas expressões da voz íntima dela (em *voz off*) e *flashbacks* de imagens carregadas de simbolismo. Destas formas, o filme nos mostra claramente as repelências e indiferenças de D. Maria dos Prazeres ao seu marido, o surgimento dos desejos escandalosos dela pelo cocheiro, os olhares oscilantes e complexos dela que pairavam entre Álvaro Silvestre e Jacinto, e os comportamentos frenéticos dela depois de ser incomodada pela irresponsabilidade do marido e pela frustração dos seus desejos.

O segundo capítulo concentra-se na análise do excerto que acontecia após a viagem de charrete. Neste excerto, explodiu o maior conflito entre o casal Silvestre e neste conflito, podemos sentir a escassez de comunicação entre o casal e o menosprezo que D. Maria dos Prazeres guardava em face do seu marido. Além disso, ouvimos as réplicas e injúrias que Álvaro Silvestre exercia contra a sua esposa e vemos a bofetada violenta que ele lhe deu. Através da análise feita neste capítulo, conhecemos diretamente as contradições inveteradas que se travavam entre o casal, bem como os sofrimentos e as aflições físicos e mentais que ambas as duas pessoas suportavam na sua relação conjugal mórbida e perturbada. Neste capítulo indicamos que Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres são os representantes dos homens e mulheres que eram atrelados, violentamente, um ao outro, pelos matrimónios baseados nas negociações extremamente desumanas.

No último capítulo, analisamos a conversa realizada entre o casal Silvestre em que Álvaro Silvestre confessou o seu sentimento de culpa pela morte do cocheiro a D. Maria dos Prazeres. E como resposta, a esposa revelou o seu aborrecimento do casamento ridículo, a sua repelência ao seu marido impotente e o desapontamento profundo em relação à sua vida.

No nosso entender, a representação do filme presta uma grande atenção na interpretação da figura de D. Maria dos Prazeres, revelando minuciosamente os seus pensamentos mais íntimos, os seus desejos frustrados e o seu rancor profundo e indizível. Entretanto, o filme contribui para denunciar as opressões densíssimas e as limitações terríveis que predominavam na sociedade portuguesa da época, bem como as manias nocivas que se enraizavam nos comportamentos de todos os personagens, e ainda o arranjo paternal dos casamentos que atuavam popularmente na sociedade e a obediência dos indivíduos a tais normas e interdições sociais.

A realização do presente trabalho tenta oferecer uma nova visão na compreensão do mundo subjetivo de D. Maria dos Prazeres, que era produto deformado da ideologia opressiva e castradora que caracterizava a sociedade e a cultura de Portugal de Salazar. Enfim, o presente trabalho tenta inspirar outros trabalhos académicos sobre este filme, este tempo, este contexto político, ideológico e cultural.

## 1. Na viagem de Charrete: a representação dos desejos de D. Maria dos Prazeres

10 | No filme, este excerto demora 6 minutos e 15 segundos. A viagem começa ao minuto 7:49 e acaba ao minuto 14:04. Desde o início da viagem, ouvimos o tumulto da chuva, os sons dos guizos presos nos cachacos dos cavalos e o ritmo produzido pelas ferraduras que batem na terra. De seguida, vemos uma paisagem sem vivacidade: um caminho sinuoso, cheio de lama e coberto de água, prolonga-se até à extremidade longínqua. Dos dois lados do caminho só cresce mato silvestre. Um tronco pontudo e torto de árvore morta ergue-se obliquamente no centro do atoleiro, dividindo a cena em duas metades, revelando o confronto e a separação que refletem a relação conjugal entre D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre (cf. minutos 7:49 até 7:59).



Um tronco de árvore divide a cena em duas metades, refletindo o confronto e a separação que existem entre o casal Silvestre (cf. minuto 7:54).

Uma voz *off* revela-nos as ideias de D. Maria dos Prazeres:

Penso que sonho. Se é dia, a luz não chega para alumiar o caminho pedregoso. Se é noite, as estrelas derramam uma claridade desabitual. Caminhamos e parece tudo morto. O tempo ou se cansou já desta longa caminhada e adormeceu, ou morreu também. Esqueci a fisionomia familiar da paisagem e apenas vejo um longo ondular do deserto, a silhueta retorcida e carnuda dos cactos, as pedras bicudas da estrada. Chove... qualquer coisa como isso. (cf. minutos 8:00 até 8:45)

Nesta expressão a solo dos pensamentos de D. Maria dos Prazeres, revela-se que, durante a viagem, um grande aborrecimento estava a atormentá-la, de tal modo que ela já não conseguia distinguir se era dia ou noite. No seu espírito, só restava uma imagem turva e baça da realidade.

Além dos sons monótonos da chuva, dos guizos e cascos de cavalo e da paisagem erma, não havia mais nada. Era como se D. Maria dos Prazeres, Álvaro Silvestre e o cocheiro estivessem a percorrer uma linha sem fim e, nesta caminhada prolongada e cansativa, até o tempo perdesse o seu sentido.

Depois, D. Maria dos Prazeres diz que vê “um longo ondular do deserto” (cf. minutos 8:31 até 8:33). Neste contexto, a ideia de deserto oferece-nos uma paisagem de terra arenosa em que raramente crescem plantas. De fato, esta imagem apresentada por D. Maria dos Prazeres refere-se à sua vida árida e estagnada. Banhando-se neste estado de imobilidade estéril, a vivacidade e a esperança no futuro estão ausente no espírito de D. Maria dos Prazeres.

Ela vê ainda “a silhueta retorcida e carnuda dos cactos” e “as pedras bicudas da estrada” (cf. minutos 8:34 até 8:39). As únicas plantas que povoam o deserto que ela vê são os cactos retorcidos e carnudos. Esta descrição é uma expressão metafórica do facto de que, para D. Maria dos Prazeres, embora o tempo tenha perdido o seu significado e ela mesma esteja a chafurdar num estado de imobilidade, em que já morreram as expetativas, restam ainda os desejos fartos e fortes. No entanto, esses desejos são recalcados e deformados. Quanto ao simbolismo das pedras bicudas deitadas na estrada, elas dão-nos uma impressão de tenacidade e dureza. As pedras são completamente mortas e não têm emoções. Assim, essas pedras correspondiam implicitamente a Álvaro Silvestre, o marido de D. Maria dos Prazeres, que sempre fica entorpecido e indiferente a tudo.

Por fim, D. Maria dos Prazeres menciona a chuva que cai incessantemente. Por um lado, a chuva complica a caminhada dos três personagens, tornando o deserto que vê D. Maria dos Prazeres num lamaçal, embora em nada alterasse as pedras; por outro lado, a chuva nutre o crescimento dos cactos. Desta forma, no sentido figurado, a chuva que acompanha a longa caminhada faz alusão ao tédio que se sente por D. Maria dos Prazeres, e ao mesmo tempo a chuva revela uma impaciência dela que deteriora os seus sentimentos arrevesados que são escondidos sob a sua consciência e que incentiva os desejos sexuais recalcados no corpo dela.

No final deste excerto começa uma melodia estranha e melancólica cujo ritmo é lento. Parece que as cordas do instrumento são arrastadas e retesadas. Usando esta melodia, Fernando Lopes fortifica o ambiente isolado da paisagem e o humor deprimido de D. Maria dos Prazeres, entretanto pré-anuncia que a paciência de D. Maria dos Prazeres chegou à margem de esgotamento (cf. minutos 8:46 até 9:50).

Nas cenas que se seguem, as imagens mostram que o cocheiro conduz dois cavalos corpulentos, que servem aqui do símbolo da potência sexual masculina. Podemos ver que o cocheiro e os dois cavalos formam um triângulo. De fato, esses três seres são exclusivamente os que mostram o vigor e a energia (cf. minutos 9:30 até 10:05). Assim, a aparência destas imagens pré-anuncia a erupção dos desejos sexuais, ou seja, da vontade impetuosa de uma mulher de obter satisfação sexual de um corpo masculino e essa mulher corresponde a D. Maria dos Prazeres que se senta na charrete.



O cocheiro e os dois cavalos formam um triângulo firme (cf. minuto 9:52).

No filme Fernando Lopes concentra-se na representação dos desejos sexuais de D. Maria dos Prazeres, da repressão que ela exercia sobre si própria para os sufocar e da sua histeria provocada pelo recalçamento de sempre destes desejos. Para apresentar a interpretação depurada dos desejos de D. Maria dos Prazeres, a estratégia principal que usa Fernando Lopes é a repetição das mesmas imagens.

12 | Quanto à relação conjugal violenta e cheia de problemas, o filme apresenta-a nas cenas em que D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre se sentam lado a lado na charrete. Esta cena repete-se 8 vezes (cf. minutos 10:20 até 10:31, minutos 10:34 até 10:46, minutos 10:56 até 11:08, minutos 11:27 até 11:31, minutos 11:42 até 11:56, minutos 12:23 até 12:44, minutos 13:01 até 13:12, minutos 13:34 até 13:36).

Quando o casal aparece junto na mesma cena pela primeira vez, vemos que a contemplação de D. Maria dos Prazeres do cocheiro se interrompe pelo corpo pesado de Álvaro Silvestre que se inclina sobre o corpo dela. Desta forma, a mulher tem de desviar o seu olhar das costas do cocheiro e passa a olhar, de uma maneira álgida e indiferente, para o seu marido, repelindo o corpo do marido com o cotovelo. Nos olhares, nos movimentos corporais e no rosto severo de D. Maria dos Prazeres, que são representados diretamente na cena, entendemos a grande rejeição e o desgosto profundo que ela guarda contra a existência do marido (cf. minutos 10:20 até 10:31).



D. Maria dos Prazeres olha o seu marido de uma maneira álgida e indiferente (cf. minuto 10:25).

Pela segunda vez, D. Maria dos Prazeres recolhe, de novo, o seu olhar do corpo do cocheiro e desta vez ela baixa as pálpebras. Nos doze segundos seguintes em que o casal aparece junto, uma atmosfera fúnebre emana da cena: o pano do fundo é totalmente negro. D. Maria dos Prazeres situa-se no lugar central da cena. O pano e a manta de veludo escuro constituem um contraste forte com o seu rosto, que é tão pálido e ao mesmo tempo um pouco terrível. Franzindo os lábios finos, é possível que ela tenha sido absorvida pela sua meditação. Talvez alguma memória amarga roa o seu coração. Tal como se revelou anteriormente na expressão, o estado mental dela cai na estagnação estéril, e surgem, somente, na sua consciência, os sentimentos angustiantes e desoladores. Parece que ela vai chorar. Encostado no seu flanco, Álvaro Silvestre ocupa um recanto escuro. O rosto dele apresenta a mesma cor cinzenta do seu vestuário. Ele dorme e o seu corpo mole e pesado agita-se a cada solavanco da charrete. Ressona, para revelar que ainda está vivo. Durante estes doze segundos, só ouvimos o som perpétuo dos guizos e o ritmo inalterável produzido pelos cascos de cavalo. Entre o casal não existe comunicação nem conversação e, as duas pessoas atuam como se fossem dois mortos que foram enterrados no mesmo caixão (cf. minutos 10:34 até 10:46).



D. Maria dos Prazeres baixou as suas pálpebras, meditando (cf. minutos 10:35).

Pela terceira vez, o cocheiro obriga os cavalos a parar, porquanto precisa de examinar as feridas dos cavalos. Neste momento, D. Maria dos Prazeres pergunta-lhe: “O que foi, Jacinto?”. Entretanto, mantendo-se na sonolência, Álvaro Silvestre continua a soltar roncos e gemidos e até estar com preguiça de abrir os olhos. Esta atitude indiferente e irresponsável do marido aumentou a cólera de D. Maria dos Prazeres. Nesta ocasião, surge um grito irritante no fundo do seu coração:

Com que então indiferente, vejam bem, superior às canseiras que me dá, ao lamaçal que me obriga a trilhar, Sua Excelência cabeceia, Sua Excelência dorme, indiferente ao que eu digo, indiferente ao mundo. Ressona há vinte anos e há vinte anos que me mexo no bico dos pés para não o acordar. (cf. minutos 10:56 até 11:26)

Acontece a quarta vez, em que o casal Silvestre aparece junto na cena, quando o cocheiro se volta para atrás e lhes explica a situação da ferida do cavalo. Nesta altura, vemos que D. Maria dos Prazeres arranca seu olhar do corpo do cocheiro e, ao mesmo tempo, ela recusa ver o seu marido. Talvez, no coração dela, atribua a culpa da ferida do cavalo àquela viagem estúpida e ao seu marido louco e asqueroso. Ao ouvir as respostas do cocheiro, Álvaro Silvestre finalmente sai da sonolência e manda: “Deixa ir, vai andando!”. Esta indiferença de Álvaro Silvestre espanta a mulher e ela volta-se para ele, lançando-lhe um olhar como se ele fosse um monstro de sangue-frio (cf. minutos 11:27 até 11:31).

Na quinta vez em que D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre aparecem juntos na mesma cena, a viagem continua. Neste excerto, podemos ver que, dentro da charrete, a mulher abraça-se, acariciando um dos braços com a outra mão, entretanto, Álvaro Silvestre retorna ao sono (cf. minutos 11:42 até 11:56).



Ela recusa ver o seu marido (cf. minutos 11:29).



A mulher abraça-se, acariciando um dos braços com a outra mão e ao mesmo tempo, na sua cara, se mostra uma expressão triste (cf. minutos 11:46).

Na sexta vez em que se repete a cena de que o casal aparece junto, preocupando-se com a mazela do cavalo, D. Maria dos Prazeres brama ao cocheiro: “ Para, Jacinto! E vê se o cavalo vai manco!” O grito dela desperta Álvaro Silvestre daquela modorra sem fim. Franzindo as sobrancelhas, Álvaro Silvestre fita, confusamente, os olhos no rosto dela, enquanto ela prega o olhar zangado no cocheiro. Logo depois, ela declina os seus olhos. Recusando ver o seu marido, o olhar dela incide, desatinadamente, no lado oposto de Álvaro Silvestre. Neste momento, é claro que D. Maria dos Prazeres tenta reprimir a impaciência e a fúria que se agitam implacavelmente na sua consciência (cf. minutos 12:23 até 12:44).

Quando a cena de que o casal aparece junto se repete pela sétima vez, a viagem recomeça pela terceira vez. Na cena, vemos que dentro da charrete, os corpos de D. Maria dos Prazeres e de Álvaro Silvestre balançam com o movimento da carruagem. Lentamente, o corpo negligente e pesado de Álvaro Silvestre precipita-se ao corpo da mulher e ela repele-o, imediatamente, com as suas mãos, para o lado oposto. Em seguida, ela lança um olhar furioso ao marido e, de repente, ela despe a sua manta e salta para frente da carruagem. Ao assistir a esta série de atos realizados por D. Maria dos Prazeres, compreendemos que, finalmente, o cansaço da longa viagem e a negligência de Álvaro Silvestre desfazem a paciência de D. Maria dos Prazeres (cf. minutos 13:01 até 13:12).

Quando o casal Silvestre aparece junto na charrete pela última vez, a esposa acaba de chicotear os cavalos e volta para dentro da charrete. Entretanto, a sua cara bonita mostra uma expressão de violenta fúria. O marido acorda totalmente, olhando o rosto da mulher confusa e silenciosamente. Ainda, ela recusa comunicar com ele.



D. Maria dos Prazeres repele, zangadamente, o corpo do seu marido, com as suas mãos, para o lado oposto (cf. minutos 13:09).



A paciência de D. Maria dos Prazeres está esgotada e na sua cara bonita se revela uma violenta fúria (cf. minutos 13:11).

Através da análise destas cenas, vemos diretamente que as únicas ligações que existem entre o casal Silvestre são os olhares aborrecidos, impacientes, irónicos e furiosos de D. Maria dos Prazeres que aparecem cinco vezes (cf. minutos 10:20 até 10:26, minutos 10:29 até 10:31, minutos 11:31 até 11:32, minutos 12:54 até 12:55, minutos 13:07 até 13:09) e a rejeição dela ao seu marido que se repete duas vezes. (cf. minutos 10:22 até 10:24, minutos 13:07 até 13:09). Nestas condições, não há possibilidade nenhuma de D. Maria dos Prazeres satisfazer os seus desejos sexuais na sua vida conjugal com Álvaro Silvestre.

Sem outro remédio, sustentando ressentimentos vários contra o marido e vendo-se obrigada a reprimir o seu desejo, D. Maria dos Prazeres lança olhares ardentes ao cocheiro.

Na representação do filme, Fernando Lopes impõe grande atenção a esses olhares que D. Maria dos Prazeres lança ao cocheiro. Interessa-nos, por isso, investigar a estratégia que Fernando Lopes usa para representar o desejo de D. Maria dos Prazeres pelo cocheiro.

No início e no fim da viagem, a cena em que o cocheiro está a conduzir a charrete aparece duas vezes (cf. minutos 9:30 até 10:05, minutos 13:07 até 13:09). Como já mencionamos que a imagem, na qual o cocheiro e os dois cavalos formam um triângulo, contém um sentido sexual. Organizando assim a imagem, Fernando Lopes tenta mostrar-nos a força e a vivacidade do corpo masculino e, ao mesmo tempo, pré-anuncia a escolha desviada do objeto sexual que se realiza furtivamente na consciência de D. Maria dos Prazeres.

Assim, nas cenas posteriores, que juntamente constituem a representação daquela caminhada longa e cansativa, vemos que D. Maria dos Prazeres lança ao cocheiro vários olhares desejosos, também podemos notar a angústia dela sobre seu desejo impróprio, e ainda percebemos o sentimento de desilusão manifestado por D. Maria dos Prazeres, quando estes desejos amorosos têm sido reprimidos. De acordo com os sentidos diferentes que se revelam pelos olhares de D. Maria dos Prazeres, podemos agrupar tais olhares que ela lança ao cocheiro em três grupos.

O primeiro grupo de olhares de D. Maria dos Prazeres ao cocheiro é constituído pelas contemplações prolongadas. Fernando Lopes representa-nos estas contemplações com a repetição dum excerto de longa duração. Neste excerto se veem as costas do cocheiro, que ocupam mais de um quarto da dimensão da tela. Vale a pena mencionar o detalhe de que a margem da capa da charrete paira sobre a cabeça do cocheiro, ocupando quase a metade da tela. Este excerto repete-se seis vezes (cf. minutos 10:11 até 10:18, minutos 10:32 até 10:33, minutos 11:57 até 12:02, minutos 12:08 até 12:22, minutos 12:45 até 12:48, minutos 12:55 até 13:01). Nestas seis vezes, a margem da capa da charrete permanece sempre em cima da cabeça do cocheiro. Este detalhe, na nossa opinião, indica o facto de que D. Maria dos Prazeres, constantemente, tenta reprimir os seus impulsos sexuais, os quais, veementemente, estão a espreitar uma ocasião em que podem ser satisfeitos.



A visão de D. Maria dos Prazeres. Nestes momentos, ela estava a contemplar a figura de costas do cocheiro (cf. minutos 11:55).

Quanto à repressão dos desejos sexuais, Maria Inês França afirma o seguinte, no seu livro *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*:

Em 1926, Freud estabelece uma inversão em relação à angústia e ao recalque que marca a diferença entre a primeira e a segunda teoria. Em *Inibição, Sintoma e Angústia*, a angústia

passa a ser o motor para o Eu exercer o recalque, deixando de ser a angústia uma decorrência do recalque. Freud faz sua demonstração a partir da angústia enquanto sinal do perigo, perigo de determinado gozo vir a se realizar. (França, 1997:24)

16 | Aplicando esta constatação de Freud sobre a angústia e o recalque do desejo ao caso particular de D. Maria dos Prazeres, o gozo perigoso que se iria realizar pode corresponder ao amor extraconjugal ou até à relação sexual proibida entre ela e o cocheiro. Se tais possibilidades viessem a ser realizadas, mesmo que os desejos corporais dela fossem satisfeitos, a sua conduta de modo nenhum iria ser aceite pela sua classe social. Assim, ela tornar-se-ia numa mulher escandalosa. A partir do momento em que ela reconhece o desvio na sua escolha de objeto sexual, pressente claramente o risco que ela carregaria por tais pensamentos pecaminosos. Por conseguinte, derrama-se, concomitantemente, uma angústia na sua consciência, sobre as conseqüências severas e até as punições que poderiam ocorrer.

Tal como Maria Inês França considera, referindo-se à teoria freudiana, “é esta angústia suscitada como sinal que determina o recalque, pois ela é o anúncio da proximidade do recalcado” (França, 1997:24). Desta forma, percebemos que, na consciência de D. Maria dos Prazeres, surgem também os recalques com origem na sua angústia. Tal recalque deixa ela resistir ao seu desejo pelo cocheiro. Porém, no filme, estes recalques mantêm-se subentendidos.

No filme, Fernando Lopes mostra-nos que os recalques estão a funcionar na consciência de D. Maria dos Prazeres pela apresentação da face exterior da capa da charrete que ocupa a tela inteira. É uma capa negra que cobria cerradamente o casal. Esta cena surge duas vezes (cf. minutos 10:08 até 10:11, minutos 12:04 até 12:08) e durante estes períodos ouvimos os roncões de Álvaro Silvestre.

Agitando-se com o movimento da charrete, a capa parece ser grossa, pesada e impermeável à água. Esta imagem causa-nos um sentimento de depressão e, sem dúvida nenhuma, esta capa tem o simbolismo de se referir à repressão que, nestes momentos, está a dominar o juízo de D. Maria dos Prazeres. Isto significa, o desejo e o recalque dele juntamente despertam uma luta violenta no espírito de D. Maria dos Prazeres e tais contradições são apresentadas pela agitação da capa da charrete.

Vale a pena mencionar as presenças dos roncões de Álvaro Silvestre: estes roncões exercem a função de advertir D. Maria dos Prazeres que devia regressar à realidade, lembrando-se da sua identidade: uma fidalga e esposa de Álvaro Silvestre, um homem mole como se fosse um naco de massa.

O segundo grupo de olhares é representado duma maneira direta, em que D. Maria dos Prazeres prega os olhos no cocheiro. Pelo menos em seis momentos, ela olha o cocheiro como se fosse uma pobre mulher, faminta e miserável, que está a esperar esmola para se alimentar. Nos seus olhos grandes faísca a luz fusca do desejo. Entretanto, podemos notar que o tom básico enraizado nos seus olhos, que é composto pela arrogância e superioridade, nunca mudou. Este detalhe deixa-nos a perceber que D. Maria dos Prazeres guarda de pedra e cal o seu orgulho de ser uma fidalga (cf. minutos 10:19, minutos 10:44 até 10:45, minutos 11:03 até 11:07, minutos 11:20 até 11:23, minutos 11:48 até 11:56, minutos 12:51 até 12:54).

Neste grupo de olhares, pretendemos analisar apenas os mais representativos: ao mandado de D. Maria dos Prazeres, o cocheiro examina de novo as mataduras do cavalo. Quando o moço volta a sentar-se na boleia, a patroa zangada já readquiriu a compostura. Neste mo-

mento, ela olha tenuemente o cocheiro. No seu olhar podemos sentir uma angústia e até um fulgor do desejo. A seguir, a patroa e o cocheiro conversam cara a cara. Ela pergunta: “Então?” e o cocheiro responde: “Vai manco como eu disse”. Quando se realiza esta conversa, no rosto do cocheiro não há expressão nenhuma, e as palavras dele são curtas, em que não se envolve qualquer emoção; mesmo assim, o olhar de D. Maria dos Prazeres ainda finca nele. Piscando os olhos ao moço, ela manda: “Está bem, está bem, vai devagar Jacinto” (cf. minutos 12:23 até 12:53).

Em seguida, lançando um olhar de ironia ao seu marido, que está a adormecer, ela continuava: “Mesmo que te mandem esfolar o cavalo, não o esfoles”. Aqui aparece um detalhe muito interessante: parece que D. Maria dos Prazeres mostra de propósito o seu desprezo do marido ao cocheiro. Porém, é óbvio que o cocheiro não tem interesse nenhum em responder à fúria e aos olhares ansiosos da patroa. Portanto, ele volta-se para frente, deixando as suas costas viradas para ela. Neste contexto, embora não se trate do movimento psíquico do cocheiro, usando os olhares, as expressões faciais, os gestos corporais e os diálogos dos personagens, Fernando Lopes mostra-nos que o cocheiro despreza e ignora as manifestações amorosas de D. Maria dos Prazeres (cf. minutos 12:54 até 12:58).



D. Maria dos Prazeres gravou os seus olhos no cocheiro (cf. minutos 12:49).



O cocheiro conversa com a patroa sem qualquer emoção (cf. minutos 12:51).



A mulher olhou com ironia e grande aborrecimento ao seu marido (cf. minutos 12:54).

No terceiro grupo de olhares, os olhos de D. Maria dos Prazeres oscilam entre o cocheiro e o seu marido. Por diversas vezes, vemos que ela recolhe o olhar ardente do corpo de Jacinto, simultaneamente, o brilho de desejo que cintila nos seus olhos extingue-se. Desta forma, sentimos a frustração e a morte do desejo nas expressões faciais de D. Maria dos Prazeres (cf. minutos 10:18 até 10:21, minutos 10:25 até 10:31, minutos 10:34 até 10:44, minutos 11:42 até 11:56, minutos 12:04 até 12:08).

Pela primeira vez, na cena vemos que a contemplação de D. Maria dos Prazeres ao cocheiro é interrompida pelo peso desconfortável que ela sentia, imposto pelo corpo de Álvaro Silvestre. Em quatro segundos, os seus olhos hesitam duas vezes entre o cocheiro e o marido (cf. minutos 10:18 até 10:21).

Uma segunda vez, vemos que os olhares de D. Maria dos Prazeres pairam de novo entre o rosto de marido e as costas do cocheiro. Por fim, o seu olhar pousa nas costas do cocheiro. Nestes olhares, ainda podemos sentir o desejo de D. Maria dos Prazeres e a intenção dela de aliviar a tensão sexual através dos atos de espiar a silhueta erguida e robusta do cocheiro. Porém, como já mencionámos, a angústia surgida na consciência dela vai organizar novos impedimentos a este desejo e a sua tendência humilhada de ver furtivamente o cocheiro seria logo reprimida (cf. minutos 10:25 até 10:31).



Os olhares de D. Maria dos Prazeres pairavam entre a figura das costas do cocheiro e o corpo do marido, entretanto sentimos o desamparo profundo nos olhos dela (cf. minutos 10:26 até 10:31).

Por uma terceira vez, obedecendo à força do recalçamento, D. Maria dos Prazeres abandona a contemplação das costas do cocheiro e baixa os olhos. Ela remete-se à meditação, entregando-se aos conflitos entre o impedimento do desejo e a pulsão de espreitar o cocheiro. Quando o cocheiro para a charrete, ela olha-o de novo (cf. minutos 10:34 até 10:44).

A quarta vez em que os olhos de D. Maria dos Prazeres hesitam entre os dois homens, surge no recomeço da viagem (cf. minutos 11:42 até 12:08). Desta vez, os olhares de D. Maria dos Prazeres ao cocheiro tornam-se complicados. No início, ela acaricia o seu corpo. Os olhares dela são distraídos e cobertos por uma bruma melancólica. Parece que o recalçamento já teria esmagado os seus desejos escandalosos (cf. minutos 11:42 até 11:46). Todavia, a seguir, vemos que, lentamente, os seus olhos incidem no corpo do cocheiro. Este olhar é passageiro e rapidamente ela baixa os olhos, soltando um suspiro ligeiro com tristeza (cf. minutos 11:47 até 11:53). Talvez, nestes momentos, D. Maria dos Prazeres já soubesse claramente que nenhuma imaginação amorosa ou paixão sexual pelo cocheiro conseguiria vir a realizar-se. Enfim, as torrentes do impulso sexual compelem-na a lançar novamente os olhares ansiosos e ardentes ao cocheiro (cf. minutos 11:54 até 12:02). Nesta condição, Fernando Lopes apresenta, pela segunda vez, a imagem simbólica da capa exterior da charrete (cf. minutos 12:03 até 12:08), revelando que, de novo, ela tenta reprimir este comportamento vexante de olhar furtivamente o cocheiro.



Os olhares complicados e hesitantes que D. maria dos Prazeres lançava ao cocheiro (cf. minutos 11:43 até 12:56).

Em referência à conclusão da análise feita destes três grupos de olhares de D. Maria dos Prazeres, notamos que a maior parte da representação da viagem de regresso é constituída pelos olhares dela, que revelam o processo completo de variação dos seus sentimentos mais íntimos. Usando a precisa interpretação destes olhares, realizada por Laura Soveral, Fernando Lopes mostra-nos o rancor de D. Maria dos Prazeres em face do seu marido, o aborrecimento que ela sente sobre a vida, o tumulto do seu desejo sexual e amoroso pelo cocheiro, a angústia que surge na sua consciência, o recalçamento destes desejos que ela faz e a consternação que ela experimenta, depois da frustração dos desejos.

Desta forma, podemos pensar numa metáfora em que a consciência de D. Maria dos Prazeres parece funcionar como uma panela. Os desgostos, os rancores e as insatisfações dela em face do seu marido, e os desejos sexuais perversos dela em relação ao cocheiro são a água na panela. A viagem longa e monótona causada pelo capricho irresponsável de Álvaro Silvestre, bem como a apatia absoluta dele e o corpo firme do cocheiro unem-se e funcionam como o fogo ardente que faz a água a ferver na panela.

D. Maria dos Prazeres nota o perigo de que a água fervente pudesse transbordar. Assim, ela tenta cobrir a panela com tampa. Porém, o vapor da água rebenta para fora, soerguendo a tampa imposta em cima da panela. Desta forma, ficando nervosa e angustiada pela fervura da água, ela vai ser atingida pela água fervente. Portanto, reconhecemos que D. Maria dos Prazeres está a fazer um esforço vão para impedir a irrupção dos seus rancores e dos seus desejos sem satisfação, porque a viagem continua, o inútil Álvaro Silvestre é sempre o seu marido e o corpo do cocheiro está ainda na sua frente. Por conseguinte, os sentimentos negativos e convulsivos debatem-se sempre na sua consciência como se fossem a água que constantemente está a ferver na panela.

Recordamos aqui que Maria Inês França emite a sua consideração na relação que existe entre os impulsos, a angústia e o recalçamento, referindo que: “trata-se de uma operação de impedimento da satisfação da pulsão quando se fala de recalque, e a angústia o [o recalque] determina porque [a angústia] anuncia que ele [o recalque] está prestes a se desfazer e que a realização de um desejo imperioso está próximo a acontecer” (França, 1997: 24).

Usando esta opinião, podemos explicar a razão pela qual a face exterior da capa da charrete aparece pela terceira vez na tela, e nesta última vez, a capa é retirada violentamente. Esta cena faz alusão ao facto de que, finalmente, o ressentimento em face da realidade, a angústia em relação aos desejos infames e a desolação pela frustração dos desejos, todos estes sentimentos depressivos que se apertam violentamente na consciência de D. Maria dos Prazeres vão estilhar ferozmente o recalçamento que ela exerce sempre a si própria.

A seguir, vamos analisar bem a representação da erupção da cólera de D. Maria dos Prazeres, que acontece no desfecho da viagem de charrete.

A última vez em que aparece a capa exterior da charrete é precedida pela sétima vez em que D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre aparecem juntos. Durante estes momentos, nos olhos de D. Maria dos Prazeres perde-se o brilho ansioso, que cintilava quando ela olhava o cocheiro, e até se resolver o fulgor arrogante e álgido que ela mantinha para sustentar a sua compostura e esconder a angústia. Assim, sentimos que as labaredas furiosas do desejo que estalavam no seu coração consumiram-se, tornando-se num montão de cinzas.

Por conseguinte, vemos que D. Maria dos Prazeres apresenta uma cara amarga, e ao mesmo tempo o seu rosto bonito se deforma. Parece que o vigor e a esperança já a abando-

naram e que o que se sente ali é o seu corpo entorpecido no qual se encontra a sua alma cansadíssima e cheia de feridas. Afligida pelo sentimento de frustração, a nova pressão exercida pelo corpo viscoso de Álvaro Silvestre serve como uma ponta de sal que se polvilhe nas feridas da alma de D. Maria dos Prazeres. É neste contexto que aparece, pela última vez, a capa exterior da charrete. Na tela, podemos ver que a capa é retirada impetuosamente. Esta cena alude ao facto de que as últimas paciência e compostura de D. Maria dos Prazeres já estão devoradas, e os desejos recalçados na sua consciência converter-se-ão numa vontade violenta de destruir (cf. minutos 13:01 até 13:11).

De repente, D. Maria dos Prazeres atira a sua manta de viagem e salta para frente da charrete. Ela assume o chicote das mãos do cocheiro e começa a chicotear inexoravelmente os cavalos. As chicotadas repetem-se quatro vezes. Por este meio violento, a mulher que se compele à histeria pelo seu casamento infeliz, pelo seu marido inútil, pelo desejo humilhante em relação ao seu cocheiro, pela angústia que tal desejo lhe incentiva, pela ignorância e recusa silenciosas do cocheiro e pelo desejo que não se cumpre, propõe-se recobrar o equilíbrio espiritual. Os silvos ásperos produzidos pelas chicotadas ressoam, deixando-nos ver diretamente “as dores visíveis” de que trata o romance (cf. minutos 13:14 até 13:32).



D. Maria dos Prazeres começa a chicotear inexoravelmente os cavalos (cf. minutos 13:20).

No fim da representação da viagem, vemos que os cavalos vêm a custo da extremidade do caminho até à nossa frente, respirando ofegantemente (cf. minutos 13:37 até 14:04).

Quanto à conclusão da análise da representação da viagem para Montouro, podemos dizer que Fernando Lopes enfatiza absolutamente a interpretação da figura de D. Maria dos Prazeres. No que diz respeito à representação desta figura, o autor Manuel Gusmão considera que:

Ela era uma personagem psicologicamente complexa, porque ela vive humilhada e procura humilhar; desejando, recusa esse desejo, mas recusando esse desejo recusa-se no fundo a si mesma enquanto mulher. (*Companhia de Ideias*, 2010: minuto 5:58 até 6:14)

Em síntese desta análise, vemos claramente que, na representação do filme, na viagem de charrete, falharam os desejos sexuais e amorosos de D. Maria dos Prazeres. Fernando Lopes concentra a sua atenção na interpretação dos comportamentos violentos da figura feminina principal perante o seu marido, do desejo perigoso e escondido dela em relação ao cocheiro, das suas angústias e mágoas indizíveis, da repressão que ela exerce sobre o desejo e das suas reações frenéticas depois de tal desejo se encontrar em frustração.

## 2. O conflito violento entre o casal: a representação da relação conjugal dura e perturbada

No filme, Fernando Lopes destaca a manifestação da relação conjugal tensa e conflituosa em que chafurdam D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, pela demonstração das contradições que surgem constantemente entre o casal. A fim de sublinhar estas contradições, para além da organização dos gestos corporais, dos olhares e das expressões faciais dos atores (Laura Soveral e João Guedes), o realizador concentra-se na constituição duma atmosfera asfíxiante, em que raramente se realizam as conversas calmas e tranquilas entre o casal.

No filme, encarando a esposa, a maneira brutal de falar, a atitude dura e os procedimentos violentos de Álvaro Silvestre deterioram os conflitos das duas pessoas.

Quanto à maneira brutal de falar e à atitude dura de Álvaro Silvestre, depois da viagem prolongada e cansativa de charrete para Montouro, na sala grande da casa do casal Silvestre, rebenta o conflito mais grave entre eles. Quando D. Maria dos Prazeres interroga o motivo que levou o marido à redação, Álvaro Silvestre está a beber brandy. A seguir, ele dá-lhe a carta do seu irmão, Leopoldino. D. Maria dos Prazeres lê: "(...) o sobra deu-me trinta pretos, dois elefantes, bagagens e duas pretas para o meu uso pessoal (...)". A seguir, a mulher dobra a carta e volta-se para Álvaro Silvestre. Neste momento, na sua cara, flutua uma expressão zangada. É óbvio que ela se sente humilhada pelo que acaba de ler (cf. minutos 15:33 até 16:41).



D. Maria dos Prazeres interrogava ao marido o motivo que o levou ao jornal (cf. minutos 15:49).



A mulher sentia ser humilhada pelo conteúdo da carta que acabava de ler (cf. minutos 16:41).



Ela reconheceu que foi enganada pelo marido (cf. minutos 16:51).

Álvaro Silvestre, que está bêbedo, de um tom leviano, continua a narração da carta, interrompida pela mulher: "(...) não leia esta passagem à cunhada, mas fica sabendo que uma preta, bem espremida, deita mais sumo do que uma laranja. A questão é enchê-las dumas aguardentes lêvedas que por aqui há e eu quero ver onde é que está a branca que dê um rendimento destes (...)". Ao repetir estes detalhes repletos de referências ao desejo sexual, parece que Álvaro Silvestre está muito contente e até solta um riso subtil (cf. minutos 16:41 até 16:57).

Na mesma altura em que o marido recorda os conteúdos perversos da carta de Leopoldino, a cólera e o sentimento de vexame acumulam-se no peito de D. Maria dos Prazeres. Ela aperta com força o papel da carta e atira-o em frente do seu marido. Nesta ocasião, ela começa a bramar: "o que foste fazer ao jornal?!" Esta frase curta e ríspida desperta a réplica de Álvaro Silvestre. Assim, o conflito estala: "Larga-me!" o homem responde-lhe com impaciência. "Quanto estiveres menos bêbedo!" repreende-o D. Maria dos Prazeres. "Quem é que está bêbedo?! Quem?!" Álvaro Silvestre rebela-se contra a sua esposa como se fosse um malandro e seguem-se as injúrias soltadas da boca do marido: "Sua fidalga de merda! Muito conde, muitas lérias. Mas há vinte anos que me comes as sopas!" (cf. minutos 16:41 até 17:15).



“Larga-me!” gritou o marido, naquele momento, foi irritado pela interrogação da esposa (cf. minutos 17:00).



“Sua fidalga de merda! (...) Mas há vinte anos que me comes as sopas!” o marido soltou as injúrias à esposa (cf. minutos 17:15).

O orgulho de D. Maria dos Prazeres é derreado por esta afronta. O corpo dela estremece ligeiramente, mas ela continua a briga: “Meu pai tinha em Alva um cocheiro que falava mais ou menos assim (...)” (cf. minutos 17:15 até 17:17).

De repente, Álvaro Silvestre dá-lhe uma bofetada com toda a força, interrompendo-lhe a briga. A bofetada é tão impetuosa que produz um som agudo e doloroso. O corpo de D. Maria dos Prazeres perde o equilíbrio e o seu cabelo, sempre bem penteado, torna-se desgrenhado. Mesmo assim, ela continua a sua reclamação cheia de desprezo ao seu marido: “(...) e de uma vez ele não teve outro remédio senão chicoteá-lo. Se ele fosse vivo, havia de fazer o mesmo a ti, que és mais bêbedo e mais ordinário do que todos os cocheiros!” (cf. minutos 17:18 até 17:30).

Nesta sequência, a consciência de Álvaro Silvestre fica completamente clara. No filme, ele usa o conteúdo depravado da carta a enganar a sua mulher, humilhando-a. A bofetada violenta e dolorosa que ele dá à sua mulher nesta sequência leva o conflito ríspido entre o casal Silvestre ao clímax.



Álvaro Silvestre deu, violentamente, uma bofetada sonora a D. Maria dos Prazeres e ela perdeu o equilíbrio (cf. minutos 17:18).



O cabelo de D. Maria dos Prazeres tornou-se desgrenhado, mas ela continuava a sua briga (cf. minutos 17:18).

Através desta análise da representação do filme, percebemos que Fernando Lopes su-blinha com sucesso a representação dos conflitos que surgem constantemente naquela relação conjugal dura. Para confirmar o efeito de tal representação, o realizador aplica a técnica de *flashback* a esta sequência. Em *flashback*, o realizador retira inteiramente o diálogo, mas mantém o som mecânico do relógio. Este som prolongado e monótono evoca o aborrecimento e a perturbação na consciência dos espetadores, e ao mesmo tempo, refere-se ao facto de

que para D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, que são enclausurados naquele casamento cheio de problemas, injúrias e desprezos, a infinidade do tempo torna-se no maior castigo.

Em síntese da análise deste conflito, podemos concluir que no casamento castrador entre o casal Silvestre, nunca existia nenhuma conversa com calma, nem comunicação com ternura. Do ponto de vista de D. Maria dos Prazeres, o seu marido era inútil e boçal, além disso, era mais bêbedo e ordinário do que todos os cocheiros. Nesta situação, ela tratava-o sempre com menosprezo e tentava controlar-lhe os procedimentos. Na opinião de Álvaro Silvestre, a sua esposa era uma fidalga cuja família já decaiu. Para ele, a identidade nobre de D. Maria dos Prazeres já não valeu nada, mesmo assim, o orgulho e a arrogância que a mulher guardava teimosamente eram insuportáveis. Nesta ocasião, perante as interrogações da mulher, Álvaro Silvestre escolheu a realizar as réplicas e saltou-lhe as injúrias. Enfim, ele bateu na cara da sua mulher. Mas as brigas vão continuar, os conflitos vão surgir incessantemente, ninguém tem a vontade de fazer mudança e nada vai melhorar naquele casamento estagnado e sem esperança. O casal Silvestre tem caído num beco sem saída.

### 3. O sentimento íntimo de D. Maria dos Prazeres revelado na conversa do casal

No fim do filme, o cocheiro foi morto. Ele morreu por ser o objeto sexual imaginado e desejado por D. Maria dos Prazeres; pelos escárnios e as injúrias que soltou contra o casal Silvestre; pela descoberta de tais injúrias por Álvaro Silvestre; pela denúncia do amor de curral entre ele e Clara, realizada por Álvaro Silvestre ao mestre António; e porque este amor destruiu a intenção do mestre António de sair da pobreza, através do casamento da filha com um lavrador rico. Porém, Álvaro Silvestre atribuiu a culpa da morte de Jacinto a si próprio e caiu no pavor profundo de que os aldeões que se juntavam na entrada da sua casa iriam matá-lo. Foi nesta ocasião que surgiram as conversas seguintes entre o casal Silvestre.

