



ORGANIZADO POR
Edlene Oliveira Silva
Susane Rodrigues de Oliveira
Valeska Zanello

**GÊNERO,
SUBJETIVAÇÃO
E PERSPECTIVAS
FEMINISTAS**



TECHNOPOLITIK

Edlene Oliveira Silva

Susane Rodrigues de Oliveira

Valeska Zanello

(Organizadoras)

Gênero, subjetivação e perspectivas feministas

Brasília

2019

e-Book (PDF)

ISBN: 978-95-92918-35-4



Technopolitik - Conselho Editorial

Ana Lúcia Galinkin - Universidade de Brasília

Antonio Nery Filho - Faculdade de Medicina/Universidade Federal da Bahia

Claudiene Santos - Universidade Federal de Sergipe

Eroy Aparecida da Silva - Afip/Universidade Federal de São Paulo

Marco Antônio Sperb Leite - Universidade Federal de Goiás

Maria Alves Toledo Burns - Universidade de São Paulo - Ribeirão Preto

Maria Fátima Olivier Sudbrack - Universidade de Brasília

Maria Inês Gandolfo Conceição - Universidade de Brasília

Maria das Graças Torres da Paz - Universidade de Brasília

Raquel Barros - ONG Lua Nova

Telmo Ronzani - Universidade Federal de Juiz de Fora

Capa: Paulo Roberto Pereira Pinto/Ars Ventura Imagem & Comunicação, sobre “Em/Im/Exposições de Vênus”, pintura, colagem e desenho sobre tela, por Tatyani Quintanilha (2019). “Conhecida como “Vênus de Willendorf”, essa estatueta paleolítica, descoberta em 1908 na Áustria, foi feita em calcário oolítico, há cerca de 25.000 anos a.C., medindo aproximadamente 11 cm de altura.

Projeto gráfico e diagramação: Maurício Galinkin/Technopolitik

Esta publicação contou com o apoio da Cfemea

Ficha catalográfica elaborada por Iza Antunes Araujo CRB1-079

G326 Gênero, subjetivação e perspectivas feministas / Organização Edlene Oliveira Silva, Susane Rodrigues de Oliveira, Valeska Zanello.-. Brasília, DF : Technopolitik, 2019.
360 p. : il.

e-Book (PDF)

Texto de vários autores.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-92918-35-4

1. Feminismo. 2. Gênero e raça. 3. Mulher negra. 4. Masculinidade e feminilidade. 5. Maternidade e não ter filhos. 6. Violência contra a mulher. 7. Tecnologia de gênero. 8. Homossexualidade. I. Silva, Edlene Oliveira (Org.). II. Oliveira, Susane Rodrigues de (Org.). III. Zanello, Valeska (Org.).

© das autoras e autores

É permitida a reprodução para fins didáticos, desde que solicitada prévia autorização junto às organizadoras.

Os artigos expressam o ponto de vista e opinião das autoras e autores, não sendo, necessariamente, os da editora.

Maurício Galinkin/Technopolitik (MEI)

CNPJ 25.211.009/0001-72 **ISBN 92918**

Tel: (61) 98407-8262. Correio eletrônico: editor@technopolitik.com

Sítios eletrônicos na internet: <http://www.technopolitik.com.br> e <http://www.technopolitik.com>

Apresentação

A presente coletânea reúne uma série de estudos feministas acadêmicos sobre os modos de subjetivação de gênero em diversos espaços sociais. Atentos às interseccionalidades do gênero à raça, classe, etnia, sexualidade, religião, região e outros marcadores sociais, tais estudos promovem a crítica aos modelos binários e hierárquicos (sexistas e racistas) de constituição dos sujeitos, mas também evidenciam a liberdade, a resistência, as “construções de si” e a pluralidade do ser, engendradas em modos de existência que escapam à lógica normativa de produção das subjetividades.

A subjetivação é aqui entendida como modos históricos e peculiares de constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade (FOUCAULT, 1984, p. 137). Trata-se, sobretudo, de investimentos culturais inscritos em redes discursivas que determinam modos de ser dos sujeitos. Afinal, os sujeitos são subjetivados por uma série de representações produzidas e difundidas em múltiplas instâncias discursivas (como a ciência, o cinema, a música, a televisão, a escola, a literatura, a mídia, a arte etc.), mas também em práticas sociais que produzem e difundem diferentes “posições de sujeito”. Diante disso, os estudos aqui reunidos chamam atenção para as representações de gênero e suas intersecções (com raça, classe, etnia, sexualidade, religião, saúde mental, região e outros marcadores sociais) no agenciamento das subjetividades, confrontando as redes discursivas sexistas, androcêntricas e racistas que determinam modelos normativos de masculinidades e feminilidades.

Como bem disse Linda Hutcheon, os estudos feministas nos ajudam a compreender

os modos dominantes de representação vigentes em nossa sociedade, focalizando “especificamente o sujeito feminino da representação e têm começado a sugerir modos de desafiar e mudar estas formas dominantes, nas várias dimensões da cultura. Ensinar-nos que aceitar inquestionavelmente quaisquer representações fixas – na ficção, no cinema, na propaganda ou onde quer que seja – significa perdoar sistemas sociais de poder, que validam e autorizam algumas imagens de

mulheres (ou negros, asiáticos, gays etc) e não outras. A produção cultural é construída num contexto social e numa ideologia – um sistema de valores vivido – e é nisso que o trabalho feminista nos tem feito prestar atenção (HUTCHEON, 2002, p. 1).