Tens de me ouvir Maria, porque podem matar-me e não quero morrer com este peso na consciência. Não me abandones, não me deixes. O cocheiro gabava-se dos teus olhares. Riam-se de nós e da nossa vida. Mataram-no e a culpa foi minha. Fui dar com o velho, contei-lhe que a sua filha e Jacinto queriam fugir juntos e [os namorados] dormiam na palha dos currais. [O mestre António] Deu-lhe [ao cocheiro] cabo da raça. Ante que me tivesse caído! (cf. minutos 59:03 até minutos 59:28)

Com efeito, Álvaro Silvestre fez uma confissão à sua esposa pela denúncia do amor secreto dos namorados ao pai de Clara que ele tinha feito, e pela consequência severa que esta denúncia tinha provocado. Durante este período, o foco concentra-se em D. Maria dos Prazeres. Ouvindo indiferentemente a confissão do marido mole e cobarde, ela deu-lhe a sua figura de costas (cf. minutos 59:06 até minutos 59:12). Só quando Álvaro Silvestre referiu que o cocheiro tinha feito ostentações pelos olhares desejosos dela, D. Maria dos Prazeres tornou a olhá-lo. Na cara dela, podemos ver a arrogância indelével, o cansaço e o aborrecimento, mas quando conheceu que o cocheiro lhe escarnecia com a sua infelicidade e sofrimento, franziu a testa. Nos olhos de D. Maria dos Prazeres, manifestaram-se o assombro que as palavras do marido lhe deu, o sentimento de ser humilhada pela descoberta dos seus desejos escandalosos e o ressentimento tanto ao seu marido como àquele maldito cocheiro (cf. minutos 59:13 até minutos 59:16). Logo a seguir, ela deixou novamente as suas costas

ao marido. Naqueles momentos, na sua cara, já não houve nenhuma expressão, porque a realidade cruel bateu na sua consciência como um calhau num vidro. Os desejos e as perspectivas dela foram estilhaçados (cf. minutos 59:17 até minutos 59:24).

24 | Desde do início da confissão de Álvaro Silvestre, ouvimos o sibilo deserto do vento. Quando ele falava sobre o plano dos namorados a fugir juntos, ouvimos o soluço ligeiro duma mulher. Era provável que o soluço pertencesse a Clara que estava a chorar pela morte do seu amor (cf. minutos 59:18 até minutos 59:20). Usando estes sons desamparados, o realizador destacou, com sucesso, a atmosfera depressiva e melancólica. No desfecho do filme, os desejos de todos os personagens sofreram a frustração fatal.



A confissão de Álvaro Silvestre denunciou o desejo escandaloso de D. Maria dos Prazeres pelo cocheiro. A realizada cruel estilhaçou de novo as ilusões dela (cf. minutos 59:12, minutos 59:14 e minutos 59:19).

Depois de ouvir a confissão de Álvaro Silvestre, D. Maria dos Prazeres saiu do foco, deixando o marido afligido e preocupado para trás. Entretanto, ela expressou os seus sentimentos:

Não te matam, descansa! Sonhos sobre sonhos, enganos sobre enganos, sempre, para te esquecer e a nossa vida. O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber e agora, mesmo depois de morto, odeio este maldito cocheiro, talvez te sirva de consolo, odeio-o, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo, que o esconderia na minha alma própria se pudesse. Que te admiras tu que eu sonhe, Álvaro? (cf. minutos 59:29 até minutos 1:00:08)

Nesta expressão, D. Maria dos Prazeres apresentou os seus sentimentos mais ocultos. Ela revelou precisamente o estado estagnado em que se atolava: o seu casamento com Álvaro Silvestre era totalmente um engano ridículo. A sua vida conjugal era como se fosse um túmulo frio em que a mocidade, as alegrias e a felicidade normal do casal foram enterradas e consumidas desde cedo. No romance homónimo, Carlos de Oliveira descreveu a expressão das ideias íntimas de D. Maria dos Prazeres com a maior atenção:

Ela gritou por fim:

— (...) posso lá ter tamanha sorte; hei-de aturar-te até ao fim da vida, até que Deus me leve deste inferno que é a tua casa. Tenho nojo de ti, nojo, entendeste? Que te admiras tu que eu sonhe? Sonhos sobre sonhos, sempre, para esquecer a tua cama, o pão da tua mesa. (Oliveira, 2013:114)

D. Maria dos Prazeres queixou-se, com tanta ironia, da sua vida com Álvaro Silvestre. Já tinha pressentido bem o seu destino amargo: vai ser enclausurada naquele casamento noco, sendo mortificada para sempre pelo seu marido louco e nulo, reprimindo todos os seus

desejos. Na sua opinião, a casa do marido era o inferno, e ela mantinha sempre a grande repugnância contra ele. Pobre mulher! Sem remédio para acalmar as consternações que lhe atormentava a alma, nem para curar as feridas frescas e as cicatrizes crônicas rascadas por tantas frustrações do desejo, a única coisa que D. Maria dos Prazeres podia fazer era agasalhar-se no seu mundo subjetivo constituído pelos sonhos e as fantasias românticos. Desta forma, ela esperava que pudesse esquecer o seu marido asqueroso, o casamento humilhante e a vida perturbada sem fim. Ao mesmo tempo, perante Álvaro Silvestre, D. Maria dos Prazeres admitiu as imaginações irrealizáveis e os desejos insaciados que ela guardava em relação ao cocheiro. Só que naquele momento, desvaneceram todas as ilusões que se concebiam na consciência de D. Maria dos Prazeres.



Ao ouvir as palavras de D. Maria dos Prazeres, no rosto de Álvaro Silvestre fluía uma expressão preocupada. Este homem rude, entorpecido e cobarde também estava mortificado pelo seu casamento (cf. minutos 59:30, minutos 59:40 e minutos 59:49).

No fim desta conversa, o casal voltou para casa, fechando a porta da entrada. Era óbvio que ambas as duas pessoas sentiam a consternação na sua vida conjugal, mas ninguém conseguia saltar para fora.

## Conclusão

O presente trabalho escolhe o filme *Uma Abelha na Chuva* como o seu objeto de investigação, concentrando-se na análise da representação da figura feminina principal, D. Maria dos Prazeres, no filme. Sob a orientação das teorias psicanalíticas em relação ao desejo e através das análises feitas nos três capítulos, o trabalho demonstra o mundo subjetivo de D. Maria dos Prazeres, constituído pela consternação profunda que ela sentia, proveniente do seu casamento infeliz, cuja essência era a troca desumana entre prestígio e dinheiro; pela aflição asfixiante e ressentimento inexprimível, que a atormentavam a cada instante na sua vida conjugal, oriundos da repressão do desejo, que ela exercia a si própria e pela desilusão turva, que ela suportava silenciosamente, provocada pela frustração fatal do seu desejo.

No que se refere à vida conjugal de D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, sintetizamos que chafurdando no seu casamento por conveniência, D. Maria dos Prazeres nunca gozou de amor, de afeto ou de satisfação dos impulsos sexuais. Neste sentido, este casamento era a raiz pecaminosa dos seus sofrimentos.

Através das análises feitas no nosso trabalho sobre os desejos insaciados de D. Maria dos Prazeres, demonstramos que ela vivia depressivamente, concebendo, incessantemente, sonhos e imaginações inúteis sobre o amor, a fim de aliviar as mágoas produzidas pela repressão e frustração dos desejos, porém, a realidade cruel demolia sempre as suas alucina-

26 | ções. Nestas circunstâncias, concluímos que, no filme, D. Maria dos Prazeres é uma figura que representa o desespero absoluto, ou mais precisamente, Fernando Lopes tratou-a duma figura condensada, composta pelos desejos múltiplos. Consumindo-se na espera vã por amor e por satisfações corporal e mental, D. Maria dos Prazeres dirigia-se, enfim, às desilusões mais profundas. A frustração e a morte dos seus desejos aludiam à ruína do seu mundo espiritual e à perda de sentido da sua existência. Nesta situação, a figura de D. Maria dos Prazeres não contribuía nada para a sociedade em que vive. Atrás desta figura, havia um grupo de mulheres, cuja maneira de viver era idêntica à de D. Maria dos Prazeres. Podemos dizer que a existência dessas mulheres e a sua vivência já se converteram num fardo pesado da sociedade daquela época, empecendo-lhe o progresso.

Com efeito, os desejos simbolizam as esperanças sobre o futuro. Assim, falar dos desejos frustrados é de facto o ato de advertir a dissipação do futuro, ou seja, a morte do futuro. Como Manuel de Gusmão considerou neste tema do filme: “uma questão é central no resultado de todos eles: é a morte do desejo. E o desejo que não se realiza provoca o desejo de morte” (*Companhia das Ideias*, 2010: minutos 25:26 até 25:38).

Após estas análises, inferimos que D. Maria dos Prazeres era uma vítima da repressão e das restrições sociais, que se sobrepunham violentamente às vontades individuais, e que, no filme, Fernando Lopes nos mostra a vida mais representada que vivida e mais sonhada que representada dela, bem como os conflitos e as perseguições subentendidos e violentos que se travavam entre o casal Silvestre, e ainda um ambiente social, repressivo e sufocante, em que os pequenos gestos eram logo escondidos e as exteriorizações das vontades eram logo lamentadas.

## Bibliografia

- AREAL, Leonor (2011). *O que há de novo no cinema*. In: *Cinema Português—Um País Imaginado — (Extra-coleção)*. 1.º Volume: Antes de 1974. Edições 70. pp. 367-378.
- AREAL, Leonor (2011). *Uma Abelha na Chuva, Fernando Lopes, 1968-71-72*. In: *Grande Plano: Análise*. In: *Cinema Português—Um País Imaginado — (Extra-coleção)*. 1.º Volume: Antes de 1974. Edições 70. pp. 495-503.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2014). *Uma Abelha na Chuva, Fernando Lopes, Portugal (1968-1971)*. In: *O Cinema Português através dos seus Filmes*. Edições 70. Lisboa. pp. 118-127
- FRANÇA, Maria Inês (1997). *Desdobramentos da Primeira Teoria da Angústia*. In: *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. Editora Perspectiva. São Paulo. pp.14-24
- FRANÇA, Maria Inês (1997). *Angústia e Recalque: A Segunda Teoria da Angústia*. In: *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. Editora Perspectiva. São Paulo. pp.24-29
- FREUD, Sigmund (2001). *Desvios Relativos ao Objeto Sexual*. In: *Três Ensaios sobre a Sexualidade*. Coleção Vida e Cultura. Edição Livros do Brasil. Lisboa. Tradução de Ramiro da Fonseca. pp. 22-45
- FREUD, Sigmund (2001). *Desvios Relativos ao Fim Sexual*. In: *Três Ensaios sobre a Sexualidade*. Coleção Vida e Cultura. Edição Livros do Brasil. Lisboa. Tradução de Ramiro da Fonseca. pp. 46-60
- OLIVEIRA, Carlos de (2013). *Uma Abelha na Chuva*. Assírio & Alvim, Porto Editora. 5.ª edição. Porto.

## Filmografia

*Uma Abelha na Chuva* 1968-1971

Realização: Fernando Lopes

Produção: Média Filmes  
 Argumento: Fernando Lopes  
 Fotografia: Manuel Costa e Silva  
 Som: Alexandre Gonçalves  
 Música: Manuel Jorge Veloso  
 Montagem: Fernando Lopes  
 Realização: Fernando Lopes

Intérpretes/Personagens: Laura Soveral (Maria dos Prazeres), João Guedes (Álvaro Silvestre), Zita Duarte (Clara), Adriano Reis (Jacinto, o cocheiro), Ruy Furtado (Mestre António), Carlos Ferreiro (Marcelo), Fernando de Oliveira (Medeiros, o diretor do jornal *Comarca de Corgos*), Companhia de Teatro Desmontável de Rafael de Oliveira

| 27

### Web-grafia

LOPES, Fernando (1971). *Uma Abelha na Chuva*. Média Filmes. Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYXUi-imbbM>

OSÓRIO, João (2010). *Grandes Livros — ‘Uma Abelha na Chuva’*. Companhia de Ideias. <http://ensina.rtp.pt/artigo/uma-abelha-na-chuva-de-carlos-de-oliveira/> (consultado no dia 20 de abril de 2016).

### Créditos fotográficos

As fotografias que se apresentam neste trabalho são captadas no filme *Uma Abelha na Chuva*. Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYXUi-imbbM> (consultado no dia 16 de julho de 2016).

# «ONDE GAIO ESTÁ, GAIA ESTARÁ»: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO, ATRAVÉS DA ADJETIVAÇÃO, NA OBRA *UM DEUS PASSEANDO PELA BRISA DA TARDE*<sup>1</sup>

Inês Costa<sup>2</sup>

28 | Fátima Ney Matos<sup>3</sup>

Maria Manuel Baptista<sup>4</sup>

## RESUMO

As obras ficcionais contribuem para a carga simbólica que acarretam os conceitos de feminilidade e masculinidade, muitas vezes criando e/ou propagando estereótipos. Neste artigo, pretende analisar-se a representação do género feminino no romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho, através dos adjetivos empregados para qualificar as personagens femininas presentes na obra. É feita uma abordagem qualitativa, recolhendo os adjetivos diretos ou explícitos e os indiretos ou implícitos na interpretação de comportamentos e diálogos. Conclui-se que estereótipos associados às mulheres como a fragilidade, a futilidade, a emotividade e a submissão estão não apenas presentes, mas são valorizados. São criticadas as personagens femininas que confrontam o poder ou não se submetem aos modelos impostos pela sociedade acabando inclusivamente por pagar com a própria vida essa insubordinação.

## PALAVRAS-CHAVE

Adjetivos; estereótipos; género; ficção; Mário de Carvalho.

## Introdução

Simone de Beauvoir (1987), Pierre Bourdieu (2002), Joan Scott (1990) e muitos outros autores concordam que género é uma construção da sociedade, em oposição ao sexo que representa a identidade biológica dos indivíduos. De facto, o conceito de masculino e feminino está associado a uma carga simbólica que foi sendo construída e alimentada social e culturalmente.

A contribuição das obras ficcionais para esta construção não pode ser ignorada. Se por um lado elas refletem a sociedade que as circundam, num dado contexto temporal e espacial, por outro moldam essa mesma sociedade (Czarniawska, 2006). Partindo desse pressuposto, este trabalho analisará a representação do género feminino no romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho, através dos adjetivos empregados para qualificar as personagens femininas presentes na obra, e confrontará os resultados com estudos de estereotipia de género.

A escolha de Mário de Carvalho foi alicerçada no reconhecimento público da sua riqueza vocabular. Dado que nos focaremos exclusivamente em adjetivos, pretende-se que estes sejam em grande número e o mais diversificados possível. Optámos pelo estudo da adjetivação em detrimento de comportamentos ou ações pela capacidade que a primeira tem de

<sup>1</sup> Trabalho proposto ao V Congresso Internacional em Estudos Culturais: Género, Direitos Humanos e Ativismos.

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos Editoriais, Universidades de Aveiro, email: inesmmcosta@ua.pt

<sup>3</sup> Professora do Programa Doutoral em Estudos Culturais, Universidades de Aveiro, email: fneymatos@globo.com

<sup>4</sup> Diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais, Universidades de Aveiro, email: mbaptista@ua.pt

sucedem em qualificar os segundos e as próprias personagens antes destas terem sequer intervindo na história. Os adjetivos têm o poder de condicionar a forma como o leitor encara a narrativa e influenciar julgamentos de carácter.

Não é de somenos importância referir que o narrador é o protagonista masculino, sendo necessário considerar não só a subjetividade inerente a qualquer narrador autodiegético, como uma visão androcêntrica dos acontecimentos e características das personagens. O facto da ação decorrer no Império Romano, por volta do século II d.C., exige, também, a salvaguarda do seu enquadramento no contexto social, histórico e cultural da época.

## A estereotipia de género

De acordo com Matias (2004: 119), «os estereótipos de género [...] são com frequência definidos como conjuntos de crenças e atitudes estruturadas acerca das características e comportamentos do homem e da mulher». Por serem familiares à maior parte dos indivíduos que constituem uma sociedade, em consequência de terem sido adquiridos ao longo do processo de socialização e, simultaneamente, coletivamente produzidos (Baptista, 2004), os estereótipos facilitam a comunicação (Barbosa, 2009). Walter Lippmann considerou-os um atalho para «lidar com o aumento do contacto com outros grupos sociais» e com a complexidade da vida em ambientes urbanos (*apud* Pickering, 2004: 25). No entanto, Pickering (2004: 21) defende que eles existem não apenas para «dar ordem ao mundo», mas também «como forma de poder, de poder sobre o modo como os outros são pensados».

Uma abordagem a estudos direcionados à estereotipia (Baptista, 2004; Barbosa, 2009; Matias, 2004) permite retratar os estereótipos enquanto ideias simples, com alto grau de generalização, muito enraizadas e com uma forte componente afetiva. O seu carácter «arrogante, resistente e inflexível perante a realidade que o contradiz contribui sub-repticiamente para perpetuar formas de discriminação» (Matias, 2004: 122). Na verdade, os «traços, disposições de personalidade e atributos pessoais dos elementos do grupo estereotipado [...] são vistos como intrínsecos e internos aos indivíduos e não produto de contextos ou situações específicas» e a «procura invariável da sua confirmação empírica» envia sistematicamente a realidade (Baptista, 2004: 109 e 106).

No presente estudo, atentaremos nas especificidades dos estereótipos associados ao género feminino. Segundo Barbosa (2009), à mulher é atribuído «o papel passivo, voltado para o interior da casa e locais privados». A submissão é tida como parte da sua natureza e cabe-lhe a «organização da vida quotidiana da família, o cuidar dos filhos [...], a execução das tarefas domésticas», o «trabalho que não é remunerado» e, por isso, considerado menos produtivo, poderoso e prestigiado do que o do homem. Enquanto para eles se idealizou um arquétipo de «força, domínio, autoridade, bravura, agressividade, paternalismo e autoconfiança», para elas surge o «mito da feminilidade dócil», da posição «gentil, submissa, maternal, casadoira», «obediente» e socialmente dependente do homem. A independência feminina é «olhada como antinatural e detestável». Ainda a nível comportamental, as mulheres ou raparigas são com mais frequência medrosas, afetuosas e sensíveis, enquanto os homens ou rapazes são ativos, atrevidos, violentos e ousados.

Relativamente aos atributos físicos, espera-se que as mulheres sejam bonitas. Este é, aliás, considerado o melhor atributo que podem assumir, sendo a inteligência um privilégio

reservado aos homens (Barbosa, 2009). De acordo com Barbosa (2009), resumem-se assim os principais estereótipos associados ao género feminino:

30 |

• Gentil, meiga, terna	• Sossegada	• Emotiva	• Submissa, dócil
• Bonita	• Passiva	• Invejosa	• Curiosa
• Lenta	• Dependente	• Superficial	• Doméstica
• Tímida, débil	• Frágil	• Dependente e protegida (choramingtona)	• Maternal

Por sua vez, Williams e Bennett (1975), através de um inquérito realizado a estudantes universitários, sistematizaram igualmente um conjunto de adjetivos que são mais frequentemente associados às mulheres do que aos homens e que reproduzimos de seguida<sup>5</sup>:

• Inexcitável	• Afetada	• Afetuosa	• Agradecida	•
• Atraente	• Encantadora			
• Queixosa	• Dependente	• Sonhadora	• Emocional	• Excitável
• Volúvel	• Sedutora	• Frívola	• Picuinhas	• Feminina
• Sossegada	• Branda	• Irritante	• Púdica	• Nervosa
				• Sensível
• Sentimental	• Bondosa	• Sofisticada	• Submissa	• Lunática/louca
• Choramingas				• Faladora
				Fraca

No mesmo estudo, concluíram que os adjetivos associados ao género feminino eram em maior número pejorativos do que os associados ao género masculino.

## Os estereótipos ao serviço das indústrias culturais

O termo indústrias culturais, proposto por dois teóricos da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, surgiu em meados do século XX quando se percebeu que a reprodução em massa e a facilidade de distribuição dos bens culturais não teriam como principal foco a democratização da cultura, mas sim a sua transformação num bem transacionável que respondesse às exigências do mercado, em detrimento da arte se fosse necessário.

De acordo com Mirva Peltoniemi (2015: 1), «cultural industries are those that produce experience goods with considerable creative elements and aim these at the consumer market via mass distribution. The creative elements consist of stories and styles, and they serve the purposes of entertainment, identity-building and social display.»

<sup>5</sup> Tradução proposta para: unexcitable, affected, affectionate, appreciative, attractive, charming, complaining, dependent, dreamy, emotional, excitable, feminine, fickle, flirtatious, frivolous, fussy, gentle, high-strung, meek, mild, nagging, prudish, rattlebrained, sensitive, sentimental, soft-hearted, sophisticated, submissive, talkative, weak, whiny

Com custos de produção elevados e de reprodução baixos, espera-se que os bens das indústrias culturais sejam consumidos em larga escala, pois os grandes hits são desproporcionadamente lucrativos (Hesmondhalgh, 2008). Querem-se, por isso, simples e de alcance global (Zagalo, Barker & Branco, 2004). A globalização é mais facilmente atingida recorrendo à «homogeneização da tipologia das narrativas, eliminando de uma certa forma margens de manobra para o experimentalismo» e à estereotipia que «produz objetos que podem ser consumidos globalmente, quebrando barreiras culturais de enorme relevo» (Zagalo, Barker & Branco, 2004). A procura dos consumidores por um nível de familiaridade que lhes permita entender o produto cultural (Peltoniemi, 2015) é também um incentivo à utilização de estereótipos «desenvolvidos para encaixar, na perfeição, nos padrões dos esquemas cognitivos dos recetores» (Zagalo, Barker & Branco, 2004: 274).

| 31

## **Análise qualitativa no estudo de uma obra literária**

O método de pesquisa adotado neste estudo é qualitativo, com base na recolha dos adjetivos diretamente atribuídos às personagens femininas ou na sua conotação, de forma interpretativa, a partir de comportamentos, ações ou diálogos. Os dados serão apresentados em tabelas, ordenados alfabeticamente e discriminados por personagens. Na primeira coluna apresentar-se-á o adjetivo e na segunda a citação de onde foi retirado ou depreendido. Sempre que pertinente, utilizar-se-á mais do que uma citação para justificar a interpretação de um adjetivo; no entanto, para efeitos de economia de espaço, não o faremos em todos os casos por se tornar redundante. Para as personagens Mara e Lúnia, devido à extensão da caracterização, deixaremos de parte os adjetivos considerados menos relevantes e representativos.

É provável que à mesma personagem se atribuam, por vezes, adjetivos antónimos, o que é normal considerando que diferentes situações estimulam diferentes comportamentos. Nesses casos, a avaliação será feita com base naqueles que se repetem mais frequentemente e que, por isso, melhor representam o carácter da personagem.

## **O conveniente, o inconveniente e o destino que acarretam**

O narrador da obra é Lúcio Valério Quíncio, duúnviro de Tarcis, cidade da Lusitânia. Não será do âmbito deste trabalho a sua caracterização, no entanto Maria João Simões (2012: 69s), num estudo centrado em Mário de Carvalho, descreve-o como um homem sage, que sopesa a validade e as consequências das suas decisões, «lúcido e comedido», representante de «um modo de pensar perscrutador», possuidor de um espírito de cidadania que pauta a sua ação política com «um sentido de retidão e de justiça», fiável aos olhos do leitor, um «homem íntegro» e «inteligente». Deste modo, confiamos-lhe uma visão sensata da narrativa, não obstante ser necessário atender ao facto de ser um homem e um homem inserido no contexto da Antiguidade.

No Quadro 1 são apresentados os adjetivos atribuídos ao longo da obra às habitantes de Tarcis, que funcionam enquanto personagem se pensadas em conjunto. Este grupo engloba a população feminina e indefinida da cidade e algumas mulheres em particular, ainda que não identificadas.

Adjetivo	Citação
cínicas e desfrutadoras	«cínicas e desfrutadoras», p. 136
difamadoras	«caso de uma mulher acusada de difamar outra», p. 187
excluídas	«Todos os notáveis que havia visto na tribuna (...) estavam à nossa espera, com excepção de Faustina e das outras mulheres do séquito», p. 169
frágeis	«Uma mulher deu um grande suspiro, vacilou, desmaiou, foi amparada», p. 273
grosseiras e exuberantes	«apontei a escrava que chorava», p. 280
fúteis	«perfumes e unguentos que a população feminina da cidade esperava havia meses com sofreguidão», p. 46
grosseiras e exuberantes	«grosseiras e exuberantes», p. 229
históricas	«Soavam gritos», p. 224
	«É que chegara a vez das ménades, das fúrias e das harpias. Parecia que todas as mulheres de Tarcis, do mais alto ao baixo estrato, se reuniam naquele jardim e porfiavam em insultar e agredir os cristãos», p. 228
hostis	«não pouparam Lúnia. Riram, quase a empurraram», p. 136
indignadas	«indignadas», p. 229
maledicentes	«cultos femininos, com procissões, cochichos e má-língua»

**Quadro 1 – Adjetivos atribuídos genericamente às mulheres de Tarcis**

A análise dos resultados permite concluir que não existe nenhum adjetivo que possa ser considerado positivo, na verdade quase todos são pejorativos e remetem para uma maldade generalizada (cínicas, difamadoras, hostis, maledicentes). Cumprem-se também os estereótipos de fragilidade e histerismo, este último reportando à emotividade (cf. Barbosa, 2009). Já a exclusão a que estão sujeitas parece respeitar as limitações do contexto da narrativa. Em pleno século II, no Império Romano, seria comum interditar a presença de mulheres em certos locais e eventos.

Nos quadros 2, 3 e 4 expõem-se os resultados referentes a três personagens com papéis secundários ou brevemente referidas: Faustina, Galla e Clélia Cantaber. Faustina é a mulher do Imperador, o que faz dela a mais poderosa do Império. As referências são poucas, depois de mencionado o que traz vestido é apenas classificada como:

Adjetivo	Citação
adúltera	«puseram em dúvida que o jovem Cómodo pudesse ser filho do Imperador», p. 174
irritante e infiel	«mulherzinha irritante e infiel», p. 180
maternal	«tomou o pequeno Cómodo pela mão e aconchegou-o ao colo», p. 166

**Quadro 2 – Adjetivos atribuídos a Faustina**

Mais uma vez, os adjetivos são maioritariamente pejorativos (adúltera, irritante e infiel), agravados pelo substantivo que os antecede: «mulherzinha». O poder que Faustina porventura teria, sendo casada com o Imperador, é-lhe moralmente destituído, pois a acusação de adultério implica a nulidade do casamento, o corte ao vínculo que lhe assevera a autoridade.

De facto, o único papel que lhe cabe é o de mãe, respeitando o estereótipo supracitado no referencial teórico (cf. Barbosa, 2009).

Galla, casada com o centurião de Tarcisis, é, de todas as personagens femininas que têm direito a nome, a única que não pertence à classe alta e educada. Ainda que mantenha uma relação de proximidade e cumplicidade com Mara, estimada pelo narrador, as referências que lhe cabem são quase sempre depreciativas. É afetada, tagarela, volúvel, titubeante, submissa e irritante para o narrador (cf. Barbosa, 2009; Williams & Bennett, 1975).

Adjetivo	Citação
afetada	«utilizava expressões rebuscadas, de sentido problemático», p. 45
	«Chegou mesmo a fazer uma citação em grego, língua que não dominava», p. 45
desinteressante	«As palavras de Galla encontravam condescendência, mas não entusiasmo», p. 46
exibicionista	«Procurava brilhar», p. 45
inconveniente	«nem sempre capaz de medir as palavras», p. 45
perplexa e inquieta	«perplexa e inquieta», p. 136
radiante	«radiante», p. 45
submissa	«tudo aceitava», p. 45
	«tudo fazia para ser recebida por Mara», p. 185
tagarela	«tagarelava Galla», p. 45
titubeante	«embaraçados, de gestos indecisos», p. 52
volúvel e curiosa	«volúvel e curiosa», p. 250
zombeteira	«chasqueou, com alguma graça», p. 45

**Quadro 3 – Adjetivos atribuídos a Galla**

Clélia Cantaber é a irmã mais nova de Lúnia. É jovem e considerada atrevida, inoportuna e malcriada. O narrador repreende o seu comportamento por achá-lo desadequado à sua situação, não era bem-visto que uma adolescente mostrasse tal à-vontade com o pai e amigos deste e, muito menos, que os interpelasse. No fundo, é uma menina alegre, risonha, faceta, que não se submete à pacatez do lar e às tradições que a exigem recatada e isso causa embaraço a Lúcio. Clélia acabará por pagar com a própria vida o espírito caprichoso.

Adjetivo	Citação
alvorçada	«alvorçada», p. 121
atrevida e direta	«tão atrevida e tão directa», p. 127
caprichosa	«Clélia tinha caprichado», p. 205
corada	«muito corada», p. 121 e 127
descarada	«vagamente irritado com o descaro de Clélia», p. 123
elegante	«aquela rapariga e aquele moço, bem-vestidos», p. 204
	«trazia um quíton tingido de açafrão, bordado», p. 204

Adjetivo	Citação
embaraçada/tímida	«embaraçada», p. 127
	«timidez que contrastava com os gestos desenvoltos e floridos», p. 127
extrovertida/teatral	«grande à-vontade», p. 121
	«a jovem riu, de cabeça inclinada para trás», p. 121
	«com um esforço exagerado», p. 121
faceta	«faceta», p. 121
frágil	«Clélia, inesperadamente, quase chorava», p. 128
	«gritava, desesperada», p. 205
	«pobre Clélia», p. 215
inoportuna	«nota de discrepância com a solenidade do momento», p. 95
jovem/pequena	«jovem Clélia», p. 121, 127 e 128
	«pequena Clélia», p. 147
leviana e inesperada	«leviana e inesperada», p. 205
malcriada	«a atitude parecia-me abusiva, mas esperei em vão que o pai a admoestasse», p. 121
	«estava obviamente acostumada a um convívio pouco respeitoso com o pai», p. 121
observadora e protetora, embora impotente	«Por perto, sem intervir, a irmã, preocupada e impaciente», p. 136
	«notei que se distraía da brincadeira e olhava, muito séria, para o nosso lado», p. 148
	«Clélia, à distância, observava-me, inquieta», p. 150
risonha	«risonha e florida», p. 121
	«risadas de Clélia», p. 148

Quadro 4 – Adjetivos atribuídos a Clélia Cantaber

Nos quadros 5 e 6 são apresentados os adjetivos que qualificam Mara e Lúnia, as principais protagonistas femininas, ambas importantes para o narrador ainda que se comportem de maneiras diametralmente diferentes. Mara é casada com Lúcio, que a admira, chegaram já os dois à meia-idade e não têm filhos. Lúnia é a filha mais velha de um amigo de infância do narrador, viúva e órfã de mãe, convertida recentemente ao cristianismo. Lúcio está fascinado por ela, embora quase sempre reprove os seus comportamentos.

Adjetivo	Citação
agradável/aprazível	«agradável», p. 9 / «aprazível», p. 10
amável	«amável», p. 10
ansiosa	«ansiosa», p. 52
arguta	«arguta», p. 18
atenta	«Mara, sempre atenta», p. 137
compenetrada	«compenetrada», p. 136

Adjetivo	Citação
condoída	«condoída», p. 145
conformada	«breve sorriso, conformado», p. 53
conservadora/ tradicionalista	«conserva o antigo hábito», p. 18
consumista	«prestou-se a compras avultadas, porventura excessivas», p. 9
contida	«Uma questão de bom-tom: para Mara os estados de alma não se verbalizam», p. 137
	«Não procurou sequer dissuadir-me da expedição, mas a sua contrariedade exprimia-se bem no rosto tenso e gestos sacudidos», p. 206
dedicada	«Mara tinha-a procurado durante toda a manhã, descobri-la [...] Passara toda essa tarde, com a ajuda das servas, a bruni-la e limpá-la», p. 159
	«E Mara não deixava que alguém me ajudasse a vestir a armadura. Ela própria, mais uma vez, me apertava as correias e cingia o cinturão», p. 209
delicada	«com delicadeza», p. 232
discreta	«Discreta, como sempre», p. 37
excecional	«excepcional», p. 261
exigente, impaciente, imperativa	«exigente, impaciente, imperativa», p. 252
expectante	«expectativa imóvel», p. 87
	«não tirava os olhos de mim e procurava adivinhar», p. 111
frágil	«com a severidade possível no seu porte frágil», p. 53
fútil/frívola	«futilidade alegre e volátil», p. 10
	«encantadora frivolidade», p. 43
hospitaleira	«recebera os convidados festivamente», p. 45
juvenil	«gesto faceto», p. 9
	«Preserva Mara uma vivacidade juvenil», p. 10
maliciosa	«Seria malícia de Mara?», p. 158
metódica	«Cada dobra foi ali estudada, desfeita e refeita, com ciência e método», p. 252
não-crente	«soberanamente descomprometida em matéria de religião», p. 46
leal	«estrénuo lealdade», p. 10
	«Mara acompanhar-me-ia para onde quer que fosse», p. 89
letrada/educada,	«Assim foi educada», p. 10
embora não tenha	«solidíssimos princípios», p. 10
paciência para ler	«Nunca teve paciência para desenrolar um livro», p. 10
lúcida	«recôndita lucidez, que só se expõe quando motivos ponderosos a evocam», p. 10
oportuna	«oportuna», p. 159
pragmática	«estava sempre à altura das situações», p. 16
	«Acredito no que for conveniente», p. 78
sagaz	«sem que eu lho tivesse pedido, compreendeu o que tinha a fazer», p. 232
sensata	«Ocorreu-me a recomendação de Mara. [...] Politicamente útil.», p. 96
	«tratava-se de um bom conselho», p. 97

Adjetivo	Citação
serena/tranquila	«serena», p. 16
	«gesto tranquilo e amigo», p. 88
solene	«solene», p. 159
solicita	«afirmando-me a sua solicitude», p. 10
	«insinuava que estava disposta a receber a família, para meu prazer», p. 89
solidária	«fazia questão de me demonstrar que estava a par da minha inquietação e se solidarizada comigo», p. 37
submissa	«Não lhe ocorre queixar-se», p. 10
	«Nunca me questionava», p. 88

Quadro 5 – Adjetivos atribuídos a Mara

Mara é o exemplo de dona de casa perfeita, boa anfitriã, discreta, que põe os planos do marido à frente dos seus, que aguarda pacientemente pelas suas decisões e que o segue para onde quer que ele vá (como foi educada), ainda que exija que ele cumpra os princípios da romanidade. É descrita com admiração pela sua lealdade, solicitude, sensatez, serenidade, dedicação e amabilidade. Lúcio reconhece-lhe a sagacidade, o pragmatismo, a lucidez e a argúcia, mas não deixa de se comprazer com a sua «encantadora frivolidade». Valoriza a sua submissão, ainda que não o expresse nesses termos, o que vai ao encontro da teoria defendida por Simone de Beauvoir (1987), em *O Segundo Sexo*, quando alerta para o paternalismo que os homens, enquanto casta dominadora, adotam para se referirem às mulheres, elogiando-as com a atribuição de adjetivos que passam por virtudes como serem «frívolas, pueris, irresponsáveis, submetidas ao homem».

Apesar de Lúcio estimar Mara, é por Lúnia que o seu «pulso rebelde [...] bate», é por ela que está disposto a matar-se e a escrever ao Imperador («tanto, e tão alto»). Fisicamente, Lúnia é «muito bonita» e aparece elegantemente vestida («vestida com um pepló tão caro»). A sua posição na sociedade é elevada («mulher livre», «filha de pai rico», «Era uma romana, filha de cavaleiro») e é adjetivada deste modo:

Adjetivo	Citação
acossada	«acossada», p. 230
afirmativa	«afirmativa», p. 259
agressiva	«Lúnia retomou a agressividade», p. 152
	«cerraria os punhos e, em guarda, retomaria o seu combate», p. 233
altiva	«altiva», p. 283
autoritária	«autoritária», p. 259
brusca	«brusca», p. 148
condescendente	«condescendia em prestar-se à suavidade», p. 152
	«olhar de condescendente paciência», p. 199
contraditória	«contraditória», p. 259
corajosa	«corajosa», p. 294

Adjetivo	Citação
cristã	«cristã», p. 279
culpada	«culpada», p. 293
cultu/letrada	«Lúnia lia», p. 146
	«Lúnia havia de conhecer Homero, Catulo, Virgílio», p. 271
decidida, seca, inesperada	«decidida, seca, inesperada», p. 186
desviada	«desviada», p. 153
determinada	«determinada», p. 125
didática/pregadora	«voz clara, afectando paciência, sublinhando as palavras», p. 151
	«adoçava a voz quando se tratava da sua propaganda religiosa», p. 151
	«a artificiosa suavidade maternal de quem conta histórias de maravilha», p. 152
	«deitou-me ainda um olhar demorado que eu interpretei como uma admoestação muda», p. 201
dura	«uma estranha dureza», p. 125
	«enfeitiçada», p. 261
enfeitiçada/possessa	«está possessa daquele deus», p. 122
	«está toda entregue àquilo», p. 127
enfeitiçadora	«estás enfeitiçado por Lúnia Cantaber», p. 182
estranha	«estranha», p. 136
firme	«firme», p. 259
	«Coitada da Lúnia», p. 127
	«derrotados e desvalidos», p. 144
frágil/vulnerável/	«Senti-a indefesa, desamparada, e tive pena dela», p. 230
desamparada	«Era vulnerável. Precisava de protecção, de compreensão», p. 261
	«desamparada e rodeada de ameaças», p. 261
	«a fragilidade de uma viúva», p. 287
grave e composta	«grave e composta», p. 186
impassível	«impassível», p. 136 e 283
impertinente	«impertinente», p. 239
imperturbável	«imperturbável», p. 226
inacessível	«Lúnia era um templo sem portas», p. 150
indiferente	«indiferente», p. 150, 186 e 282
indiscreta	«Se eles ao menos se encontrassem de maneira mais discreta», p. 122
	«causas tanto escândalo», p. 191
ingénua	«ingénua», p. 259
insensata	«É uma insensatez tão inútil», p. 251
intransigente	«a intransigência de Lúnia», p. 140

Adjetivo	Citação
obstinada	«obstinada», p. 136 e 239
odiosa	«odiosa», p. 199
provocatória	«provocatória», p. 239
pueril	«pueril», p. 152
	«discurso [...] infantilmente subversivo», p. 149
ruim	«ruim», p. 151
serena	«serena», p. 228
sozinha	«sozinha», p. 236
teimosa	«teimosa», p. 136
	«teimosia obstinada de uma criança pequena», p. 231
virtuosa	«virtuosa», p. 142
voluntária	«voluntária», p. 239

Quadro 6 – Adjetivos atribuídos a Lúnia Cantaber

Lúnia desvia-se dos estereótipos femininos e aproxima-se dos masculinos (domínio, autoridade, agressividade, autoconfiança; cf. Barbosa, 2009). Não se salva, no entanto, do estigma da fragilidade e puerilidade, ainda que este não se reflita nas suas ações. Já o tínhamos observado em Mara e Clélia e questionamos esta ligação com a ideia subentendida de não terem capacidade ou maturidade para pensar por si e tomar decisões e de necessitarem de proteção. As principais características de Lúnia: teimosia, determinação, coragem, são vistas como negativas/inapropriadas e tornam-na «odiosa» e «culpada». No entanto, o seu comportamento justifica-se por estar «enfeitçada», não se admitindo a hipótese de fazer parte da sua natureza.

## Considerações finais

Mara e Lúnia exemplificam os dois papéis que Mangueira (2009) refere terem alimentado a literatura ocidental ao longo dos anos: Mara ocupa-se do lar, representa a «ideologia de domesticidade» e, inserida num contexto patriarcal, submete-se à vontade masculina; Lúnia «foge a essa regra» e acaba por «ter um fim que, para o leitor mais atento, caracteriza-se como punição para o comportamento que foge à norma», mas que escolheu para si. Não podemos deixar de constatar, no entanto, que as duas mulheres centrais da obra não têm filhos, contrariando um dos mais enraizados estereótipos associados ao género feminino: a obrigatoriedade da maternidade.

Ao destino fatal de Clélia e Lúnia associamos não só o seu comportamento desobediente e subversivo, mas o afastamento do lar, a fuga ao «interior da casa e locais privados» (cf. Barbosa, 2009) – Clélia sai das muralhas da cidade, Lúnia perde a casa num incêndio. A Faustina e Galla, adjetivadas depreciativamente, nada acontece, o que nos leva a supor que a sua submissão e não interferência com o poder estabelecido é recompensadora.

Ainda que vá ao encontro de vários estereótipos de género, como vimos, consideramos que a obra de Mário de Carvalho, pelas suas restantes características, não se enquadra no modelo das indústrias culturais. O seu estilo e riqueza vocabular não promovem a simplicidade que permite ao leitor o tipo de entretenimento que o alienará da realidade. Pelo contrário, a narrativa sugere reflexão desenquadrando-se da teoria de Adorno e Horkheimer (1985) que afirma que nas indústrias culturais «toda a ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada». Decididamente não é um autor de massas, de grandes tiragens, ainda que, nos últimos anos, a editora que o representa tenha feito um esforço de marketing para promovê-lo e popularizá-lo nos pontos de venda, com designs de capa mais apelativos que em coleção formam uma mancha capaz de despertar a atenção e o impulso de compra junto dos consumidores.

Para finalizar, reparámos ao recolher os adjetivos que teria sido igualmente interessante analisar os verbos que refletem as ações das personagens, pois enquanto as mulheres «tagarelam» os homens «ordenam». Fica, assim, uma proposta de estudo para o futuro.

### Referências bibliográficas

- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Baptista, M. M. (2004). Estereotipia e representação social: Uma abordagem psico-sociológica. In A. Barker (Ed.), *O poder e a persistência dos estereótipos*, (pp. 103-116). Aveiro: Universidade de Aveiro Editora.
- Barbosa, A. M. P. V. (2009). *Análise das representações de género e seus valores na literatura infanto-juvenil e na formação da criança*. Tese de Mestrado em Estudos da criança, Universidade do Minho.
- Beauvoir, S. (1987). *O segundo sexo: Os factos e os mitos*. Lisboa: Bertrand Editora.
- (1987). *O segundo sexo: A experiência vivida*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Bourdieu, P. (2002). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Carvalho, M. (1999). *Um deus passeando sobre a brisa da tarde*. Círculo de Leitores.
- Czarniawska, B. (2006). Doing gender unto the other: fiction as a mode of studying gender discrimination in organizations. *Gender, work and organization*, Vol. 13, No. 3.
- Hesmondhalgh, D. (2008). Cultural and creative industries. In Bennett, T., Frow, J. (Eds.), *Handbook of cultural analysis*. MA: Blackwell: Oxford and Malden. Acedido em 30-12-2015, em <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Hesmondhalgh%20Creative%20and%20Cultural%20Industries.doc>
- Mangueira, J. (2012). *Representações do sujeito feminino em O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo*. Trabalho de Conclusão do Curso de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. Paraíba.
- Matias, F. R. (2004). Estereótipos de género no imaginário infantil: a escolha de profissão. In A. Barker (Ed.), *O poder e a persistência dos estereótipos*, (pp. 117-126). Aveiro: Universidade de Aveiro Editora.
- Peltoniemi, M. (2015). Cultural industries: Product-market characteristics, management challenges and industry dynamics. *International journal of management reviews*, Vol. 17, 41-68. Acedido em 01-01-2016, em doi: 10.1111/ijmr.12036
- Pickering, M. (2004). The inescapably social concept of stereotyping. In A. Barker (Ed.), *O poder e a persistência dos estereótipos*, (pp. 21-32). Aveiro: Universidade de Aveiro Editora.
- Scott, J. (1990) *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, 5-22.

Simões, M. J. (2012). Sátira e o cepticismo: configuração de personagens em Mário de Carvalho. *Ensaios sobre Mário de Carvalho*, 69-76.

Williams, J. E., Bennett, S. M. (1975). The definition of sex stereotypes via the adjective check list. *Sex roles*, Vol. 1, No. 3.

Zagalo, N., Barker, A., Branco, V. (2004). Estereótipos da forma narrativa de “entertainment”. In A. Barker (Ed.), *O poder e a persistência dos estereótipos*, (pp. 271-280). Aveiro: Universidade de Aveiro Editora.

# A NATUREZA FEMININA NA BIOLOGIA: PROBLEMATIZANDO QUESTÕES DE GÊNERO A PARTIR DAS REDES SOCIAIS<sup>1</sup>

Sandra Nazaré Dias Bastos<sup>2</sup>

Sílvia Nogueira Chaves<sup>3</sup>

| 41

## RESUMO

Nesse texto problematizamos com a mídia desempenha importante papel na fabricação de subjetividades ao interpelar leitores através de textos verbais (ou não) e a partir deles determinar, prescrever, ensinar como os indivíduos devem se comportar. Destacamos especificamente discursos que circulam na rede social *facebook* que prescrevem formas de existência para a mulher bióloga determinando como ela deve ser, se comportar, se vestir, viver. Nesse ambiente virtual de comunicação a profissional da área das Ciências Biológicas aparece em imagens e/ou textos que normalizam, determinam, prescrevem, condicionam sua forma de existência. Entendemos com isso que é por meio dessas normas e regras que a mulher bióloga é forjada e ganha visibilidade, ao mesmo tempo, em que é obrigada a falar de si ao comentar, compartilhar ou curtir determinada postagem.

## PALAVRAS-CHAVE

Mídia; Pedagogia Cultural; Processos de Subjetivação.

## Olhando com outras lentes...

Nesse texto problematizamos com a mídia desempenha importante papel na fabricação de subjetividades ao interpelar leitores através de textos verbais (ou não) e a partir deles determinar, prescrever, ensinar como os indivíduos devem se comportar. Por essa característica Fischer (2002), inspirada no pensamento de Michel Foucault, defende que a mídia se apresenta como um dispositivo pedagógico pois participa “efetivamente da constituição de sujeitos e subjetividades, na medida em que produz imagens, significações, enfim, saberes que de alguma forma se dirigem à “educação” das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem”. Com isso tal veículo “orienta a constituição ou a transformação da maneira pela qual as pessoas se descrevem, se narram, se julgam ou se controlam a si mesmas” (LARROSA, 2010), por produzir formas de experiência de si nas quais os indivíduos podem se tornar sujeitos de um modo particular de existência.

Interessa-nos particularmente discutir como a mulher profissional da área das ciências Biológicas aparece tramada ao elemento feminino, pois como biólogas não raramente nos deparamos com frases ou afirmações do tipo: “você tem medo de sapo: então como pode ser bióloga?”, “de salto alto, maquiagem: não, você não é uma bióloga!”, “Não gosta de aula de campo (de aulas práticas, laboratório, excursões, animais, plantas...), então está no curso errado!”, “você vai a campo vestida assim?” Daí nos perguntarmos quais características devem ser reunidas por uma mulher que pretende seguir essa carreira?

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT “Novas (e velhas) tecnologias do gênero: biopoder, micropolíticas e dispositivos” do V Congresso Internacional em Estudos Culturais: Gênero, Direitos Humanos e Ativismos

<sup>2</sup> Professora da Universidade Federal do Pará, Campus de Bragança, Brasil – email: sndbastos@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Professora da Universidade Federal do Pará, Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas, Brasil, email: schaves@ufpa.br

Destacamos especificamente discursos que circulam na rede social *facebook* que devido seu alcance mundial agrega grande número de pessoas conectadas que interagem por meio do compartilhamento de textos e imagens. Nesse universo digital nossa curiosidade e interesse voltam-se para os discursos que prescrevem formas de existência para a mulher bióloga e que determinam como ela deve ser, se comportar, se vestir, viver...

42 | Nesse ambiente virtual de comunicação a profissional da área das Ciências Biológicas aparece em imagens e/ou textos que normalizam, determinam, prescrevem, condicionam sua forma de existência. Entendemos com isso que é por meio dessas normas e regras que a mulher bióloga é forjada e ganha visibilidade, ao mesmo tempo, em que é obrigada a falar de si ao comentar, compartilhar ou curtir determinada postagem.

Em algumas postagens os biólogos aparecem como seres destituídos de vaidades, pois poderiam “*andar bem arrumados por aí*”, mas os ambientes naturalmente destinados ao exercício das atividades profissionais - o laboratório e o campo - requerem vestimentas específicas, especiais e sem “frescura” que invariavelmente são eleitas para garantir a praticidade e o conforto. Com isso, o *look-biólogo*, apresenta-se composto por coturnos, jaquetas e coletes que pedem como acessórios indispensáveis binóculos, lanternas e mochila como podemos observar na Figura 1.



Figura 1 – O Biólogo: locais de trabalho e vestimentas

A vestimenta então se afasta daquilo que aprendemos a relacionar ao universo feminino: sapatos de salto alto, sapatilhas, calças afuniladas que marcam as curvas do corpo, vestidos que exibem saias longas (ou curtas) esvoaçantes, lenços, bolsas, flores. Todos esses elementos apresentam-se nas mulheres retratadas na imagem a seguir, no entanto, uma delas destoa do “harmonioso conjunto” que exhibe tantos estereótipos femininos (Figura 2).

Não é difícil identificar a mulher bióloga. Vestida com short e camisa amarrada na cintura a postura que assume não é graciosa como a de suas companheiras. Sem enfeites seus cabelos são descuidadamente presos em um coque. No lugar dos calçados delicados ela exhibe uma grosseira bota. O colar é substituído por binóculos. No lugar de uma bolsa, seus pertences são guardados em enorme mochila que, na altura dos ombros, mostra um colchonetete ou saco de dormir. Sua vestimenta traz elementos que dizem o quanto a mulher bióloga é desprendida, despojada, não liga para sua aparência uma vez que abraçar as causas da natureza é incompatível com o estilo delicado ou mesmo elegante que as mulheres de outras profissões podem exibir.

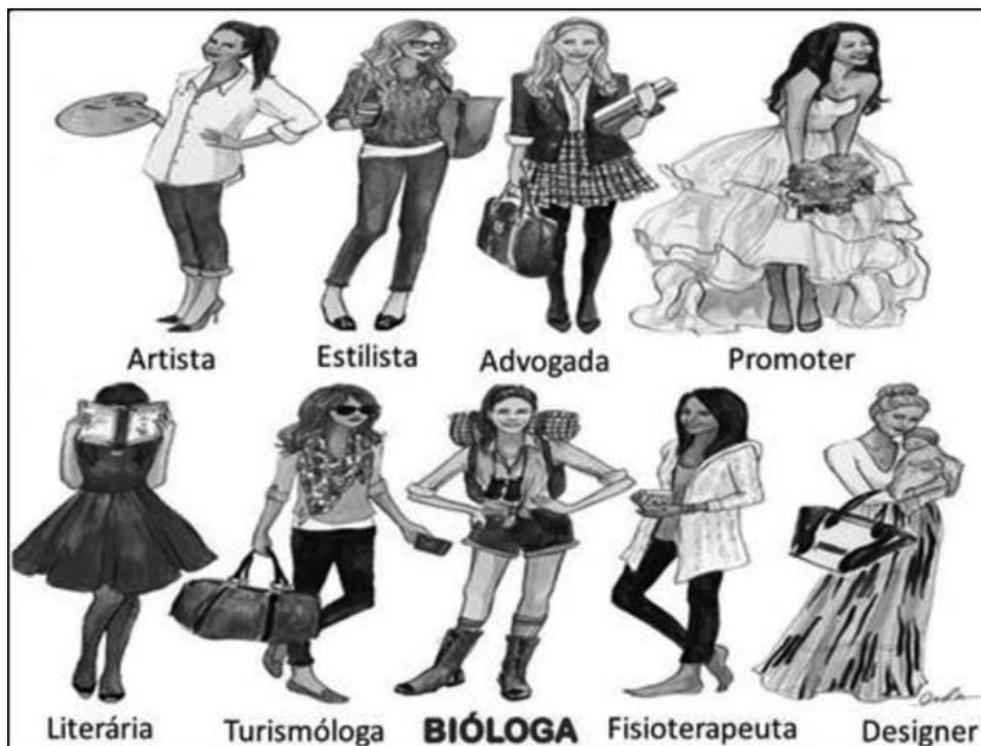


Figura 2 – A mulher Bióloga

Se tais roupas prezam pela comodidade garantindo condições adequadas para o trabalho, por outro lado definem um corpo cuja vaidade “*está abaixo dos interesses humanos*”, pois a profissão é “*um estilo de vida*” que deve ser “*simples como a natureza*” e onde a feminilidade e a sexualidade não podem coexistir com tanto desprendimento.

As normas de vestimenta e comportamento instituído discursivamente marcam um corpo destituído de interesses mundanos e personificam o desprendimento e a simplicidade de uma vida dedicada a assuntos mais importantes. A profissão nessas postagens nos remete à atividades árduas, difíceis, cansativas e com um “*quê*” de aventura. Parece não haver espaço para preocupações “*puramente*” ou “*essencialmente*” humanas, individuais e acima de tudo “*femininas*” como a estética ou a vaidade.

Adentrando nessa seara, outras duas imagens dão a ver essa incompatibilidade. Na primeira, duas mulheres: a mais jovem, bonita e delicada (representada pela atriz Patrícia Pilar) ocupa a metade superior da imagem e abaixo de sua bela figura lê-se a seguinte frase: “*recém aprovada em Ciências Biológicas*”. No quadro ao lado, simulando uma passagem de tempo, vê-se outra mulher, muito mais velha, com aparência endurecida e exasperada abaixo da qual se lê “*quatro anos depois*”. Em outra imagem vemos um belo rosto feminino de onde se destaca um penetrante par de olhos azuis. A mulher que tem os cabelos circundados por uma delicada tiara lembra uma fada (ser que reconhecidamente protege a natureza). Ao lado de seu rosto observa-se a frase/desabafo: “*cansei de ser sexy... agora sou bióloga.*” (Figura 3).



Figura 3 – Antes e Depois da Biologia e Cansei de ser sexy

O que é possível ver no conjunto? O preço a ser pago por aquelas que se aventuram a escolher as Ciências Biológicas como profissão. As imagens nos dizem o quanto é cara essa escolha: juventude, beleza, delicadeza, graciosidade e acima de tudo a feminilidade são mostradas como moeda de troca. Somente mulheres fortes e desprendidas, e por que não dizer masculinizadas, parecem estar dispostas a arcar com tamanho sacrifício. Arriscamos dizer que, a partir dessa barganha, elas passam a ser vistas como “monstros” aquelas que *“renegando à lei natural se tornam velhas, fora do mercado do casamento e da procriação, ou seja, inúteis”* (SOARES, 2013, p. 248).

Nessas postagens o contorno da mulher-bióloga é desenhado, e nesse desenho vemos que seu corpo deve exibir as marcas e os sinais que possam permitir sua identificação entre tantas outras mulheres. É Foucault (2009, p. 118) quem nos alerta sobre a possibilidade do disciplinamento dos corpos pela ação de mecanismos de poder: *“o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”*. O corpo e suas operações são minuciosamente controlados: é preciso ser assim, usar isto, andar daquele jeito, empregar tal palavra. Um corpo dócil que obedece aos comandos afim de realizar o que lhe é imposto discursivamente em um processo contínuo e constante de assujeitamento.

A partir desse modelo não se espera que uma mulher bióloga tenha medo de sapos ou que suba na cadeira mediante a ameaça de uma barata. Muito pelo contrário, tais comportamentos são esperados para uma mulher “comum”, feminina! A mulher bióloga contraria os estereótipos que rotineiramente cercam a mulher “normal” aquela cujo corpo “*por destino biológico e por decreto moral sofrem de fraqueza e fragilidade intrínsecas*” (RAGO, 2013, p. 244).

Também o romantismo, característica “tão essencialmente” feminina, está ausente na mulher bióloga. Se nos contos de fadas basta um beijo para que o sapo se transforme num belo príncipe, na “vida real” a mulher bióloga prefere ter “um sapo falante” a ter que transformá-lo no humano responsável por resgatá-la de sua condição solitária. Quem precisa de um príncipe para salvá-la do sono eterno, das garras de um poderoso dragão ou das investidas de uma perigosa barata? A bióloga é capaz de enfrentar todos esses desafios e... sozinha! (Figura 4).



Figura 4 - Sapo falante e medo de barata

As postagens nos ensinam ainda seis boas razões para ter uma bióloga como parceira: elas não tem “frescuras” (abrem sapos e pegam minhocas), tem espírito aventureiro e amam lugares fantásticos, não reclamam de animais domésticos (grande vantagem para os homens que gostam de cachorros), elas topam qualquer parada... e o melhor de tudo ao apresentá-la para a rapaziada, orgulhosamente seu parceiro poderá anunciar o título que garante todas essas vantagens: ela é uma bióloga!

A mulher bióloga que aí se desenha se afasta de tudo aquilo que gravita no pretense universo feminino, afinal as mulheres são continuamente representadas como seres ternos, meigos, dóceis, carentes de proteção. Nesse novo universo ela é a mulher perfeita, pois se parece mais com um “melhor amigo” que com uma “companheira” de fato. Quase um outro homem que topa qualquer parada e está pronta para enfrentar qualquer coisa (Figura 5).

Ainda borrando os contornos desse universo feminino, o instinto maternal da bióloga também se manifesta de forma diferente do esperado. No lugar de uma mãe carinhosa e super-protetora, cujos filhos só andam bem arrumados e limpinhos, teremos uma mulher destemida e corajosa que lança seus filhos às feras. Logicamente que não é possível imaginar que um ser assim goste de maquiagem ou que possa usar salto alto ou uma roupa mais arrumada e “feminina”. A vigilância que se impõe sobre ela na forma de múltiplos olhares a condenam a seguir sempre um determinado caminho e nele não há lugar para “florezinhas” - a não ser que seja para descrevê-las, classificá-las e prensá-las em uma exsiccata.

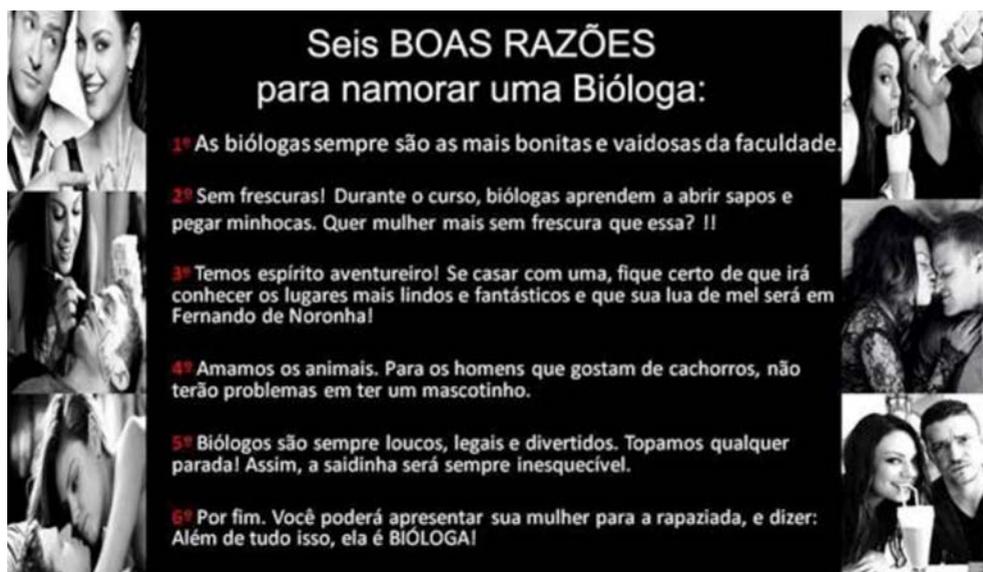


Figura 5 – Boas razões para namorar uma bióloga



Figura 6 – A mãe bióloga

À primeira vista pode até parecer que todas essas postagens nos dizem algo novo. Que a mulher bióloga é aquela que transgride sua condição “essencialmente feminina”, libertando-se dos padrões, das regras e moldes que continuamente aprendemos a associar a uma essência, um modo natural e inato de ser mulher.

No entanto, essas postagens apenas reforçam no que não é dito (o não dito) quais comportamentos se esperam da mulher, pois demarcam exatamente tudo aquilo que elas tem que abdicar para assumir sua profissão e o quanto lhes custa o desapego ao feminino. Dessa forma, os discursos que a requisitam como diferenciada da maioria das mulheres acabam por invocar uma norma que se materializa na feminilidade! Feminilidade esta que é “dada” por um conjunto de características originadas em sua condição biológica.

Soares (2013) afirma que muitos são os fios que tecem e enredam as tramas que afirmam as mulheres como seres determinados por um destino biológico. São discursos médi-

cos, científicos, religiosos, morais que no fio do tempo desenham as mulheres pelas suas funções orgânicas e justificam sua presença no mundo por uma única função: a procriação. (SOARES, 2013, p. 248)

Nessa trama os corpos femininos são marcados por características ditas próprias de um pretense universo. Delicadeza, beleza, suavidade, docilidade, instinto maternal, emotividade aparecem em vários momentos como os contornos essencialmente inatos que aprisionam as mulheres a um modo “natural” de ser. Para a mulher bióloga, no entanto, tais características são pouco desejáveis.

Discursos como esses, que nos embalam desde a mais tenra infância (povoada de princesas frágeis, dependentes e sonhadoras), nos mostram que o universo feminino não se encaixa, ou não combina, com o universo da profissão Biologia. Assim aprendemos que para sermos biólogas é preciso que nossos corpos possam se disciplinar às atividades, vestimentas e comportamentos que discursivamente são desenhados para essa profissão. Quando optamos pela carreira em Biologia aprendemos que o mundo “essencialmente feminino” não encontra guarida nessa profissão. É preciso nos desprender e abrir mão do dito “universo feminino” que tão bem aprendemos a construir e acima de tudo no qual aprendemos viver.

## Para além da Biologia que aprisiona

mu.lher

*sf* (*lat mulierem*) 1 Ser humano do sexo feminino

fe.mi.ni.no

adj (*lat femininu*) 1 Próprio de mulher ou de fêmea. 2 Relativo ao sexo caracterizado pelo ovário, nos animais e nas plantas. 3 Relativo às mulheres. 4 Gram. Qualificativo do gênero que indica os seres fêmeos ou considerados como tais

bi.ó.lo.go

sm (*bio+logo*) *biologista, pessoa versada em Biologia*

Se levarmos em consideração o que nos diz o dicionário, ser mulher é ter um conjunto de características próprias do universo feminino e isso nos levaria muito facilmente aos seguintes questionamentos: que características são essas? São elas que nos tornam mulheres de fato? Para ser bióloga é preciso abdicar dessa “natureza” feminina que nos constitui como mulheres?

O determinismo biológico torna a mulher refém de seus genes e hormônios, uma vez que é a partir deles que não só o corpo, mas também seus comportamentos são explicados e moldados: A razão é o locus do masculino e da verdade, em contraponto, a desrazão e a loucura passam a compor a imagem do feminino que passa a ser definido por um corpo que por decreto moral e destino biológico sofre de fraqueza e fragilidade que lhes são intrínsecas (SWAIN, 2013).

Diante disso, a mulher que pretende se aventurar nas Ciências Biológicas (profissão talhada em atributos que remetem ao masculino) precisa renunciar à sua essência para reunir as características requisitadas como necessárias e imprescindíveis ao exercício profissional. Isso significa que ela molde seus corpos dentro de uma tecnologia masculinizante.

48 | Foucault nos desafia a reconhecer como os discursos estabelecem condições de existência para o sujeito, como marcam seus corpos exigindo retorno na forma de ações e atos que são capazes de classificar, hierarquizar e acima de tudo determinar o que é (ou não) permitido dizer sobre ele. É assim que vemos aparecer a mulher bióloga com suas roupas, gestos, vocabulário, comportamentos e formas de vida.

Nossa ideia com esse texto não foi encontrar ou descrever uma essência feminina ou de um eu estável/biológico/fisiológico/genético do qual não há possibilidade de escapar. Mas, problematizar como as identidades mulher/bióloga são forjadas dentro (e não fora!) do discurso. Procuramos discutir assim, como as identidades são uma espécie de sutura entre discursos/práticas (que nos interpelam, nos falam, nos convocam para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares) e os processos de subjetivação que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar (SILVA, 2011, p. 112).

Isso nos ajuda a no reconhecimento dos *processos que disseminam o discurso* na superfície das coisas e dos corpos, que o excitam, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam dizer a verdade (FOUCAULT, 1988, p. 82).

Cientes desse enredamento o exercício possível é o de suspeição, da vigilância em torno dos processos de sujeição. Com isso é possível estranhá-los. E nessa direção é Foucault (1979) quem mais uma vez nos ajuda a pensar e a perguntar: quais foram as condições de emergência desse discurso? Que outros discursos silenciou? Como esse discurso se constituiu por um tempo o *a priori* histórico de uma experiência possível?

Tais questões persuadem a pensar que se torna urgente problematizar as condições de possibilidades que promovem a construção de dada “experiência”. Experiência que induz o indivíduo a reconhecer-se como sujeitos de uma determinada forma de existência dentro de um sistema de regras e coerções.

Isso significa investir na problematização daquilo que nos é dado como certo, inevitável, estável, imutável. Pensar de outra forma o que pensamos, ou como diz Foucault (1984, p. 16) “*liberar o pensamento daquilo que ele pensa silenciosamente, e permitir-lhe pensar diferentemente*”. Armar nosso olhar com outras lentes. Lentes que permitam ver que todas essas práticas são discursos e como tal, dizem e prescrevem coisas, determinam ações e lugares. Não estão ali de forma inocente e sem intencionalidades.

Pensar diferente nos incita a desenhar resistências, a buscar rotas de fuga, e isso implica ver o sujeito como produção histórica, atravessado por complexas relações de saber-poder ligados a jogos de verdade. Uma rota de fuga também consiste na possibilidade do indivíduo criar para si novos modos de existência experienciando a vida como obra de arte, com a possibilidade não apenas de aderir, ou reforçar os modelos, mas acima de tudo a possibilidade de recusá-los.

Problematizar essas questões nos dá chance de inventar a vida, inventar uma ética-estética da existência comprometida com a resistência às formatações/prescrições que nos enquadram ou excluem naquilo que aprendemos a chamar de “normal” (MISKOLCI, 2008, p. 235).

## Referências Bibliográficas

- FISCHER, Rosa Maria Bueno (2002) O dispositivo Pedagógico da Mídia: modos de educar na e pela TV. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v 28, n. 1, p. 151-162.
- FOUCAULT, Michel (1988) *A História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- FOUCAULT, Michel (1984) *A História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- FOUCAULT, Michel (1979). *A Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Vigiar e Punir*. 36ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes.
- LARROSA, Jorge (2010). Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, T. T. (Org.). *O Sujeito da Educação: estudos Foucaultianos*. 7ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes.
- MISKOLCI, Richard (2008). Estética da existência e pânico moral. In: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Figuras de Foucault*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- RAGO, Margareth. Foucault, a histeria e a aranha (2013). In: MUCHAIL, Salma Tanus; FONSECA, Márcio Alves; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *O mesmo e o outro: 50 anos da História da Loucura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- SILVA, Tomaz Tadeu (2011). A produção da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- SOARES, Carmen Lúcia (2013). Das entranhas do corpo feminino: sangue e loucura. In: MUCHAIL, Salma Tanus; FONSECA, Márcio Alves; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *O mesmo e o outro: 50 anos da História da Loucura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- SWAIN, Tânia Navarro (2013). Mulheres indômitas e malditas: a loucura da razão. In: MUCHAIL, Salma Tanus; FONSECA, Márcio Alves; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *O mesmo e o outro: 50 anos da História da Loucura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

# ESTAGIÁRIAS E MILIONÁRIOS: AS OCUPAÇÕES PROFISSIONAIS DAS PERSONAGENS DA LITERATURA ERÓTICA<sup>1</sup>

Emanuel Madalena<sup>2</sup>

Maria Manuel Baptista<sup>3</sup>

Fátima Ney Matos<sup>4</sup>

50 |

## RESUMO

Debruçando-se sobre as representações sociais, o objetivo deste trabalho é identificar e analisar os estereótipos profissionais de género na literatura erótica atual. Aborda-se o fenómeno recente da literatura erótica, com as suas fórmulas e arquétipos, e as questões de género que surgem nesses romances, nomeadamente os estereótipos profissionais marcados claramente entre os protagonistas femininos e masculinos. Na nossa amostra, o homem é geralmente milionário e possui sempre um ascendente profissional e financeiro sobre a mulher.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura erótica; estereótipos; fórmula; profissões; questões de género.

## Introdução – No reino do maior denominador comum

O “romance cor-de-rosa” é a forma mais difundida e «o exemplo mais perfeito» de paraliteratura (Boyer, 1997, pp. 111), aquela que os cânones colocam à margem da «literatura legítima, institucionalizada, aquelas obras ensinadas, valorizadas, até mesmo sacralizadas» (Boyer, 1997, pp. 5). Desde o início da massificação da leitura<sup>5</sup>, começou-se a desenhar uma oposição entre duas esferas de criação literária: uma alta expressão artística e cultural, por um lado, e uma literatura popular, de entretenimento, por outro; e é precisamente essa massificação, que surge com a invenção da imprensa e se desenvolve até ao aparecimento das indústrias culturais, que criou essa terceira forma de cultura, algures entre a tradição oral e a literatura legitimada (Boyer, 1997). As indústrias culturais, evoluindo no sentido de preterirem a produção e difusão cultural em favor da mercantilização (Barker, 2008; Hesmondhalgh, 2007; Warnier, 2002), baseiam-se no poder dos grandes números e dos maiores mercados, e por isso prosperam no *maior denominador comum*, nas generalizações, nos ciclos de oferta e procura (Hesmondhalgh, 2007; Warnier, 2002).

Ao procurarem essas generalizações, as indústrias culturais preferem dar voz aos papéis sociais dominantes e normativos – fazendo parte, por exemplo, do processo de construção social do género que Simone de Beauvoir (2015a) e Judith Butler (2007) teorizam – e constroem voluntariamente representações sociais, como veremos, que servem de veículo para os estereótipos (nomeadamente para os de género), uma vez que estes partilham com as representações sociais o facto de serem «resultado da atividade cognitiva e simbólica de um

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao V Congresso Internacional em Estudos Culturais – Género, Direitos Humanos e Ativismos.

<sup>2</sup> Mestrando em Estudos Editoriais, Universidades de Aveiro. E-mail: emanuelmadalena@ua.pt.

<sup>3</sup> Diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidades de Aveiro. E-mail: mbaptista@ua.pt

<sup>4</sup> Professora do Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro. E-mail: fneymatos@globo.com

<sup>5</sup> Essa distinção começou na China, pioneira do “livro barato”, mas apenas por uma questão linguística: uma norma culta opunha-se, nos escritos, a outra vulgar (Boyer, 1997).

grupo social» (Baptista, 2004: 106). Este trabalho baseia-se nas representações sociais dessa oferta calculada (e repetida *ad nauseum*) para apelar aos desejos da procura: a literatura erótica<sup>6</sup>, talvez o maior fenómeno editorial da atualidade<sup>7</sup> e mais recente encarnação do romance cor-de-rosa, consumida principalmente pelo maior segmento de consumidores de livros: as mulheres.

Depois da evolução da “literatura feminina”<sup>8</sup> contemporânea, onde o empoderamento da mulher se ensaiava das mais diversas formas e com diferentes graus de empenho, assistimos agora – com a proliferação de narrativas sadomasoquistas e a estereotipização dos protagonistas – a um *aparente* retrocesso nas representações sexuais e sociais da mulher no tipo de ficção que mais consomem. Debruçando-se sobre essas representações, o principal objetivo deste trabalho é identificar e analisar os estereótipos profissionais de género na literatura erótica atual.

Para isso, começaremos por dar um enquadramento teórico sobre a literatura feminina no geral e a literatura erótica em particular, tendo em vista o poder dos grandes números e as novidades que este fenómeno trouxe para a edição, e fazendo uma caracterização geral do conteúdo que estas obras acabavam por partilhar entre si, seguindo fórmulas de sucesso garantido, ou pelo menos expectável. Como, em último caso, são as questões de género o nosso fito principal, analisamos as que se colocam especificamente perante esta ficção e se espelham na sociedade, nomeadamente a questão das mulheres perante o trabalho e o estatuto social. Aplicamos também as generalizações dos grandes números ao interesse das mulheres por este género literário e procuramos as causas mais clássicas para o sucesso das fórmulas. Por fim, apresentaremos a metodologia que utilizámos para estudar as profissões dos protagonistas dos romances e os resultados que obtivemos, bem como as conclusões a que chegámos.

## As 50 Sombras da Cinderela – A “literatura feminina” e a “nova” literatura erótica

Durigan (1985), além de fornecer uma boa definição para a literatura erótica<sup>9</sup> – textos que têm «a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram» (Durigan, 1985, pp. 31) –, salienta a constante ressignificação que as práticas eróticas sofrem ao longo dos tempos, uma vez que «subjazem ao contexto histórico e social» (Durigan, 1985, pp. 32). Existindo literatura erótica de forma mais ou menos velada desde, pelo menos, a Grécia Antiga (Brulotte & Phillips, 2006), foi

<sup>6</sup> Por ser uma versão da literatura “para mulheres” que, além disso, inclui o apelo do «obsceno, reduz [ainda mais] o livro à condição de produto da indústria cultural, passando a ser visto como obra de pouco valor estético.» (Zucchi, 2014, pp. 2).

<sup>7</sup> Só a trilogia *As Cinquenta Sombras de Grey* tinha vendido, até Junho de 2015, mais de 125 milhões de cópias em todo o mundo, estando traduzida em 52 línguas ([wikipedia.org/wiki/Fifty\\_Shades\\_of\\_Grey](http://wikipedia.org/wiki/Fifty_Shades_of_Grey)). Como veremos, em Novembro de 2015, aquando da definição da nossa amostra, ainda se encontrava no *top 10* dos livros de literatura erótica mais vendidos.

<sup>8</sup> Ou “romance no feminino”, ou “para mulheres”, definindo a segmentação de mercado que pode coincidir, ou não, com uma intenção *a priori* de escrever para esse público generalizado das *mulheres* leitoras de, por exemplo, romances cor-de-rosa.

<sup>9</sup> A Encyclopedia of Erotic Literature define simplesmente e universalmente a literatura erótica como «os trabalhos em que a sexualidade e/ou desejo sexual têm uma presença dominante» (Brulotte & Phillips, 2006, pp. 10).

apenas nos últimos anos, desde o *boom* internacional do livro *As Cinquenta Sombras de Grey*, em 2012, que se massificou a literatura erótica como subgénero (de características bem definidas) da “literatura cor-de-rosa”. Podemos assim apelidá-la de “nova” literatura erótica, mesmo não tendo muito de *novo*, para a distinguir claramente de todos os outros livros com cariz erótico e, à falta de melhor termo, restringir a expressão aos romances que surgem na senda do *As Cinquenta Sombras de Grey* e que constituem um dos maiores fenómenos editoriais dos últimos anos.

No meio de inúmeros subgéneros e tipologias da literatura “feminina”, o grande fenómeno anterior surgiu com o sucesso de *O Diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, e todas as suas sequelas e imitações. Em vez de uma fórmula narrativa, *Bridget Jones* fornecia um tom e novas possibilidades para a exploração do universo feminino através de “anti-heroínas” comuns e *realistas*, cosmopolitas e sexualmente assertivas. Na senda do sucesso da série televisiva *O Sexo e a Cidade*, a liberdade sexual da mulher e *um certo pós-feminismo* (Bullen et al. 2011; Rowntree, 2012; Baloria, 2014) continuava a cimentar-se na literatura. Entretanto, esta vaga entrou em declínio e as vendas da literatura cor-de-rosa começaram a cair no final da primeira década do século XXI, até serem de novo impulsionadas pelo *As Cinquenta Sombras de Grey*. A própria origem deste romance marca o dealbar de novos paradigmas: além de ser um produto de *fanfiction*<sup>10</sup>, foi publicado antes na internet, em acesso livre, e só depois em livro.

Quando a crítica se viu forçada a prestar atenção ao fenómeno, apontou principalmente a péssima qualidade da escrita, o simplismo das narrativas e a sua semelhança entre si. Por isso, mais do que contar a história do livro *As Cinquenta Sombras de Grey*, interessa caracterizar a fórmula que com ele se propagou: o homem é atraente, confiante e assertivo (e imensamente rico e poderoso), e a mulher, embora com exceções, é tímida, inexperiente<sup>11</sup> e sonhadora (e ainda está a estudar ou a começar a vida profissional). Vê as outras mulheres como competição e quer *mudar* ou *salvar* o homem, que muitas vezes sofreu traumas na infância (tenta-se relacionar isto com as suas *perversões* sexuais de adulto). Já a narrativa – rapariga e rapaz conhecem-se, apaixonam-se, e entram num *frenesim* sexual com práticas BDSM<sup>12</sup> (*light*) à mistura – é a enésima variação da Cinderela: o despertar sentimental de uma rapariga por um príncipe encantado, perfeito, com quem viverá feliz para sempre, depois de ultrapassados os obstáculos. No caso da literatura erótica, esta Cinderela também desperta sexualmente, *ao mesmo tempo* – e esta necessidade de conjugar os dois “despertares” é também um sintoma do seu conservadorismo. Com efeito, foram frequentes as críticas ao teor «profundamente conservador<sup>13</sup>» (Silva, 2012), «básico e binário» (Harrison e Holm, 2013, pp. 559) do livro, havendo até quem nem considere Christian Grey um sadista (Al-Mahadin, 2013), o que acaba por servir de argumento acidental a favor do “feminismo” do livro

<sup>10</sup> *Fanfiction* é um fenómeno da cultura de massas em contínua expansão na internet, que consiste no consumo e produção de narrativas baseadas em todo o tipo de personagens – incluindo pessoas famosas. Têm, muitas vezes, teor erótico.

<sup>11</sup> Anastacia, a personagem feminina de 21 anos que protagoniza, com Christian Grey, a história de *As Cinquenta Sombras de Grey*, é virgem e nunca teve namorado. Foi beijada raras vezes e nunca se masturbou.

<sup>12</sup> Acrónimo para a expressão “Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo”

<sup>13</sup> Silva (2012) considera que «é caso para concluir que não só o sexo continua a vender (como sempre vendeu) mas encontrou novos nichos de consumo, infelizmente menos abertos à experimentação erótica e libertos de condicionantes morais do que se poderia pensar».

– a este respeito, as opiniões dividiram-se (há pontos a favor<sup>14</sup>: o “perigo da liberdade sexual” do tempo de Bridget Jones já não está presente, por exemplo). A maioria das opiniões, no entanto, não deixa de referir a forte presença dos estereótipos. Como diz José Mário Silva, «não se escapa aqui a um único dos estereótipos femininos: do fascínio pelo príncipe encantado ao impulso salvífico» (Silva, 2012).

## Os estereótipos, as questões de género, e os “abismos de diferenças”

Havendo quem considere que os melhores escritores são homens, por exemplo, ou olhando para as questões de género na literatura e na edição de livros (como a existência de um “teto de vidro”<sup>15</sup> ou do “entitlement”<sup>16</sup> masculino), parece evidente que existem estereótipos e um viés de género na literatura. O cânone literário<sup>17</sup> é constituído principalmente por homens e a perspetiva masculina na literatura é maioritária. A aclamada escritora napolitana Elena Ferrante conta que:

Enquanto criança (...) eu estava absolutamente convencida que um bom livro tinha de ter um homem como herói, e isso deprimia-me. Essa fase acabou depois de um par de anos. Aos quinze comecei a escrever histórias sobre raparigas corajosas em problemas sérios. Mas a ideia continuou – na verdade, cresceu – que os maiores narradores eram homens e que se tinha de aprender a narrar como eles. Eu devorava livros nessa idade e, não há como fugir, os meus modelos eram masculinos. Por isso, mesmo quando escrevia histórias sobre raparigas, queria dotar a heroína com as experiências, a liberdade, a determinação que tentava imitar dos grandes romances escritos por homens. (...) Enquanto os modelos oferecidos pelas mulheres romancistas eram poucos e pareciam-me, na maior parte, frágeis, os dos romancistas homens eram numerosos e quase sempre deslumbrantes. (Ferrante, citada por Ferri & Ferri, 2015)

Embora a sua escrita seja considerada feminista e Ferrante encontre na literatura escrita por mulheres «momentos extremamente altos e também um valor fundador extraordinário» (Ferri & Ferri, 2015), a autora encontrou na literatura da sua juventude um espelho das questões sociais de género. Se não houvesse tido contacto com «as lutas, a não-ficção, a literatura das mulheres», que a «fizeram adulta» (Ferri & Ferri, 2015), podia nunca ter ultrapassado esse viés e não ter procurado uma voz feminina que não se baseia nos modelos masculinos<sup>18</sup>. Resta saber como conjugar isto com a literatura *feminina*, que tende a ser escrita, na esmagadora maioria, por mulheres, e até a canibalizar o papel da escritora com preconceitos de qualidade literária. Um estudo realizado em 2012 com dados desde 1960 concluiu que em

<sup>14</sup> Trabalhados, por exemplo, por Reenen (2014).

<sup>15</sup> Ou “glass ceiling”, como também existe para a progressão na carreira das mulheres (Chafetz, 2006; Wynen et al., 2015)

<sup>16</sup> A sensação ou confiança de que se “tem direito a algo” apenas pelo fato de ser homem. (Chafetz, 2006) Isto provém do privilégio concedido ao homem na sociedade, e também vem sendo discutido no mundo editorial (por exemplo, aqui <http://electricliterature.com/should-white-men-stop-writing-the-blunt-instrument-on-publishing-and-privilege/>).

<sup>17</sup> Concretizado, por exemplo, em Bloom (2011).

<sup>18</sup> Já Simone de Beauvoir referia esta questão n’*O Segundo Sexo*, referindo que «a mulher que escolhe raciocinar, exprimir-se segundo as técnicas masculinas, fará questão de abafar uma singularidade de que desconfia [...]; imitará a seriedade, o vigor viril» (Beauvoir, 2015b: 565).

54 | países como os Estados Unidos, França e Alemanha, a presença de escritoras nas listas de *bestsellers* vem aumentando (embora não haja ainda paridade), coincidindo com o aumento da presença da cultura popular nessas listas. No entanto, o mesmo não aconteceu nas listas dos livros premiados e aclamados pela crítica. (Verboord, 2012, pp. 395) Da mesma forma, podemos apontar que a criação de uma narradora feminina na literatura cor-de-rosa e erótica não acompanhou a força que Ferrante atribui aos narradores masculinos clássicos – em vez disso, discutivelmente, limitou-se a usar os modelos “frágeis” das narradoras femininas, reformulando-os apenas (embora não se possa negligenciar este aspeto) em relação à expressão do desejo, das fantasias, e da sexualidade em geral.

Não basta a perspetiva feminina na literatura, mas uma perspetiva feminista de promoção da igualdade e denúncia da desigualdade. De entre as questões de género que se podem encontrar na literatura em geral<sup>19</sup> e na nova literatura erótica em particular, as que escolhemos e nos interessam abordar são suficientes para percebermos um problema: apesar da perspetiva feminina, apesar do aparente empoderamento e do reconhecimento sexual, estas histórias são, no mínimo, profundamente sexistas, continuando a propagar estereótipos, e constituindo, até, um retrocesso em relação à anterior “vaga” temática de maior sucesso na literatura feminina.

A nossa investigação, ao debruçar-se principalmente sobre os estereótipos e as desigualdades profissionais – uma das questões de género (ainda e infelizmente) mais visíveis na sociedade –, salienta não apenas as suas representações mais ou menos subtis nesta “nova” literatura erótica, como também a sua renovada importância, consequência do regresso a fórmulas narrativas que assim o exigem. Além disso, como explicitamos adiante, neste subgénero da literatura feminina está presente, além dos *jogos* de dominação sexual, uma *dominação social* do homem sobre a mulher, pelo seu estatuto social e poder económico – o que é, aliás, aceite pela mulher em muitas destas narrativas e constitui, em quase todas, uma *fonte* de atração.

Não precisamos de ir além da antiguidade clássica para percebermos que os estereótipos de género são parte integrante das mais basilares narrativas da humanidade<sup>20</sup>. Dois *bestsellers* separados por três séculos – *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e *As Cinquenta Sombras de Grey*, de E. L. James – têm «um abismo de diferenças culturais» (Illouz, 2014, pp. 9) a separá-los<sup>21</sup>, e isso acontece porque os valores e a moral, as representações sociais e íntimas da época são espelhados, em menor ou maior grau, nas narrativas que nelas se produzem, e talvez de forma mais clara nas que obtêm mais sucesso e/ou reconhecimento junto do público. Segundo a sociologia da literatura, «quando se reconheça haver uma correspondência entre leitor e obra, o conhecimento das estruturas mentais do grupo social a

<sup>19</sup> Além desta e outras questões de género na literatura existem ainda outras mais específicas da edição, como por exemplo a já referida segmentação do mercado com a expressão “literatura feminina” (ou outras afins).

<sup>20</sup> Basta ler a *Bíblia*, por exemplo, ou as considerações de Aristóteles sobre as mulheres: «A mulher (...) é mais compassiva que o homem, com lágrima mais fácil. Ao mesmo tempo, ela é mais ciumenta, mais quezilenta, mais atreita a repreender e bater. Ela é, além disso, mais sujeita ao desânimo e menos esperançosa que o homem, mais desprovida de vergonha e respeito por si própria, mais falsa, mais enganadora e com melhor memória. Ela é também mais vigilante, mais contraída, mais difícil de despertar para a ação, e precisa de uma menor quantidade de alimento.» (Brownmiller, 2013, pp. 245)

<sup>21</sup> Comparando com o livro de Daniel Defoe, *As Cinquenta Sombras de Grey* «é sobre a conquista não de terra mas de sentimentos, sobre o perigo não das paisagens estrangeiras e desertas mas das relações íntimas, e não da auto-consciência da Europa mas do amadurecimento de uma jovem rapariga» (Illouz, 2014, pp. 11).

que os leitores pertencem poderá precisar melhor ou até revelar aspetos importantes da obra, como sejam os valores nela contidos ou as estruturas que ordenam o seu universo.» (Tengarrinha, 1983, pp. 41) Mesmo que possa servir como um simples escape ao quotidiano e um meio de exercitar a fantasia, a ficção dificilmente deixa de fazer transparecer o “espírito dos tempos”, nem que seja pelo tipo de angústias e obsessões que tenta sublimar. Como vimos acima, a nova literatura erótica tem uma fórmula que, pela aceitação do público, sucesso de vendas, e consequente repetição, é de alguma forma eficaz e *concordante* com o gosto dos seus leitores, contendo certamente alguns indícios desse espírito.