Na crítica aos processos de subjetivação na cultura disciplinar, nas regulamentações e normalizações essencialistas, os estudos feministas aqui reunidos chamam atenção para os perigos políticos das dicotomias hierárquicas (que opõem masculino/feminino, macho/fêmea, cultura/natureza, humano/inumano, branco/negro, público/privado, corpo/alma, heterossexual/homossexual), destacando a necessidade de problematizá-las, desnaturalizá-las e superá-las. Desse modo, tais estudos colaboram não só na crítica às relações de poder e regimes de verdade que se inscrevem nestes processos, mas também na visibilidade e enunciação de “outros” modos de subjetivação (tanto de mulheres como de homens) que permitam romper com os discursos pautados na determinação biológica (sexual/racial) das subjetividades. Nesse movimento, os estudos feministas são também responsáveis pela “desconstrução” da identidade feminina e pela busca de novos modos de existência para as mulheres (RAGO, 2006), pois como bem explica Teresa de Lauretis,

O gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’ ” (1994, p. 208).

Abrindo a coletânea, o texto de Edlene Silva traz uma análise das representações de mulheres negras no curta-metragem *O dia de Jerusa* (2014), produzido e dirigido pela cineasta negra brasileira Viviane Ferreira. Trata-se de um curta-metragem protagonizado por mulheres negras e que aborda temáticas fundamentais sobre suas vivências e subjetividades, trazendo “outros” modos de subjetivação que rompem com representações estereotipadas predominantes no cinema nacional. A partir de outras referências estéticas, poéticas, sociais e culturais, o curta-metragem apresenta-se como importante dispositivo de “desconstrução” de imagens negativas que recaem sobre as mulheres negras, potencializando outros modos de ser mulher negra em um país historicamente racista.

Em seguida, o texto de Ceíça Ferreira discute o racismo e sexismo presentes nos modos de subjetivação das mulheres negras no cinema brasileiro. Na análise de representações da convivência inter-racial, presentes no filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004), a autora observa como as relações de poder atravessam a vida doméstica e as relações afetivas, amorosas e sexuais, construindo desigualdades de gênero/raça e reforçando a associação do feminino ao amor, às emoções, ao cuidado do outro, aos trabalhos domésticos, ao casamento e à dependência dos homens.

Também sobre cinema e modos de subjetivação de mulheres negras, o texto de Renata Melo Barbosa do Nascimento dedica-se a um exercício fundamental de historicização, desnaturalização e crítica das representações de mulheres negras identificadas no filme *Jubiabá* (1987), de Nelson Pereira dos Santos, uma adaptação cinematográfica do romance produzido Jorge Amado em 1935. A partir de uma perspectiva feminista negra e interseccional de análise do gênero, a autora atenta para a complexidade e dinamismo das representações que mobilizam simultaneamente as diferenças de gênero, raça, idade e classe.

Já o texto de Victor Amar e Sandra de Souza Machado analisa as transformações ocorridas nas representações de masculinidades e feminilidades em filmes produzidos no Brasil e na Espanha durante e após os respectivos governos ditatoriais. Tais autores mostram que essas mudanças ocorreram lentamente e que a abertura democrática, a partir das décadas de 1970 e 1980, nesses países, foi acompanhada de uma maior preocupação com o sexismo e a misoginia no cinema. Assim, sublinham que novas representações cinematográficas do feminino, reflexos das lutas feministas por direitos humanos, civis e políticos das mulheres, foram produzidas por mulheres cineastas (diretoras, roteiristas, produtoras) pobres, da periferia, de minorias étnico-raciais e LGBTQI, rompendo também com a imagem de que apenas os homens brancos produzem cinema.

Esta coletânea traz também a contribuição de estudos de gênero produzidos na Espanha, no Instituto de Investigaciones Feministas da Universidad Complutense de Madrid, por Asuncion Bernárdez Rodal e Ignacio Moreno Segarra. No texto intitulado *Sessenta anos do prêmio de fotojornalismo Word Press Photo of the Year: uma visão com perspectiva de gênero*, tais autores analisam uma série de fotografias premiadas no *Word Press Photo* entre os anos de 1995 e 2015, destacando como o fotojornalismo constrói as diferenças de gênero em relação ao sofrimento humano. Ao analisar o modo

como o corpo das mulheres é usado para representar desastres e traumas humanos, discutem como estas fotografias reproduzem representações de gênero dicotômicas que tendem a subjetivar as mulheres no sofrimento pelos outros, como seres que sofrem, choram, cuidam e acolhem em diversas situações de calamidade, guerra, conflito ou de desastres naturais no mundo.

Na sequência, o texto de Mariah Gama e Valeska Zanello apresenta uma análise das músicas sertanejas mais ouvidas no Brasil entre os anos de 2016 e 2018, mostrando como elas reproduzem valores e estereótipos de gênero, reforçam, sobretudo, a lógica de certo modo de amar, profundamente desempoderador para as mulheres. No centro dessa questão encontra-se a necessidade de ser escolhida por um homem na “prateleira do amor” e validada como mulher “especial”, em relação às demais mulheres. Nessa lógica, a perda do amor para as mulheres é algo que marca a sua identidade, colocando em xeque sua própria “mulheridade” e seu valor como mulher. Já o “feminejo” (sertanejo feminino) acaba também reforçando a lógica do “dispositivo amoroso” quando se trata da resolução de conflitos, dores e sofrimentos provocados pela perda do amado, por meio do apoio das amigas para se arrumar e ir para a balada em busca de um novo amor.