### “O que as mulheres querem”

Além dos trabalhos clássicos sobre sexualidade da psicologia e sociologia que podem contribuir, em maior ou menor grau, para a compreensão do fenómeno atual da literatura erótica, começam a surgir alguns trabalhos específicos sobre o tema, nomeadamente numa perspetiva sociológica. Entre esses trabalhos, importa referir o livro de Eva Illouz (2014), *Hard-core romance: Fifty shades of Grey, best-sellers, and society*, e a sua ideia de que esta nova literatura erótica alcançou este nível de sucesso porque começou a ser considerada pelas leitoras como *autoajuda para a vida sexual*. Noutro exemplo, Ogi Ogas e Sai Gaddam realizaram um monumental estudo sobre as preferências sexuais de homens e mulheres a partir da maior – e mais honesta – base de dados disponível: as pesquisas na internet (Ogas & Gaddam, 2012). Entre as fascinantes conclusões do estudo, os autores dialogam com o tema dos romances românticos, e fazem-no por uma razão simples: enquanto os homens preferem as sugestões visuais para o desejo e fantasias sexuais, as mulheres preferem as psicológicas, e encontram-nas, principalmente, nas narrativas. Assim, os autores fazem um paralelismo claro entre a pornografia na internet, mais direcionada aos homens, e a *fan-fiction*, mais consumida por mulheres – a “versão da internet” das narrativas românticas convencionais (Ogas & Gaddam, 2012).

Além disso, foi neste livro que encontramos a referência ao único estudo que, segundo sabemos, se aproxima deste a que nos propomos. O trabalho original, que consultámos diretamente, estuda os títulos dos livros da Harlequin em busca dos temas predominantes, bem como das profissões dos heróis masculinos<sup>22</sup>, com vista a perceber se estes são congruentes com as «estratégias de acasalamento das mulheres» previstas pela psicologia evolutiva (Cox & Fisher, 2009, pp. 386). Embora o âmbito e abrangência do nosso estudo seja mais restrito, tomámos em consideração o exemplo do estudo de Cox & Fisher no desenho da nossa investigação.

### Metodologia – Como distinguir os cinquenta tons

A nossa metodologia baseia-se na pesquisa qualitativa. Segundo Jean-Pierre Deslauriers, a expressão “métodos qualitativos” «não tem um sentido preciso em ciências sociais. No

<sup>22</sup> As dez profissões mais vulgares dos heróis das novelas da Harlequin, retiradas dos títulos de mais de 15 mil livros, são: médico; vaqueiro; patrão; príncipe; rancheiro; cavaleiro; cirurgião; rei; guarda-costas; e xerife (Ogas & Gaddam, 2012, pp. 118).

56 | melhor dos casos, designa uma variedade de técnicas interpretativas que têm por fim descrever, decodificar, traduzir certos fenómenos sociais que se produzem mais ou menos naturalmente. Estas técnicas dão mais atenção ao significado destes fenómenos do que à sua frequência» (Deslauriers citado por Guerra, 2006, pp. 56). Nesta abordagem, o esforço «já não é mais hipotético-dedutivo, mas indutivo; não se analisam correlações estatísticas, mas os mecanismos subjacentes aos comportamentos» (Alami, et al. 2010, pp. 23). O que nos interessa não é o número, a estatística, mas a tendência que já vimos entrevendo ao longo deste artigo. Da análise de conteúdo ao texto dos livros, «ponte entre um formalismo estatístico e a análise qualitativa dos materiais» (Bauer & Gaskell, 2002, pp. 27), pretendemos apenas reconhecer e retirar do texto alguns elementos, nomeadamente as profissões dos dois protagonistas. Como nos interessa principalmente a perceção e segmentação do mercado quanto aos livros eróticos, definimos a nossa amostra a partir dos 25 livros mais vendidos nas categorias de “Literatura Erótica” da loja *online* da Fnac<sup>23</sup> e da Wook<sup>24</sup>, consultados no dia 04/11/15. Desta seleção, chegámos a um total ponderado<sup>25</sup> de 35 livros, uma vez que muitos deles aparecem nas duas listas. No entanto, restringimo-nos apenas aos romances (tanto por ser a tipologia mais popular e relevante, como por incluírem, deste modo, apenas um par de protagonistas), tendo sido eliminado o livro *Dominadas*, de Sylvania Day, por ser um conjunto de três contos. Decidimos também retirar da amostra os dois primeiros volumes da trilogia *After*, de Anna Todd. Na nossa opinião, esta *fan-fiction* sobre um elemento da *boys-band* One Direction não é claramente um romance erótico, por não conter a carga sexual comum ao género. Destinada a um público adolescente, a trilogia caracteriza-se melhor dentro do género *Young Adult*, ou, simplesmente, da literatura feminina romântica.

Assim, dessa amostra de 32 romances eróticos mais vendidos à data retirámos os seguintes dados: título, *saga* ou *trilogia* de que faz parte (se for o caso), autor(a), e a informação profissional e social dos protagonistas, bem como algumas informações pontuais relevantes para o “estatuto” social dos protagonistas e sobre a importância da situação profissional para a narrativa.

## Os resultados – Mulheres com profissões, homens com dinheiro

A principal tendência que se confirma nos resultados é que quase todos os interesses amorosos da protagonista são *homens ricos*. Dos 32 romances analisados, 26 (81,25%) apresentam um personagem masculino explicitamente rico – na maior parte desses casos, aliás, há referência ao facto de serem milionários ou até *multimilionários*. No “top 10” da lista ponderada dos mais vendidos, onde se inclui a trilogia *As Cinquenta Sombras de Grey* de E. L. James (e a sua mais recente reinterpretação<sup>26</sup> – *Grey*), e livros das autoras best-seller Sylvania Day, J. Kenner, e Tara Sue Me, por exemplo, *todos* os romances apresentam um protagonista masculino explicitamente multimilionário. Mesmo nas seis narrativas em que o protagonista

<sup>23</sup> <http://www.fnac.pt/livros/Literatura-Erotica/Romance-No-Feminino/s291751> a 29/11/2015

<sup>24</sup> <http://www.wook.pt/product/facets/m/8066x5839x18017/restricts/8066x5839x18017x18253/facetcode/temas/restrictsinc/8066x5839x18017x18253/facetcodeinc/temas> a 29/11/2015

<sup>25</sup> Sem termos acesso aos números de vendas, limitámo-nos a cruzar as respetivas posições, de cada livro, nas duas listas. De qualquer forma, a utilização dos tops de venda para a obtenção da amostra serve apenas para torná-la mais relevante, por conter os livros que, efetivamente, os consumidores mais procuram.

<sup>26</sup> Trata-se da mesma narrativa d’*As Cinquenta Sombras de Grey*, mas contada na perspetiva do protagonista masculino.

não é claramente rico, não deixa de ter uma situação profissional e social confortável, com profissões normalmente consideradas “de prestígio”. É o caso do professor universitário de *80 Dias – Vol 1. A Cor do Desejo*, de Vina Jackson, o primeiro livro da lista cujo protagonista não é explicitamente rico, aparecendo apenas na 17ª posição, e, com o terceiro volume da trilogia, na 26ª, quando o protagonista é já um escritor de sucesso. Para o fim da lista (28º lugar) aparece também um romance histórico erótico em que o protagonista é um capitão veterano (*Mais do Que Sedução*, de Cheryl Holt); e mais um escritor, no livro que ocupa o 30º lugar (*De Olhos Fechados*, de Eve Berlin).

Para reforçar a disparidade entre a situação social nos dois gêneros dos protagonistas deste tipo de romances, as personagens femininas, onde normalmente recai o ponto de vista da narrativa, apresentam, na maioria dos casos, uma situação profissional e financeira claramente inferior à dos seus interesses amorosos. Nem sequer os dois volumes (1 e 3) da trilogia *Uma Noite*, de Jodi Ellen Malpas, constituem uma exceção efetiva: nestes livros – os que restam dos que não referem explicitamente a riqueza do homem – o protagonista é um prostituto de luxo sem preocupações financeiras, ao contrário da protagonista, empregada de café.

Olhando então para as profissões das protagonistas, percebemos a tendência das *assistentes e estagiárias* (como na *Saga Crossfire*, de Sylvia Day; na trilogia *O Chefe*, de Abigail Barnette; na saga *Stark*, de J. Kenner; entre outras), e das recém-licenciadas a iniciarem a sua vida profissional (ou ainda estudantes, como no caso d’*As Cinquenta Sombras de Grey*, em que a protagonista acaba por ser editora [mas] numa empresa de Grey, o multimilionário). O ponto essencial é que em *nenhum* dos romances analisados a protagonista tem uma situação profissional ou financeira mais vantajosa do que o homem. Nem sequer nas narrativas em que o protagonista não é explicitamente rico (na trilogia *80 Noites*, por exemplo, o homem é professor universitário e a mulher música de rua – embora se acabe por profissionalizar ao longo do arco narrativo da trilogia, quando também o homem “evolui” para escritor famoso); ou no único romance da lista em que os dois protagonistas têm a mesma profissão, o *De Olhos Fechados*, de Eve Berlin, onde são os dois escritores, embora *ele* tenha claramente mais sucesso e fama do que *ela*.

Estes dois *níveis* de resultados – sobre a condição masculina e feminina – separam claramente os gêneros em posições sociais distintas, pelo que podemos dizer, aplicando o que antes dissemos sobre a situação profissional e a condição social, que na nova literatura erótica não há só dominação sexual, mas também *dominação social*. Quanto à dominação sexual, verifica-se a importância do contexto histórico e social para a ressignificação das práticas sexuais, tal como preconizado por Durigan (1985, pp. 32-33).

Ao observarmos os estereótipos profissionais de género na nossa amostra, verificamos também duas fortes tendências que, pela sua natureza, tornam a existência dos arquétipos ainda mais marcante: em primeiro lugar, a riqueza e “importância” do homem é, geralmente, um dos motivos principais por que a mulher se sente atraída por ele. É a própria mulher que nos recorda a asserção clássica de que «as mulheres adquirem um estatuto derivado dos seus maridos» (Abbott, 1987, pp. 15) – por vezes, as protagonistas sentem alegria ao serem tratadas pelo apelido do marido, ou ao verbalizarem elas próprias essa sua nova forma de tratamento.

58 | O segundo aspeto é a importância fulcral da situação profissional dos protagonistas para a narrativa, quer como ponto de partida, quer como motor de desenvolvimento. Esta importância apresenta-se de duas formas: em relação à condição profissional *da* protagonista, muitos destes romances arrancam, por exemplo, com o sentimento de início de “uma nova vida” proporcionada por um novo emprego (que inclui, por vezes, uma mudança de cidade, ou para uma “cidade grande”), ou com o fim dos estudos; em relação à condição profissional *do* protagonista, além da atração exercida sobre a narradora pelo *poder e riqueza* que advêm dessa condição, surgem também, amiúde, vários pretextos e reviravoltas que servirão de obstáculos narrativos à felicidade e exploração sexual do casal. Como já referimos, esta tendência é a característica essencial que contribui para a relevância deste tema – se a situação profissional dos protagonistas não influísse tanto na narrativa, poderia ser *apenas mais uma* característica, sem grande importância. Nesse caso, embora o estereótipo não deixasse de estar presente, não seria tão visível, tão claramente vincado e enraizado na construção da história. Em vez disso, salienta-se ainda mais a diferença entre as posições sociais dos dois géneros, com vantagem óbvia para o homem e até com um hiato maior do que normalmente (e infelizmente) se encontra, em média, na vida real.

Estes resultados, vistos à luz do trabalho de Ogas e Gaddam (2012) – tanto das suas explicações sobre a importância das sugestões psicológicas para o desejo sexual feminino como do paralelismo entre a *fanfiction* e a pornografia na internet –, corroboram uma das ideias-chave do trabalho de Cox e Fisher (2009) sobre as profissões masculinas mais presentes nos romances da Harlequin: a importância da profissão para a fantasia feminina, talvez explicada pela psicologia evolutiva. Para terminar, importa também referir que *todos* os livros da amostra foram escritos por mulheres. Embora haja, certamente, nova literatura erótica escrita por homens, o facto de não constar nenhum na nossa amostra coincide com a tendência que já tínhamos preconizado antes com o exemplo de Ferrante (Ferri & Ferri, 2015) e os dados trabalhados por Verboord (2012).

## Considerações finais

A natureza formulaica e repetitiva da nova literatura erótica permite uma confiança nas nossas conclusões que vai além do peso da amostra e da nitidez dos resultados obtidos: existe um claro viés de género na nova literatura erótica representado pela situação profissional (e conseqüentemente social) dos arquétipos femininos e masculinos dos protagonistas destas narrativas. Vimos que em mais de 80% dos 32 romances analisados o protagonista masculino é um “empresário” expressamente rico (na maioria das vezes multimilionário), mas também que mesmo nos restantes livros existe um ascendente a este respeito do homem sobre a mulher.

Mais heterogêneas, as profissões das protagonistas femininas resumem-se, no entanto, e no geral, a estagiárias e assistentes em início de carreira, e, mesmo nas exceções, nunca têm um estatuto profissional, ou pelo menos financeiro, superior ao dos homens. Além disso, verificámos a importância que a situação profissional dos protagonistas tem para a narrativa, tornando os estereótipos em que se baseiam ainda mais visíveis.

Considerando o sucesso de vendas destes livros e o alcance dos estereótipos profissionais de género que observámos, e considerando as pistas que a sociologia e a psicologia nos

podem dar como generalizações, parece-nos que a relevância académica deste tema é indiscutível. Além dos estudos de mercado, percebe-se ainda uma escassez de estudos sobre este assunto, tanto na área editorial como noutras que abordámos, principalmente na área dos estudos de género. Paradoxalmente, é precisamente pelo facto deste subgénero apresentar problemas e aparentes retrocessos que é importante o seu estudo. Como refere Zucchi (2014), é irónico que a crítica e o estudo da literatura, preocupados em manter a crença na literatura como «arte responsável apenas por questões profundas da experiência humana» (Zucchi, 2014, pp. 6), não se ocupe com a sexualidade e a literatura erótica, pelo medo de, com isso, «dar legitimidade a um texto inferior (...) e assim colocá-lo no mesmo patamar de obras consideradas maiores» (Zucchi, 2014, pp. 6).

Por outro lado, e embora exista certamente produção de literatura erótica a partir de temáticas LGBTQI<sup>27</sup>, o fenómeno de vendas inclui apenas (salvo possíveis exceções) as relações de *uma maioria*: pessoas cisgénero e heterossexuais. Apenas isto já permite questionar em que medida o consumo deste tipo de literatura é revelador dos gostos e fantasias de algumas mulheres - e, a montante, de quantas e quais mulheres - e, talvez, da relação dessas mulheres com os papéis de género. Confirmando-se, ou não, as pistas da sociologia ou psicologia, o estudo desta nova literatura erótica poderá concretizar tendências e aferir o estado atual das questões de género e sua representação na sociedade.

Em relação ao objeto de estudo específico deste artigo, seria interessante analisar o que leva essa grande parte de mulheres a fantasiar com uma diferença entre a situação financeira exageradamente maior do que a que já acontece, em média, na vida real. De uma fantasia definida pelo despertar sexual e amoroso com um homem sexualmente, *mas também socialmente*, dominador<sup>28</sup>, e fazendo lembrar os remoques misóginos da sociedade sobre o interesse das mulheres pelos homens ricos, surge o grande fenómeno de vendas dos últimos anos – uma nova reformulação do romance cor-de-rosa. Ao lembrarmos dos romances da “época Bridget Jones”, e apesar de alguns pontos a favor, não podemos deixar de perceber um certo *retrocesso* quanto às questões de género nesta nova época do romance erótico – e basta-nos para isso a questão profissional e social, como vimos, para não falar de muitas outras que rodeiam este subgénero literário que só aparentemente, pela sua franqueza sexual e massificação, tenta ser subversivo, embora pareça apenas profundamente trivial.

### Referências Bibliográficas

- Abbott, P. & Sapsford, R. (1987). *Women and Social Class*. Nova Iorque: Tavistock.
- Alami, S., Desjeux, D. & Garabuau-Moussaoui, I. (2010). *Os métodos qualitativos*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Al-Mahadin, S. (2013). Is Christian a Sadist? Fifty Shades of Grey in popular imagination. *Feminist Media Studies*, Vol. 13, 3, 2013, 566-570.
- Baloria, N. (2014). Is Chick Lit a Fluff or a Product of Jane Austen’s Style?. *European Academic Research*, Vol. 2, 7, 2014.
- Baptista, M. M. (2004). Estereotipia e representação social: Uma abordagem psico-sociológica. In: A. D. Barker (ed), *O poder e a persistência dos estereótipos*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Barker, C. (2008). *Cultural Studies – Theory and Practice (third edition)*. Londres: SAGE.

<sup>27</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgéneros/Transexuais, Queer, Intersexuais.

<sup>28</sup> Poderíamos até associar mais facilmente essa fantasia aos homens, se invertêssemos o ponto de vista.

- 60 | Bauer, M. W. & Gaskell, G. (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Beauvoir, S. (2015a). *O Segundo Sexo, Volume 1 – Os factos e os mitos*. Lisboa: Quetzal.
- Beauvoir, S. (2015b). *O Segundo Sexo, Volume 2 – A experiência vivida*. Lisboa: Quetzal.
- Bloom, H. (2011). *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates.
- Brownmiller, S. (2013). *Femininity*. Nova Iorque: Open Road.
- Brulotte, G. & Phillips J. (2006). *Encyclopedia of erotic literature*. Nova Iorque: Routledge.
- Bullen, E. et al. (2011). Doing what your big sister does: sex, postfeminism and the YA chick lit series. *Gender and Education, Vol. 23, 4, 2011*, 497–511.
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble*. Nova Iorque: Routledge.
- Chafetz, J. S. (2006). *Handbook of the Sociology of Gender*. Houston: Springer.
- Cox, A. & Fisher, M. (2009). The Texas Billionaire's Pregnant Bride: An Evolutionary Interpretation of Romance Fiction Titles. *Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology, Vol. 3, 4*, pp. 386-401, 2009.
- Durigan, J. A. (1985). *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática.
- Ferri, S. & Ferri, S. (2015). Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228. *The Paris Review*, no. 212, Spring 2015. Disponível em <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> (consultado em 29/11/15).
- Gough-Yates, A. (2003). *Understanding Women's Magazines – Publishing, Markets and Readerships*. Londres: Routledge.
- Guerra, I. C. (2006). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo – Sentidos e formas de uso*. Cascais: Princípa.
- Harrison, K. & Holm, M. (2013) Exploring Grey Zones and Blind Spots in the Binaries and Boundaries of E.L. James' *Fifty Shades Trilogy*. *Feminist Media Studies, Vol. 13, 3, 2013*, 558-562.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. Londres: SAGE.
- Illouz, E. (2014). *Hard-core romance: Fifty shades of Grey, best-sellers, and society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ogas, O. & Gaddam, S. (2012). *Milhões de Pensamentos Perversos*. Lisboa: Lua de Papel.
- Reenen, D. van (2014). Is this really what women want? An analysis of *Fifty Shades of Grey* and modern feminist thought. *South African Journal of Philosophy, Vol. 33, 2, 2014*, 223–233.
- Rowntree, M. et al. (2012). Feminine Sexualities in Chick Lit. *Australian Feminist Studies, Vol. 27, 72, 2012*.
- Silva, J. M. (2012). Fenómeno Grey. *Expresso*, 21/07/2012. Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/fenomeno-grey/> (consultado em 29/11/15).
- Tengarrinha, J. (1983). *A Novela e o Leitor Português – Estudo de Sociologia da Leitura*. Lisboa: Prelo.
- Verboord, M. (2012). Female bestsellers: A cross-national study of gender inequality and the popular–highbrow culture divide in fiction book production, 1960–2009. *European Journal of Communication, Vol. 27, 4, 2012*.
- Warnier, J. (2002). *A Mundialização da Cultura*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Wynen, J.; Beeck, S. & Ruebens, S. (2015). The Nexus Between Gender and Perceived Career Opportunities: Evidence From the U.S. Federal Government. *Public Personnel Management 2015, Vol. 44, 3, 2015*.
- Zucchi, V. (2014). Do prazer do texto ao prazer da crítica. *Revista Investigações - Linguística e Teoria Literária, Vol. 27, 1, 2104*.

### Referências dos Romances Analisados (Ordenação da Lista Ponderada)

- James, E. L. (2015). *Grey*. Lisboa: Lua de Papel
- James, E. L. (2012). *As Cinquenta Sombras Livre*. Lisboa: Lua de Papel
- James, E. L. (2012). *As Cinquenta Sombras Mais Negras*. Lisboa: Lua de Papel

- Day, S. (2015). *Rendida - Saga Crossfire Vol 1*. Lisboa: 5 Sentidos
- James, E. L. (2012). *As Cinquenta Sombras de Grey*. Lisboa: Lua de Papel
- Kenner, J. (2015). *Captura-me - Saga Stark, Vol 5*. Lisboa: TopSeller
- Me, T. S. (2015). *O Dominador - Trilogia A Submissa, Vol 2*. Lisboa: Lua de Papel.
- Todd, A. (2015). *After - Livro 1*. Lisboa: Editorial Presença. \*
- Me, T. S. (2013). *A Submissa - Trilogia A Submissa, Vol 1*. Lisboa: Lua de Papel.
- Todd, A. (2015). *After - Livro 2*. Lisboa: Editorial Presença. \*
- Young, S. (2015). *Não te Conto o Meu Segredo*. Lisboa: Lua de Papel
- Day, S. (2015). *Reflectida - Saga Crossfire Vol 2*. Lisboa: 5 Sentidos
- Mack, N. (2015). *O Fruto da Paixão*. Lisboa: Quinta Essência.
- Barnette, A. (2015). *Deslumbrada - O Chefe, Livro 1*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Me, T. S. (2014). *A Iniciação - Trilogia A Submissa, Vol 3*. Lisboa: Lua de Papel.
- Banks, M. (2015). *Sem Limites - Trilogia Surrender - Volume 2*. Lisboa: Edições Asa.
- Michaels, J. (2015). *Ensina-me a Amar*. Lisboa: Quinta Essência.
- Day, S. (2015). *Envolvida - Saga Crossfire Vol 3*. Lisboa: 5 Sentidos
- Jackson, V. (2013). *80 Dias, Vol 1 - A Cor do Desejo*. Lisboa: 5 Sentidos.
- Malpas, J. E. (2014). *Confissão - Trilogia Este Homem, Vol 3*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Malpas, J. E. (2014). *Obsessão - Trilogia Este Homem, Vol 2*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Barnette, A. (2015). *Namorada - O Chefe, Livro 2*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Day, S. (2015). *Atraída*. Lisboa: 5 Sentidos.
- Malpas, J. E. (2015). *A Promessa - Uma Noite, Vol. 1*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Me, T. S. (2015). *Atraída pelo Fogo*. Lisboa: Lua de Papel.
- Kenner, J. (2014). *Possui-me - Saga Stark, Vol 4*. Lisboa: TopSeller.
- Haymore, J. (2015). *Uma Proposta Indecorosa*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Jackson, V. (2013). *80 Dias, Vol 3 - A Cor do Prazer*. Lisboa: 5 Sentidos.
- Malpas, J. E. (2014). *Amante - Trilogia Este Homem, Vol 1*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Holt, C. (2015). *Mais do Que Sedução*. Lisboa: Quinta Essência.
- Malpas, J. E. (2015). *Revelação - Uma Noite, Vol. 3*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Day, S. (2015). *Dominadas*. Lisboa: Quinta Essência. \*
- Berlin, E. (2013). *De Olhos Fechados*. Lisboa: Quinta Essência.
- Kery, B. (2013). *Porque Somos Um Só*. Lisboa: Saída de Emergência.
- Kenner, J. (2015). *Seduzo-te - Saga Most Wanted, Vol 2*. Lisboa: TopSeller.

\*Livros retirados da amostra, como explicado na metodologia (página 7).

# PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM *DZI CROQUETTES: CORPOS DISSIDENTES NA CENA DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA*<sup>1</sup>

Magno Cezar Carvalho Teófilo<sup>2</sup>

62 | Fernando Altair Pocahy<sup>3</sup>

## RESUMO

Este trabalho problematiza as experimentações da sexualidade e performatividades de gênero a partir de uma cena cultural no Brasil da ditadura militar. Ao tomarmos como interlocutores privilegiados desta experimentação o grupo teatral *Dzi Croquettes*, buscamos compreender os efeitos insurgentes e desobedientes da norma governista militar e suas paixões pelo dispositivo da sexualidade e ideais regulatórios de gênero. O trabalho consiste de uma cartografia de tela, apoiada em pressupostos teórico-metodológicos presentes nos estudos culturais foucaultianos e *queer*. Nosso trabalho aponta para uma fotografia borrada no tempo-espaço indicando uma invenção ético, estético e política produzida nas práticas que realizam a vida como [obra de] arte, desfazendo (no desfazimento do gênero, da sexualidade) as interpelações e coleiras normativas que conduzem/ forçam a vidas pacificadas.

## PALAVRAS-CHAVE

Performatividade; Gênero; Sexualidade; Cinema; Estudos Queer.

## Problematizações *queer* em cena: uma introdução

Neste trabalho misturamo-nos às tramas do documentário brasileiro *Dzi Croquettes* com o objetivo de problematizar processos de subjetivação a partir da produção de micropolíticas de corpo, gênero e sexualidade no contexto da experiência teatral-contestatória desse filme. O percurso utilizado pelo documentário leva o teatro e os valores normativos do corpo, do gênero e da sexualidade para o cinema e transgredindo de forma paródica as arbitrariedades discursivas da biopolítica e seus efeitos heteronormativos. Dessa forma, as imagens e sons cinegrafados expõem algumas dentre as várias estratégias produzidas pelo grupo que arguiu as moralidades do regime militar brasileiro nos anos 1970, bem como as relações sociais reguladas pelo modelo binário hetero(cis)sexista e pela heterossexualidade compulsória, que repercutem até hoje em outras nuances totalitaristas e ditatoriais. A imersão nesse documentário ancorou-se nos aportes teóricos sobre o gênero nos estudos culturais foucaultianos e *queer*. Utilizamos a etnografia de tela (Balestrin & Soares, 2012) como método de pesquisa para analisar a noção de performatividade e o processo de (in)subordinação às hetero/normas exibidas em *Dzi Croquettes*. A análise encontra-se espalhada pelo texto inteiro devido à organização do caderno de campo e ao estilo do elemento empírico da pesquisa. Tratamos de nos aproximarmos das condições de possibilidade que constituíram os processos de ruptura e de mudança em relação aos acontecimentos das micropolíticas

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT “Arte e ativismo: poéticas *queer* e agenciamento;” do V Congresso Internacional em Estudos Culturais: Género, Direitos Humanos e Ativismos.

<sup>2</sup> Doutor em Psicologia, Universidades de Fortaleza. E-mail: magnocezar@unifor.br

<sup>3</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidades do Estado do Rio de Janeiro, email: pocahy@uol.com.br

da sexualidade e os efeitos por elas produzidos, em termos de novos ou bricolados modos de subjetivação, que compreendemos como também historicamente constituídos, a partir de um artefato cultural – o filme-documentário.

## Experimentações transtornadas, (des-)re/ territorializações nos modos de vida.

63

O grupo *Dzi* chamou atenção por ter provocado questionamentos sobre a ordem moral em pleno período de ditadura militar ao contestar, mesmo sem intenção aparente, as arbitrariedades normativas daquele contexto político. Paradoxalmente, apesar da política de terror empregada na perseguição e vigilância dos cidadãos e cidadãs que se opunham ao regime político instaurado por meio do golpe militar, em 1964 (período de ditadura que perdurou por quase 21 anos), encontramos movimentos de resistência, como os *Dzi Croquettes*, que “zombavam” das normas, com alguma margem de liberdade no recurso cênico da paródia.

O grupo se produzia num corpo nômade - os atores compunham essa expressão de ousadia e originalidade para a época dos anos 1970, no Brasil, mas também viajaram pela Europa, estiveram em apresentações na França e na Itália, transitavam seguindo o fluxo que os mantinha conectados e replicantes dessa potência de afirmação da vida que escapa aos regulamentos arbitrários e limitantes do gênero para a expressão do corpo e da sexualidade. Essas práticas de pedagogia da contestação eram marcadas pela resistência dos atores do grupo ao se fazerem vivos no cotidiano das cidades por onde andavam. O nomadismo exercido ultrapassou as fronteiras geográficas territoriais e se estendeu pela produção de subjetividade que se expande e produz arguições aos valores e regras morais impostos na divisão dos gêneros e seus regulamentos.

Dessa feita, os fragmentos discursivos estão abarrotados de ferramentas que desconstróem os segmentos divisórios e classificativos das práticas no campo da arte. O grupo, então, constituiu um método de aprendizado que elegeu o improviso como sua didática de ensino fundamental. Está na beleza do instante a potência de produção artística que permite a proliferação da experiência de desterritorialização e reterritorialização da subjetividade artística que se expande pelo contexto social. O grupo então se formou e foi apresentado à sociedade carioca em forma de espetáculo teatral. Wagner Ribeiro relata que no início era difícil, porque os atores não tinham preparo físico para enfrentar os exercícios e a coreografia do espetáculo montada por Lennie Dale. Daí houve muito trabalho preparativo, com oito horas diárias de exercícios físicos e ensaio constante. O talento já estava presente, mas faltava o fortalecimento muscular exigido pela coreografia do espetáculo.

Após essa preparação, o espetáculo foi buscar uma produção que financiasse sua execução. Exibiram uma performance para Miele, produtor artístico que afirmou em depoimento: “aquilo enlouqueceu o Rio de Janeiro”. As atitudes eram tão estranhas, à época, que a atriz Beth Faria não esconde seu encantamento com o grupo. Amiga íntima de Lennie Dale, ela lembra que o conheceu quando ele chegou ao Brasil fazendo a dança da maconha. Afirma que ficou louca com o seu modo de se expressar corporalmente e de fato se identificou, dizendo que aquilo é que era a dança.

Outras atrizes famosas como Lisa Minele e Elis Regina são citadas pelos atores do espetáculo. Elis Regina por ter sido grande amiga do coreógrafo e Lisa Minele por ser considerada

a madrinha do grupo. Foi por seu intermédio que o grupo contou com o apoio da classe artística francesa e teve muita repercussão no cenário internacional nos anos 1970. Há um longo período do filme dedicado ao coreógrafo durante o documentário. São quase trinta minutos apenas discorrendo sobre sua forte influência na formação do espetáculo. No filme, tomamos conhecimento de que esse estadunidense se apaixonou pela música brasileira, a chamada bossa nova, e logo começou sua atuação no campo artístico por meio de sua coreografia.

64 | Segundo a amiga Nega Vilma, o coreógrafo era uma pessoa exagerada e não passava sem o seu fumo (referindo-se ao uso da cannabis sativa). Para Lennie Dale: “*life is a cabaret*”. Afirma essa definição sobre a vida segurando um sutiã à altura do seu peito, simulando um corpo masculino que se traveste e sorri para uma câmera filmadora. Entre os fatos narrados, há um relato de Benedito Lacerda sobre o período em que Lennie Dale foi preso por ter um cigarro de maconha em seu passaporte, descoberto por um delegado nos anos 1970. Já na prisão, o coreógrafo também dava aula de dança aos presos. Ao ser libertado, recebeu a notícia de que o espetáculo foi proibido pela censura do governo 112 brasileiro durante a ditadura militar e o grupo teve que se ausentar do País. Por isso foram para a Europa, tentar se estabelecer no cenário artístico parisiense

A arte do *Dzi* estava, talvez, em seu modo de lutar sem armas, mas com humor, com ironia, com sarcasmo, apaixonada pela paródia; e no escracho das suas apresentações, que, para além de performances, cooptavam cenas performativas, borrando as barreiras dos códigos morais tradicionais de sua época, sobretudo em temas caros aos militares, como a moral familiar, o controle da sexualidade e o sexismo.

Articulamos nessa análise o termo performativo articulado às proposições de Judith Butler (2008), que, em contato com a obra de J. L. Austin (1962), nos Estados Unidos, interpretou-o como o enunciado que reproduz o ideal regulatório da hetero/homonormatização, que engessa os padrões instituídos da sociedade falocêntrica e reproduz modelos padronizados a serem seguidos nas práticas da heterossexualidade compulsória (Rich, 2010).

De modo provocativo, o grupo *Dzi Croquettes* protagonizou a realização de um movimento na arte e contra a política de (hetero)terror (característica da atuação do Estado), inaugurando, desde a sua estreia, um novo modo de driblar e contestar padrões tradicionais de comportamento instituídos na sociedade dos anos 1960.

No filme, somos apresentados por fotos a casa onde o grupo morava. Todos lá aprendiam a fazer os serviços domésticos. Há uma forte influência da cultura negra e da umbanda na prática do grupo tanto em casa quanto no espetáculo. Ouço a música do Ye-MeLe (Sérgio Mendes) e a amiga Nega Vilma conta que era ela que se envolvia nas discussões do grupo e zelava pela ordem na casa. Contudo o grupo exercia um amor mútuo que produzia diversos afetos entre os integrantes. Portanto uns eram apaixonados pelos outros e um que dormia em um quarto poderia acordar no quarto de outro sem problemas morais. O trânsito das práticas homoeróticas era permeável e fluido, constituindo um largo entrelaçado amoroso/sexual no convívio do lar. E nesse contexto, o caráter religioso também está presente na dança que o espetáculo promove, enaltecendo os valores da cultura afrobrasileira, caracterizado pelo ritual umbandista. A crítica aos valores do catolicismo, hegemônicos na sociedade brasileira, desconcerta a normalização do pensamento moral religioso quando Tia Rose/Roberto está em cena, simulando ser uma freira que, comicamente, se despe no palco. Há uma forma irônica de questionar a lei do celibato na formação religiosa.

O dispositivo de poder da sexualidade que controla os corpos e mantém o estatuto da moral e dos bons costumes normatizando as práticas religiosas é despido e atravessado pelo corpo seminu do dançarino no espetáculo teatral. Eloy Simões faz o papel da empregada da casa. Chegou ao grupo para ser camareiro do coreógrafo Lennie Dale, mas terminou encontrando um jeito de atuar no espetáculo. Ele sempre atuava no improviso de ter que entrar em cena para fazer a cenografia funcionar. A viagem que o grupo propõe é atravessada pelas questões das práticas da diversidade sexual. No caso do grupo Dzi Croquettes é inegável o favorecimento de vínculos de amizade entre seus integrantes, numa constante produção afirmativa da potência de vida existente em suas apresentações e no convívio intenso que a juventude lhes proporcionou. Eles desejavam estar juntos e resistiam às convenções morais/sociais estabelecidas para nortear as práticas entre homens jovens.

Apesar de as instituições tradicionais não aceitarem a maioria das suas formas de convivência, eles continuavam se vestindo de mulher, mesmo sem querer ser mulher; insistiam na transgressão dos valores tradicionais e enriqueciam o cenário artístico/cultural de maneira inusitada para a época dos anos 1970. Sua chegada a Portugal foi um exemplo disso. Para Nega Vilma, foi muito engraçado ver aqueles homens de batom e saia caminhando pelas ruas de Lisboa ao chegarem à Europa. As pessoas lá não compreendiam muito bem qual era a proposta do grupo. Tanto que eles logo viajaram para Paris. Havia entre eles o amor que instigava a manutenção das relações de amizade. Mais do que as práticas sexuais que eles inauguravam, havia a intenção de evidenciar que relações homossexuais também proliferam o amor entre amigos e produzem formas de resistência à competitividade e ao individualismo proveniente das ações mantenedoras dos valores de propriedade privada, por exemplo. Na frase do criador do grupo, Wagner Ribeiro, “só o amor constrói”. Portanto, investir no movimento integrador da amizade no grupo é uma estratégia de enfrentamento dos valores individualistas presentes na contemporaneidade.

Os modos de subjetivação aqui em tela podem ser problematizados em aliança com os estudos foucaultianos reunidos na obra de três volumes História da Sexualidade, pois é nela que Foucault (1988) analisa valores presentes na sociedade grega e o modo como o homem pode constituir sua vida como obra de arte. Nessa última perspectiva, uma série de condutas produziria formas éticas, estéticas e políticas que oportunizariam, ao homem que escolhe para si esse cuidado, governar a cidade (Mansano, 2009). Tais homens teriam a intenção de se tornar lembrados pelos demais, e suas ideias venceriam o tempo, prolongando sua virtuosa vida para além da existência de seu corpo.

Em (des)continuidade histórica, na sociedade contemporânea o caráter normativo das identidades fixadas no âmbito da sociedade heterossexista e falocêntrica (Butler, 2008) re-produz as determinações biológicas do sexo, ao mesmo tempo em que encontra estratégias de ação pautadas no sistema capitalista liberal para a realização do consumo de massa dos produtos dados como necessários ao bem comum. Para a autora, a experiência *queer* mira as identidades normativas e a performatividade reproduz os modelos considerados naturais, ao mesmo tempo em que permite que sejam questionados em discursos marcados pelo conhecimento científico.

Assim, a experiência *queer* se refere ao volátil, ao que escapa forte e sutilmente, ao mesmo tempo, dos ideais identitários binários sexistas. Para ela, as identidades se articulam em diversas formas inacabadas e se impõem na ordem do improviso constante no jogo do

vir a ser. A performatividade, conceito trabalhado na intensidade do volátil, que ganha fluxo no contexto teórico, considera por sua parte a influência da linguagem e da produção de subjetividade interpelando e formatando o funcionamento tático e corporal na atualidade (Butler, 1997/2004).

66 | De acordo com as várias teóricas feministas e com base nos estudos culturais sobre a sexualidade e sobre o gênero, tais como Haraway (2004), Nicholson (1999) e Scott (1990), compreendemos que no espaço de produção da norma se produz algo que lhe escapa e a transgride positivamente. Uma produção do não lugar, por exemplo, resiste à interpretação social do que parece desprezível e bizarro e afirma o estranho. Como tal, um conjunto de significados socioculturais relacionados à diferença sexual abre precedentes para a realização de mudanças nos modos de experiência da sexualidade e do gênero em uma determinada sociedade. Ou seja, temos aí um novo significado histórico, dentro de uma nova concepção na construção da sexualidade: a experiência *queer* nas micropolíticas da sexualidade.

Ao nos basearmos nos estudos culturais, na perspectiva pós-estruturalista foucaultiana e nos estudos feministas (Louro, 2013; Preciado, 2011; Rubin & Butler, 2003; Salih, 2012), compreendemos que há modos de subjetivação que escapam da visão de sujeito centrado e apontam para o descentramento e um certo ‘desfazimento’ do sujeito e suas experiências no campo da sexualidade e do gênero. Portanto, problematizamos as micropolíticas da sexualidade que atuam no campo de produção dos poderes disciplinares e biopoder, (des)territorializam e (re)territorializam novos agenciamentos nos modos de subjetivação.

Apoiados nos estudos de gênero baseados na teoria foucaultiana encontramos um escape de qualquer discurso fixado em identidades estereotipadas, que produzem e reproduzem simulacros e mantêm os padrões normativos quase que inalterados num espaço de controle social. Ao trabalhar com a noção de sujeito borrado (Pocahy, 2013), ou de borramento, como práticas que extravasam e que se (auto)desterritorializam, encontramos o que escapa e foge pelo fluxo que realiza devires outros, impensáveis, paradoxais, por acontecerem de modo surreal e ao mesmo tempo concreto no ato. Na senda desta pesquisa, articulamos um movimento de resistência baseado nas práticas pedagógicas de contestação. Perseguimos como os diferentes modos de subjetivação são afirmados em sua potência e escapam do desempenho do papel social exclusivo de utilidade produtiva e docilidade política instituído nos valores das sociedades capitalistas excessivamente burocráticas, baseadas no modelo hierárquico patriarcal das relações hetero/homonormativas.

## Notas para concluir: abrindo um novo plano de problematizações

Compreendemos que a experiência de uma leitura *queer* sobre Dzi Croquettes parece oferecer um refúgio, uma passagem que aponta para um modo novo de respirar, sobretudo a potência da afirmação, a partir da diferença entre o modelo imposto tributário da tradição e o da velha forma de ser enquadrado na utilidade econômica e docilidade política dos corpos na atualidade, controlados pelo discurso padronizado e hegemônico do que seja bom para a proteção da sociedade, que nós buscamos. Cercado pelo modelo binário heterossexista, buscamos uma forma, uma travessa, que nos possibilite, como pesquisadores, não cair no apego às identidades engessadas, que acalmam e adormecem pela ilusão da profundidade individualizante do sujeito moderno. A estética produzida nas práticas que realizam a vida

como [obra de] arte desfaz qualquer possibilidade de aprofundamento em um sujeito de interioridade e o revela como aparência, perceptível no ato, evidenciando uma vontade de potência (Nietzsche, 1887/1988).

Finalmente, explicitamos práticas nas quais a experiência *queer* também é vista como uma viela para a afirmação da potência da vida - pela transformação, pela subversão e pelo que escapa aos territórios engessados sobre o corpo, o gênero e a sexualidade - a partir da perspectiva político-pedagógica de contestação presente em *Dzi Croquettes*. Cortes divisórios permanecem no contexto social, mas espaços de fuga têm ganhado cada vez mais expressão. Construímos nesta experimentação com os DZI possibilidades de continuidade do debate que envolve as questões relacionadas aos modos de subjetivação, sem sugerir novos repertórios, mas estranhos e indóceis modos de vida na experiência das interpelações do que pode/ de quem pode se constituir enquanto *humanx* na cena contemporânea brasileira.

### Referências Bibliográficas

- Balestrin, P., & Soares, R. (2012). Etnografia de tela: uma aposta metodológica. In D. E. Meyer, & M. A. Paraíso (Orgs.), *Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação* (Vol. 1, pp. 87-107). Belo Horizonte: Mazza.
- Butler, J. (2004) *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Paris: Éditions Amsterdam (Trabalho publicado originalmente em 1997).
- Butler, J. (2008). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Rev. Bagoas*, 5, 17-44.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- Mansano, S. R. V. (2009). Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, 8(2), 110- 117.
- Haraway, D. (2004). “Gênero para um dicionário marxista”: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, 22, 201-246.
- Nicholson, L. (1999). Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas*, 8(2) 8-41.
- Scott, J. (1990). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, 2(15), 5-22.
- Louro, G. L. (Org.). (2013). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (3a ed.). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Preciado, B. (2011, janeiro/abril). Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista de Estudos Feministas*, 19(1), 11-20.
- Rubin, G., & Butler, J. (2003). Tráfico sexual: entrevista. *Cadernos Pagu*, 21, 157-209.
- Salih, S. (2012). Judith Butler e a teoria queer (G. L. Louro, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Pocahy, F. A. (2013a). Pesquisa-aquecimento: Derivas de uma epistemologia libertina. In F. S. Teixeira-Filho, W. S. Peres, C. A. Rondini, & L. L. Souza (Orgs.), *Queering: problematizações e insurgências na psicologia contemporânea* (Vol. 1, pp. 157-172). Cuiabá: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso.

### Referência filmica

- Agra, R. (Produtor), & Issa, T., & Alvarez, R. (Diretores). (2009). *Dzi Croquettes*. Brasil: Imovision.

# ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS DE DOIS FILMES DE PAULO ROCHA: OS VERDES ANOS E MUDAR DE VIDA

Yawen Zhang<sup>1</sup>

Na Gao<sup>2</sup>

68 |

## RESUMO

Neste estudo, que abrange dois filmes, *Os verdes anos* e *Mudar de vida*, de Paulo Rocha, realizados na década de sessenta do Século XX, analisa-se as suas personagens femininas. Estes filmes incluem os estereótipos femininos existentes e as tentativas de fuga em relação a eles, e representam também a transição da sociedade do passado para o presente. Aliás, os dois filmes representam dois contextos socialmente distintos; um representa o mundo urbano; e o outro representa o mundo rural. Apesar disso, existem alguns pensamentos semelhantes sobre as personagens femininas. Em suma, o ponto comum desses filmes é a revelação da revolta das mulheres contra a sociedade patriarcal, e o pesado custo que tal acarreta para elas.

## PALAVRAS-CHAVE

Novo Cinema; Paulo Rocha; Género; Personagens femininas;

## Introdução

Na década de sessenta do século vinte, Portugal estava sob a alçada do regime salazarista que instaurou a *Política do Espírito* de António Ferro. Os filmes do Novo Cinema eram proibidos naquela época. Para o governo, apenas os filmes financiados pelo Estado Novo podiam passar com sucesso pela censura, pois representavam os ideais salazaristas e a “realidade” do povo português. Estes filmes do Estado Novo viveram sempre das falsas aparências com cenários harmoniosos onde nunca existiam problemas. No entanto, isso não correspondia à verdadeira vida do povo: o povo nesse tempo vivia miseravelmente com grande escassez de bens essenciais e difíceis condições de sobrevivência. Com o surgimento do Cinema Novo, as péssimas condições de vida e os conflitos inerentes passaram também a ser representados no cinema.

Em ambos os filmes, e na própria realidade, as mulheres são figuras frágeis e desfavorecidas. Era-lhes difícil mudar o destino e o seu percurso de vida, dadas as condições reais com que se deparavam. Mesmo assim, algumas mulheres também lutam pelas mais básicas necessidades da vida: o alimento, o respeito e amor que lhes faltavam. Para isso, às vezes, elas vão ter de lutar contra as doutrinas tradicionais impostas pela sociedade e pelo Estado Novo.

O filme *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966) apresenta uma história que se desenrola numa aldeia dos pescadores. O protagonista é um rapaz chamado Adelino, mas neste estudo focamos as mulheres à volta dele que são: a ex-namorada Júlia e a namorada Albertina. O outro filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) apresenta uma relação amorosa que se desenrola numa zona urbana, na cidade de Lisboa, entre os dois protagonistas: Júlio e Ilda. Neste filme, a patroa de Ilda, outra protagonista feminina, é a figura completamente diferente em comparação com Ilda. Dividem-se as personagens femininas em duas categorias: mulheres casadas e mulheres independentes. Começaremos pela análise da primeira categoria.

<sup>1</sup> Mestrado em Universidade de Aveiro. E-mail: evana.yawen@yahoo.com

<sup>2</sup> Mestrado em Universidade de Aveiro. E-mail: 516462642@qq.com

## Mulheres casadas – Júlia de *Mudar de Vida* e a patroa de *Os Verdes Anos*

### — Júlia

Júlia, a protagonista feminina do filme *Mudar de Vida*, representa a figura da mulher casada da aldeia nesse tempo. Contudo, tendo uma relação complicada com o protagonista Adelino, esta figura feminina sofre imenso e perde a oportunidade de concretizar o seu desejo devido à restrição do valor moral.

No início do filme, quando Adelino regressa para a sua terra, já se tinham passado muitos anos, por isso, Júlia, sua ex-namorada e que ele ainda amava, tinha-se casado entretanto com o irmão dele, Raimundo, e tinham já filhos. O desmaio de Júlia refere-se simbolicamente, quer à pancada no espírito, quer no corpo. Ao longo do filme, percebe-se que Júlia casou com Raimundo com relutância. Devido à partida de Adelino para combater na Guerra Colonial, Júlia tinha ficado sozinha com idade para casar, o que era mal visto naquele tempo e naquela comunidade. Assim, a melhor maneira para evitar “andar na boca do povo” era casar com alguém. De acordo com Beauvoir, o casamento para uma mulher significa “uma ruptura muito mais brutal com o passado” (BEAUVOIR, p.174). Esta ruptura é visível em muitos aspetos neste filme, incluindo a separação da família original e as experiências amorosas no passado. Adelino é o passado de Júlia, uma ferida emocional. Quando Adelino regressa, ela fica dividida, sofre o dilema entre o desejo revivido e a prisão da realidade. O casamento, na perspectiva de Simone Beauvoir na obra *O Segundo Sexo*, “não é geralmente por amor.” Beauvoir cita a conclusão de Freud que se diz “O esposo não passa nunca, por assim dizer, de um sucedâneo do homem amado, não é esse homem.” (apud BEAUVOIR, p.175)

Esta conclusão corresponde perfeitamente à situação de Júlia: mesmo não podendo casar com Adelino, ela procurou uma espécie de sucedâneo parecidíssimo – o irmão de Adelino. Eles casaram-se apenas por necessidade e interesse mútuo. Júlia quis viver uma vida normal e honrada e Raimundo necessitava duma esposa. O casamento como regime artificial que é, nunca exige obrigatoriamente uma ligação amorosa efetiva. Precisamente sobre a dissociação entre o amor e o casamento, Beauvoir também tem a sua opinião:

“Uma tal dissociação nada tem de acidental. Está implicada na própria natureza da instituição. Trata-se de transcender para o interesse coletivo a união econômica e sexual do homem e da mulher, e não assegurar uma felicidade individual.” (BEAUVOIR, p.175)

Júlia cuida dos seus dois filhos, ao mesmo tempo que exerce trabalhos pesados como transportar areias, ajudando na economia doméstica. Portanto, além do trabalho fora de casa, como mulher casada que é, tem de cuidar e organizar bem o funcionamento da sua família. Não há espaço para o descanso e ela não vive para si própria. Trata de todos os afazeres domésticos, mas esse infelizmente não é o seu desejo. A sua vida é desesperada e torturada, daí que a sua atitude perante a vida seja pessimista. Numa certa cena quando Adelino estava doente, deitado na cama e exprimiu a ideia de mudar a vida. Mas Júlia respondeu-lhe numa forma pessimista que eles eram “os bichos”. Os bichos aqui indicam as pessoas que vivem numa péssima situação e sofrem a tortura da realidade cruel.

Repara-se que Júlia tem perfeita consciência da sua posição social na qual tem de aguentar desprezo e pressão vindo da vida que “os bichos” sofrem. A tentativa de persuasão de Adelino demonstra que ele não consegue compreender a pressão sofrida por Júlia. Simone de Beauvoir

revela dados sobre os trabalhos domésticos naquele tempo: “trinta horas por semana, o que corresponde 3/4 de tempo de trabalho hebdomadário de uma operária ou uma empregada: é enorme se a tarefa se acrescenta a um ofício.” (BEAUVOIR, p.207) No caso particular de Júlia, mulher de aldeia piscatória com muita escassez material, a situação ainda piora: “O cuidado dos filhos, se numerosos, aumenta consideravelmente as fadigas da mulher: uma mãe de família pobre gasta suas forças ao longo de dias desordenados.” (BEAUVOIR, p.207)

70 | Em síntese, Júlia, mulher casada por conveniência, é reprimida pelas regras morais e pelo preconceito. Ela vive humilde como um “bicho” ignorante e não pode controlar a sua própria vida. Falta-lhe a coragem de lutar contra o preconceito existente. Portanto, a sua tristeza, fadiga e desesperança mostram-se em todas as cenas.

## — A Patroa

A mulher ao casar-se como afirma Beauvoir: “esta não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade.

“ O nosso conhecimento e imaginação às mulheres casadas constituem: ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; não lhe dão nenhuma possibilidade de influir no futuro nem no universo; ela só se ultrapassa para a coletividade por intermédio do esposo” (BEAUVOIR, p. 170)

Para as jovens, pertencentes à burguesia do século passado, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade, pois se permanecem solteiras tornam-se socialmente excluídas e irrelevantes. Por isso, há toda uma burguesia bem pensante que perpetua os casamentos combinados pelos pais. No filme, a patroa apresenta-se como uma mulher casada, situando-se numa classe social alta e rica. Corresponde também a uma imagem feminina tradicional e a vida dela configura uma tragédia matrimonial. Sofre de dores de cabeça e, por isso, encontramos-la muitas vezes na cama. Nos filmes e na literatura, a dor de cabeça é sempre uma das características predominantes nas personagens trágicas. As conversas entre a patroa e Ilda revelam a diferença no modo de pensar; a patroa refere a Ilda principalmente que era preciso que ela tivesse muito cuidado com o rapaz de Lisboa. As mulheres, neste contexto, são sempre vistas como refletindo “ a maternidade, em particular, só é respeitada a mulher casada”(BEAUVOIR, p. 171). Isto reflete-se na sua fala onde podemos observar como a patroa é uma mulher caridosa; ela tem conhecimento do estado de Ilda. A sua lógica e o pensamento do discurso distingue-se do de Ilda; sendo circunspecta e conservadora, a sua preocupação em relação à idade comprova isso mesmo, ela acha que o menino é tão jovem. Esta preocupação é um tipo de limitação da ideia humana na origem da sociedade.

Durante o período do século passado, há equívocos vários na relação entre o casamento e o amor, aliás, conforme as ideias de Balzac:

“Balzac exprime em todas as suas inconseqüências as ideias da burguesia conservadora. Ele reconhece que, em princípio, casamento e amor nada têm a ver um com outro, mas repugna-lhe assimilar uma instituição respeitável a um simples negócio em que a mulher é tratada como coisa.....” (apud BEAUVOIR, p.179)

No filme, pergunta finalmente se Ilda gosta de Júlio. Parece que a patroa já não se importava com amor. Ela é uma mulher com muita experiência vivencial e razoabilidade, tem já um completo sistema de ideias; pode colocar a razão em primeiro lugar e a sensibilidade depois, e este modo de pensar demonstra que a natureza instintiva da patroa já desapareceu, e esta mulher que vemos agora é condicionada pela realidade e pela sociedade, centrada apenas nos valores da família e do casamento.

As mulheres casadas encaram o destino de casamento como a condição primordial para alcançarem o respeito e a honra dentro do seu contexto social próprio, como confirma Beauvoir “A mulher, em se casando, recebe como feudo uma parcela do mundo; garantias legais protegem-na contra os caprichos do homem; mas ela torna-se vassala dele.”(BEAUVOIR, p.169)

Parece que a patroa tem tudo: uma família rica, um marido honrado, e não se preocupa em viver a vida. Na verdade, não tem nada de interior, não tem liberdade. As benesses exteriores não apagam carências de ordem afetiva. O que ela perde afinal? Uma mulher deve realizar o respeito e o valor como um ser humano inteiro e individual. Mesmo como Beauvoir disse, “o que ela procurava na independência e na violência, era a posse do mundo.” Naquela época, existiam muitas limitações aos casamentos nas classes burgueses: a lei e os costumes impõem o casamento, especialmente às mulheres. Para manter as aparências, submetem-se às regras da religião e da sociedade. Na maioria das vezes, o casamento acontece entre dois elementos da mesma classe socioeconómica. A junção de duas famílias influentes, através do casamento de dois dos seus membros, por exemplo, poderia significar mais poder e força política. No entanto, este tipo de união só sustentado por poderes e interesses sem amor foi a causa desse casamento trágico. A situação é mais grave no contexto da sociedade patriarcal: o pai decide o casamento da filha, e, depois de casar, é o macho, o marido que governa a família e a mulher simplesmente administra-a:

“Mas não é à mulher ela própria que o homem dirige um apelo: é a sociedade dos homens que permite a cada um de seus membros realizar-se como esposo e como pai; integrada como escrava ou vassala nos grupos familiares dominados por pais e irmãos, a mulher sempre foi dada em casamento a certos homens por outros homens”( BEAUVOIR, p.166)

Deste modo, no filme, a patroa sofre de dores de cabeça, que são o sintoma da sua angústia perante a traição do marido com a prima dela. Note-se que adultério da esposa foi considerado até os nossos dias um pecado, mas para os homens o adultério masculino era uma prática perfeitamente aceitável. A patroa tem aparentemente todas as riquezas do mundo, mas se se afastar da família e do marido dela, na verdade, não tem nada. Ela não tem trabalho nem capacidade económica. Assim sendo, a patroa está sempre numa situação de inferioridade em relação ao marido, ou melhor, aos homens. Beauvoir também aponta:

“Em certos meios burgueses ainda se deixa a moça na incapacidade de ganhar a vida; ela só pode vegetar como um parasita no lar paterno ou aceitar uma posição subalterna em algum lar estranho” (BEAUVOIR, p.170)

Mais uma vez temos de pensar com atenção na situação real das mulheres. Quem são verdadeiramente elas? Como Beauvoir disse: “A mulher sempre foi senão a escrava do homem, pelo menos a sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições” ( BEAUVOIR, p.21)

No fim do filme, as duas mulheres apresentam-se ao mesmo tempo, conduzindo à tragédia no desfecho do filme, e também à tragédia delas duas. Enquanto uma morre de morte física, a outra, a patroa, morre simbolicamente de morte moral, nunca possuindo a sua própria vida, amarrada à conjugalidade.

## 72 | Mulheres independentes – Albertina de *Mudar de Vida* e Ilda de *Os Verdes Anos*

### — Albertina

Albertina, a segunda protagonista feminina do filme *Mudar de Vida*, representa um outro tipo de mulher: solteira e com o espírito independente. Neste filme, tal como o título *Mudar de Vida*, a vida de alguém já se mudou, entretanto, outrem quer mudar de vida. Albertina faz parte das pessoas que têm um forte desejo de mudar de vida.

Albertina representa uma figura enérgica que faz um grande contraste com Júlia. Beauvoir admitiu: “É difícil afirmar em que medida a constituição física da mulher representa em si um handicap.” (p.466) Contudo, ambas elas são mulheres. Note-se que Júlia sofria muitas doenças tanto físicas como mentais. Apesar do aspeto físico, a situação psicológica carrega o fator importante. Às vezes, é a escolha de uma vida ativa que impede certo tipo de doenças físicas. Assim, inversamente, por causa da tensão moral, das tarefas pesadas e das contradições, Júlia sofre imenso. O olhar de Albertina perante a vida e as restrições sociológicas é um olhar intransigente na defesa da sua liberdade, ao passo que o olhar de Júlia está sempre impregando de extrema tolerância e resignação. Tal como se refere em *O Segundo Sexo*:

“Quer a mulher viva com os pais, quer seja casada, raramente os que a cercam respeitam o seu esforço como respeitam o de um homem; impor-lhe-ão serviços, tarefas desagradáveis, cercear-lhe-ão a liberdade.” (BEAUVOIR,p.467)

Albertina, como a mulher relativamente independente, trabalha numa fábrica como operária. Contudo, o trabalho dela era criticado pelos homens por ser demasiado fácil comparado com o setor predominante na comunidade – a pesca. Durante a governação salazarista, *Política do Espírito* era a instrução essencial no domínio da vida cultural, a qual se enfatiza o valor moral da religião católica. Sob a sociedade patriarcal, de acordo com as doutrinas católicas, a atitude social sobre mulheres que trabalhavam era de desprezo. Aliás, o seu salário não era suficiente para que pudesse concretizar o seu sonho de emigrar; foi aí que aconteceu o encontro de Adelino e Albertina numa capela, quando ela tentava roubar da caixa de donativos à igreja com intuito de emigrar. Albertina usa formas inadequadas para ganhar dinheiro, as quais incluem o roubo e relações sexuais. Isto porque, antes de se realizar o sonho de emigrar, ela tem de aguentar a discriminação sobre o género feminino, ganhar independência, e conseguir meios económicos para poder emigrar.

Albertina é uma mulher avançada para a época e para o meio social, e isso vê-se tanto nos discursos como nos gestos. Ela fuma e teve algumas relações íntimas com homens. Ela tem valores morais próprios diferentes dos da disciplina tradicional. Adelino disse-lhe que enquanto fosse nova, “podes falar assim”. A resposta de Albertina é extraordinária: “Nova ou velha é à minha vontade. Ninguém me manda. Quando não poder aguentar mais, faço como já viste.” Esta resposta demonstra a autonomia que ela estava a proclamar e a confir-

mação dos seus valores próprios. A figura de Albertina representa um ponto de vista referido em *O Segundo Sexo*:

À relação entre a independência feminina e a relação amorosa, Beauvoir escreveu que “... para que uma mulher pudesse ser amorosa à maneira de um homem, isto é, sem pôr em causa seu próprio ser, em liberdade, fora preciso que se pensasse sua igual, que o fosse concretamente. Fora preciso que se empenhasse com a mesma decisão em seus empreendimentos, o que, como vamos ver, não é ainda frequente.” (BEAUVOIR, p.465)

| 73

Nota-se que o que distingue Júlia de Albertina é a sua autonomia e consciência própria. Para Júlia, a família dela é o centro do mundo ao qual está aprisionada. Mas Albertina dá-nos uma nova perspectiva sobre a condição feminina contemporânea, pois supera muitas das limitações sociais e familiares. Foi com o trabalho fora de casa que a mulher passou a integrar a sociedade de um modo distinto e mais independente.

“Assim, o trabalho que a mulher executa no interior do lar não lhe confere autonomia; não é diretamente útil à coletividade, não desemboca no futuro, não produz nada. Só adquire seu sentido e sua dignidade se é integrada a existências que se ultrapassam para a sociedade, na produção ou na ação...” (BEAUVOIR, p.209)

Quase no fim do filme, Adelino e Albertina encontraram-se no estábulo. Ela estava preparada para fugir. Se Albertina fosse encontrada pelo irmão dela, ela podia ser assassinada. Mesmo que o irmão dela nunca apareça, ele representa a figura da autoridade da sociedade patriarcal. Quando a mulher é ainda solteira precisa de um homem que se responsabilize por ela. Albertina foge disto em busca de independência e liberdade. No final, o som da espingarda é metafórico, que significa o impacto das regras antigas. Quando o som termina, a esperança de uma vida nova parece puder finalmente começar.

## — Ilda

Com o avanço do tempo, e à medida que a sociedade evolui, podemos observar que “foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta.” (BEAUVOIR, p.449) No filme *Os Verdes Anos*, Ilda é uma empregada doméstica, jovem e bonita. A sua primeira aparição surge na sequência de um caso acidente que a leva a conhecer Júlio. Ela partilha a mesma origem humilde e pobre com Júlio. Ilda, no entanto, adapta-se completamente à vida da cidade; circula livremente e tenta adquirir uma independência total com o seu próprio esforço.

“A maneira por que se empenha em sua profissão e a ela se dedica depende do contexto constituído pela forma global de sua vida.....não é considerada de maneira idêntica pela sociedade.....O fato de ser uma mulher coloca hoje problemas singulares perante um ser humano autônomo.” (BEAUVOIR, p.451-452)

Temos de pensar desde quando e quem é que adicionou os trabalhos domésticos às mulheres? Isto não é natural, ninguém nasceu com tarefas exclusivas devido ao seu género. Mas numa sociedade patriarcal por causa da falta de participação dos homens no trabalho

do lar, pouco a pouco, estabeleceu-se que as mulheres deviam estar sempre estão ligadas aos trabalhos domésticos. Além disso, os ofícios femininos eram muitas vezes ingratos, mal apreciados e mal remunerados.

74 | A toalete feminina é um aspeto importante para as mulheres, não é simplesmente um adorno: exprime a situação social da mulher, como Beauvoir confirma “Não é, de resto, somente a preocupação da opinião que a incita a dedicar tempo e cuidados a beleza, ao lar. Ela deseja continuar uma verdadeira mulher para sua própria satisfação “(BEAUVOIR, p.453). É uma ideia de feminilidade que se impõe de fora a toda mulher, precisamente porque se define artificialmente pelos costumes e pelas modas. Entretanto, Beauvoir também referiu que:

“...a mulher, ao contrário, sabe que quando olham não a distinguem de sua aparência, ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete. Suas vestimentas foram primitivamente destinadas a confiná-la na impotência e permaneceram frágeis...”(BEAUVOIR, p.453)

Este aspeto também é focado no filme. Podemos observar isso em Ilda, sempre a procurar uma vida melhor e ela sabe o que quer: senta-se no sofá da patroa e vê desfiles de moda na televisão, ela própria desfila para Júlio com as roupas da patroa; tal como todas as meninas, gosta de roupas e sapatos bonitos. Em alguns casos, este desejo de riqueza, à mulher “permitir-lhe-á adquirir uma independência total; por vezes, ao contrário, ela abandonará seu ofício para ser sustentada”. Ilda, porém, tem as crenças próprias, procura a riqueza, porém recusa vir a ser escrava do dinheiro. Contudo, para Beauvoir:

“a existência de uma casta privilegiada, a que é permitido agregar-se apenas entregando o corpo, é para a jovem mulher uma tentação quase irresistível; .....se se contenta com o que ganha, será apenas um pária: mal instalada, mal vestida, todas as distrações e o próprio amor lhe serão recusados.”(BEAUVOIR, p.450-451)

Mas Ilda não é assim, ela é contra isso, demonstrando ser diferente das mulheres mais tradicionais. Ela representa uma mulher nova na sua relação com a vida, com o amor e com o trabalho. Ela tenta ser um ser autónomo e independente, sendo uma migrante do campo, vivendo agora na cidade, adapta-se bem à vida urbana, procura o amor livremente e a sua autonomia económica através do trabalho, nega a “natureza” da mulher tradicional. Ela é sociável, e tem uma grande vontade de comunicar e interagir com o mundo em vez de ficar fechado entre quatro paredes.

Contudo, ela ainda não consegue escapar da predestinação trágica da mulher nesta sociedade. Naquela época, as ideias de casamento são limitadas assim, “são as moças que em geral tomam a iniciativa do casamento”. Mas Ilda não é um delas, ela queria mudar o “destino” das mulheres. No filme, a sua negação em ser escrava do casamento e a sua recusa do pedido de casamento por parte de Júlio, é o que vai levar diretamente à sua morte, ao seu assassinato por parte deste.

## Conclusão

Hoje em dia, mesmo que a consciência feminista esteja mais consolidada, a maioria das mulheres ainda se encontra numa posição subalterna. Como a mulher ainda está a resistir contra o estatuto do segundo sexo, a sua atenção será distraída e o tamanho da vista e a responsabilidade social dela serão limitados.

No filme *Mudar de Vida*, ambas as protagonistas femininas exerciam os trabalhos no seio de uma situação complexa e atormentada. O trabalho e a independência económica de Albertina “ajudará poderosamente seu equilíbrio físico, evitando-lhe que dele se preocupe incessantemente.” (BEAUVOIR, p.466). Pelo contrário, o trabalho de Júlia não oferecia independência nem realização pessoal, pois acrescentava-lhe mais peso físico e mental “Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora.” (BEAUVOIR, p.482) Saliente-se que, até ao final do filme, Albertina não obteve o sucesso que pretendia, mas uma mulher que luta contra a repressão, e está a procurar um modo de fugir a esta existência repressiva.

No final do filme *Os Verdes Anos*, as duas mulheres apresentam-se ao mesmo tempo na trágica sequência final, representando a tragédia de ambas. Enquanto uma morrerá fisicamente, outra morrerá interiormente. Júlio sente-se num ambiente estranho e hostil, desenrolando-se uma série de peripécias que lhe despertam a desconfiança em relação a Ilda, que decide romper o namoro. Impulsivo, Júlio acaba por matá-la. A vida duma mulher é facilmente decidida e interrompida pelo homem. A patroa, provavelmente continuará com o marido, ou seja, aceitando os costumes sociais castradores e a sua dependência económica deste, nunca possuindo assim vida própria. Pelos dois filmes de Paulo Rocha, cuja a perspectiva cinematográfica que nunca desistiu de perscrutar o seu próprio país, discutindo, ponto por ponto, os clichés (sociológicos, políticos, etc.) que tendem a simplificar a sua complexidade interna, mostram-nos efetivamente as típicas personagens femininas do Estado Novo. A situação das mulheres é sempre de inferioridade relativamente aos homens. Contudo, de acordo com o desenvolvimento das políticas, das economias e das culturas, as mulheres já começaram de gozar mais direitos, e há cada vez mais pessoas conhecerem a necessidade de realizar a igualdade entre homens e mulheres, vista como necessária à evolução de toda a comunidade. Mas ainda existem desigualdades sociais com as quais se deve lutar permanentemente.

### Referências Bibliográficas

Beauvoir, S. (1969). *O segundo sexo*. (S, Millet, Trad. 2ª ed.) Paris: Librairie Gallimard  
Trabalho Doméstico no Jornal “Voz das Criadas”

### Tutoriais

<http://filmesportugueses.com/os-verdes-anos/>

<http://www.cinemametropolis.com/index.php/pt/component/zoo/item/os-verdes-anos-mudar-de-vida-dvd>

### Mudar de Vida (1966)

Direção: Paulo Rocha

Tempo: 103 minutos

<https://www.youtube.com/watch?v=btT8HmXysg0>

### Os Verdes Anos (1963)

Tempo: 91 minutos

Direção: Paulo Rocha

[http://www.dailymotion.com/video/x21x9ka\\_os-verdes-anos-paulo-rocha-1963\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x21x9ka_os-verdes-anos-paulo-rocha-1963_shortfilms)

# BREVE ANÁLISE DAS MUDANÇAS NA CONDIÇÃO FEMININA DURANTE O ESTADO NOVO NO FILME “A CANÇÃO DA SAUDADE”

Bo Li<sup>1</sup>

76 |

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo conhecer melhor as mudanças na condição feminina durante o Estado Novo em Portugal, através da análise das duas protagonistas no filme “A Canção da Saudade” Babá e Cilinha; e verificar se essas mudanças foram completas com base no comportamentos das mulheres influenciadas pelos estereótipos da sociedade.

## PALAVRAS-CHAVE

Mulher; Estado Novo; mudança; Portugal; estereótipo.

## Introdução

Ao longo dos tempos, e na época a que nos reportamos, a situação das mulheres foi sempre inferior aos homens. A mulher é considerada naturalmente como dona de casa, mãe, esposa e empregada, no âmbito duma sociedade patriarcal. A mulher tem uma ocupação submissa ao marido, com poucos direitos de trabalho, de divórcio, de economia e de liberdade.

Portugal também não é exceção. Na época do Estado Novo, sob o controle do regime de Salazar, destaca-se a célula familiar como base da nação e cada indivíduo tem seu lugar na família e no Estado, deste modo, os homens e as mulheres são apenas parte da engrenagem familiar, onde as mulheres, conforme as suas condições “naturais”-biológicas, têm de voltar ao “lar” e ser boas esposas e boas mães, obedientes aos seus maridos.

No entanto, o século XX não é um século estável: “ Não nos podemos esquecer que Portugal, independentemente do movimento político que viveu, ia sempre enfrentar uma grande reviravolta a todos os níveis, já que o século XX foi o século das mudanças, das evoluções, da libertação dos costumes.” (Garcia, 2011, p. 72). Após as duas guerras mundiais, por causa da reconstrução de economia em todo o mundo, muitas coisas novas e conceitos avançados foram introduzidos em Portugal, acompanhando também os movimentos feministas, que inspiraram algumas mulheres a começarem a fazer mudanças e a procurarem a liberdade, embora estas mudanças fossem extremamente difíceis naquela época.

Para conhecer melhor estas mudanças relativamente às mulheres durante o Estado Novo, baseei-me no conhecimento da situação das mulheres naquele época, e ao mesmo tempo, no estudo do filme “ A Canção de Saudade” filmado nos anos de 60, no qual se apresentam dois tipos de mulheres: antiga mulher e nova mulher. Através da análise dos tratamentos das relações delas com a família e os conceitos sobre o namoro e o casamento, podemos detetar algumas mudanças ocorridas com as mulheres daquela época.

Mas ao mesmo tempo, através de algumas cenas do filme, podemos ver que as mudanças não são completas: Babá finalmente escolhe casar com Tony. Em face deste final, temos de perguntar porque é que as mudanças não são ainda completas e verificar se estas

<sup>1</sup>leeboosky@gmail.com

mudanças foram influenciadas ou não pelo estereótipo feminino idealizado pelo Estado Novo.

## 1. O retrato de mulher no Estado Novo

Nos primórdios da humanidade, os homens e as mulheres tinham a mesma situação social, mesmo as mulheres eram mais valorizadas numa sociedade patriarcal: “Nessa divisão primitiva do trabalho, os dois sexos já constituem, até certo ponto, duas classes; entre elas há igualdade.” (Beauvoir, 1967, p.73). No entanto, com o desenvolvimento das sociedades, a situação das mulheres deteriorou-se, e as mulheres têm sido consideradas inferiores aos homens, numa relação social de subordinação. mais baixo, sempre inferior aos homens.

Devido à instauração destes valores de predominância masculina na sociedade, certos preconceitos foram sendo formados ao longo do tempo, e as mulheres são “naturalmente” consideradas apenas como mães, donas de casa e empregadas, sempre num papel de submissão em relação aos maridos. E esta submissão também se reflete naturalmente noutros âmbitos: nos direitos, no trabalho, na família, nas relações do casamento e até na vida e morte:

“No regime estritamente patriarcal, o pai pode condenar à morte, já ao nascerem, os filhos ou as filhas; mas, no primeiro caso, a sociedade restringe, o mais das vezes, seu poder: todo o recém-nascido masculino normalmente constituído tem o direito de viver, ao passo que o costume de abandonar as meninas é muito comum.” (Beauvoir, 1967, p.102).

Em Portugal, este estereótipo da mulher subalterna também era predominante, especialmente na época do Estado Novo: “As mulheres e as crianças deviam respeito e obediência ao homem. Este era a figura dominante em tudo, o estado é o primeiro a alimentar esta desigualdade e a proclamar o culto do chefe: “Na família, o chefe é o pai; na escola, o chefe é o padre; na nação, o chefe é o governo” – A mulher, segundo o que já observámos até aqui do seu papel, seria o chefe moral da família.” (Garcia, 2011, p. 77)

O governo esforçou-se por conservar a mulher no seu posto tradicional para manter a ordem da sociedade, como achava que todos os membros da sociedade deviam ficar nos seus postos respetivos com base na classe social ou no sexo. Como a ideologia do Presidente do Conselho de Ministros do regime do Estado Novo, Oliveira Salazar, era a de que a família é também a base da nação e os homens e as mulheres não eram os indivíduos, mas os membros da família, como partes da engrenagem familiar: “... o núcleo primário orgânico do Estado Novo Corporativo...” ( Pimentel, 1999, p.63). Nessa ideologia salazarista, as mulheres fazem parte do esteio dessa família preconizada por Salazar, deveriam, por isso, ficar no lar, não trabalharem (excepto algumas profissões que deveriam ser exercidas por mulheres, como no ensino escolar e as outras profissões morais) nem terem independência económica, limitarem-se a serem mães e donas de casa, pois essa, segundo o estado novo, era a verdadeira “natureza” da mulher. Assim, a liberdade da mulher foi totalmente limitada ao lar e à em casa, ao lado do marido e dos filhos, e ao mesmo tempo, que perdia muitos direitos, oportunidades, trabalho, liberdade, educação e também o direito ao lazer.

Perante esta difícil condição de completa inferioridade feminina, nem todas as mulheres a aceitaram passivamente. Apesar das muitas dificuldades vindas do governo e da sociedade, havia um certo número de mulheres que começavam a lutar pelos seus direitos; condições de trabalho e aumento do salário: “ Os movimentos de oposição ao regime salazarista foram inúmeros e de várias correntes ideológicas, e as mulheres não quiseram deixar de dar o seu contributo nesta mesma luta.” (Garcia, 2011, p.87) e “ Apesar de todo o esforço demonstrado pelo estado para lutar contra a modernização dos costumes, as mulheres emancipavam-se, de dia para dia. Na década de 40, já 17% da população nacional feminina era activa: criadas, trabalhadoras rurais e operárias (indústria têxtil), na sua maioria.” (Garcia, 2011, p. 79)

Influenciadas pelas ondas dos movimentos feministas que varriam por esta altura a Europa, algumas mulheres portuguesas protagonizaram algumas mudanças avançadas em vários âmbitos, por exemplo: nas relações com os familiares, no conceito sobre o amor, o casamento e a música, na moda e no vestuário, etc. Apesar destas mudanças não serem completas nem em número significativo, trouxeram um ar fresco de mudança e esperança às mulheres que viviam na sufocação do regime salazarista.

## II. Representações da Antiga e da nova mulher no filme “A Canção da Saudade”

O filme “A Canção da Saudade” centra-se numa família modesta durante o Estado Novo: o pai é um pianista nostálgico das melodias do passado, enquanto o filho, Tony, é um membro duma banda musical “Gatos Pretos”, influenciada pelos Beatles e por Elvis Presley. Assim, temos aqui a principal contradição deste filme: nova música versus antiga música, que também se trata de uma oposição entre um conceito vanguardista e um conceito antigo. Neste filme, as duas protagonistas representam dois tipos de mulheres muito diferentes; nova mulher e antiga mulher.

A filha, Cilinha representa a antiga mulher, ou seja, uma mulher tradicional, que vive à maneira da “boa mulher” do estado novo, que funciona segundo conceitos antigos na sua relação com a família, no namoro, no casamento, e também na sua relação com a música. Porém, a outra protagonista do filme é o oposto de Cilinha. Chama-se Babá, e tem já características de uma mulher nova, pois encara de modo diferente o namoro, a música, ou a roupa.

Durante o regime salazarista, os conceitos mais avançados, à época, sobre as mulheres estavam a cruzar-se com os estereótipos femininos promovidos pela política do Estado Novo. Apesar de Portugal estar controlado pelo regime Salazarista, iria passar por uma série de reviravoltas, que finalmente levariam à liberdade, na Revolução dos Cravos, em Abril de 1974. O século XX foi um século cheio das mudanças, das evoluções, dos desafios e da libertação dos costumes.

O período do Estado Novo também coincidiu com o período da emancipação das mulheres Europa fora, o que alertou as mulheres em Portugal a reconhecerem cada vez mais a sua situação de submissão e, por isso, começaram a procurar caminhos para a mudança. Desta emancipação criam-se grandes choques entre as mulheres, a sociedade e o regime salazarista então vigente.

No filme, mostra-se esta encruzilhada entre a nova mulher que se pretende afirmar e a antiga mulher, isto é particularmente visível e conflituoso nas relações familiares e na mudança de conceitos sobre o namoro e o casamento.

### a) A mulher e a família

No Estado Novo, como já vimos, a família é o núcleo de nação. Sendo parte integrante da nação, ela tem de se esforçar pelo bem comum. Com o objetivo de manter a segurança do Estado, cada membro desta família tradicional tem o papel respetivo, criando assim uma hierarquia, onde a mulher assume a sua função “natural”- de esposa, mãe e educadora dos filhos. Em 1932, em resposta a uma pergunta de António Ferro sobre qual seria o papel destinado à mulher no regime do Estado Novo, o Presidente Salazar afirmou que: “... a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável uma obra de reconstrução moral” e “ a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não era inferior à do homem”.

79

A mulher daquela época obedeceu totalmente ao marido, não tinha emprego normal, ficou em casa e não teve o direito de votar. Além disso, sob a pressão e o preconceito da sociedade, a mulher teve de ser completamente submissa para os filhos e o marido, e muitas vezes suportar a tortura e a violência do marido e dos homens em geral.

Neste filme, podemos observar algumas das condições das relações entre a mulher e a sua família durante o Estado Novo. Sendo uma figura de antiga mulher, a filha Cilinha era muito competente no seu papel tradicional, de acordo com as normas sociais de boa mulher. Na família dela há três membros: o pai, o irmão e ela. Devido a ter perdido a mãe, ela sucede-lhe e continua a tomar conta da família. No filme, há muitas cenas que o demonstram, por exemplo: ela prepara sozinha o jantar para a família sem ajuda de Tony; enquanto o pai vai a sair para trabalhar, ela põe-lhe o chapéu; e no princípio do filme, ela opôs-se à banda de Tony, mostrando-se relutante perante os comportamentos avançados de Tony. Sendo a zeladora do bem-estar do chefe da família, ela prestou aos homens todos os cuidados. E para ela, este tal cuidado e submissão, era um costume, uma norma social, por isso o assumiu sem se questionar.

Opostamente a ela, a outra protagonista deste filme tem uma atitude totalmente diferente. Tony chama-a pela janela para ela vir jantar à casa dele, e ela sai diretamente de casa sem pedir a permissão da mãe, chegando mesmo a dormir na casa do namorado. Podemos notar que ela vive numa família mais moderna e livre. Ela tem o direito de viver à sua vontade; sair de casa à noite, dormir em casa do namorado, gostar da música dos Beatles, etc.

“No fim dos anos 60, perante a impotência dos pais, as meninas urbanas saíam e entravam em casa às horas que lhes apetecia. Nas farmácias vendia-se a pílula livremente e o discurso juvenil radicalizava-se de dia para dia.” (Garcia, 2011, p. 87) como é o caso da Babá. E as mulheres declaravam que também queriam trabalhar e não queriam viver só para procriar.

No entanto, estas mudanças no comportamento das mulheres receberam a oposição de muitos homens e do governo. Sendo a autoridade absoluta numa família, os homens não queriam as mulheres e filhas a fazerem coisas que contrastaram com as normas e os costumes da sociedade, e não queriam dar-lhes tantas liberdades que pusesse em causa o controlo que tinham sobre elas. Apesar disso, a situação da mulher na família tornou-se um pouco melhor do que antes.

## b) A mulher e o conceito sobre o namoro e o casamento

No Estado Novo como a família é o núcleo do estado, o casamento é o núcleo da família. Segundo a ideologia Salazarista, casar e ser boa mãe seriam o destino natural e correto da mulher. E tudo o que se afastasse desta “natureza”, era considerado um desvio. Naquela época, se uma mulher escolhesse ser uma lésbica ou recusasse casar e ter filhos, seria vista como tendo um comportamento desviante em relação à sua condição feminina; como Hélène Eck escreve num artigo seu:

“Tudo o que, material e psicologicamente, afasta as mulheres deste destino é contranatura, imoral e fatal à pátria. Não existem más mães, existem apenas más mulheres que se recusam a ser mães. Esta recusa da maternidade não é, aliás, considerada como uma livre opção” (Eck, 1991, p.247).

Perante a pressão social do casamento e da gravidez, algumas mulheres eram obrigadas a mudar de ideias, se não, elas iriam ser consideradas incompletas: “Não seria possível obrigar diretamente um mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei e os costumes impõem-lhe o casamento, proibem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio.”

“Além disso, quanto ao divórcio, o grande golpe à lei republicana de 1910 foi desferido com a celebração da Concordata entre a Santa Sé e o Estado português, em 1940, que passou a reconhecer os efeitos civis do casamento celebrado segundo as leis canónicas. O casamento tornou-se indissolúvel a partir de então e, por conseguinte, todos os casados pela Igreja – a larguíssima maioria -, que se separavam, já não se podiam voltar a casar. Esta situação, que vigorou até 1974, gerou muitas situações de ligações extramatrimoniais não legalizadas e aumentou o número já de si grande, dos filhos ilegítimos.” (Pimental, 2008)

No filme, Cilinha adotou um conceito mais conservador sobre o namoro e o casamento. Quando ela começou a namorar com Raul, ela não contou nem ao irmão nem ao pai, pois estava um pouco envergonha pelo namoro. E ela também manteve uma certa distância em relação ao namorado antes do casamento, portanto, sem comportamentos considerados “inadequados”. Além disso, quanto ao namoro do seu irmão e Babá, ela manifestou algumas insatisfações. Por exemplo: Tony e Babá saíram de casa à tarde para assistir a um concerto de banda “Gato Preto”; Babá ia dormir no quarto do Tony, mas Cilinha, tradicionalista, não permitiu. No ponto de vista dela, dormir na casa do namorado antes do casamento era uma coisa profundamente imoral para uma mulher.

Ao invés de Cilinha, Babá tem um conceito sobre o namoro mais avançado e livre. Em público, ela tem comportamentos de intimidade com Tony, chegando mesmo a dormir no quarto de Tony, sendo ainda solteira. Os comportamentos dela estavam totalmente fora do que se considerava ser uma “boa mulher”. Estas mudanças do conceito sobre o namoro, como estes comportamentos de Babá, foram muito influenciadas pelos movimentos feministas.

Os movimentos de oposição ao regime salazarista foram inúmeros e de várias correntes ideológicas, e as mulheres não quiseram deixar de dar o seu contributo nesta mesma luta. Foi neste espírito reivindicativo que se assistiu à criação de vários organismos, alguns parti-

cularmente femininos, que apesar de não se assumirem claramente feministas, desenvolviam uma ação muito centrada em torno de questões intimamente relacionadas com as mulheres, como o direito ao aborto e contraceção ou o combate à violência doméstica.

Estes movimentos feministas influenciaram muitas mulheres jovens, mais abertas e independentes como Babá para viverem segundo a sua vontade.

### III. Estereótipo e as mudanças da mulher

No entanto, no final deste filme, Babá finalmente escolhe casar com Tony, regressando assim ao caminho normal da mulher tradicional. Para as pessoas que viviam naquele tempo, o casamento é uma coisa predestinada e natural, como as palavras de Beauvoir no seu livro «*O Segundo Sexo*»:

“O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido - em certos casos, de um protetor - é para ela o mais importante dos empreendimentos.”