Thiago Almeida Ferreira e Edlene Silva em *João da Goméia: homossexualidade e subversão nos processos de subjetivação do gênero no Candomblé (1930-1970)* analisam alguns discursos midiáticos e acadêmicos a respeito da homossexualidade e *performance* de gênero do babalorixá Joãozinho da Goméia (1914-1971), um dos personagens mais importantes da história do candomblé no Brasil. Negro, homossexual assumido, transformista, nordestino, bailarino e amante do carnaval, ele rompeu com aspectos da “tradição” dos terreiros, ao mesmo tempo em que desnaturalizou concepções hegemônicas de gênero. As imagens de João, difundidas em diferentes veículos como fotografias, jornais e textos acadêmicos, acabam por revelar processos de subjetivação que denotam valores, crenças, normas, disputas, poderes e imaginários pautados nas imbricações de gênero, raça, classe, religião e homossexualidade, bem como o controle dos modos de ser e existir para esse personagem polêmico e complexo naquela sociedade.

No texto *O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas ainda pouco pesquisado no Brasil*, Daniele Fontoura da Silva Leal e Valeska Zanello apresentam uma revisão sistemática da literatura científica produzida sobre a não maternidade voluntária nas Américas (Sul, Central e do Norte), nas principais plataformas de

pesquisas brasileira e internacional. A revisão foi realizada entre os meses de setembro de 2017 a março de 2018, e foram encontrados apenas 34 artigos publicados. Grande parte destes artigos teve como objetivo compreender os motivos que levam as mulheres a fazerem essa opção. Dentre os diversos fatores, destacaram-se as mudanças culturais que vêm problematizando e questionando o “ser mulher” vinculado ao destino de “ser mãe”, bem como o investimento das mulheres em outras formas de realização pessoal, tal como a carreira profissional. Nenhum dos artigos encontrados abordou questões atuais sobre gênero, raça, classe ou sexualidade; ou o modo como essa escolha está diferentemente disponível para mulheres em situações diversas. Ou seja, além da literatura sobre o tema ser escassa, as análises de gênero interseccionais são inexistentes.

Ainda sobre produções acadêmicas, o texto de Cristiane de Assis Portela traz importantes reflexões construídas a partir da experiência vivida junto a uma turma de estudantes do Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (Mespt/UnB), mais especificamente na análise de cartas que mulheres pesquisadoras (indígenas, quilombolas e de outras comunidades tradicionais) do Mespt trocaram entre si, no contexto de elaboração individual de seus textos memoriais. Compreendendo os discursos ali construídos como indícios das formas de subjetivação destas estudantes ao adentrarem a universidade na condição de pesquisadoras, a autora argumenta que as formas discursivas de autoinscrição que elas acionam têm como fundamento uma percepção de si mesmas como sujeitos coletivos. Trata-se de narrativas de mulheres marcadas por interseccionalidades diversas que, para além do reconhecimento das opressões, anunciam uma concepção política emancipatória, lendo a si mesmas como mulheres não subalternas, apesar de historicamente expostas a situações sociais de subalternização.

Susane de Oliveira, partindo da crítica aos modos de subjetivação de gênero engendrados em narrativas de violência contra mulheres difundidas nos livros didáticos de História, aprovados no PNLB de 2018 para o Ensino Médio no Brasil, argumenta em seu texto sobre a importância do ensino de “histórias do possível” que reconheçam e valorizem “outros” modos de existência para as mulheres em sociedades passadas. Considerando as narrativas históricas como práticas potenciais de resistência política aos processos de subjetivação que naturalizam múltiplos processos de inferiorização, discriminação e violência às mulheres, a autora destaca que o ensino de “histórias do possível” permite aos/às

estudantes a compreensão da historicidade do sexo/gênero, o reconhecimento da pluralidade e descontinuidade das formas de subjetivação das mulheres ao longo do tempo/espço, bem como a transformação das maneiras de pensar, sentir e tratar o problema da violência contra as mulheres no presente.

Enfocando os modos de subjetivação das mulheres na arte, o texto de Luana Saturnino Tvardovskas discute algumas práticas presentes na produção visual de artistas contemporâneas como Nicola Costantino (Argentina), Cindy Sherman (EUA) e Cristina Salgado (Brasil), pensando-as como intervenções críticas feministas nos discursos tradicionais sobre a História da Arte. A cópia e a paródia – enquanto escolhas políticas, éticas e estéticas – são problematizadas pela autora como táticas de *desconstrução* de gênero e, ao mesmo tempo, como denúncias de uma discursividade hegemônica dessa disciplina. Dessa forma, busca pensá-las a partir de Michel Foucault como práticas de si, na medida em que permitem a elaboração de subjetividades femininas críticas aos estereótipos misóginos da cultura, mas também afirmativas da liberdade, dado o seu potencial subversivo de exploração das possibilidades e das múltiplas aberturas para a construção das feminilidades na atualidade.

Seguindo na busca por outros modos de subjetivação das mulheres, o texto de Diva do Couto Gontijo Muniz expõe reflexões históricas e feministas sobre os modos de construção da subjetividade feminina no espaço dialógico da correspondência que compõe o livro “Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil”, um conjunto de 40 cartas, escritas por Ina von Binzer à sua amiga Grete, no período de 1881 a 1883. Nessa análise, a autora enfoca a maneira peculiar segundo a qual Ina se constitui como produtora de si mesma, como ela se localiza, na ação de escrever, como sujeito que subverte a posição de invisibilidade pública e política, socialmente imposta às mulheres de sua época. Assim, identifica no agenciamento operado as disputas/diálogos entre forças de territorialização e desterritorialização e significa o ato de escrever de Ina von Binzer como verbos de localização e de subjetivação.

Fechando a coletânea, o texto de tania navarro-swain também nos fala do desejo de liberdade das mulheres na produção de suas próprias subjetividades ao tratar dos desafios vividos pela velejadora Maud Fontenoy, conhecida por cruzar os mares do Atlântico norte e do Pacífico sozinha, em um pequeno barco a remo. Na realização de proezas tidas como impossíveis para as mulheres, as experiências narradas pela própria Fontenoy, em seus dois livros, rompem com a representação

social corrente de fragilidade e dependência feminina, revelando na aventura uma construção de si que desnaturaliza os limites impostos aos corpos.

A imagem de capa desta coletânea foi produzida pela artista plástica brasileira Tatyani Quintanilha (2019). Intitulada “Em/Im/Ex-posições de Vênus”, sua técnica mistura pintura, colagem e desenho sobre tela. Conhecida como “Vênus de Willendorf”, essa estatueta paleolítica, descoberta em 1908 na Áustria, feita em calcário oolítico, há cerca de 25.000 anos a.C., medindo aproximadamente 11 cm de altura. Esta imagem recebeu inúmeras interpretações, sendo comumente associada aos símbolos de fertilidade e indícios de um culto matriarcal à Grande Deusa Mãe, o que demonstra a força de concepções de gênero binárias/hierárquicas sob as formas de ver e tratar o corpo e o poder feminino como procriador e materno, limitado apenas à função natural de reprodução. No entanto, nada sabemos sobre os possíveis significados desta imagem para os povos que a produziram. Seus mistérios ainda rendem inúmeras especulações que apontam, sobretudo, no tempo presente para os modos tradicionais de subjetivação das mulheres como corpos maternos e de reprodução, como esposas e mães, cujo destino parece ancorado em um passado idealizado como primordial.

As perspectivas feministas abrem aqui o nosso olhar para a pluralidade das significações do ser, confrontando as redes discursivas de poder, desmitificando concepções arraigadas sobre os corpos, permitindo a expansão da vida para além das normas que confinam as subjetividades e as relações de gênero. Desejamos a tod@s uma boa leitura!

As organizadoras

Referências

FOUCAULT, Michel. O retorno da moral. Barbedette, Gilles e Scala, André. Entrevista de Michel Foucault. Les Nouvelles, em 29/5/1984. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org.). *Michel Foucault (1926-1984)*. O Dossier: últimas entrevistas. Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1984. p. 128-138.

HUTCHEON, Linda. A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismo. *Labrys: estudos feministas*. Brasília, n. 1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/linda1.html. Acesso em: 12 de junho de 2019.

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

RAGO, Margareth. Narcisismo, sujeição e estéticas da existência. *Verve*, n. 9, São Paulo, v. 9, p. 236-249, 2006.

Sumário

Apresentação	III
Sobre as organizadoras, autoras e autores	XIII
Falando sobre nós mesmas: representações de mulheres negras no curta-metragem O dia de Jerusa (2014) Edlene Oliveira Silva	20
Entre afeto e segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme Bendito Fruto (Sergio Goldenberg, 2004) Ceíça Ferreira	47
Gênero, raça e subjetivação nas representações de mulheres negras no filme Jubiabá (1987) Renata Melo Barbosa do Nascimento	86
As masculinidades e feminilidades entre ditaduras e democracias: os cinemas da Espanha e do Brasil Victor Amar e Sandra de Souza Machado	107
Sessenta anos do prêmio de fotojornalismo Word Press Photo of the Year: uma visão com perspectiva de gênero Asunción Bernárdez Roda e Ignacio Moreno Segarra	135
Dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: uma investigação sobre a música sertaneja brasileira e seus possíveis impactos na pedagogia afetiva do amar em mulheres Mariah Sá Barreto Gama e Valeska Zanello	163
João da Goméia: homossexualidade e subversão nos processos de subjetivação do gênero no Candomblé (1930-1970) Thiago Almeida Ferreira e Edlene Oliveira Silva	184

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas ainda pouco pesquisado no Brasil	210
Daniele Fontoura da Silva Leal e Valeska Zanello	
“Sem desbotar o nosso coletivo”: mulheres de comunidades tradicionais e suas formas de autoinscrição na Universidade de Brasília	244
Cristiane de Assis Portela	
Violência contra as mulheres: cultura histórica, subjetivação e ensino de histórias do possível	276
Susane Rodrigues de Oliveira	
Cópia e paródia: práticas de si na arte contemporânea de mulheres e a crítica feminista à História da Arte	309
Luana Saturnino Tvardovskas	
A escrita feminina e a fabricação de si: a narrativa de Ina von Binzer	329
Diva do Couto Gontijo Muniz	
Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico norte e do Pacífico a remo!	347
tania navarro-swain	