Embora mostrando muitos comportamentos avançados, Babá, acabou sendo influenciada pelo estereótipo predominante.

Ao longo dos tempos, a ideia de que as mulheres devem ter uma ocupação compatível com os postos de mães e os homens devem sustentar a casa parece ser um estereótipo “naturalista”, que não se põe em causa. Para a adolescente:

“Sempre estive convencida da superioridade viril; esse prestígio dos homens não é uma miragem pueril. Tem bases econômicas e sociais; são indiscutivelmente os senhores do mundo, tudo persuade a adolescente de que é de seu interesse tornar-se vassala; seus pais a incitam: o pai orgulha-se dos êxitos da filha a mãe neles vê as promessa de um futuro próspero.” (Beauvoir, 1967, p.67)

E para a mulher portuguesa do Estado Novo, convém alertar para o facto que não foi só o regime que desenhou a mulher portuguesa do século XX. A sua educação, e comportamentos, caracteristicamente antiquados e preconceituosos, não foram a “produção independente” pelo regime. Os pais, maridos e antepassados semearam por todo o país uma cultura tradicionalmente modesta e fechada como era a portuguesa.

Como escrevi antes, após a Segunda Guerra Mundial, como o ataque das coisas novas causadas pela reconstrução económica e pela influência dos movimentos feministas, as mulheres portuguesas também se ocorreram muitas mudanças.

“A nova mulher, emancipada e trabalhadora, começa a tentar usufruir finalmente de alguns dos prazeres da vida, antes acessíveis apenas aos homens. Porém, em simultâneo com este apogeu social, é acusada de desestabilizar os lares e as famílias.”(Garcia, 2011, p. 61)

Ao mesmo tempo, a juventude rompe o cenário do socialmente correto enfrentando família, professores e desafiando a política vigente. Elas emaciparam-se das normas sociais e dos costumes tradicionais, tendo a coragem de romper a rotina: escolheram o aborto (apesar de ser ilegal), ao contrário de aceitar obrigatoriamente o efeito indesejado; o divórcio também se tornou uma opção quando elas quiseram separar do marido.

82 | No entanto, influenciadas pela pressão da família e da sociedade, estas mudanças de mulheres não são completas. Este tipo de mudança incompleta não é apenas por causa da pretensão de mulheres próprias, são vindas mais do receio desta sociedade patriarcal:

“Tudo contribui para frear sua ambição pessoal, enquanto uma enorme pressão social a convida a encontrar uma posição social no casamento, uma ustificação. É natural que não procure criar por si mesma seu lugar neste mundo, ou que só a faça timidamente.” (Beauvoir, 1967, p.108)

## Conclusão

Após a breve análise da situação das mulheres no Estado Novo com base nas duas protagonistas do filme “A Canção de Saudade”, podemos resumir nos seguintes pontos :

1. A situação das mulheres no Estado Novo era sempre de inferioridade em relação aos homens. E como a ideologia Salazarista queria as mulheres em casa para serem boas esposas, boas mães e donas de casa em vez de trabalharem fora e serem independentes. Além disso, elas tiveram menores direitos do que os homens quer na família quer na sociedade.
2. Com o desenvolvimento da economia e a influência dos movimentos feministas, as mulheres começaram a fazer mudanças para obter a liberdade e a igualdade. E estas mudanças mostraram-se quando elas começam a ter ideias mais avançadas e abertas sobre o namoro, o casamento e as relações com a família; começaram também a trabalhar fora e a lutar pelo direito ao voto; começam a aceitar as novas coisas, tais como: a música de Rock, o cinema novo, a pílula e começam também a enfrentar os obstáculos postos pela própria família. Muitas mulheres, nesta época, tornaram-se feministas, lutando corajosamente pela igualdade entre dois sexos.
3. Mas pela influência do estereótipo acerca das mulheres preconizado pelo Estado Novo e de toda a história de mulheres, as mudanças de mulheres naquela época não são completas e evoluem lentamente.

Apesar disso, estas mudanças abriram uma nova página na vida de mulheres no Estado Novo, promoveram os movimentos feministas e levaram os novos conceitos a toda a sociedade portuguesa.

## Bibliografia

- BEAUVOIR, Simone de (1967) *O segundo Sexo*, Lisboa: Quetzal Editores
- ECK, Hélène (1991) *As mulheres francesas sob o regime de Vichy*, Porto: Edições Afrontamento
- GARCIA, Ana (2011) *A Moda feminina no Estado Novo*, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/3311/1/A%20moda%20feminina%20no%20Estado%20Novo.pdf>
- PIMENTEL, Irene Flunser (2008) *A situação das mulheres no século XX em Portugal (1)*. Disponível em: <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1/>

# LA ENSEÑANZA COMO (OTRA) FORMA DE ACTIVISMO. NOTAS PARA UNA CONVERSACIÓN SOBRE PEDAGOGÍAS QUEER

Gracia Trujillo<sup>1</sup>

| 83

## Introducción

La escuela es un espacio de socialización clave y es fundamental, junto con los medios de comunicación, en la construcción de las subjetividades. Uno de los vectores importantes en esa construcción de las subjetividades es la sexualidad; aunque no se suele considerar así, las identidades sexuales son algo relevante para todo el alumnado (y profesorado), no sólo el no heterosexual. Como sabemos, la heterosexualidad ha sido históricamente construida como la sexualidad natural, legítima, respetable, legal, visible, y la masculinidad hegemónica (heterosexual) se enseña y construye en oposición al “otro”, o la “otra”, el diferente: las mujeres y los gays. Estos son algunos de los valores que se (re)producen en la escuela: la heterosexualidad obligatoria, la misoginia, el sexismo, el racismo, la homofobia... y, al mismo tiempo, la escuela es un ámbito privilegiado para prevenirlos (Trujillo, 2011).

El ámbito educativo es un espacio que rechaza y violenta, todavía hoy, al alumnado diferente. Pensando en las sexualidades, la escuela es una auténtica máquina del régimen heteronormativo. Warner (1993: xxi) describe la heteronormatividad como “los procesos normalizadores que mantienen la heterosexualidad como la forma elemental de asociación humana, como el modelo de las relaciones entre los géneros, como la base indivisible de toda comunidad y como los medios de reproducción sin los cuales la sociedad no existiría”<sup>2</sup>. En educación, como en el resto de ámbitos, opera la presunción de heterosexualidad para todo el mundo: alumnado, profesorado, y familias de ambos. Así, se empuja a las personas no heterosexuales a tener que salir del armario, a hablar de sexualidad, como diría Weeks (1992), si queremos no tener que inventarnos una vida paralela o dar la sensación de que hay algo que ocultar; la otra opción es permanecer en el silencio (el famoso “no preguntes, no digas”). Esta lógica nos sitúa en el terreno de la excepcionalidad, como un “caso” exótico, diferente, a “descubrir” o, peor todavía, que puede ser “revelado”, con intenciones no precisamente agradables, por alguien que cree conocer tu “secreto”. La sexualidad (y la homofobia), quedan circunscritas así a una cuestión individual, cuando, muy al contrario, no son algo meramente personal sino que tienen una dimensión social y política (Louro, 2000).

Sin embargo, la educación no habla, en general, del cuerpo ni de sus placeres, como tampoco lo hacen la filosofía o las ciencias sociales. Como apunta Moita, “en la clase entran cuerpos que no tienen deseo, que no piensan en sexo o que son, especialmente, desexualizados para entrar en ese recinto, como si el cuerpo y la mente existieran aisladamente uno del otro o como si los significados, constitutivos de lo que somos, aprendemos y sabemos, existiesen de forma separada de nuestros deseos” (2008: 126)<sup>3</sup>. Y lo mismo podemos decir

<sup>1</sup> Doctora en Sociología, Profesora de la Facultad de Educación. Universidad de Castilla- La Mancha, España. Gracia.Trujillo@uclm.es

<sup>2</sup> Mi traducción del inglés.

<sup>3</sup> Traducción mía del original en portugués.

del cuerpo del profesorado, que “son contruidos como si no tuviesen deseo sexual” (Moita, 2008: 126). El cuerpo es como un *texto*, algo aplicable a todxs, docentes incluidxs<sup>4</sup>.

En la escuela, además, hay diversos cuerpos y deseos no heteronormativos, abyectos, impensables, invivibles (Butler, 1993); entre estos últimos, los cuerpos transexuales y transgéneros no sólo sufren más violencias que otros sino que muestran cómo la propia construcción del género como algo binario es ya en sí misma una violencia que genera múltiples exclusiones. Nuestros cuerpos están atravesados y *marcados*, asimismo, por otros factores como la clase social, el color de la piel, la edad, la cultura... Como señala Motia, el proceso de olvidar los cuerpos naturaliza los ideales corporales de raza como blanquitud, de género como masculinidad, y de sexualidad como heterosexualidad (2008: 126).

Ese eclipsamiento del cuerpo no quiere decir, sin embargo, que la escuela no produzca identidades corporizadas: se trata de una de las instancias principales de reproducción, producción y organización de las identidades sociales de forma generizada, sexualizada y racializada (Louro, 1997: 85; Motia, 2008: 127). El sistema educativo (re)produce la heteronormatividad (y el sexismo, y el racismo), a través de los discursos y las prácticas que *fabrican* sujetos e identidades, aunque también hay experiencias y prácticas de agencia y resistencia de los sujetos. En definitiva, la escuela es una institución heterosexual, heteronormativa y heteronormalizadora (Warner, 1993). De ahí la necesidad urgente de continuar haciendo un trabajo crítico y de seguir deconstruyendo los discursos y sus silencios desde los ciclos iniciales de la educación (Infantil), después empieza a ser tarde. La productividad de las teorizaciones *queer* reside, de hecho, en este doble impulso de producción y deconstrucción.

Como apunta Borrillo (2001: 13), “como la xenofobia, el racismo o en antisemitismo, la homofobia es una manifestación arbitraria que consiste en señalar al otro como contrario, inferior o anormal”. Los espacios educativos, y el profesorado, deben contar con herramientas para prevenir y evitar las desigualdades, las discriminaciones y las diferentes formas de violencias (verbales y físicas) existentes hacia el alumnado “diferente”<sup>5</sup>. En la construcción de las subjetividades de nuestro alumnado *queer*, el rechazo, los silencios e invisibilidades, y las imágenes y etiquetas negativas tienen un impacto brutal, como lo tiene el miedo constante a la injuria, del que habla Eribon (2001). En los cuerpos y sujetos marcados, existe, no obstante y como explica Butler (1993), la posibilidad de la resignificación de la injuria.

Y, sin embargo, ¿cómo puedo yo pensar en *queerizar* mis maneras de dar la clase, los contenidos, el lenguaje, la propia clase, en un contexto tan poco *queer*? ¿Es posible, si no hay unos estudios de género, de sexualidad, LGTB previos? ¿Cómo acercar no sólo mis conocimientos, lecturas, reflexiones, escritos sobre teorías y prácticas feministas y *queer* sino mi experiencia activista en grupos feministas, de lesbianas y *queer* de ya casi dos décadas (que continúa a día de hoy)- dos ámbitos que no puedo ni quiero desligar- a mi labor como docente?. ¿Podemos pensar en una(s) pedagogía(s) *queer*? ¿Cómo hablar de sexualidad, e

<sup>4</sup> La activista y escritora argentina valeria flores ha escrito sobre esta cuestión de los cuerpos y los deseos inapropiados en el ámbito educativo. Véase, entre otros muchos textos suyos interesantes, “El armario de la maestra tortillera. Políticas corporales y sexuales en la enseñanza”, disponible en su blog: <http://escritoshetericos.blogspot.pt/2009/07/el-armario-de-la-maestra-tortillera.html>

<sup>5</sup> Escribí hace pocas semanas, junto con otra compañera docente y activista, este artículo tras el suicidio de un alumno transexual en un instituto en Barcelona (Diciembre de 2015) [http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Profesorado-sistema-educativo-escolar-fallando\\_6\\_468313170.html](http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Profesorado-sistema-educativo-escolar-fallando_6_468313170.html)

intentar hacerlo de otra manera, escapar del pensamiento *straight* (e identitario) y no perder tu trabajo, en un contexto en el que los docentes estamos muy solos con estos temas, y la universidad pública está sufriendo unos ataques sin precedentes que se reflejan, entre otras cosas, en los recortes, los despidos, la precarización, todavía más, de la enseñanza...? ¿Cómo pensar desde “otro lugar” en este contexto? Estas son algunas de las cuestiones sobre las que me gustaría reflexionar aquí.

## Hacia una pedagogía *queer* y feminista: potencialidades y retos.

La pedagogía, cuando va unida a etiquetas como feminista, antirracista, antihomófoba... , es crítica con la educación *mainstream* como espacio de reproducción de relaciones de poder desiguales. Al mismo tiempo, *queer* es una crítica a las prácticas de normalización que se dan en el estudio de la sexualidad. A esta intersección se le ha denominado *pedagogía queer*, un campo que cuenta ya con cierto desarrollo en los últimos años. En el contexto español, hasta donde yo conozco, no hay muchos trabajos que intenten mirar y pensar el ámbito educativo desde esa encrucijada; los temas de educación se trabajan, en enorme medida (no exentos de dificultades con las instituciones), desde el discurso de la diversidad y la política identitaria LGTB. Los planteamientos *queer* han “perturbado” poco (todavía) las teorías y prácticas educativas en esta parte de la Península Ibérica.

Entiendo *queer* en estas páginas como diferente, inapropiado, insubordinado, raro/a, no normal, no como simplemente “alternativo”, o como una abreviatura de “lesbianas, gays, transexuales, bisexuales, transgéneros e intersexuales”. Entonces, y como se pregunta Guacira Lopes Louro, ¿cómo pueden los saberes *queer*, intrínsecamente subversivos y provocadores, articularse en campos tradicionalmente normalizadores y disciplinadores como la Educación? (2012: 363). *Queer* alude a un conjunto de saberes (más que a un *corpus* teórico sistematizado y acabado) y a una disposición política. Se trata de un movimiento post-identitario, que mantiene una posición crítica sin negar la labor de los identitarios, ni romper con ellos, pero que supone un cambio de mirada, epistemológico. Las prácticas y teorías *queer* hacen más hincapié en las prácticas que en las identidades, y cuestionan los binarismos sobre los que se asienta el saber y la cultura dominantes (Louro, 2012: 367).

Los saberes *queer* cuestionan la supuesta coherencia de las identidades “gay”, “lesbiana”, “transexual”, haciéndolas sospechosas, evidenciando y desmantelando los procesos regulatorios de la formación y categorización de los sujetos. Las prácticas, historias y experiencias *queer* cuestionan los límites de las identidades de género y sexuales, que no son algo homogéneo y fijo, y que están atravesadas por otras (Trujillo, 2009). Podemos queerizarlas, o complicarlas (ver Kopelson, 2002: 24). En mi clase, por ejemplo, les hablo de mi participación en la asamblea *queer* del movimiento 15M (también conocido como movimiento de lxs indignadxs o “Spanish revolution”), de mi activismo feminista, ecologista, ciclista, del privilegio de ser blanca, del que no nos damos cuenta, etc. Es mi manera de *exceder* el espacio en el que se me sitúa, desbordándolo con una lista de otras categorías. Más que analizar y representar a sujetos *out and proud*, una pedagogía *queer* persigue, sin desmerecer a los anteriores, la proliferación infinita de nuevas identificaciones. O, como apunta Kopelson, “hacer visible algo que todavía no hemos visto” (2002: 30).

86 | En la búsqueda de respuestas a mis preguntas e inquietudes, de tipo individual y colectivo, las lecturas y prácticas políticas *queer*, postmodernas y feministas (me) han supuesto una muy buena caja de herramientas para analizar, de otra manera, qué entendemos acerca del género, la sexualidad, la identidad, el discurso y el cuerpo. Creo que nos ofrecen una aportación crucial sobre la construcción de la subjetividad y el deseo. En los últimos años, además, han significado un giro copernicano en nuestra manera de pensar, de movilizarnos, de investigar y enseñar: hemos pasado del discurso de las minorías sexuales (política identitaria) a los discursos universalizadores (Sedgwick, 1990). Como he comentado más arriba en este artículo, la heteronormatividad no sólo afecta a gays, lesbianas y trans, y lo mismo es aplicable a otros vectores de opresión como el género o la raza.

*Queer* hay que entenderlo como un adjetivo y como movimiento, acción... como un verbo: queerizar la escuela, la clase, el conocimiento, las metodologías (y los movimientos sociales, el espacio público y un largo etcétera). Una pedagogía *queer*, como apunta Luhman (1998) debería ir más allá de la incorporación del contenido *queer* en los currícula y de la preocupación sobre la búsqueda de estrategias de enseñanza que hagan ese contenido más accesible para el alumnado; aunque muchas veces sea inevitable moverse entre la urgencia de la práctica cotidiana (¿pero cómo llevamos todo esto al aula?) y el análisis y la reflexión.

En relación con esta última, los puntos centrales a la hora de queerizar la educación serían el cuestionamiento de la normalidad, la disolución de los binarismos, y la formación de alianzas, de redes (Quinlivan y Town: 1999). Si la pedagogía *queer* está comprometida con la práctica radical de deconstruir la normalidad, esto significa que no puede necesariamente reducirse a enseñar para o sobre sujetos *queer* (Britzman, 1995). Además, el rechazo a cualquier normalización, sea racista, sexista o la que sea, necesariamente tiene que ser parte asimismo de la agenda *queer*. Como nos recuerda Luhmann (1998), una mirada *queer* transgrede precisamente los límites entre lo *queer* y lo “normal”, es decir, heterosexual, por un lado, al descifrar los contenidos y subtextos *queer* en las narrativas heterosexuales, y, por otro, al apuntar el solapamiento entre las *prácticas* homosexuales y las heterosexuales. Las teorizaciones *queer* insisten en que las sexualidades no heterosexuales son simultáneamente marginales y centrales, y que la norma heterosexual necesita de la desviación homosexual para existir.

La batalla por derribar los binarismos, mujer-hombre, homosexual-heterosexual es otro de los puntos clave. La diferencia, como señaló Fuss (1991), es la condición necesaria para la identidad. Foucault ya argumentó en su *Historia de la sexualidad* que la construcción del sujeto burgués está basada en la contraposición heterosexual-homosexual. La heterosexualidad como régimen político se refuerza a través de las múltiples violencias homófobas, de las desigualdades de tipo social y legal, y de los gestos de tolerancia a lesbianas y gays, “diferentes pero iguales”. Para Fuss, *queer*, como término, señala no sólo la perturbación de la normalidad heterosexual por un lado, y el desafío por otro, sino que persigue “llevar la oposición hetero/homo al punto del colapso” (1990: 1).

Los saberes *queer* resisten ante el deseo de autoridad y de certezas definitivas, ante un conocimiento sin contradicciones, sin dudas. La educación es mucho más que transmitir conocimientos: tiene que ver con la creación de una nueva condición de conocimiento, de una disposición de aprendizaje original, diferente. Aprender sobre el contenido es diferente a aprender desde él, engloba el proceso menos predecible y más “lioso” de pasar a estar im-

plicada en el conocimiento (Luhmann, 1998). *Queer*, en definitiva, es “una manera de conocer, más que algo a ser conocido” (Kopelson, 2002: 25)<sup>6</sup>.

Y al hilo de la cuestión de la duda metodológica, retomo las cuestiones que planteaba en las páginas anteriores. Cómo trabajar desde una pedagogía *queer* cuando no ha habido, ni hay, un recorrido sobre temas de sexualidad, LGTB, y mucho menos *queer*. En mi caso, y el de tantos docentes, intentar *queerizar* la educación sin estudios sobre géneros y sexualidades, feministas y LGTB previos (ni existentes en la actualidad en los Grados, como expliqué al inicio) es todo un reto; tal vez, no sea necesario pasar por esa “fase” para plantear cuestiones *queer*, y que en estos contextos de ausencias pueda ser, paradójicamente, más fácil comenzar a hablar de ciertos temas, desde esa *otra* mirada, *queer*, sin tener que batallar contra un corpus de estudios ya más institucionalizado... En relación con este punto, me parece interesante la propuesta que hace Karen Kopelson (2002), de una combinación de ambas, la política identitaria y la pedagogía *queer*, como manera - también - de huir de la lógica (binaria) de la una en oposición a la otra. En realidad, esto es lo que puede suceder (y sucede) en muchos centros escolares, que la política identitaria y las prácticas y saberes *queer* se trabajen en paralelo. Susan Talburt (mencionada en este trabajo de Kopelson, 2002:18), nos advierte, refiriéndose al contexto estadounidense, que “la identidad, la voz y la visibilidad”, continúan, pese a todos los retos postestructurales, manteniéndose en los enfoques del trabajo académico de y sobre lesbianas, gays y trans a través de numerosas disciplinas. Además, las prácticas transgresoras y subversivas también pueden obviamente tener límites, como todas las propuestas.

El reto es, en definitiva, cómo incorporar las aportaciones *queer* a nuestra práctica educativa, al tiempo que esta misma nos hace reflexionar sobre las cuestiones centrales de las teorías *queer*. En un contexto en el que todavía nos encontramos con muchas dificultades y hostilidades de varios tipos (entre ellas, institucionales) hacia todos estos temas, creo que es necesario y urgente seguir incidiendo en la necesidad de formación del profesorado y el trabajo en red(es); en muchas ocasiones estamos bastante solos y solas en nuestros centros y creo que es fundamental el apoyo, la colaboración, crear proyectos, poner en común experiencias e ideas, sumar energías colectivamente. Lo que sí creo, aquí sin ninguna duda, es que los y las docentes no podemos esperar a que los cambios nos vengan de la mano de las políticas públicas o de las leyes y proyectos educativos para actuar. La escuela no sólo debe ir en paralelo a las problemáticas y retos de la realidad social, sino que deberíamos adelantarnos, y ser uno de los espacios que liderara el cambio político y social, el pensamiento crítico...

## Referencias bibliográficas

- Borrillo, Daniel. 2001. *Homofobia*. Barcelona: Bellaterra
- Britzman, Deborah. 1995. “Is There a Queer Pedagogy. Or, Stop Reading Straight”, *Educational Theory*, 45: 151- 165
- Butler, Judith. 1993/2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós Ibérica
- Foucault, Michel. 1978. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: siglo XXI
- Fuss, Diana (ed.) 1991. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge.

<sup>6</sup> Mi traducción del original en inglés.

- 88 |
- Eribon, Didier. 2001. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama
- Kopelson, Karen. 2002. “Dis/Integrating the Gay/Queer Binary: “Reconstructed Identity Politics” for a Performative Pedagogy”, *College English*, vol. 65 (1): 17-34
- Louro, Guacira Lopes. 1997. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes
- Louro, Guacira Lopes (coord.) 2000. *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica
- Louro, Guacira Lopes. 2012. “Os Estudos *Queer* e a Educação no Brasil: articulações, tensoes, resistências”. *Contemporânea*, vol. 2 (2): 363- 369
- Luhmann, Susanne. 1998. “Queering/Querying Pedagogy? Or, Pedagogy is a Pretty Queer Thing”, en Pinar, W.F. *Queer Theory in Education*. Mahwah, (New Jersey): Lawrence Erlbaum.
- Moita, Luiz Paulo. 2008. “Sexualidades em sala de aula: discurso, desejo e teoria queer”, en Flavio, A. y Candau, V. (coord.), *Multiculturalismo. Diferenças Culturais e Práticas Pedagógicas*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes
- Quinlivan, Kathleen and Town, Shane. 1999. “Queer pedagogy, educational practice and lesbian and gay youth”, en *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 12(5): 509-524.
- Sedgwick, Eve. 1990. *Epistemology of the closet*. Berkeley (California): University of California Press.
- Trujillo, Gracia. 2009. “Del sujeto político *La Mujer* a la agencia de las (otras) mujeres: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del estado español”, *Política y Sociedad*, vol. 46 (1-2): 161- 172.
- Trujillo, Gracia. 2011. “Sexismo, racismo y xenofobia. La educación como ámbito privilegiado para su prevención”, en Rodriguez Yagüe, Cristina (ed.) *Estudios sobre género y extranjería*. Albacete: Ed. Bomarzo.
- Warner, Michael. 1993. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weeks, Jeffrey. 1992. *El malestar de la sexualidad*. Madrid: Talasa.

# EDUCAÇÃO PARA EQUIDADE DE GÊNERO E PARA AS DIVERSIDADES: PERSPECTIVAS PLURAIS NAS EXPERIÊNCIAS DE ESTÁGIO<sup>1</sup>

Kessi Almeida<sup>2</sup>

Anna Cecília de Alencar Reis<sup>3</sup>

| 89

## RESUMO

Para o projeto de estágio do curso de Licenciatura em Ciências da Natureza - Universidade de São Paulo, oficinas foram estruturadas com o objetivo de dialogar com as/os alunas/os da EMEF Cecília Meireles as temáticas de gênero e sexualidades.

## PALAVRAS-CHAVE

Educação; gênero; sexualidade; diversidade.

## 1. Introdução

Historicamente, percebemos que o contexto de muitas instituições escolares vêm se fazendo desigual, discriminatório e excludente para muitas meninas e meninos, por meio de sua organização e de seus currículos, bem como pelo olhar e pelas práticas das professoras (es), dentre outras (os) profissionais que estão inseridas (os) nas práticas escolares.

Antes de mergulhar nas temáticas que nos ocuparemos ao longo do texto, convidamos a leitora e o leitor a fazerem um primeiro movimento para acompanhar as perspectivas que apresentaremos neste texto. É preciso aqui, abandonar as ditas “certezas e verdades” das definições e passar ao campo dos conceitos, compreendido como um campo de infinitos cruzamentos de possibilidades em diferentes níveis. Em sua obra “O que é Filosofia”, Deleuze (1992) apresenta a possibilidade de criação de conceitos como resultado do exercício do pensamento por meio da filosofia. Ao fazermos esse tipo de movimento, o de abandonar as concepções de verdades e certezas, podemos nos considerar, talvez, prontos para entrarmos no campo da educação. Navegar por acontecimentos e não por objetivos, seguindo uma cartografia e não um roteiro rígido, guiada pelo *porvir* e não pelo *desejado/esperado*. Desse modo, esse exercício transformou-se em uma ferramenta para que as dificuldades encontradas da descrição do projeto a seguir, fosse empregada, mobilizando o pensamento no que concerne a educação de gênero na escola.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado para aprovação na disciplina Orientação de Estágios Obrigatórios III da Escola de Artes, Ciências e Humanidade - Universidade de São Paulo, Brasil.

<sup>2</sup> Licenciada em Ciências da Natureza pela Universidade de São Paulo e integrante do Grupo de Pesquisa em Culturas Visuais e Experimentações Geográficas, Polo São Paulo, Brasil da Rede Internacional de Pesquisas Imagens, Geografias e Educação. Email: kessi.almd@gmail.com

<sup>3</sup> Licenciada em Ciências da Natureza pela Universidade de São Paulo e integrante do Grupo de Pesquisa em Culturas Visuais e Experimentações Geográficas, Polo São Paulo, Brasil da Rede Internacional de Pesquisas Imagens, Geografias e Educação. Email: anna.alenc@gmail.com

## 2. Caminhos iniciais

90 | O uso do conceito de *gênero* pode ser considerado com uma ferramenta para romper com o determinismo biológico que naturaliza a constituição de mulheres e homens, enfatizando que tal processo “naturalizador” se dá por meio das relações sociais. Portanto, ao fazer uso do termo *gênero* estamos nos referindo ao modo como as características sexuais são compreendidas, representadas, produzidas, dentro de um determinado contexto histórico e cultural, de modo que essas características afetam a constituição dos sujeitos como seres masculinos e femininos. (Louro, 1997; Meyer, 2003).

Louro (2004) ainda nos diz que antes de nascermos, já recebemos nossos primeiros enquadres. Assim, meninas e meninos terão suas vidas delineadas mesmo antes de seu nascimento de acordo com as expectativas de suas mães e pais, e estas, por sua vez são diferentes segundo o sexo. Romero (1994) indica que nesse processo muitos dos comportamentos são sexualmente tipificados via treinamento social diferenciado para cada um dos sexos. Os modelos de comportamento apropriados são, então, julgados, sendo punidos ou reforçados, pelos adultos, seguindo os papéis sociais existentes que condicionam a adequação dos comportamentos para a forma esperada. O simples fato de classificar uma criança como sendo menina ou menino, já lhe impõe um destino pré-fixado e instala um processo que, supostamente, deve seguir uma determinada direção, desencadeando um *fazer* sobre esse corpo em definição: tornar-se mulher ou tornar-se homem.

A afirmação “é um menino” ou “é uma menina” inaugura um processo de masculinização ou de feminização com o qual o sujeito se compromete. Para se qualificar com um sujeito legítimo, como um corpo que importa (...), o sujeito se verá obrigado a obedecer às normas que regulam sua cultura. (Louro, 2004, p.15-16)

A autora também afirma que a escola está implicada em contribuir não somente para a reprodução e/ou afirmação, mas também em diferenças e desigualdades. Quando pensamos em gênero e diversidade sexual, podemos argumentar que, de modo geral, tanto os currículos oficiais do Brasil, nas instâncias Federal, Estadual e Municipal, quanto normas e procedimentos escolares são produto e, ao mesmo tempo produtores de discursos e práticas que condicionam mecanismos de silenciamento, ocultamento, invisibilidade e negação. Um exemplo muito próximo diz respeito às maneiras como as discussões relativas às sexualidades configuram-se nas escolas: constantemente pautadas na heterossexualidade como possibilidade única de vivência de prazeres e desejos; concentrando-se, quando muito, em informações sobre métodos contraceptivos, prevenção à gravidez na adolescência e à doenças sexualmente transmissíveis, respaldadas na heteronormatividade.

## 3. Questões de gênero e sexualidade nos estágios obrigatórios da graduação?

Quando a escola não percebe, silencia, ignora e nega a dinâmica de organização dos jogos de imagens, identidades de gêneros e diversidades sexuais, ela acaba por legitimar a produção, reprodução e circulação de discursos e práticas que discriminam, subjugam e violentam aquelas e aqueles que não se identificam com os padrões enraizados na sociedade.

Na disciplina *Metodologia para o Ensino de Ciências I*, do curso de Licenciatura em Ciências da Natureza (LCN) da Universidade de São Paulo, surgiu a oportunidade de elaborar um recurso didático que compreendesse a temática. À época desenvolvemos um recurso didático intitulado “Mural de Gênero”, consistindo em um quadro magnético e ímãs de diversos tipos: dois “bonecos” sem distinções sexuais, atributos femininos ou masculinos; roupas e acessórios categorizados como femininos e masculinos. As figuras selecionadas foram impressas, plastificadas e por fim, coladas em folha de ímã (Figura 1).

91



Figura 1: Ímãs do Mural de gênero

Quando, na disciplina de *Orientação em Estágios Obrigatórios III* de LCN, foi proposto que fosse implantado um projeto na escola de realização dos estágios, prontamente pensamos em associar o recurso elaborado no semestre anterior às nossas inquietações no que concerne à temática. Delineamos então, o projeto, mas muitas dúvidas surgiram quanto a aceitação da abordagem do tema por parte da coordenação e diretoria da escola. Na Escola Municipal de Ensino Fundamental Cecília Meireles (EMEF), localizada no bairro Cangaíba, município de São Paulo, a coordenadora pedagógica sempre se mostrou solícita às atividades propostas por nós.

Organizamos oficinas com as/os alunas/os dos anos finais do ensino fundamental, a saber, três turmas de 8º anos e duas turmas de 9º anos. Como já havíamos realizado estágio nas referidas turmas desde a disciplina *Orientação em Estágios Obrigatórios II*, permitindo-nos estabelecer um vínculo afetivo e de proximidade com essas/es alunas/os, optei por continuar com elas/es. As oficinas foram concebidas com o intuito de aproximar essas/es alunas/os de discussões acerca das construções de gênero e sexualidade, de maneira a possibilitar, por parte das/os alunas/os, a compreensão das construções socioculturais sobre o corpo e a desconstrução de preconceitos culturalmente “naturalizados”. Os horários de aula da disciplina de Ciências foram cedidas para que pudessemos encaminhar o cronograma das oficinas. Assim, elaboramo-as partindo de uma estrutura comum, porém nos encaminha-

mentos de cada oficina, as oportunidades de desfechos eram distintas, o que não foi um problema, e sim, um fator de enriquecimento das discussões.

Nas rodas de conversas oportunizadas pelas oficinas percebemos nos discursos das/os alunas/os que, de fato, na escola são reafirmados os discursos culturais e sociais que determinam modelos de feminino e masculino “fixos” e a heterossexualidade é assumida como direção única e norteadora da sexualidade. A notória vigilância em torno da masculinidade na escola evidenciou-se por meio das separações e das disputas entre meninas e meninos nas atividades cotidianas, nas brincadeiras e nas montagens do mural nas oficinas, no qual se justificam pela “ameaça” do feminino sobre o masculino - estar com meninas, aproximar-se do feminino pode abalar a imagem masculina hegemônica em torno da qual a sociedade investe seus discursos.

Os excertos das falas das meninas e meninos, durante as oficinas, exprimem as reflexões sobre naturalizações que produzem outras formas de pensar:

*Filho homem joga bola! Mulher também! Seja macho mexa com as meninas! Será que ser macho é isso? Os filhos podem tudo, meninas não! Quem disse? Meninos são criados para o mundo! Não pode chorar, ser gentil, porque pode parecer “bichinha”. Rigidez, lutar sem temos, firmeza são da mulher?*

*No filme da Mulan, ela começa não querendo se maquiar, salva o pai de ir pra guerra e salva a China...*

Assim, filmes, músicas e histórias contadas pelas/os alunas/os durante as oficinas, quando problematizadas, possibilitaram o início das desconstruções e plasticidade nos discursos e nas atitudes refletidas nas percepções do corpo e das corporeidades ali presentes.

Quando as temáticas foram acerca das diversidades sexuais, percebemos demonstrações de receio por parte da professora responsável pelas salas de aula, que também foi nossa supervisora nas atividades relacionadas ao projeto. Ao conversarmos com ela reservadamente, ficou evidente, que o “medo” em discutir o tema da diversidade sexual justificava-se pelo fato de as/os alunas/os serem influenciadas/os, pela pressão social, em que em primeira instância aprende-se através da família qual o modelo de comportamento adequado para o grupo ao qual somos integrantes, nessa articulação é que homens e mulheres são socializados de forma diferenciada, cada um dentro de um padrão culturalmente estabelecido e aceito. Percebemos que tais preocupações sustentavam-se a partir de mitos em tornos da sexualidade, legitimados pela naturalidade como a heteronormatividade colabora com marginalização do tema nos currículos escolares.

Se a opção é pela abordagem do tema, a maioria dos professores tende a fazê-lo buscando refúgio científico, ou simplesmente, tratando as diferenças como algo a ser “tolerado”. Certa vez, observando a professora em uma das suas aulas sobre sistema digestivo, ela relacionou o maior número dos diagnósticos de câncer colorretal com “mais homens assumindo a homossexualidade”, resultando no alvoroço das/os alunas/os. Essa fala causou certo constrangimento e percebendo nossa reação, a professora tentou amenizar seu impacto. Gallo (2007) afirma que todos os acontecimentos na escola são pedagógicos e assim pode-se aprender tanto na formalidade quanto na informalidade, sendo necessário refletir quanto às considerações pessoais da/o professora/o, pois elas/eles interferem diretamente no apren-

dizado dos alunos ou, por que não, no não aprendido, uma vez que as considerações binaristas do que é certo e errado são relativas sob diferentes perspectivas. Observamos discursos velados tanto por parte das/os alunas/os, quanto da professora, moldados em várias instâncias, no qual a tríade sexualidade, gênero e natureza biológica, não está descolada de suas práticas.

#### 4. Considerações finais

Para discutir, analisar e pensar estratégias de desconstrução das desigualdades e preconceitos de gênero é preciso reconhecer as suas formas de instituição e a escola é um dos locais importantes para problematizar essa ordem discursiva. Problematizar as práticas, as linguagens e os referenciais, pode se constituir em uma primeira atitude para contribuir com a emergência de uma escola não-sexista. Nesse sentido, consideramos que as ações do projeto foram importantes por oportunizar às alunas e alunos que acompanhamos, o acesso às temáticas abordadas e à ponderações sobre a escola não apenas como instituição reprodutora de discursos heteronormativos e desiguais.

Engendrar gênero e diversidades nos currículos de ensino fundamental nos remete à *educação menor*, como diz Gallo (2002), através da inserção da temática nos documentos oficiais de orientação pedagógica. No entanto, apenas depois da finalização do projeto é que compreendemos realmente que essa tessitura é necessária estar em nossas práticas cotidianas durante a prática docente, que, por meio de pequenas revoluções diárias, poderão abrir caminhos para novas possibilidades para que as/os alunas/os vivenciem uma educação para equidade de gênero e diversidades.

#### Referências Bibliográficas

- Deleuze, G.; Guatarri, F. (1992) *O que é Filosofia*. (Prado Jr B. e Muñoz, A. A., Trad. 34ª ed.) Rio de Janeiro.
- Gallo, S. (2003) Acontecimento e Resistência: educação menor no cotidiano da escola. In: *Gênero: Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. 4(1), 115-132.
- \_\_\_\_\_. (2008) Em torno de uma educação menor. *As políticas de Educação em Sexualidade no Brasil - 2003 a 2008*. Relatório Narrativo Anual. São Paulo: Ecos.
- Louro, G.L. (1997) *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- \_\_\_\_\_. (2004) *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Meyer, D. E. (2003) *Gênero e educação: teoria e política*. In: Louro, G.L., Nechel, J, F., Goellner, S. V. (orgs.). *Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes. 9-27.
- Romero, E. (1994) A Educação Física a serviço da ideologia sexista. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. 3(15) 226-233.

# O FEMINISMO DO FACEBOOK É SOMENTE UM CURTIR? DIREITOS, PRAZERES E AUTONOMIAS EM “MOÇA, VOCÊ É MACHISTA”<sup>1</sup>

Josefina de Fátima Tranquilin Silva<sup>2</sup>

94 |

## RESUMO

Esta comunicação é uma reflexão acerca da pesquisa de Pós-doutoramento *As narratividades eróticas juvenis: “Moça, Você é Machista”*, em andamento no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas do Consumo/ESPM/SP, financiada pela FAPESP/CAPES. Por considerar que o “estar junto” das juventudes na contemporaneidade é fundamentalmente urbano e mediado pelas tecnologias – e também que essas juventudes, através do exercício cotidiano de subjetividade, conseguem outros modos de agir que os diversificam entre os “outros” –, é que traçamos o objetivo desta comunicação: verificar se “Moça, Você é Machista” é um espaço para o ativismo feminista. A metodologia utilizada é a etnografia digital. A recepção é um aspecto de busca investigativa. Os conceitos de “territórios”, “mapas” e “croquis” (SILVA, 2001) também se mostram fundamentais na construção da metodologia.

## PALAVRAS-CHAVE:

Redes digitais; ativismo juvenil; feminismo, políticas de identidades, juventudes.

## Imaginários, etnografia, recepção<sup>3</sup>

Partimos do pressuposto que os territórios digitais se fundem aos territórios urbanos, por onde as juventudes trilham seus caminhos e (re)constróem imaginários e subjetividades. Desta forma, as reflexões aqui buscam o borrimento das fronteiras, entendendo que não existem dicotomias entre o real e o imaginário, entre o palpável e o abstrato, entre a objetividade e a subjetividade, já que somos a imbricação, a melange da razão/demência, da natureza/cultural (MORIN, 1995). A etnografia é o método de análise desse território fluido, fragmentado e borrado que é o *Facebook*. A opção por este caminho metodológico deu-se principalmente pelo fato de a etnografia ser um método de pesquisa que sempre supõe a necessidade do “retorno ao campo”, ou seja, apesar de as ferramentas e as técnicas de pesquisa existirem, a “presença” do pesquisador a qualquer momento no território observado não somente é possível como faz parte do protocolo metodológico. É necessário extrapolar o banco de dados. A pesquisa de recepção, neste caso, complementa a etnografia. Os conceitos de “territórios”, “mapas” e “croquis” advindos de Armando Silva (2001), em sua pesquisa intitulada *Imaginários Urbanos*, também se mostram fundamentais na construção da metodologia<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT “Economia do sexo: direitos, prazeres e autonomias” do V Congresso Internacional em Estudos Culturais: Gênero, Direitos Humanos e Ativismos.

<sup>2</sup> Doutora em Antropologia pela PUC/SP, com bolsa sanduiche/CAPES desenvolvida na Universidade de Coimbra; professora da UNISO/Brasil e Pesquisadora de Pós-doutoramento no PPGCOM/ESPM/SP/FAPESP/CAPES/Brasil. tranquilinfina@gmail.com

<sup>3</sup> Já me referi a esta metodologia em trabalhos anteriores, porém a ela retomo por considerá-la fundamental neste contexto.

<sup>4</sup> Para saber maiores detalhes sobre a metodologia utilizada nesta pesquisa e para saber a dinâmica de funcionamento da *page* em questão, ver: *Sou santa, sou puta, sou filha da luta: narratividades juvenis em “Moça, Você é Machista”*, trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, consumo e novos fluxos políticos: ativismos, cosmopolitismos e práticas contra-hegemônicas, do 5º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2015.

## “Moça, você é Machista”: usos e (re)apropriações de modelos midiáticos

Em textos anteriores<sup>5</sup> analisamos como as jovens que estão nas redes digitais, mais especificadamente na *page* “Moça, você é Machista”, fazem usos e re-apropriações de matrizes culturais tradicionais (WILLIAMS, 1992; HOGGART, 1973) relativas aos modelos de corpo-sexualidade-gênero advindas por um ambiente cultural de massas e idealizado pelos modelos constituídos por meio dos produtos midiáticos – no Brasil predominantemente a telenovela. Detectamos que, a partir de re-apropriações desses modelos, as jovens<sup>6</sup> que interagem em “Moça” constroem narratividades a favor da emancipação do corpo feminino, assim como de outras questões que orbitam em torno do gênero e da sexualidade. Essa relação entre jovens (inter)autores – e não somente atores – e prática do consumo se insere nas questões conceituais tratadas pelos pensadores da Escola de Estudos Culturais na Europa, como Williams (1992) e Hoggart (1973); também aparece em teóricos que percebem que o consumo é elaborado a partir daquilo que os sujeitos têm de referência cultural e de vivência, como Certeau (1994) e Morin (1987). Estão presentes também em autores dos Estudos Culturais Latino-Americanos, como Canclini (2003) e Martín-Barbero (2008). Assim, concluímos que as meninas que interagem com o território digital “Moça” se utilizam do próprio modelo advindo das práticas de consumo para criticar a (des)ordem que o estabeleceu. Portanto, podemos pensar que “estamos, assim, diante da juventude, cujas *sensibilidades* respondem, não só, mas basicamente, às *alternativas de sociabilidade* que permeiam tanto as atitudes políticas quanto as pautas morais, práticas culturais e gostos estéticos” (Martín-Barbero, 1997, p. 13).

| 95

Este artigo pretende dar continuidade à análise anterior: “Alguns dizem que: ‘o feminismo do Facebook é somente um curtir’. Problematizem, moças”<sup>7</sup>. Este conteúdo postado em “Moça, você é Machista”<sup>8</sup> gerou o objetivo desta comunicação: verificar se “Moça” pode ser considerada um espaço para o ativismo feminista juvenil. Para atingir este objetivo teremos dois pontos de análises: primeiro, as interações que ocorrem ali, a partir de determinados conteúdos que demonstram os objetivos propostos pela *page*; segundo os “comentários” feitos pelas meninas no conteúdo acima descrito.