Sobre as organizadoras, autoras e autores

ORGANIZADORAS

Edlene Oliveira Silva possui doutorado (2008), mestrado (2003) e bacharelado/licenciatura (1999) em História pela Universidade de Brasília. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de Uberlândia (2017-2018). Atualmente é professora associada da área de Teoria e Metodologia do Ensino de História do Departamento de História da UnB, onde também atua como uma das coordenadoras do Laboratório de Ensino de História (LabeH/UnB). É professora/orientadora no Programa de Pós-Graduação em História da UnB, na linha de pesquisa “História Cultural, Memórias e Identidades”. Escreveu artigos sobre as relações entre justiça e gênero na Idade Média e sobre Ensino de História. Atualmente dedica-se à pesquisa na área de sexualidades, identidades, relações de gênero e raça, estudos da imagem (sobretudo narrativas filmicas), ensino de história, gênero e diversidade na Escola. É criadora do site www.idademedianaescola.com.br que funciona como um repositório de materiais didáticos, planos de aula, roteiros de estudos, publicações, entrevistas, filmografias e fontes históricas para o ensino de história medieval.

Susane Rodrigues de Oliveira é historiadora e professora do Departamento de História da Universidade de Brasília. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp (2018) e no Instituto de Investigaciones Feministas da Universidade Complutense de Madri (Espanha, 2018-2019). Possui licenciatura em História pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília (1997), mestrado (2001) e doutorado (2006) em História pela Universidade de Brasília. É professora/orientadora no Programa de Pós-Graduação em História da UnB, na linha de pesquisa “História Cultural, Memórias e Identidades”. É uma das

coordenadoras do Laboratório de Ensino de História da UnB (LabeH/UnB), onde desenvolve projetos de ensino de história para o combate ao sexismo e racismo. Produziu um conjunto de materiais didáticos e oficinas para o ensino de história indígena (www.labehunb.com.br/ensino-de-historia-indigena). Trabalha com os seguintes temas: representações históricas e modos de subjetivação; violência contra mulheres e interseccionalidades nos livros didáticos de História; ensino de história indígena; colonialidade e epistemologia do conhecimento histórico escolar; história dos Incas nas crônicas coloniais; gênero, história das mulheres e teorias feministas. É autora do livro “Por uma História do Possível: Representações das Mulheres Incas nas Crônicas e na Historiografia”, publicado pela Paco Editorial em 2012.

Valeska Zanello possui graduação em Filosofia pela Universidade de Brasília (2005), graduação em Psicologia pela Universidade de Brasília (1997), e doutorado em Psicologia pela Universidade de Brasília (2005) com período sanduíche de um ano na Université Catholique de Louvain (Bélgica). Professora Associada 1 do Departamento de Psicologia Clínica da Universidade de Brasília, orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura (PPG-PSICC). Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Saúde Mental e Gênero. Coordena o grupo de pesquisa "Saúde Mental e Gênero" (foco em mulheres) no CNPq, o qual realiza uma leitura do campo da saúde mental sob um viés feminista das relações de gênero (e interseccionalidades com raça e etnia) no que diz respeito à epistemologia, semiologia, diagnóstico psiquiátrico e prática profissional. Foi representante do Conselho Federal de Psicologia no Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (SPM) e no GEA (Grupo de Estudos do Aborto) no período de 2014 a 2016. Membro do Grupo de Estudos Feministas (Gefem) da UnB. Participou do TEDx Universidade de Brasília com o *talk* "Por que xingamos homens e mulheres de formas diferentes?" e do *Pint of Science/Brasília* com a fala "Por que as mulheres sofrem tanto no amor? Uma análise psicossocial". Gravou o (vídeo aula) OrientaPSI, do Conselho Federal de Psicologia, sobre o tema "Saúde Mental e Gênero". Blog do grupo Saúde Mental e Gênero: <https://saudentalegenero.wordpress.com>.

AUTORAS E AUTORES

Asunción Bernárdez Rodal é professora titular da Universidade Complutense de Madri, onde ministra as disciplinas Comunicación y Género, Semiótica de los Medios de Masas e Teoría de la Información. Tem graduação em Filologia Hispânica e doutorado em Jornalismo. É diretora do Instituto de Investigações Feministas da Universidade Complutense de Madri. Seus trabalhos de pesquisa giram em torno da análise de discursos de textuais e audiovisuais. Desenvolveu uma linha de pesquisa sobre cinema e análise da violência. Em 2018 publicou o livro “Soft-power. Heroínas y muñecas en la cultura mediática”, pela Editora Fundamentos. Ainda por essa mesma editora, lançou em 2015 o livro “Mujeres en medio(s): Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género”. É autora também de “Violencia de género en el cine español: análisis de los años 1998-2002 y guía didáctica”, publicado em 2008 pela editora Complutense. Desenvolve também outras linhas de trabalho sobre textos literários e experiência criativa de mulheres. Tem mais de cinquenta artigos sobre cultura midiática, publicados em revistas especializadas.

Ceiza Ferreira (Conceição de Maria Ferreira da Silva) é professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), com estágio na Universidade de Aveiro (Portugal). Em 2016 defendeu a tese de doutorado intitulada “Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)”. Possui mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás (2010); especialização em Formação Docente em História e Cultura Africanas e Afro-Americanas pela Universidade Estadual de Goiás (2008) e graduação em Comunicação Social, Jornalismo (UFG, 2005). Desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de comunicação e cultura; raça, gênero e sexualidades no cinema e no audiovisual.

Cristiane de Assis Portela é professora do Departamento de História da Universidade de Brasília. Tem doutorado em História pela UnB (2011), Mestrado em História pela UFG (2006) e Graduação em História pela UEG (2003). Desde 2011 atua no Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios

Tradicionais (Mespt) da UnB, orientando indígenas, quilombolas e sujeitos de outras comunidades tradicionais com ênfase em novas epistemologias, narrativas históricas e metodologias insurgentes. Faz parte de um coletivo de mulheres produtoras de audiovisual que realizou filmes de curta-metragem e videoclipes de *rap* feminino no DF. Tem experiência na área de Ensino de História, História do Brasil, História Indígena, História Quilombola, História do Distrito Federal, Epistemologias entre povos de comunidades tradicionais, História Oral e História Pública, trabalhando principalmente com os temas: fontes documentais, diversidades, memória e identidade.

Daniele Fontoura da Silva Leal é graduada em psicologia pela Universidade de Brasília (UnB) (2016). Mestranda em Psicologia Clínica e Cultura PSICC-UnB na área de saúde mental e gênero. Atualmente participa de grupos de estudo e pesquisas na área de Gênero com foco nos estudos feministas, saúde mental e psicanálise; trabalho e mulheres; vivência do corpo em mulheres candidatas à cirurgia bariátrica sob a perspectiva do gênero; não-maternidade e maternidades. Publicou o texto “Gênero e assédio moral no trabalho: cenário das universidades brasileiras” no livro “Mulheres e Violências: Interseccionalidades” (Technopolitik, 2017). Publicou os capítulos “Questões sobre a Rede de Proteção às Mulheres em situação de violência doméstica e familiar” e “Questões sobre A Lei Maria da Penha e as Escolas” no livro “Maria da Penha vai à Escola: Educar para Prevenir e Coibir a Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher” (TJDFT, 2017). Colabora como voluntária no Blog Saúde Mental e Gênero (<https://saudementalegenero.wordpress.com/>).

Diva do Couto Gontijo Muniz é graduada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (1970), especialista em Filosofia e História da Arte no Brasil pela PUC/RJ (1981), mestre em História pela Universidade de Brasília (1984) e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1998). É professora Colaboradora Plena do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, onde orienta dissertações de mestrado e teses de doutorado, centradas nos seguintes eixos temáticos: historiografia, mulheres, gênero, cultura política, experiências, representações sociais, poder e identidades. Tem publicado livros, capítulos de livros e artigos em revistas especializadas em torno de tais eixos, dentre eles “Um toque de gênero: história e educação em Minas Gerais (1834-1892)”, pela EdUnB, em 2003; “Nação, civilização e história:

leituras sertanejas”, pela PUC/Goiás, em 2011 (co-organizadora); “Tempos de Civilização e outros tempos”, pela EdUFU, em 2016 (co-organizadora); e o dossiê "Gênero, feminismos e relações de poder", publicado pela revista Territórios e Fronteiras (UFMT), em 2017 (como co-organizadora).

Luana Saturnino Tvardovskas é historiadora e professora do Departamento de História da Unicamp. É doutora em História Cultural pela Unicamp, onde também se graduou e realizou seu mestrado, sob orientação da Dra. Margareth Rago. Realizou entre 2014 e 2016 a pesquisa de pós-doutorado "Narrativas avessas: A história do Brasil na arte contemporânea de mulheres" (Fapesp; IFCH, Unicamp). Pesquisa e escreve sobre a produção de mulheres artistas, crítica feminista da arte e a constituição das subjetividades na atualidade. É autora do livro “Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina” (São Paulo: Intermeios, 2015). Tem experiência na área de História contemporânea do Brasil e da Argentina, com ênfase em estudos culturais e arte, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, gênero, arte contemporânea, feminismo, subjetividade e relações de poder. Tem vários artigos e capítulos de livros publicados sobre estes temas.

Ignacio Moreno Segarra é bacharel em Historia da Arte pela Universidad de Valencia, Mestre em Estudos Feministas pela Universidade Complutense de Madri (UCM). Desenvolve pesquisa de doutorado em jornalismo na UCM, onde se dedica ao estudo representações de gênero na cultura popular. É membro do Instituto de Investigaciones Feministas da Universidad Complutense de Madrid (UCM – Espanha). Foi um dos autores do *tour* LGTB pelo Museu Thyssen de Madri. Publicou artigos sobre cinema e cultura em diversas revistas e mídias especializadas.

Mariah Sá Barreto Gama

É graduanda em Serviço Social na Universidade de Brasília, aluna-pesquisadora do Programa de Iniciação Científica 2018-2019, ativista feminista, extensionista e promotora legal popular.

Renata Melo Barbosa do Nascimento é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Possui mestrado (2014) em História pela UnB, especialização (2018) em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana pela UFG e bacharelado (2003) em História pela PUC de São Paulo. É

membro do Grupo de Estudos de Mulheres Negras da UnB, do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (Neab/Ceam/UnB) e do Grupo de Estudo e Pesquisa em Políticas Públicas, História, Educação das Relações Raciais e de Gênero (Geppherg/FE/UnB). É filiada à Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN) e à Anpuh (Associação Nacional de História). Professora da disciplina “Cultura, Poder e Relações Raciais” no Ceam/UnB.