### Demandas analíticas: cultura, juventudes, comunicação, práticas de consumo

Os meios de comunicação são (e foram) decisivos na concretização da vida nas metrópoles. Por isso “la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos” (RINCÓN, 2006, p. 17). Sendo assim, não podemos negar que os contextos aos quais as juventudes se inserem são urbanos e midiáticos. Para Russi (2015) “não se pode

<sup>5</sup> Ver textos: *Sou santa, sou puta, sou filha da luta: narratividades juvenis em “Moça, Você é Machista”*; 2) “Moça, Você é Machista” *Narratividades juvenis sobre sexualidades e gênero: (re)apropriações de matrizes tradicionais da cultura de massas*.

<sup>6</sup> Nossa pesquisa analisa as jovens – gênero feminino – por serem elas o público alvo da *page* e por haver pouca interação por parte dos meninos.

<sup>7</sup> [https://www.Facebook.com/MocaVoceEMachista/posts/879928112100170?\\_\\_mref=message\\_bubble](https://www.Facebook.com/MocaVoceEMachista/posts/879928112100170?__mref=message_bubble) (postado e acessado em 16/09/2015).

<sup>8</sup> “Moça, Você é Machista” é objeto empírico da minha pesquisa de pós-doutoramento, que visa a estudar as relações entre “Juventudes-sexualidade-gênero-redes digitais”, desenvolvida no Programa de Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM/SP/BRASIL, com financiamento das instituição de fomento à pesquisa FAPESP/CAPES.

falar do urbano sem compreendê-lo como processos de interação e inferenciais, portanto, de experiências de consciências entre os indivíduos”. É neste urbano que pensamos as juventudes: um urbano, uma cidade que dá origem a ações políticas juvenis. Há nessas “experiências de consciências” uma relação fundante com o imaginário, na perspectiva de Silva (2001), já que falar em imaginários é pensar na completa ligação entre as estruturas conscientes e inconscientes, entre “razão e demência” (MORIN, 1995). “Existe uma fronteira entre a psique individual e os estados coletivos que são chamados de ‘construtores imaginários’” (SILVA, 2001, p. 08). Ou seja, através dos imaginários individuais criados a partir dos imaginários coletivos, que ao mesmo tempo alimentam e recriam os imaginários individuais, temos as construções imaginárias. “Os imaginários aparecem como uma estratégia [...] para dar conta dos processos urbanizadores que não são só manifestações de uma cidade, mas também, do mundo que a urbaniza” (idem). As urbanidades que movem as cidades – e esses jovens – são as artérias das metrópoles, pois grandes cidades são escritas compostas por meio de símbolos, metáforas, corpos e imagens, que são percebidos pelos jovens que a exploram cotidianamente de forma concreta e pelas janelas das tecnologias.

Por este viés, o estar junto, a cultura, os modos de vida contemporâneos são constituídos pela (des)ordem causada pela relação entre cérebro-imaginário/meio ambiente-cidade (MORIN, 1995). Assim, nas metrópoles contemporâneas, “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 1988). Têm-se, dessa forma, as diversidades de identidades, de subjetividades, de papéis sociais, de representações, de corpos: vive-se uma metrópole discursiva (ROCHA, 2012, p. 126), onde as práticas do consumo e as culturas midiáticas se aprazem. Estas cidades são possíveis porque ali se experenciam as estéticas do consumo e dos corpos e, para Canevacci (2008), o “fetichismo expandido”. “Afim, fetichismos visuais são apreendidos em uma ‘metrópole em corpo’” (ROCHA, 2012, p. 132). O “fetichismo expandido é determinado em grande parte pelos fluxos da metrópole [...] entrelaçados e hibridizados pelos suores dos corpos, pelos líquidos corporais” (CANEVACCI, 2008, p. 17). Dessa forma, as relações que envolvem o poder, o trabalho, a cidadania, os desejos, as sexualidades, os gêneros, os laços afetivos se estabelecem na (i)lógica do consumo. Para Preciado (2014), que acredita que vivemos na contemporaneidade o capitalismo farmacopornográfico, estamos em uma (i)lógica do consumo, onde os fármacos controlam também o interior de nossos corpos – os nossos líquidos libidinais e hormonais – em uma estratégia de “controle pop” de biopoder muito mais grave que aquele controle vigiado e punido detectado, acertadamente, por Foucault (1988).

Acompanhando as análises de Rocha (2012, p. 129), que discute as caracterizações do consumo na contemporaneidade, os hábitos e as lógicas do consumo se apoiam em quatro vetores. Primeiro: os modos de vida concebidos pelo consumo são “mediados por processos comunicacionais”. Segundo: a partir da pós-modernidade, “essa mediação comunicacional é ancorada em imagens”, sobretudo por aquelas constituídas pelas tecnologias que, para Martín-Barbero (1998), são as “tecnicidades”. Terceiro, tanto as práticas de produção dos produtos materiais e simbólicos quanto a de consumo são, indiscutivelmente, configurados “por processos de mediação do social - assim como do cultural. Por fim, “a imagética do consumo efetiva-se como espaço nuclear de produção, circulação e promoção das narrativas do capital e de interseção entre essas narrativas e diferentes imaginários sociais” (idem).

Nesse contexto se inserem as juventudes que, através do exercício cotidiano de subjetividade, conseguem outros modos de agir que os diversificam entre os outros. Feixa e Nilan (2009, p. 13) preocupados em analisar as “práticas sociais e culturais nas trajetórias dos jovens” no mundo globalizado, partem do princípio que esses sujeitos são “atores sociais criativos no consumo cultural e nos movimentos sociais” (grifo nosso). Rocha (2012, p. 141) acrescenta que “as expressividades juvenis são identificadas em manifestações e em acontecimentos nos quais os jovens [...] se assumem como autores e atores de fala” (grifo nosso). Portanto, entendendo que ser “atores sociais criativos” é ser “autores e atores de fala” é que analisamos as juventudes nos ambientes digitais.

Para Martín-Barbero (1998-b p. 19), que alerta para a *des-ordem-cultural* que experienciamos, “a inventividade dos jovens em sua relação com a tecnologia lhes permite evadir, ir mais além do vetado pela censura moral ou eletrônica”. Dessa forma concordamos com Valenzuela (1998, p. 39), quando apregoa que “o estudo dos fenômenos juvenis, portanto, só será entendido no marco geral das grandes mudanças socioeconômicas e culturais”. E como bem nos coloca Reguilo (1998, p. 58), “em nenhuma parte do mundo a juventude representa um bloco homogêneo [...]. São identidades móveis, efêmeras, [...] capazes de respostas ágeis e, por vezes, surpreendentemente comprometidas”. Por isso, analisamos as juventudes como uma parcela do social, a qual é alvo das “estratégias” (CERTEAU, 1994) das instâncias hegemônicas – das políticas, dos mercados, dos consumos – mas que desenvolvem “táticas” de “resistências negociadas” (idem) e, assim, (re)criam suas subjetividades, em uma sociedade voltada para a construção da subjetivação dos indivíduos.

## Feminismos em tempos de “curtir”: direitos, prazeres e autonomias

Ao navegar pelas redes digitais, abrir os jornais, assistir aos telejornais e apreciar as façanhas da política institucional brasileira, percebe-se que estamos vivendo um momento de diferentes lutas e “resistências negociadas”. Em meio a isso notamos que outras formas de experienciar o corpo, os gêneros e as sexualidades estão em debate nestes espaços, assim como em outros territórios “físicos”. Nestes, nos chamam a atenção dois eventos de grande porte que congregam acadêmicos e ativistas nas causas de gêneros e das sexualidades e ocorreram neste ano de 2016: o “II Seminário Internacional Desfazendo Gênero”<sup>9</sup>, ocorrido em Salvador/BA e a 1ª Conferência Internacional [SSex Bbox] & Mix Brasil de São Paulo/SP<sup>10</sup>. São eventos que demonstram a luta dos ativistas em favor de se viver outras possibilidades de prazeres e desejos corporais, assim como de quebra do tradicional binômio homem e mulher, o qual empodera os homens cisgêneros – muito mais que as mulheres – heterossexuais, brancos, de classe média/alta. Nesse sentido, o ativismo é pela aceitação das diferenças e das diversidades sexuais e de gêneros: identidades de gêneros, empoderamento da mulher cis, da transmulher, do transhomem<sup>11</sup> e dos desejos e prazeres sexuais que incitam esses corpos, inclusive aqueles considerados *post-porn*, que se tornam, nas palavras de Marie-Hé-

<sup>9</sup> <http://www.desfazendogenero.ufba.br/> (acessado em 23/11/2105).

<sup>10</sup> <http://www.ssexbbox.com> (acessado em 23/11/2105).

<sup>11</sup> Utilizaremos “transmulher” e “transhomem” (e não “mulhertrans” e “homemtrans”), por concordamos com João W. Nery – que declara-se, em seu livro *Viagem Solitária: Memórias de um Transexual 30 Anos Depois*, como o primeiro transexual brasileiro e, em palestra no Ssex Bbox Brasil, disse que utiliza transhomem “porque dessa forma marca a identidade trans”.

lène/Sam Bourcier<sup>12</sup>, “uma forma de pornoativismo”. Para além desses territórios “físicos” encontramos nas redes digitais um espaço não somente de propagação destes eventos, mas também onde esses debates se fazem presentes de forma notável. Portanto, não há como negar que, no Brasil, o ativismo de gênero ganha força cultural, política e social nos territórios “físicos” e “digitais”. Espaços esses que são complementares e indissociáveis nas experiências e subjetividades, principalmente juvenis.

98 | É para os territórios “digitais” que essa análise se volta. “Moça, Você é Machista” pode ser considerada hoje uma das maiores páginas feministas do Brasil<sup>13</sup>, segundo Victor Vasconcellos, um dos seus criadores<sup>14</sup>. Interessante notar que esta *page* foi concebida por dois irmãos gêmeos (Victor e Érick Vasconcellos) e transhomens. Nas palavras de Victor: “a página foi fundamental para ajudar a desconstruir os estereótipos de masculinidade. [...] Essa energia para mim é mais do que uma simples luta, é também uma questão existencial” (Portal G1)<sup>15</sup>. Ao navegar na *page* vemos claramente, por meio da linguagem mediática que tem a imagem como a grande enunciatória das narratividades ali compostas, que ela tem como objetivo ser uma página de ativismo feminista. Quando perguntamos ao Victor se a proposta de “Moça” era ser uma página binária/feminista, tivemos como resposta: “ainda é, mas também problematizamos a sexualidade das pessoas trans. Por exemplo, mulheres trans também são sujeito do feminismo. Mas, o foco é, através do empoderamento do feminino, lutar contra o machismo. As questões trans entram mais como problematizações que como ativismo”.<sup>16</sup> Vejamos algumas imagens postadas em “Moça” que problematizam as sexualidades “trans”

Figura 1



Figura 2



Figura 3



A partir da fala de Victor Vasconcellos e dessas imagens postadas na *page* podemos dizer que “novas identidades sociais tornaram-se visíveis, provocando, em seu processo de afirmação e diferenciação, novas divisões sociais e o nascimento do que passou a ser conhecido como ‘política de identidades’” (LOURO, 2000, p. 04). Para Woodward (2014, p. 13) “a

<sup>12</sup> Em entrevista a Paulo Pedro Gomes Pereira, na Revista Cult, 205, ano 18 ([www.revistactl.com.br](http://www.revistactl.com.br)).

<sup>13</sup> Em 23/10/2015, “Moça” contava com 8 mil *likes*. Isso significa um alcance de quase três milhões e quinhentas mil pessoas (segundo dados das estatísticas do Facebook).

<sup>14</sup> Vale esclarecer que o contato com Vitor se estabelece sempre pelas mensagens privadas de seu perfil particular do Facebook, pois foi dessa forma que ele concordou em contribuir com a minha pesquisa de pós-doutoramento.

<sup>15</sup> Ver <http://glo.bo/1lqE83wl> (acessado em 20/04/2015).

<sup>16</sup> Mensagens privadas trocadas em 23/11/2015.

identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades”. Portanto, observando atentamente as imagens dos conteúdos, lendo os posts e os comentários, notando os compartilhamentos e analisando o banco de dados da pesquisa é perceptível como os territórios digitais – e “Moça” em especial – são extremamente importantes para as experiências juvenis. Ali apreendemos: conflitos, negociações, mobilidades, fluidez e hibridismos de juventudes que se “inventam e se comunicam por meio de linguagem que lhe são próprias [...]” (BORELLI, ROCHA, 2008: 31). Sentimos, percebemos que a interação com, e construído por, estes lugares está não apenas no domínio da tecnologia – Mapas e Cartografias físicas, como salienta Silva (2001) – mas, também, na (re)construção de seus imaginários e subjetividades – croquis e cartografias simbólicas (idem). Assim, notamos que as juventudes possuem outras formas, bem menos tradicionais, de se fazerem ativistas.

Ao analisar os comentários do conteúdo “Alguns dizem que: ‘O feminismo do Facebook é somente um curtir?’ Problematizem, moças!”, notamos que as meninas que ali estão acreditam que são ativistas e que este é um espaço que leva à ação dentro e fora dos territórios digitais<sup>17</sup>: (VS) “aqui é lugar de aprender, porque até as feministas aprendem diariamente, e fora do Facebook é lugar de desconstruir os preconceitos, conversando com pessoas que às vezes não têm acesso a essas informações”; (HSL) “pôr em prática fora do Facebook! Compartilhar para que outras pessoas possam problematizar, levar as questões abordados pelas postagens para fora do mundo virtual”; (MM) “tento colocar em prática no meu cotidiano tudo aquilo que acredito, inclusive o feminismo. Curtir é uma forma de se identificar, apoiar e disseminar a ideia. [...] Mas acredito na força das redes sociais como [...] estratégias para fortalecer os movimentos”. O que estas meninas estão dizendo é que “Moça” é um local de aprendizagem, de compartilhamento de afetos e ansiedades, de luta em prol do empoderamento do feminino, dentro e fora do Facebook, assinalando que essas aprendizagens são alimentos para o fortalecimento dos movimentos sociais.

Discutir uma *page* que interpela a juventude que com ela interage a ser ativista das causas feministas e a problematizar as questões “trans” é ter como análise inquietudes sobre corpo-gênero-sexualidade e pressupor as diferenças de representações desempenhadas pelo feminino e masculino em uma cultura que constrói padrões de comportamento de gênero, que naturaliza as corpos “cis” e que empodera o masculino. Ser menina ou menino já está implícito em um “devir-a-ser”, ou, como sugere Louro (2008, p. 15), a partir de Butler (1993): “essa acersão desencadeia todo um processo de ‘fazer’ desse um corpo feminino ou masculino”. Desta forma, cria-se um sistema binário de gênero, que, segundo Butler (2015, p. 26) “encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito”. Neste sentido, Butler (2015, p. 21) assegura que “se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”.

Vemos então em “Moça” uma “política de identidades”, no momento em que propõe mostrar às meninas o quanto elas podem reproduzir o machismo, ensina-as sobre o empoderamento do feminino e problematiza as sexualidades “trans”. No caso específico dos comentários ao post analisado, pressupomos que as meninas constroem uma narrativa sobre

<sup>17</sup> Muitos outros comentários com o mesmo teor podem ser encontrados na *page*: [https://www.Facebook.com/MoçaVoceEMachista/posts/879928112100170?\\_\\_mref=message\\_bubble](https://www.Facebook.com/MoçaVoceEMachista/posts/879928112100170?__mref=message_bubble) (acessado em 24/11/2015).

100 | o ativismo feminino que propõe extrapolar o modelo masculino de poder. Dessa forma, o objetivo da page é alcançado. Agora, outra pergunta se coloca: essa “política de identidades” leva estas jovens ao questionamento da relação normatizada e naturalizada de corpo-gênero-sexualidade? Quando analisamos de forma ampla os conteúdos postados, verificamos que grande parte destes está relacionada ao empoderamento do corpo da mulher. Quando os administradores interpelam as meninas a postar os conteúdos, o mesmo acontece. Por exemplo, as figuras 4, 5, 6 e 7 são imagens que fazem parte da “Campanha do Dia da Mulher”, que pergunta: “pelo que ainda é preciso lutar, mulheres?”<sup>18</sup>.

Figura 4

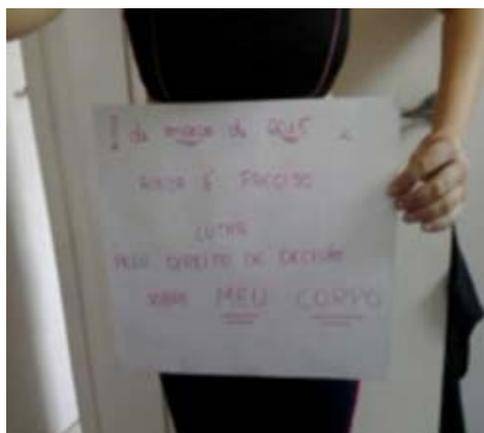


Figura 5

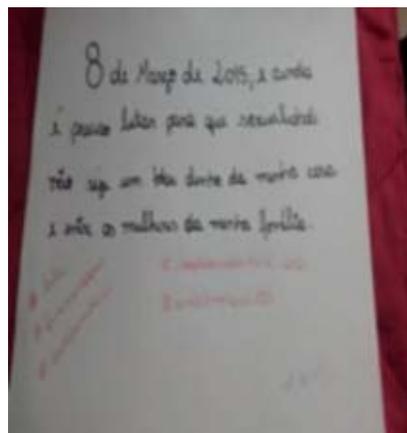


Figura 6

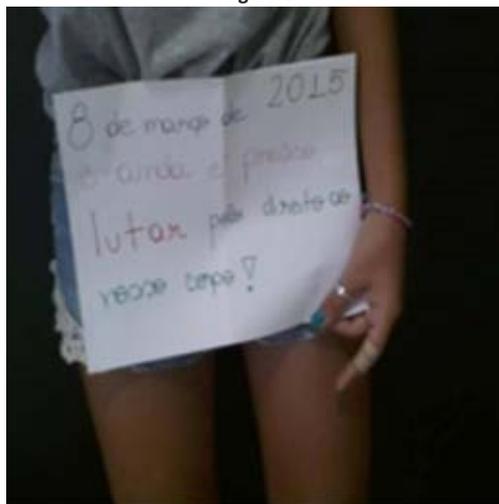


Figura 7



As “falas” nos cartazes empunhados pelas meninas, como se fossem armas, se referem à liberdade de seus corpos e sexualidades: **figura 4** - “8 de março de 2015, e ainda é preciso lutar pelo direito de decisão sobre MEU CORPO”; **figura 5** - “8 de março de 2015, e ainda é

<sup>18</sup> Ver descrição da campanha em: <https://www.Facebook.com/media/set/?set=a.778186238941025.1073741866.346411042118549&type=3> (acessado em 20/06/2015).

preciso lutar para que a sexualidade não seja um tabu dentro da minha casa e entre os membros da minha família”; **figura 6** - “8 de março de 2015, e ainda é preciso lutar pelo direito ao nosso corpo”; e **figura 7** - “8 de março de 2015, e ainda é preciso lutar para que meu útero deixe de pertencer à igreja, ao Estado e às outras pessoas”. Há nestas imagens algo que nos chama a atenção: as fotos<sup>19</sup> escondem os rostos. Por que, em tempos de visibilidade, essas meninas não mostram suas faces? Por que existe um receio de ser identificada pelo outro? Há várias reflexões que podem ser feitas para responder a essas perguntas, e uma delas se liga à presente violência contra as mulheres na sociedade brasileira. Pensamos que as “autoras” e “atoras” sociais não podem ser reconhecidas porque essas meninas correm, literalmente, o risco de sofrer violências físicas, psicológicas, afetivas e morais, caso sejam reconhecidas por determinados “outros”.

Segundo *O Mapa de Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil*<sup>20</sup>: “é possível verificar que foram atendidas pelo SUS [Sistema Único de Saúde], em 2014, um total de **85,9 mil meninas e mulheres** vítimas de violência exercida por pais, parceiros e ex-parceiros, filhos, irmãos”. Isso sem levar em conta os planos particulares de saúde, que não estão contabilizados. Dessa forma, “estima-se que 80% dos atendimentos de saúde no país são realizados pelo SUS; assim, um total estimado de **107 mil meninas e mulheres** devem ter sido atendidas em todo o sistema de saúde do país, vítimas de violências domésticas”. Além de pensarmos nestes índices alarmantes, entendemos que, como nos conta Louro (2012, p. 04), falar de sexualidade e de corpo sempre foi proibido: “como jovem mulher, eu sabia que a sexualidade era um assunto privado, [...] A sexualidade — o sexo, como se dizia — parecia não ter nenhuma dimensão social; era um assunto pessoal e particular que, eventualmente, se confidenciava a uma amiga próxima”. Se pensarmos aqui que essas meninas são ativistas feministas e que essas imagens são representações de si e do outro, podemos dizer que há, nestas imagens e em “Moça”, política e representação, que sempre foram termos difíceis de definir. Para Butler (2015, p. 18), “a *representação* serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres”. Este é um lado, porém há outro: “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (idem). Quando essas meninas se representam através de fotos de seus corpos, podemos entender que elas querem promover “visibilidade e legitimidade às mulheres”. Porém, no momento que escondem seus rostos, apreendemos que também essa representação vem ao encontro da normatividade de uma linguagem midiática, que revela e distorce o que é ser mulher. Em querer visibilidade ao mesmo tempo em que nega ao outro o reconhecer de si, como pessoa, fica claro que as identidades sociais e culturais – e, portanto, as identidades de gênero – são sempre marcadas, atravessadas, perfuradas, adentradas pelas relações de poder. Ainda para Louro (idem), “reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. [...] Essas múltiplas identidades podem cobrar [...] lealdades distintas, divergentes ou até contraditórias”.

Nesse sentido, “Moça” corrobora para que essas novas identidades sociais – as identidades de gênero, principalmente – tenham visibilidades, ou seja, tudo leva a crer que, por

<sup>19</sup> Existem outras fotos muito parecidas com estas que podem ser vistas na *page*.

<sup>20</sup> [http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf) (acessado em 24/11/2015).

meio do ativismo em prol do feminino e das problematizações em torno das pessoas transgêneros, a *page* “Moça, Você é Machista” atua como “políticas de visibilidades”. Rocha (2012, p. 129) tem defendido “que a discussão sobre política de visibilidade poderia ser consubstanciada a partir da concepção spinoziana de ‘afeção’”, ou seja, as imagens que criamos, imaginamos e vemos podem nos afetar e assim podemos aumentar ou diminuir nossa potência de agir. O que nos faz aumentar essa potência, segundo o filósofo, é a ética (SPINOZA, 2008, apud ROCHA, 2012, p. 130). Portanto, Rocha compõe as políticas de visibilidades como sendo aquelas que, por meio de corpos, mentes e imaginários afetados, amplificam sua potência de agir a partir da ética. Não nos restam dúvidas de que haja uma política de visibilidade, pois há afeto e potência para agir, porém essa ação em muitos momentos é negociada com as estruturas do poder.

### Referências Bibliográficas

- BUTLER, J. (2015) *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BORELLI, S. H. S & .ROCHA, R. de M. (2008) *Juventude, midiatizações e nomadismo: a cidade como arena*. In: Comunicação, mídia e consumo. ESPM, São Paulo. Vol.5, n.11, p.27-40.
- BOURCIER, M-H. (2015). In Revista Cult: Revista Brasileira de Cultura. São Paulo: Editora Bregantini, no. 250, ano 18.
- CANCLINI, N. G. (2003) *Consumidores Cidadãos*. São Paulo. Editora UFRJ.
- CANEVACCI, M. (2008). Fetichismos visuais: corpos erópticos e comunicacionais. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CERTEAU, M.(1994) de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis, Vozes.
- FOUCAULT, M. (1988) *História da sexualidade: a vontade de saber*. (Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque). Rio de Janeiro: Graal. v. 1.
- FEIXA C, e NILAN, P. (2009) *Uma juventude global? Identidades híbridas, mundos plurais*. In Revista de Ciências Sociais n. 31 - p. 13-28
- HALL, S. (1988) *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998
- HOGGART, R. (1973) *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora com especiais referências a publicação e divertimento*. (Tradução de Maria do Carmo Cary). Lisboa: Editorial Presença, v. 1.
- LOURO, G. L. (2008) *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- \_\_\_\_\_. (2012) *O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- MARTÍN-BARBERO, J.(1998) *Arte/comunicação/tecnicidade no final do século*. In: Revista Margem. São Paulo: Educ/Fapesp, nº 8, dez. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad*. In: Cubides, Humberto et AL. *Viviendo a toda*. Bogotá, Univesidad Central e Siglo del’ hombre, 1998-b.
- MORIN, E. (1987) *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Neurose. (Trad. de Maura Ribeiro Sardinha). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, v. 1.
- \_\_\_\_\_. (1995). *O paradigma perdido: a natureza humana*. Tradução de Hermano Neves. Lisboa: Europa-América.
- PRECIADO Beatriz (Paul). *Texto Yonqui: sexo, drogas e biopolítica*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Paidós, 2014
- RINCÓN, O. (2006) *Narrativas Mediáticas: O como se cuenta la sociedade del entretenimento*. Barcelona: Gediza ed.

- ROCHA, R. de M. *Cultura da visualidade e estratégias de (in)visibilidade*. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 15., 2006, Anais. v.1. UNESP-Bauru: 2006.
- \_\_\_\_\_. *Corpos significantes na metrópole discursiva*. Significação, v. 37, 2012c.
- SILVA, A. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- REGUILLO, R. (1998) “El año dos mil. Ética, política e estéticas: imaginarios adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano”, in CUBIDES, H. J.; TOSCANO, M. C. L. & VALDERRAMA, C. E. H. (orgs.). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre/DIUC.
- RUSSI, Pedro. (2015). *Visual urbano e processo comunicacional na América Latina*. Palestra para Cátedra UNESCO Memorial da América Latina, durante a programação do Curso de Extensão Universitária: *(Re) Pensar a comunicação na América Latina: juventude e transformações da cultura comunicacional contemporânea*. São Paulo.
- TRANQUILIN-SILVA, J. F. (2007). *O erotismo na telenovela Senhora do Destino: recepção feminina em Vila Pouca do Campo, Portugal*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. PUC/SP, 2007.
- VALENZUELA, J. M. (1988). *Identidades juvenis*, in CUBIDES, H. J.; TOSCANO, M. C. L. & VALDERRAMA, C. E. H. (orgs.). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre/DIUC.
- WILLIAMS, R. (1992) *Cultura*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1992.
- Woodward, K. (2009). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. (org: Tomaz Tadeu da Silva). São Paulo, Vozes.

### Sites Pesquisados:

- <https://www.Facebook.com/MocaVoceEMachista?ref=ts&fref=ts> (Vários acessos. Ultimo acesso em 30.07.2014)
- <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/95/73> (acessado em 02.07.2015)
- <http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2015/03/moca-voce-e-machista-trans-criam-maior-pagina-feminista-do-pais.html> (acessado em 09.03.2015)
- [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=68&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=68&Itemid=2) (acessado em 08.07.2015)

# JOGOS DE MENINAS: (RE) PRODUZINDO PADRÕES ESTÉTICOS E RELAÇÕES DESIGUAIS DE GÊNERO<sup>1</sup>

Liliane Madruga Prestes<sup>2</sup>

Jane Felipe de Souza<sup>3</sup>

104 |

## RESUMO

Este texto apresenta uma breve análise dos conteúdos contidos em jogos categorizados como jogos de meninas disponibilizados nos site [www.clickjogos.com.br](http://www.clickjogos.com.br), em particular, enfocando padrões de beleza e estética corporal, ao mesmo tempo em que (re) produzem relações desiguais de gênero. Evidenciamos, nesta pesquisa, o quanto tais artefatos constituem-se como pedagogias de gênero estando permeados por todo um aparato discursivo que contribui para o governmento e erotização dos corpos infantis, em particular, das meninas. Os resultados apontam a necessidade de que os debates em torno do acesso das crianças à rede sejam ampliados no âmbito das políticas públicas, bem como no âmbito das famílias e demais instituições responsáveis pela educação das infâncias.

## PALAVRAS-CHAVE

Infâncias; pedagogias de gênero; cibercultura.

## 1. Introdução

Vivemos num tempo em que as pessoas parecem obcecadas na busca pelo corpo considerado perfeito, ou seja, magro, liso e jovem enquanto sinônimo de saudável. O pesquisador Edvaldo Couto (2007, p.43), ao analisar essa superexposição do corpo, em particular, no ambiente virtual, destaca que vivemos sob a égide do corpo espetacular, segundo o qual, existe uma verdadeira obsessão contra o envelhecimento e a morte. Em decorrência deste culto ao corpo espetáculo, presenciamos o crescimento do consumo de cosméticos, produtos de estética e realização de cirurgias plásticas a fim de remodelar e transformar o corpo, visto como um projeto, não mais como herança. O acesso a tais avanços da medicina estética é facilitado pelo financiamento das condições de pagamento, abrangendo diferentes públicos e diferentes faixas etárias.

Ressaltamos que tais inovações, à medida que produzem novos corpos também produzem novas culturas com relação à saúde, aos hábitos considerados saudáveis (incluindo alimentação, práticas esportivas, etc.) e também novos padrões de beleza cada vez mais inatingíveis, mesmo com todas as possibilidades de transformação do corpo (lipoaspiração, li-poescultura, próteses de seios, nádegas, entre outras.).

A busca incessante pelo corpo idealizado, veiculado insistentemente pela mídia e pela indústria do consumo acarreta no surgimento de novas tecnologias de tratamento das imagens. Tais mudanças são realizadas mediante a utilização de programas de computação gráfica (photoshop, por exemplo), corroborando cada vez mais a ideia de que é preciso buscar, custe o que custar, a transformação do corpo, de acordo com os padrões de beleza rigidamente estabelecidos na contemporaneidade, que cada vez mais se tornam idealizados.

<sup>1</sup> Título de tese de Doutorado, o qual foi realizado no Programa de Pós – Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo como orientadora a Professora Doutora Jane Felipe.

<sup>2</sup> Professora Doutora em Educação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - Campus Porto Alegre.

<sup>3</sup> Professora Doutora do Programa de Pós – Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Os diferentes artefatos culturais tais como propagandas, outdoors, revistas e, no caso em questão, os sites de jogos infantis, acabam difundindo padrões estéticos de corpo e de estratégias de disciplinamento. Neste enfoque, Couto (2012, p.140) evidencia que nunca uma civilização produziu e propagou tantos discursos e imagens relativas aos cuidados com a beleza. Segundo o autor, ser belo e sedutor se converteu em um dever, uma conquista a qual se submetem homens e mulheres de todas as idades.

Além do aumento expressivo do número de cirurgias plásticas com fins estéticos, presenciemos também a ampliação do número de sites, blogs, entre outros espaços criados na internet, nos quais muitas meninas adolescentes, em geral, portadores de transtornos alimentares tais como bulimia e anorexia compartilham suas experiências em busca de um corpo extremamente magro. Ao focar tais processos, remetemos aos estudos de Foucault (2002) sobre os processos de objetivação e subjetivação, sendo que o primeiro refere-se à forma pela qual somos capturados pelos discursos e suas práticas, produzidas nas instâncias culturais e sociais (em especial na mídia). O segundo conceito se refere à forma com que passamos a nos reconhecer a partir de tais discursos e práticas.

Entre tais práticas de subjetivação, propagam-se a divulgação de padrões do corpo feminino classificado como tipicamente brasileiro, cuja ênfase recai sobre o bumbum, visto como referência nacional. Exemplo disso é a explosão no Brasil das chamadas personalidades instantâneas, em especial as representantes femininas enquadradas no perfil “típico” da mulher brasileira (mulher melancia, mulher jaca, mulher filé, dentre outras). Tais representações transformam os corpos em mutantes, designação essa utilizada Couto (2007) ao destacar que, no contexto atual, o corpo encontra-se implicado numa economia política de estratégias de consumo e tecnocientíficas que o constituem e o regulam.

Os dados demonstram que a busca do padrão corporal evidenciado em diferentes artefatos culturais é uma constante na contemporaneidade. O corpo passa a ser moldado, remodelado a partir de inúmeras formas de intervenções. Nessa linha de estudos, Silvana Goellner (2008) enfatiza que o corpo não é apenas um corpo, mas também seu entorno, ou seja, é produzido *na e pela* cultura. Embasada nos estudos de Michel Foucault, a autora destaca que os avanços da tecnociência estão produzindo novos corpos potencializados por meio de todo um aparato para mantê-lo jovem e dentro de determinados padrões estéticos. Falar do corpo é falar também de nossa identidade.

Pensando como Foucault, nesse novo investimento sobre o corpo já não há mais controle – repressão, tão comum aos séculos XVIII e XIX, mas o controle – estimulação porque a valorização e a exploração do corpo são faces de uma mesma moeda. Nas suas palavras: “Fique nu... mas seja magro, bonito e bronzado!” (GOELLNER, 2008, 147).

Couto (2007) destaca que o culto ao embelezamento dos corpos é permeado por relações de gênero e sexualidade, sendo produzidos e veiculados pela mídia. Em suas análises, busca esclarecer ainda que os corpos produzidos pela sociedade de consumo são resultantes não apenas de uma simples evolução, mas produzidos no emaranhado das relações sociais e culturais que vivenciamos. Segundo o autor as repercussões do culto ao corpo padronizado pela mídia recaem principalmente sobre as mulheres, representadas como meros objetos do desejo sexual (masculino), de forma bastante erotizada. Revistas, jornais, propagandas televisivas e outras formas de publicidade, programas de entretenimento, outdoors, etc.,

são responsáveis pela proliferação e enaltecimento de tais representações, produzindo assim tais padrões de beleza. Desta forma, desde a mais tenra idade, as crianças aprendem – em especial as meninas – quais as identidades que importam e de que forma devem se comportar para serem valorizadas socialmente.

106 | Ao focar as relações de gênero e sexualidade que circulam na rede, em particular, nos sites de jogos, busco subsídios em autoras como Joan Scott (1995), ao referir que o conceito de gênero consiste em um modo primeiro de significar as relações de poder. As masculinidades e as feminilidades são construídas e aprendidas socialmente. Isto significa dizer que não nascemos meninos ou meninas, mas nos tornamos isto ou aquilo a partir das relações sociais e culturais que estabelecemos.

Ao discutir como a sexualidade é produzida, Louro (2007, p.12) chama a atenção para o fato de que somos sujeitos de muitas identidades transitórias e contingentes, as quais (incluindo as identidades sexuais) são construídas e possuem um caráter fragmentado, instável, histórico e plural. Portanto, problematizarmos os conceitos e as lógicas binárias rigidamente estabelecidas (normal/anormal; homossexual/heterossexual), requer considerarmos o contexto nos quais os mesmos estão sendo produzidos, articulando-os com outros marcadores sociais e identitários como raça, classe e gênero. Para autora, vivenciamos uma espécie de pânico moral, demarcada por inúmeras estratégias de controle e disciplinamento dos corpos frente à visibilidade dada à sexualidade em inúmeros artefatos culturais.

No centro de tais preocupações estão os pequenos. [...] Redobra-se ou renova-se a vigilância sobre a sexualidade, mas essa vigilância não sufoca a curiosidade, o interesse, conseguindo apenas, limitar sua manifestação desembaraçada e sua expressão franca. As perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões de sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política (LOURO, 2007, p.27).

A autora destaca que as pedagogias da sexualidade e gênero incluem uma gama de artefatos culturais que identificam e determinam o que é masculino e o que é feminino, atributos estes que definem formas de vestir, objetivos, postura, dentre outros. Logo, nesta dinâmica, ser homem ou ser mulher resulta de um processo cultural continuado, imerso num tempo e espaço determinante e determinado por práticas culturais masculinizantes e feminilizantes. Desta forma, podemos entender que o conceito de gênero está relacionado fundamentalmente aos significados atribuídos a ambos os sexos em contextos históricos e culturais diversos. Tal entendimento contrapõe-se a ideia da existência de uma essência de gênero que seja universal e imutável. Dito isso, destaco que inúmeras são as estratégias disciplinares e os discursos postos em funcionamento nas mais diversas áreas do conhecimento, bem como em diferentes artefatos culturais, com especial ênfase, nesta tese, nos jogos voltados ao público infantil, disponibilizados na rede.

Com base em tais colocações, salientamos que os sites de jogos infantis, enquanto artefatos culturais, também atuam como pedagogias de gênero e sexualidade, estando permeados por todo um aparato discursivo que ao mesmo tempo em que é produzido também produz identidades (por exemplo, ao definirem o que é categorizado como jogo de menino ou de menina). Diante disso, compartilhamos do entendimento produzido por Meyer (2008,

p. 22) cujos estudos buscam dar visibilidade e, ao mesmo tempo, problematizar as diferentes instâncias sociais e as estratégias que, cada vez mais cedo, influem na forma como nos reconhecemos pertencentes a determinados lugares sociais. Segundo a autora, somos desafios/a desnaturalizarmos práticas sedimentadas em nossa cultura, compreendendo a educação em seu sentido mais amplo, ou seja,

[...] decorre da ampliação das noções de educação e de educativo, e com ele se pretende englobar forças e processos que incluem a família e a escolarização, mas que estão muito longe de se limitar a elas ou, ainda, de se harmonizar com elas. Entre essas forças estão, os meios de comunicação de massa, os brinquedos e jogos eletrônicos, o cinema, a música, a literatura, os chamados grupos de iguais, os quais produzem, por exemplo, diferentes e conflitantes formas de viver o gênero e a sexualidade.

107

Com base em tais premissas, a seguir apresentamos uma breve relato da pesquisa realizada a partir da análise de conteúdos contidos em jogos que se autodeclaram como jogos infantis disponibilizados na internet, em particular, enfocando as relações de gênero e os padrões de estética corporal difundidos em tais artefatos.

## 2. Jogos de menina: (re) produzindo padrões estéticos e relações desiguais de gênero

A todo o instante somos convidados a administrar a própria aparência, a superar e re-desenhar formas físicas, o que também está presente nos jogos contidos no site [www.clickjogos.uol.com.br](http://www.clickjogos.uol.com.br) como nos demais indicados pelas meninas. Tal artefato coloca em circulação estratégias disciplinares que atuam sobre os corpos e os sujeitos e as possibilidades de transformação do corpo por meio de inovações tecnológicas na área da medicina estética.

Para exemplificar o exposto, cito o jogo *Cirurgia Plástica*<sup>4</sup>, disponível na categoria *Moda*, o qual envolve a realização de vários procedimentos no rosto e no corpo da jovem a fim de melhorar sua aparência. A primeira cena do jogo apresenta a garota ao lado de um médico e de uma enfermeira a aponta o local do corpo que deverá ser modificado.

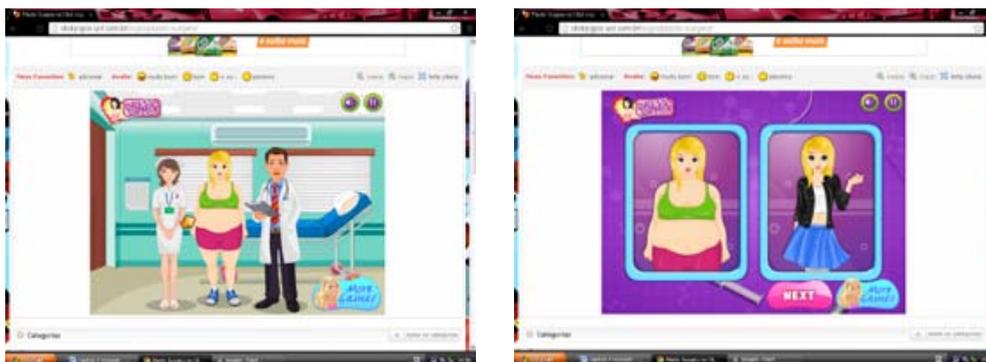


Figura 1: O antes e o depois da cirurgia plástica

<sup>4</sup> Disponível em <http://clickjogos.uol.com.br/jogos/plastic-surgery/> acessado em 20/08/2013.

A fim de que a menina realize a transformação almejada é necessária a realização de intervenções cirúrgicas, que devem fazer parte das próximas fases do jogo. Entre tais procedimentos está a realização de uma lipoaspiração para a retirada de gordura localizada na região lateral da barriga da garota. Para tanto, a garota deverá fazer uso de alguns instrumentos como uma seringa para injetar a anestesia, o bisturi para realizar o corte e o aparelho de sucção para a retirada da gordura localizada. Na sequência do jogo, a menina conta com o auxílio de setas que indicam a ordem para a seleção dos materiais e a execução de movimentos a fim de completar todas as etapas da cirurgia de lipoaspiração.

As fases finais do jogo constam da realização de transformação no rosto da paciente mediante uma cirurgia plástica (o que inclui colocar faixas e retirar curativos), na qual também estão presentes as setas indicativas dos materiais e movimentos a serem realizados. Por fim, após a transformação do corpo, a menina deverá escolher, entre as opções apresentadas, quais as roupas e acessórios irá vestir na paciente a fim de completar a transformação.



Figura 2: Etapas do Jogo Cirurgia Plástica

A partir das análises realizadas nos jogos categorizados pelo site como *jogos de meninas*, compartilhamos do entendimento produzido pelas autoras anteriormente mencionadas. Enfatizamos que tais artefatos se constituem em estratégias de disciplinamento dos corpos na busca da suposta perfeição preconizada pelas mídias. Entendemos que tais jogos de meninas contribuem de certa forma para que elas, desde a mais tenra idade, estejam imbuídas neste processo de embelezamento e transformação do corpo.