Sandra de Souza Machado é doutora em História pela Universidade de Brasília (UnB, 2009), com tese sobre cinema, gênero, políticas de representação audiovisual, transnacionalismo/culturalismo. Mestre em Cinema e Vídeo – Master of Arts in Film and Video – School of Communication, The American University, Washington, D.C. (1992). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela UnB. Jornalista e produtora audiovisual. Jornalista e Editora do Blog da Igualdade do Correio Braziliense (<http://blogs.correiobraziliense.com.br/igualdade/>) desde 2012. Repórter e editora nas áreas de Economia, Política, Judiciário, Saúde, Meio Ambiente, e crítica literária e do audiovisual. Jornalismo Impresso e On Line, em veículos da mídia nacional como Gazeta Mercantil, Correio Braziliense, O Globo, e Jornal do Brasil. Autora do livro “Entre santas, bruxas, loucas e Femmes Fatales – (Más) representações de gênero no cinema” (Editora Appris, 2019).

tania navarro-swain foi professora do Departamento de História da Universidade de Brasília, por 27 anos. Agora ela é LIVRE! Doutora pela Université de Paris III, Sorbonne, fez seu pós-doutorado na Universidade de Montréal, onde lecionou durante um semestre. Na Université du Québec à Montréal (UQAM) foi professora associada ao IREF (Institut de Recherches et d'Études Féministes). Criou em 2002 o primeiro curso de pós-graduação em Estudos Feministas no Brasil. Criou igualmente cursos de Estudos Feministas na graduação. É autora dos livros “O que é lesbianismo” (2000), “Estas maravilhosas mulheres de aventura!: a história do possível” (2017), “Feminismo radical: muito além de identidades e gênero” (2017), “Quem tem medo de Foucault? Feminismo e a destruição das evidências” (2017). Organizou várias coletâneas e publicou vários artigos em revistas acadêmicas, bem como capítulos de livros. É editora e idealizadora da revista digital “Labrys, études féministes, estudos feministas” (<http://www.labrys.net.br/>).

Thiago de Almeida Ferreira é graduado em História pela Universidade de Brasília (2017). Defendeu pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso intitulada João da Goméia: transgressões e identidades de gênero no Candomblé, Departamento de História da Universidade de Brasília em 2017.

Victor Amar é doutor e professor titular da Universidade de Cádiz, Espanha. Docente de Comunicação e Tecnologia da Informação em Educação. Professor tutor da Universidade a Distância e Visitante na Universidade Estadual da Bahia. Diretor do grupo de Investigação HUM 818 “Educação e Comunicação”, da Junta de Andaluzia. Diretor da revista hachetetepé <http://grupoeducom.com/>.



Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras no curta-metragem: O dia de Jerusa (2014)

Edlene Oliveira Silva

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar as representações das mulheres negras no curta-metragem *O dia de Jerusa* (2014), produzido e dirigido pela cineasta negra brasileira Viviane Ferreira. O curta-metragem é protagonizado por mulheres negras e refere-se a temáticas fundamentais sobre suas vivências e subjetividades em uma abordagem não estereotipada. Trata-se, portanto, de importante narrativa cinematográfica no campo do chamado “cinema negro”, no qual diretoras negras representam mulheres negras e trazem à tona referências estéticas, poéticas, sociais e culturais de sua identidade, desconstruindo as imagens negativas que recaem sobre elas e potencializando as subjetividades do “ser mulher negra” em um país historicamente racista.

A análise das representações das mulheres negras no curta *O dia de Jerusa* implica compreender as condições de produção e os sentidos/significados que informam tais imagens, tendo em vista a sua historicização em diálogo com a historiografia sobre as mulheres negras no Brasil, as teorias interseccionais (das relações entre gênero, raça, classe e outros eixos de discriminação social), os estudos sobre cinema, gênero e raça, e as perspectivas teóricas e epistêmicas dos feminismos negros.

A proposta teórico-metodológica de investigação dos discursos cinematográficos se fundamenta na concepção dos filmes como representação social compreendida, na acepção de Denise Jodelet (2001, p. 22), como conhecimentos coletivamente elaborados e compartilhados que, associados ao imaginário, fornecem sentido à realidade, orientando e organizando as condutas sociais. Elas se manifestam como elementos cognitivos determinando conceitos, comportamentos, imagens, definindo identidades pessoais e coletivas, projetando

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

valores e aspirações sociais, em um duplo movimento: como forma de interpretação de conhecimentos e, ao mesmo tempo, de produção e elaboração de saberes. Ou seja, as representações estão associadas aos sistemas de pensamento mais amplo, à condição social e à experiência dos indivíduos a partir do entendimento de que instâncias políticas, religiosas, culturais, instituições, discursos, crenças, valores e opiniões intervêm em sua elaboração e difusão na sociedade. Nessa perspectiva, é fundamental uma análise que considere a historicidade das representações sociais que, segundo Lúcia Pintor Santiso Villas Bôas,

oferece, portanto, a possibilidade de, ao sopesar sua dimensão estável e dinâmica, estabelecer um referencial analítico e interpretativo acerca do conteúdo representacional no sentido de investigar os processos que o constitui, contribuindo, com isso, para sua desnaturalização, ou seja, para a compreensão de que ele é parte de uma construção histórica e não uma espécie de “universal abstrato”, na medida em que permite tornar visível a “experiência histórica de nossa sociedade”, que se expressa na atualização de elementos do passado presentificados nas representações sociais contemporâneas (2010, p. 398-399).