Esteban Levin (2007, p. 126), em seus relatos de pesquisas com crianças, descreve a preocupação das meninas com o corpo, referindo sobre o ingresso cada vez mais precoce em atividades como modelo e atriz. Durante uma dessas entrevistas com meninas entre sete e nove anos de idade realizou o registro da seguinte fala:

Meu medo de engordar é tanto que pedi a minha mãe que compre logo uma balança para botar no meu quarto”, diz uma menina de nove anos modelo de uma agência de São Paulo. “Eu controle meu peso todo dia e, se engordei, paro de comer porcarias. Não quero ter colesterol alto, pois isso prejudicaria minha saúde e minha carreira...” Outra modelo de nove anos começou sua vida profissional com sete anos de idade: “O primeiro trabalho dela foi como bebê Jhonson e admito que a ideia foi minha - diz a mãe da menina -, mas depois foi

dela a decisão de fazer mais de oitenta comerciais até agora”. “Eu faço de tudo: natação, teatro, balé, para o meu sonho se tornar realidade e ser uma grande modelo”, diz a menina.

Partimos do pressuposto de que as meninas, desde a mais tenra idade, acabam sendo capturadas por tais discursos que enfatizam o embelezamento e a transformação do corpo. A fim de problematizar essa questão, citamos os estudos realizados por Louro (2007, p.14-15), os quais destacam o quanto investimos nos corpos e de acordo com as mais diversas imposições culturais. Nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. Destaca ainda, que inseridos em diferentes contextos históricos e culturais, os sujeitos buscam incessantemente estratégias disciplinares para o governo de seus corpos a partir de padrões estéticos. Em especial, padrões ditados pelas mídias e pelo consumo (revistas, jornais, sites, blogs, programas televisivos, entre outros), difundindo várias estratégias de comportamento *direcionadas* para a moda e estética corporal.

A busca incessante em atingir um padrão de beleza cada vez mais inatingível produz e é produzida por diferentes estratégias disciplinares que atuam sobre os corpos e os sujeitos. Tais estratégias estão presentes em diferentes artefatos culturais, entre os quais cito os sites analisados, em particular, destinados às meninas.

De acordo com Felipe (2005, p. 55) embora os padrões estéticos de beleza sejam mutantes e definidos de acordo com o contexto histórico e cultural, na atualidade tal preocupação tem atingido não só as mulheres, mas também as meninas, pois é comum observarmos em suas falas e comportamentos uma grande preocupação com a aparência.

Ao estudar tal temática, Bianca Guizzo (2010, p. 9) enfatiza que meninos e homens também tem se preocupado com a aparência, no entanto, as cobranças sociais recaem ainda sobre o sexo feminino.

Um corpo que precisa estar de acordo com as normas hegemônicas de beleza. Se nós, mulheres não nascemos dotadas de beleza, temos que ir em busca dela. Caso contrário, seremos, provavelmente, tachadas de preguiçosas, desleixadas e com falta de auto-estima e auto-controle.

A afirmativa da autora pode ser constatada nos sites infantis em jogos categorizados como de meninas. Para exemplificar, cito o texto introdutório de uma das atividades presentes no site [www.clickjogos.uol.com.br](http://www.clickjogos.uol.com.br)<sup>5</sup>, a saber:

*Realize uma transformação radical no visual de uma garota desleixada, mudando seu corte de cabelo, sua roupa e sua maquiagem. Assim ela ficará gatinha e pronta para arrasar em qualquer lugar.*

A citação acima mostra o quanto aquelas meninas que não se pautam pelos padrões estéticos para o gênero feminino são rotuladas de desleixadas, que no texto está associada a ideia de descuido com a aparência pelo simples fato de não se render a esses padrões. Neste sentido, o corpo feminino parece ser feito para exibição e, nesta lógica apresentada

<sup>5</sup> Disponível em <http://clickjogos.uol.com.br/jogos/girl-makeover-3/> acessado em 04/02/2011.

pelo jogo, deverá ser produzido a fim de “*arrasar em qualquer lugar*”. Logo, inúmeras estratégias são utilizadas como a adoção de dietas baseadas no controle de calorias, como por exemplo, no jogo Perca peso diariamente<sup>6</sup>, cujo título é apresentado em inglês e o objetivo é descrito em língua portuguesa, a saber: *Trabalhe como uma nutricionista e ajude essa pobre garota a perder peso, criando um cardápio ideal para ela comer durante o café, almoço e janta, lembrando que cada refeição deve ter entre 300 e 400kcal.*

De acordo com Louro (2004, p. 65), problematizarmos tais representações requer compreender que os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados. Logo, a autora destaca que,

[...] talvez devêssemos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma “marca” definidora da identidade; perguntar também quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão sendo atribuídos a tal marca ou a tal aparência.

Com relação à magreza cabe lembrar que este nem sempre foi o padrão estético referendado no Brasil. Conforme o estudo realizado por Dirce de Sá Freire (2011, p. 454), foi somente em 1975 que a obesidade foi definida como doença crônica pela Organização Mundial de Saúde.

O passado colonial brasileiro revelou uma “história de gente gorda”, em que a gordura era sinônimo de formosura, tornando-se a base de sustentação para que a barriga do burguês viesse a significar *status* e prosperidade. Na medida em que a ingesta gordurosa vai “acumulando” adeptos, constata-se uma mudança gradativa do lugar social ocupado pelos gordos. A obesidade perdeu seu prestígio, inquestionável no passado. Houve um tempo em que era bom ser gordo, por mais distante que possa parecer aos sujeitos que vivem no século XXI. E foi em meio aos inúmeros excessos que marcam o crepúsculo do século XX e o alvorecer do XXI que nossa sociedade se viu na eminência de ressignificar seus conceitos de beleza e estética.

Conforme destaca a pesquisadora, durante muito tempo ser gordo/a foi sinônimo de beleza e formosura, o que pode ser constatado no anúncio publicado no Jornal Estadão<sup>7</sup> datado de 07 de abril de 1940 com o seguinte diálogo entre duas mulheres da época:

- *Sou magra de nascença...nunca passarei disto!*  
 - *Eu dizia o mesmo antes de usar Vikelp!*  
*Os magros de nascença podem ganhar dois quilos numa semana e ter um aspecto melhor. Use Vikelp durante uma semana e veja a diferença. Se V.S. não lucrar ao menos dois quilos, devolveremos o seu dinheiro.*

Nos jogos de meninas, as representações de corpo colocam em evidência a estética da magreza, amplamente veiculada em tais artefatos. Os personagens, em geral, são jovens,

<sup>6</sup> Disponível em <http://clickjogos.uol.com.br/jogos/weight-losing-diary/> acessado em 20/05/2013.

<sup>7</sup> Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/reclames-do-estadao/tag/vikelp/> acessado em 24/07/2013.

brancas, com corpos magros e, em geral, realizando ações de embelezamento a fim de conquistar os garotos, como podemos observar no jogo Jogos de Vestir Meninas<sup>8</sup>.

Todavia, tal padrão estético é mutante e definido de acordo com o contexto histórico e cultural, como por exemplo, a veiculação e imposição pela mídia de um padrão corporal no qual a gordura passa a ser considerada “ruim” e a obesidade como “vulgar”, como mostram PROST & VINCENT (2009, p.285) ao constatarem que:

[...] os meios de comunicação nos estimulam a comer e nos intimam à magreza, empurram-nos para os fogões com receitas para emagrecer. Celebram a boa mesa e o regime, a arte culinária e a dietética.

Segundo os autores, ser belo e sedutor se converteu em um dever, uma conquista a qual se submetem homens e mulheres de todas as idades. Isso também é evidenciado nos jogos pesquisados, os quais pautam num padrão estético em que ser belo/bela vincula-se ao padrão estético da magreza.

Diante do avanço das tecnologias da informação, presenciamos a proliferação de uma larga escala de imagens que podem ser manipuladas, modificadas, repetidas e difundidas em diferentes meios, quer sejam gráficos ou digitais. Além de padrões estéticos, os sites de jogos também veiculam representações de feminilidades e heteronormatividade nas relações de gênero, conforme veremos no jogo Vestir-se para casar<sup>9</sup>.

Articulando tais constatações com os estudos realizados por Salih (2012), ressaltam que as escolhas acerca de nossas identidades de gênero são limitadas e, no caso dos jogos, dependem do que está sendo disponibilizado. Neste enfoque cabe lembrar que tais jogos são elaborados por adultos (em geral, profissionais da área de informática e do publicidade tais como os webdesigners) e operam com representações de feminilidades que passam a ser (re) produzidas em tais artefatos.

Com base nas análises da autora, chamamos a atenção para o fato de que os jogos categorizados como *de menina* colocam em evidência determinados padrões de beleza e de feminilidade, os quais passam a ser naturalizados nas práticas cotidianas, ao mesmo tempo em que produzem os próprios sujeitos, neste caso, as meninas. Ao mesmo tempo, acabam as responsabilizando por estarem fora de tais padrões, o que pode ser observado ao designá-las como *garota desleixada, pobre menina*, entre outros.

Ao mesmo tempo em que propagam determinado padrão de feminilidade, os jogos de meninas operam na construção das próprias meninas enquanto sujeitos. Portanto, a fim de problematizarmos e desnaturalizarmos tal feminilidade recorrente nos jogos de meninas é preciso relacioná-las com outras questões envolvendo gênero e sexualidade, heteronormatividade, corpo, beleza, etc.

## Considerações finais

Com a ampliação do acesso a internet, as crianças e adolescentes possuem uma gama de informações e conteúdos de cunho sexual que funcionam como pedagogias, como os

<sup>8</sup> Disponível em <http://clickjogos.uol.com.br/Jogos-online/Meninas/Sue-Summer-Festival/> acessado em 24/02/2013

<sup>9</sup> Disponível em <http://clickjogos.uol.com.br/Jogos-online/Meninas/Wedding-Dress-Up/> acessado em 24/02/2013.

jogos eróticos e sites, por exemplo. Entretanto, apesar dos significativos avanços com a ampliação das pesquisas e materiais disponibilizados para a educação sexual das crianças, esta temática ainda tem sido silenciada e/ou abordada de forma bastante restrita tanto nas práticas quanto na formação docente. Diante disso, ressaltamos a necessidade de investirmos na educação de nossas crianças e adolescentes de forma a articularmos os debates em torno das questões de gênero e sexualidade com as práticas e usos das novas tecnologias, em particular, da internet. Neste enfoque, David Buckingham (2010, p.288) salienta a importância de instrumentalizarmos tanto as crianças quanto os adultos para que possam analisar os conteúdos disponibilizados na rede.

[...] precisamos buscar um sistema que garanta e apóie a autoregulação – não apenas aquela exercida pelos pais como também pelas próprias crianças. Em primeiro lugar, as crianças obviamente precisam ser encorajadas a proteger-se na internet e tomar cuidado com as informações que repassam. [...] Em um nível mais complexo, precisamos examinar a forma como as crianças aprendem a avaliar as informações que encontram, o que vale também para os adultos.

Diante do exposto, reiteramos a necessidade de intensificarmos tais estudos tanto no decorrer dos espaços de formação inicial e continuada de docentes bem como em outros espaços educativos no que tange aos usos da internet, em especial com relação aos conteúdos disponibilizados e compartilhados tanto pelas crianças quanto pelos adultos. Isso pressupõe a adoção de práticas educativas que efetivamente possibilitem a crianças e adultos desenvolverem habilidades tanto para o uso de tais ferramentas quanto para a análise dos conteúdos disponibilizados pelas mesmas. No âmbito da Educação Infantil e nos cursos de formação docente, em particular, na Pedagogia, observo ainda que, em geral, a abordagem das questões relacionadas às tecnologias ou a gênero e sexualidade ocupam ainda um espaço bastante reduzido. Portanto, diante do pânico gerado pela maior visibilidade da pedofilia na internet, destacamos que a melhor proteção é a informação. Ou seja, subsidiar as crianças e os adultos quanto aos usos da internet articulando com os estudos acerca das questões de gênero e sexualidade, as quais não raras vezes são silenciadas ou negligenciadas no âmbito das escolas e das famílias.

### Referências bibliográficas

- Buckingham, D. (2010). *Cultura digital, educação midiática e o lugar da escolarização*. [Versão eletrônica]. *Revista Educação e Realidade*. 35(3), p.37-58. Acedido em 30-09-2014 em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13077/10270>
- Couto, E. (2007). *Uma estética para corpos mutantes*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Couto, E. (2012). *Corpos voláteis, corpos perfeitos: estudos sobre estéticas, pedagogias e políticas do pós humano*. Salvador: EDUFBA.
- Felipe, J. (2005). *Erotização dos corpos infantis*. Petrópolis: Vozes.
- Guizzo, B. (2010). *Pequenas mulheres? Investimentos e práticas corporais de embelezamento na infância*. Acedido em 30-09-2012 em [http://www.pibid.ufpr.br/pibid\\_new/uploads/edfisica2011/arquivo/50/pequenas\\_mulheres.pdf](http://www.pibid.ufpr.br/pibid_new/uploads/edfisica2011/arquivo/50/pequenas_mulheres.pdf)
- Freire., D. (2011). *Com açúcar e com afeto*. São Paulo: Editora UNESP.
- Goellner, S. (2008). *A produção cultural do corpo*. Petrópolis: Vozes.
- Levin, E. (2007). *Rumo a uma infância virtual: a imagem corporal sem corpo*. Petrópolis: Editora Vozes.

- Louro, G. (2007). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica,
- Louro, G. (2004). *Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes.
- Meyer, D. (2008). *Gênero e educação: teoria e política*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- Prost, A. e Vicent, G. (2009). *História da Vida Privada. Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Salih, S.(2012). *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica.
- Scott, J.(1995). *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Revista Educação e Realidade*. 20(2). Porto Alegre: Editora UFRGS.

# MUDAR DE ROUPA: O METROSSEXUAL SALAZAR, O NOVO CINEMA PORTUGUÊS E O PODER DAS SAIAS CURTAS DAS MULHERES

Luís Carlos R. S. Branco

114 |

## RESUMO

Pretende-se estudar a natureza de certos fatos de teor mitológico acerca de Salazar, averiguando para isso a retórica das imagens significadas na iconografia inicial do ditador, mormente, acercando-nos das representações da sua indumentária numa perspetiva semiológica, contextualizando, destarte, o irromper do novo cinema português, foco principal deste estudo, acerca do qual refletiremos sobre as questões de género e as figurações da mulher, através da poética do vestuário usada em alguns filmes do cinema novo, em contraste analítico com a indumentária representada no cinema patrocinado pelo Estado Novo.

## PALAVRAS - CHAVE

Estado Novo; género, vigiar e punir; poética do vestuário; etórica da imagem; mulher,; Novo Cinema.

## 1. Introdução

Durante cerca de quarenta e um anos, de 1933 até Abril de 1974, vigorou em Portugal um regime ditatorial de feições fascistas e nacionalistas, o denominado Estado Novo, encaçado por António de Oliveira Salazar e pelo único partido aceite legalmente, a União Nacional, com o inequívoco suporte ideológico e efetivo da Igreja Católica e das suas cúpulas dirigentes. Deste modo, tendo como *leitmotiv* a questão do vestuário e da fotografia - enquanto materiais plurissignificativos eivados de ideologia e conotação- pretendo, em primeiro lugar e brevemente, contextualizar o posicionamento do Estado Novo relativamente às questões de género, para em seguida, depois dum breve esboço biográfico, proceder a uma análise cuidada das fotografias iniciais de António de Oliveira Salazar (junto às referências bibliográficas são disponibilizados algumas destas imagens e indicado o modo de as obter), verificando se a imagem de humildade, pobreza e poupança, propalada pela máquina propagandística do Estado Novo, corresponde ou não ao que se pode observar de fato na iconografia de Salazar. Por fim, e em concomitância com as matérias anteriores, analisarei alguns aspetos do Novo Cinema Português, em contraste paradigmático com o cinema patrocinado pelo Estado Novo.

Como ferramentas analíticas farei uso das propostas de Roland Barthes quer no que se refere à *Retórica da imagem* (BARTHES, 1982), quer nas proposições veiculadas por este autor na *Poética do Vestuário* (BARTHES, 1981). Também os métodos de aferição preconizados no seminal e denodado estudo levado a cabo por Michel Foucault estarão presente ao longo deste artigo (FOUCAULT, 1999), bem como os estudos onde esta metodologia foi aplicada e transposta, no meu entender, com eficácia para as questões relativas ao Estado Novo, a saber: os estudos de Moisés de Lemos Martins (MARTINS, 1990), Inês Brasão (BRASÃO, 1999) e Ana Pulido Garcia (GARCIA, 2011). E, a despeito da minha discordância circunstancial em algumas questões que não cabe neste âmbito dilucidar (por exemplo, julgo que as apa-

rições perante o povo por parte de Salazar não foram assim tão escassas), foi de suma relevância o ensaio de José Gil *Salazar: A retórica da Invisibilidade*, não só pela acuidade posta na desmontagem dos mecanismos usados pelo Estado Novo para se apropriar do inconsciente individual, mas sobretudo pelas pistas de trabalho e pela reflexão induzidas pela sua leitura. Cedo me pareceu evidente de que eu, opostamente a José Gil, deveria analisar o Visível em Salazar e no Estado Novo.

## 2. A Fotografia de Deus na sala de aulas

Um dos pilares fundamentais para a manutenção e perpetuação no poder do Estado Novo foi a instauração da Censura e a criação da polícia política (a PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do estado). Veja-se, como mero exemplo ilustrativo, o preço que se pagava caso se fosse apanhado pela polícia a fazer as seguintes coisas, prazenteiras e agradáveis, em espaços públicos:

“1.º- MÃO NA MÃO .....	2\$50
2.º - MÃO NAQUILO .....	15\$00
3.º- AQUILO NA MÃO .....	30\$00
4.º- AQUILO NAQUILO .....	50\$00
5.º- AQUILO ATRÁS DAQUILO .....	100\$00
6.º- Parágrafo único	
COM A LÍNGUA NAQUILO .....	150\$00 de multa, preso e fotografado” (SANTOS, 2015, p. 119)

Salazar dizia que “Governar é, antes de mais, proteger as pessoas contra elas próprias” (*apud* GARCIA, 2011, p. 36). Vestia-se, portanto, o que o Estado queria, comia-se o que ele deixava, normalmente os restos, as aparas. Como Deus, Salazar, o líder, o eterno seminarista, ordenou “crescei e multiplicai-vos”, e as mulheres passaram a ser fábricas de dar à luz - apesar da catastrófica e aberrante mortalidade infantil, nunca as taxas de natalidade foram tão elevadas como naquela época. Entre 1930 e 1950, Portugal teve sempre taxas de natalidade altíssimas, colocando-o à frente da Espanha, da Alemanha, da Itália, da Grã-Bretanha, mas as taxas de mortalidade infantil, por seu lado, eram confrangedoras. Em 1935, por exemplo, morriam cerca de 148 bebés com menos de um ano em cada mil nascidos. A mortalidade infantil, diga-se, era coisa de somenos aos olhos do Estado. As mulheres que enterrassem os seus bebés e fossem dar à luz, o mais depressa possível, o seguinte - era esta a política instituída pelo autoritário Estado. O país precisava de gente para o trabalho árduo e para a sangrenta guerra colonial, iniciada em 1961. Na realidade, era com Salazar, que todas as mulheres portuguesas se deitavam; o marido - o *pater famílias* - era somente o médium através do qual o ditador se fazia presente nelas, no seu ventre e na sua vida. Era preciso, portanto, obedecer, era preciso exercitar a dor, sofrer catolicamente, disciplinadamente e, pasme-se!, ser feliz (BRASÃO, 1999). Passar fome a rir. Os seus genes estão ainda bem incrustados no imo de muitos portugueses. Vejamos.

As mulheres hoje gozam de um estatuto e de uma liberdade ímpares na história portuguesa, no entanto, continuam, assim dizem as estatísticas, a serem assassinadas ao muro e à estalada quase todos os dias, e, mais subtilmente ou menos, a serem discriminada, de

muitas maneiras. A transversalidade social destes comportamentos, mostram os estudos sociológicos, é assustadora. Hitler dizia que para as mulheres era “cozinha, filhos, igreja”. Salazar e o Estado Novo oficializaram esta noção de mulher - objeto, separando os sexos logo nas escolas para as meninas saberem que não eram iguais aos meninos, eram inferiores, e simplificaram-se também os manuais escolares. Às classes baixas chegava e sobrava muito bem saber ler um pouquinho e saber fazer as contas de somar e subtrair. Não interessava que aprendessem muito, mas que soubessem, isso sim, de cor e salteado, o que estava estampado a cores garridas e berrantes nos manuais únicos. Que as mulheres aprendessem a obedecer aos homens, que aprendessem a bordar e a cozinhar, e todos, meninos e meninas, aprendessem a adorar o ditador como um Deus. Aliás, a sua fotografia, estava afixada em todas as salas de aula do país, lado a lado, com o católico e sofrido crucifixo de Jesus Cristo, perto do quadro onde o professor dava as lições de modo a ser visível a todas as crianças. O dia de anos do ditador era celebrado oficialmente por toda a pátria portuguesa. Cavalheiro, chegou a pedir às mulheres portuguesas que contribuíssem para o estado com as suas joias. E aí delas que tivessem o descaramento e o desplante de usarem uma saia, um dedinho que fosse, acima do joelho, eram logo multadas pela polícia dos bons costumes, que dizem, e com razão, ainda anda por aí, a fazer das suas.

### 3. Um homem sedutor e moderno

Mas afinal quem era e donde vinha este homem que presidiu com punho e pulso de ferro ao Estado Novo? Chegado cedo ao poder, o jovem e brilhante Salazar apresenta-se, desde logo, como um sedutor discreto, longe da imagem rural e provinciana tão propalada, era, pelo contrário, um homem culto, aluno de exceção, escrevia poesia e termina o curso de Direito em Coimbra com nota votada de dezanove, e em escassos anos ascende, sem grandes obstáculos, à posição máxima da sua carreira de ilustre Professor Universitário, tornando-se catedrático, especialista nas áreas financeiras. Enquanto homem de pensamento converge com as elites intelectuais e políticas europeias incendiadas pelas propostas filosóficas da direita católica, e extremadas pela revolução bolchevique.

Grande parte das elites anda, nestes conturbados tempos saídos das feridas, ainda em carne viva, da primeira guerra mundial, descontente, não só com o rumo dos acontecimentos, mas com o povo, com a gentilha- essa gente infame que fuzila czares e corta cabeças a rainhas, e tem o supremo desplante de querer governar e, pasme-se!, viver em liberdade-urge, então, e torna-se imperioso que as elites, se assumam, de fato, como tal, e se cheguem à frente, retomando as rédeas e as esporas, manejando, sempre que necessário, o benfazejo e disciplinador chicote, pondo o povinho no respetivo lugar de submissão, servil e agachado. Salazar não apregoa no deserto nem na cela de noviço o seu douto desprezo e repugnância pelo povo iletrado, ignorante, boçal e ainda por cima mal lavado e pouco higienizado- só um completo mentecapto, aliás, é que pensaria sequer em dar a mínima liberdade de movimento a estes ignóbeis. O pensamento filosófico de Salazar, tem em Gustave Le Bon e em Charles Maurras, franceses de gema, as suas grandes influências e fontes filosófico-doutrinárias. Não certamente por acaso, António de Oliveira Salazar será encomiasticamente incensado pelo escol, pela *crème de la crème*, da intelectualidade da grande nação francesa; o ensaísta Plo- cord d’Assac, o poeta e filósofo simbolista Paul Valéry, entre outros (o espanhol Eugenio

d'Ors, por exemplo, também lhe fará vénias). A verdade é que o fascismo falou alto ao coração e à mente de muitos artistas e intelectuais pois era também, em ampla medida, uma proposta de teor estético. Tal como nos outros países, as vanguardas, os modernistas, desde António Ferro a Almada Negreiros, andaram a cheirar as ceroulas de Salazar e a ser financiados por ele.

#### 4. O Penteadado Proto - Punk de Salazar

Nas históricas entrevistas (se é que as podemos designar com propriedade assim...) concedidas ao seu Goebbels modernista, futuro ministro da propaganda, António Ferro, são-nos descritos detalhes e elementos que parecem ter ficado perenemente inculcados na memória nacional, mas que um olhar atento à retórica das imagens (BARTHES, 1982, p.27) desmente por completo. Desde logo, esse mito maior de que era poupadíssimo, não ligando patavina ao trivial e ao fútil, que não ligava peva a roupa. É referido e frisado que Salazar usava vetustos velhos fatos paupérrimos, feitos num "alfaiate modesto" (*apud* ROSAS, 2013). As fotografias, no entanto, *per si*, contrariam estes relatos.

António de Oliveira Salazar, então na casa dos quarenta, afigura-se-nos sempre impe-cavelmente vestido numa figura cuidadíssima: fatos do mais fino e requintado recorte, cor preta ou azul-escura, com o rebrilhar característico de roupa recém-adquirida, gravata igualmente clássica, igualmente elegante, colete sedoso por baixo, e as suas marcas de água de pessoalíssimo estilo- o longo sobretudo, amiúde com as golas levantada *à la* José Mourinho, chapéu de coco, lenço albugíneo no bolso e luvas de pele, tudo no mais puro estilo britânico. Enfim, em completo desacordo com a mitificada imagem provinciana de modéstia e pobreza franciscana.

Reportando-nos à secretária, supostamente - "exígua" e pobrezinha, no dizer de António Ferro, indigna dum chefe de estado- é afinal bastante larga e ampla, confortável, talhada em madeira nova, provavelmente carvalho ou cerejeira, candeeiro refulgente a tilintar *finesse*, e, claro, o altar: no lugar onde normalmente estariam as fotografias de familiares, está, neste caso, a desproporcional fotografia autografada de Benito Mussolini, assim entronizado. A cadeira, por sua vez, é aristocrática, braços forrados a pele. Vê-se que Salazar tem espampante orgulho na sua cabeleira, signo irradiante, especular. Risco ao lado e escovada com brilhantina para trás, a parte de cima é deixada propositadamente mais crescida para que sejam realçadas as vaidosas ondulações, - mimetiza a crista dum galo, as penas dum chefe índio, e, sobretudo, assinala a supremacias do seu poder intelectual, coroa proto-punk dum homem que se julga acima de todos os outros pela inteligência. Vaidosíssimo, ufano, cultiva hiperbolicamente o seu aspeto físico, e seduz também a imprensa internacional com a sua cuidada metrosexualidade. Um embevecido jornalista Suíço escreve "A fronte é duma rara beleza, direta, mas tensa (...) o nariz é forte (...) e exprime a coragem e a força de ânimo (...) É o contrário dum tirano. (...) Salazar sabe escutar." (*apud* GARCIA 2011, p.31). Neste sentido, António de Oliveira Salazar soube ser um homem sedutor e charmoso. Encontramo-lo sempre no inteiro domínio da sua imagem pública e das suas reproduções que usa e manipula sempre a seu favor, provando ser, desde o início, mesmo antes de chegar à Presidência do Conselho, um absoluto *magíster ludis* nos jogos discursivo-imagéticos.

## 5. O Cinema Fardado do Pai Tirano

118 | O estado novo patrocinou, de modo direto ou indireto, um cinema inócuo a apelar ao riso fácil, mas imensamente pernicioso nas suas intenções. A mulher é nele figurada, *ad nauseam*, como objeto sem sujeito e sem devir: o seu lugar é sempre um lugar subalterno, sem identidade própria e o seu corpo é um corpo despossuído de si mesma. Quase sempre, surge na pele de costureira, varina, sopeira, às vezes cantora de fado, e, claro, dona de casa, doméstica, sempre servil e ao serviço dos outros. O zénite supremo do seu investimento onírico e projetivo no futuro é o, abençoado pelo estado e pela igreja, casamento. Neste cinema, rico de meios e técnica, desfila um povo iletrado, de corpo dócil, rindo e bebendo muito, esse vinho que Salazar diz dar emprego a milhares de portugueses, passeando-se, já tocado, feliz e sem horizontes, ora na ribeira do Porto, ora nas festas populares e nas casas de fados da velha Lisboa. Investem-se, sob a égide da SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), mundos e fundos num ou dois filmes históricos com os quais se pretendia debalde conquistar o mercado internacional. E a mulher lá anda, nesses filmes, tonta e feliz; marionete sem corpo, sem sexo, sem dor, que essa só aparece na vida faminta de todos os dias. Neste cinema de aldeias brancas e sujas, de leões sem estrela e sem pinta, não existe sequer uma única personagem feminina que seja, minimamente, modelada. Todas são personagens planas, vazias, rentes ao mais anódino artifício, sem alma, sem vida e sem prazer. Plásticas e inexistentes. E sobretudo sem corpo, sem pele que sinta e viva. São corpos dóceis, domados pelo panóptico do regime (FOUCAULT, 1999, p. 162). Habitam uma pele que não lhes pertence- sublinhe-se, por lei, e por disciplina. *Dura lex, sed lex* E que este governo de duríssimo internato, através de tecnologias de poder multimodas, de exercícios vários, nunca lhes permitirá que o tornem delas. Que não trabalhem que o trabalho é para os homens, fiquem antes em casa a cuidar dos filhos e a olhar para ontem. Na casa-prisão- submissas e mortas, fábricas de parir crianças, inchadas e gastas ainda jovens com as ninhadas do ditador que precisa de muitos corpos para o trabalho barato e não especializado e para o desforço da guerra colonial.

Destarte, nestes filmes, nestas ficções propagandísticas, as mulheres são representadas com trajes e indumentárias semelhantes umas às outras, sinalizando assim a indumentária de eleição do regime: a farda. Essa farda que as moçoilas vestiam, desde logo, na escola e na mocidade feminina portuguesa. Por exemplo, no mui católico e agradável à vista *A costureirinha da Sé*, num concurso de chita, pode-se ver, que, com a parca exceção da cor, os vestidos não se distinguem uns dos outros: padrões florais, saiotes largos abaixo do joelho, por vezes, o arrojo duns ombros despidos, mas tudo sinaliza, não só um hiperbólico decoro, mas, sobretudo e principalmente, uma falta ontológica séria- Falta de individualidade. Não existe o Eu, só existe o enganador Nós. No *Passarinho da Ribeira*, sucede o mesmo com os trajes das varinas. Temos figurado, deste modo, a disciplina instaurada sobre o detalhe do corpo, tornando-o dócil, maleável, sem identidade, invisível.

## 6. No meu Corpo mando Eu: o Novo Cinema Português e a Poética do Vestuário

No dealbar dos anos sessenta, irrompe, para contrastar e fazer história, o Novo Cinema Português, realizado com o saber de quem debandou e calcorreou Paris e Londres, a estudar as artes do cinema nas grandes academias internacionais e, *in loco*, assistiu às grandes revo-

luções estéticas, seja a *Nouvelle Vague*, seja o *free cinema* inglês (SALES, 2011). Eram todos realizadores jovens que não se conformavam com este Portugal amordaçado, certamente, muito a leste de todos os paraísos, e procuravam o seu (r) esplendor na relva, confrontando, para isso, o bafiento estado novo com as suas pessoalíssimas e denodadas criações cinematográficas. Chamavam-se os afoitos rapazes: Fernando Lopes, António Macedo, Paulo Rocha, Ernesto de Sousa e outros tantos. António da Cunha Teles, realizador também e homem com algumas posses, resolve investir nos filmes desta gente nova, informada e de sangue na guelra. Anos depois, sintetizará, afirmando “Eramos, na verdade, um cinema não conformista, um cinema que tinha a coragem de ter um olhar sobre o país, sobre as pessoas, sobre os sentimentos, e sobre o viver” (SALES, 2011, p. 200).

No seminal filme do então debutante Paulo Rocha, *Os Verdes Anos*, numa sequência em que a criada Hilda leva o namorado ao quarto da patroa, a sua “Senhora” como refere, manda-o sentar (atente-se, a mulher aqui também manda) numa cadeira pequenina na qual, significativamente, ele mal cabe, e num ato plurissignificativo, veste vários vestidos da sua patroa, da qual diz ter as mesmas medidas que as suas. Diz que um deles é “Assim, meio despido” - é um exíguo e sensual vestido de noite. Experimenta depois um outro de cerimónia e um exuberante chapéu, e em seguida uma túnica ou uma sedosa camisa de dormir, não se distingue bem. O contraste antinómico com a disciplinadora indumentária de teor militar dos filmes patrocinados pelo estado novo não poderia ser mais gritante. Hilda não se submete ao detalhe, à coação exercida, não se submete ao falso decoro e ao puritanismo, não deixa que o panóptico a dulcifique, a torne mole- quer ser livre, quer escolher ela própria o que vestir, quer decidir, por si mesma, quem é.

Este vestuário atrai-a, não por ser dispendioso ou pertencer à patroa (embora exista aqui uma evidente antropofagia identitária), mas por serem roupas que contrariam a mulher submissa, propalada até à exaustão pelo estado novo, e aludirem inversamente a uma mulher nova, livre de constrangimentos, dona do seu nariz e da sua epiderme. Ao envergar estes elegantes vestidos, sensuais e exuberantes, que apesar do preto e branco da película, parecem ser coloridas, *mutatis mutandis*, ela demonstra, que o seu corpo lhe pertence, que está disposta a lutar por ele. Aliás, será por esta razão maior, por querer ser livre, que o seu namorado a matará. Paulo Rocha inspirou-se em ocorrências reais sucedidas na rua onde morava: um sapateiro, recém-chegado da província, mata, à navalhada, a namorada, sopeira, por ela não aceitar o seu pedido de casamento. E é este o drama do filme e, em certa medida, como tão perspicazmente sinalizou Eduardo Prado Coelho, (*apud* SALES, 2011) também a sua fragilidade e concomitantemente, também a sua desmesurada e fresca força.

Neste filme, no seu todo, o guarda-roupa, enquanto significante duma mensagem conotada (BARTHES, 1981, p.261-p. 272), veicula significados revolucionários, ainda hoje atualíssimos, de liberdade e emancipação. Demonstrando desacerto intencional com uma estética meramente realista, (para lá do paralelismo com o neo-realismo de fatura italiana e da *nouvelle vague* francesa, deve-se salientar as afinidades eletivas de Paulo Rocha com a cinematografia tensa, deliberadamente ambígua e subliminar de Luis Bunuel) - e a despeito das suas condições sociais humildes e pobres- as personagens vestem-se, de cena para cena, heteróclita e hodiernamente: o modo de trajar é característico dos anos sessenta, importado doutros países onde eclodiam maios floridos a proclamarem igualdades e jovens abanando longas cabeleiras e que uma certa juventude começa a adotar dentro de portas numa revolução

semi-silenciosa que começa sempre nas questões da disciplina e do corpo. Os protagonistas masculino e feminino surgem ora vestidos a rigor, de fato e vestido cerimonioso, ou com modernas gabardines transparentes e longos casacos, ora de jeans e sportswear, ora de cores escuras e vestidos justos e apertados, ora saias curtas, ora arredondadas e largas, etc..

120 | O *pater familias* do regime, esse, é figurado como sem valores, como o que trai a mulher, como o que não se importa com ela e se deita, sem escrúpulo nenhum, com primas e com a mulher dos irmãos e vai para bailes com sopeiras, enquanto a mulher jaz a fazer crochê em casa. A emigração, por seu lado, aparece, qual El-Dourado, como caminho salvífico - Hilda sonha ser costureira em França, porém frisa, alto e bom som, em antonímia com o estado que a queria em casa doméstica, dócil e domesticada, precisamente “Não vou passar a vida a trabalhar para os outros (...) vou trabalhar para mim”, e, mais adiante, esta frase terrível, este clamor “Às vezes, até tenho fastio de ser mulher”. Simone de Beauvoir alerta que à mulher “só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta” (BEAUVOIR, 2015, p. 534) e reflete também acerca das importantes correlações entre o vestuário e a emancipação feminina.

*Grosso modo*, nos filmes do novo cinema a mulher arranja-se como bem entende, não está presa em casa nem quer tal amarra - observe-se também, a este título, no *Belarmino* de Fernando Lopes, as representações da mulher a fumar, de óculos escuros, a sair livre à noite, mandando em si mesma. É por isso que Hilda, nos seus verde anos, recusa o casamento proposto por Júlio, o aprendiz de sapateiro seu namorado e é assim assassinada com uma navalhada simbolicamente desferida na barriga, perto do baixo ventre, por querer ser dona e senhora do seu corpo- ou no dizer da poeta Maria Teresa Horta: *Minha Senhora de Mim*.

## 7. O Lago Infinito dos Nossos tão Verdes Anos

A questão sexual e a importância dada à virgindade e à monogamia feminina, aos rigores castradores do casamento católico, e do fato de o ato sexual funcionar, neste regime disciplinador, como sinal de posse, é um fantasma, uma interrogação subtextual a ensombrar esta narrativa fílmica, frágil na sua tessitura diegética, de fato, mas duma imensa força, no que lhe subjaz e tão corajosamente representa. Existem imensos sinais duma possível relação sexual consumada entre os dois: seja o fato da sua colega, às tantas, dizer a Hilda, que parece diferente, que parece uma “mulher feita”, seja na cena entre Hilda e Júlio em que, numa gestualista *mise en abyme* do possível ato sexual, lutam pela camisola oferecida pelo tio- ele tenta retirar a camisola do simbólico e uterino lago, ela, porém, puxa-lhe diversas vezes a mão para a frente e para trás, seja no olhar libidinoso com que Hilda perscruta Júlio no final da já referida passagem de modelos no quarto da patroa, seja mesmo o sonsigno do gemido que profere aquando da fatal facada final. Quem lhe dá, ao fim e ao cabo, a estocada final nos sonhos de ser inteira é o Estado Novo, é Salazar e os seus esbirros que lhe rasgam o ventre e se lambuzam no sangue que afinal ainda lhes pertence. Este corpo de mulher que ensaiou o salto para a liberdade, que levou o namorado, acabado de chegar do interior do país, a passear de mãos dadas, a conhecer os cinemas, a Faculdade de Letras, os painéis de Almada, o jardim do Campo Grande, que o levou a bailes onde se escuta uma música nova, eletrizante e se dança apertado corpo-a-corpo com quem se quer e nos quer, este corpo que passava desenvolto pela rua com traje de criada, mas bem cingido e justo às linhas sinuosas do corpo, com saia curtinha e travada, por entre as fardas dos soldados que jogam berlinde

na rua com botas pesadas, que sonhava um emprego melhor e outros horizontes mais risinhos, este corpo continua a ser barbaramente assassinado todos os dias entre nós. Ontem como hoje.

É por isto, talvez, que Judith Butler pragmaticamente nos chama à atenção de que, paradoxalmente ou talvez não, é necessário, mais do que nunca, o ativismo e o feminismo (BUTLER, 1993, p.223- p.242). Assim, uma outra personagem, noutra filme de Paulo Rocha, *Mudar de Vida*, mulher independente, que quando um homem a tenta prender lhe dará uma navalhada, diz “Em mim só põe as mãos quem eu deixo. (...) As mãos no pescoço não me põem. Nova ou velha, na minha vontade mando Eu”. Eu.

### Referências bibliográficas

- AFONSO, Alice Maria Tomás. **Trabalho Doméstico no jornal “Voz das Criadas”**. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2012. (Tese de Mestrado)
- BARTHES, Roland. **O Sistema da Moda**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo- Volume1**. Lisboa: Quetzal Editores, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo- Volume 2**. Lisboa: Quetzal Editores, 2015.
- BON, Gustave Le. **Psicologia das Massas**. Lisboa: Ésquilo, 2005.
- BRASÃO, Inês. **Dons e Disciplinas do corpo Feminino**: os discursos sobre o corpo no estado novo. Lisboa: Comissão para a igualdade e os direitos das mulheres, 1999
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of “sex”. NewYork: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. **Excitable Speech**: A politics of the performative. New York: Routledge, 1997.
- COSTA, Alves. **Breve História do Cinema Português**. Amadora: Bertrand, 1978.
- DUBY, Georges *et al.* **Amor e Sexualidade no Ocidente**. Mem Martins, Terramar, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade- I- A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graaal, 1988
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da Prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GARCIA, Ana Margarida Pires Valadas Pulido. **A Moda Feminina no Estado Novo**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2011. ( Tese de Mestrado)
- GIL, José. **Salazar**: A Retórica da Invisibilidade. Lisboa: Relógio de Água, 1995.
- GIL, José. **Portugal hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio de Água, 2012.
- Jornal Português**, Revista Mensal de Actualidades. Discos 1, 2, 3, 4. Cinemateca Portuguesa. DVD’s
- LOPES, Frederico *et al.* **Filmes Falados**. Covilhã: Livros Labcom, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. **Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade**. Gradiva: Lisboa, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2013.
- MADEIRA, João (coord.). **Vítimas de Salazar- Estado Novo e Violência Política**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.
- MARTINS, Moisés de Lemos. **O Olho de Deus no Discurso Salazarista**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- PIMENTEL, Irene Flunser. **História das Organizações Femininas do Estado Novo**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- ROSAS, Fernando. **Salazar e o Poder**: A Arte de Saber Durar. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- SALES, Michel. **Em Busca de um Novo Cinema Português**. Covilhã: Livros Labcom, 2011.
- SANTOS, António Costa. **Proibido**. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- SILVEIRA, William Spinola. **Representações de Género**: a transição da cena muda no cinema brasileiro. São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2010. (Tese de Mestrado)
- SONTAG, Susan. **Ensaios sobre Fotografia**. Lisboa: Quetzal Editores, 2015.

### Webgrafia

(sítios onde podem ser facilmente encontradas fotografias de Oliveira Salazar referidas neste trabalho- ou simplesmente googlando «Oliveira Salazar Imagens»)

omundodassombras.blogspot.com

biclaranja.blogs.sapo.pt

www.vida-e-tempos.com

inimigo.publico.pt

www.travel-in-portugal

memorialdafama.com

fórum.axishistory.com

www.ionline.pt

122 |

(sítios onde podem ser facilmente encontrados *frames* fotográficos do filme *Os Verdes Anos* referidos neste trabalho- ou simplesmente *googlando* «Os Verdes Anos- Paulo Rocha»)

www.cinept.ubi.pt

www.cinemateca.pt

www.1.uni-hamburg.de

www.cinema7arte.com

www.apaladewalsh.com

www.elumiere.net

www.divyclasico.com

### Algumas das fotografias de antónio oliveira salazar estudadas neste trabalho









**Frames fotográficos do filme os verdes anos de paulo rocha**

126 |









**O então jovem realizador paulo rocha durante as filmagens de os verdes anos**



www.ruigracio.com

ISBN 978-989-99682-1-9



9 789899 968219



V Congresso Internacional  
em Estudos Culturais  
**Género,  
Direitos Humanos  
e Ativismos**

**Entidades Organizadoras**



universidade de aveiro



cllc

centro de línguas, literaturas e culturas



Universidade do Minho  
CECS Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade



ESTUDOS  
culturais

| Programa Doutorral | Universidades do Minho e de Aveiro