As representações também se constituem em processos de subjetivação e construção de identidades. Margareth Rago (2008) destaca a importância de se historicizarem as práticas de mulheres voltadas para a produção de outras subjetividades e de novas “estéticas da resistência” desenvolvidas em diferentes contextos históricos que rompem com imaginários cristalizados sobre o “feminino”. Rago ainda chama a atenção para o reduzido número de pesquisas sobre o modo como as mulheres reinventam a si mesmas,

a maneira pela qual subverteram a ordem moral no mais íntimo de seu ser, isto é, na maneira pela qual construíram a si mesmas, olhando-se de maneira independente do olhar masculino projetado sobre elas e, por conseguinte, de como puderam esclarecer novas relações com a/o outro/a. (2008, p.188).

Para a historiadora, “pouco sabemos de um rico e positivo passado em que as mulheres lutaram para escapar das redes de captura do Estado e do poder masculino no terreno da subjetivação, isto é na produção de sua própria subjetividade” (2008, p.188). Nesse sentido, o curta metragem *O dia de Jerusa*, de Viviane Ferreira, aponta novos modos de subjetivação que buscam re-construir a

imagem das mulheres negras no sentido de sua emancipação e empoderamento. Imagens bastante diferentes daquelas construídas historicamente pelo cinema hegemônico sobre as mulheres negras, que veiculam e reproduzem representações sociais sedimentadas no imaginário social, mas também se instituem como agentes que operam, constroem e reconstróem no interior da sua lógica de produção os sistemas de representações hegemônicos e ocupam posição central na cristalização de imagens e sentidos pejorativos do feminino negro (CARNEIRO, 2003, p. 125).

O dia de Jerusa (2014) é um curta-metragem de 22 minutos protagonizado, dirigido, roteirizado e produzido por mulheres negras, que trata de subjetividades e identidades femininas negras. Filme cuidadosamente elaborado por Viviane Ferreira, baiana, nascida no bairro de Coqueiro Grande, na Estrada Velha do Aeroporto, na região periférica da cidade de Salvador, cineasta negra, advogada, uma das fundadoras da Associação Paulista dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), participante do Ceafro (organização de mulheres negras em Salvador), ex-presidenta da Associação Mulheres de Odun, organização de mulheres negras feministas¹.

O filme conta a história de Jerusa, papel protagonizado pela atriz veterana Léa Garcia, uma senhora que está fazendo os preparativos de seu aniversário de 77 anos, quando recebe a visita de Silvia, interpretada por Débora Marçal, uma jovem pesquisadora de opinião que aplica questionários sobre uma marca de sabão em pó. O curta é centrado no encontro destas duas gerações de mulheres negras, suas histórias e memórias. Todos os detalhes do filme trazem narrativas diretas ou simbólicas da cultura e das subjetividades negras com o intuito de dar visibilidade, historicizar e potencializar experiências de mulheres negras que vivem a realidade urbana de São Paulo na 1^a metade do século XXI, sem, no entanto, ignorar as singularidades e tensões identitárias que envolvem o “ser negra”/ o “tornar-se negra” no Brasil.

O elenco é formado exclusivamente por pessoas negras, em sua maioria mulheres, que interpretam personagens de camadas mais pobres da população ou

1- Viviane Ferreira é formada pela Escola de Cinema e Instituto Stanislavsky e dirigiu vários documentários, entre eles: *Dê sua ideia, debata!* (2007); *Festa da Mãe Negra* (2009); *Marcha Noturna* (2009); *Peregrinação: partindo de nós próprios para chegar a nós mesmos* (2014); *Mumbi, 7 Cenas pós Burkina* (2010/) curta-metragem de ficção. Em 2017, Viviane iniciou o mestrado em Comunicação na Universidade de Brasília com pesquisa intitulada: *Modelo de Desenvolvimento do Cinema Brasileiro: impasse do Fundo Setorial do Audiovisual no Fomento ao Cinema Negro no Feminino*, sob orientação da Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

em situação de vulnerabilidade social sem, contudo, assumirem papel de vitimização, humilhação ou desrespeito. Ao contrário, uma das grandes características do filme é mostrar a população negra ainda inserida em realidades subalternas cotidianas – tal como foi historicamente imposto pelo sistema e cultura escravocrata – mas sem assumir os estereótipos desses lugares de fala. A narrativa nos apresenta seres resistentes, pensantes, sensíveis, viventes e, especialmente, que não se assujeitam aos saberes dominantes construídos historicamente sobre o povo negro quase exclusivamente a partir de experiências e representações de homens brancos.

As representações das mulheres negras na tela de Viviane Ferreira rompem/questionam com imagens sexistas/racistas dominantes presentes em boa parte das produções cinematográficas brasileiras ao tratar da resistência, “dos deslocamentos, das mudanças, do ser outro/a e do que se é, tanto quanto da amizade, da invenção de novos laços sociais não regidos pelo desejo de poder e hierarquização (RAGO, 2008, p. 190). As mulheres negras em *O Dia de Jerusa* trazem uma enorme potência transgressora, a partir da narrativa de suas difíceis experiências de vida e que envolvem exclusões, violências e marginalização.

Estudos feministas: mulheres negras e a desconstrução das imagens sexistas/racistas na produção audiovisual

Nos estudos feministas, dada a relevância do cinema como agente histórico na construção do imaginário social, ferramenta política e de poder, os filmes e a mídia são objetos privilegiados. Devido ao seu grande alcance e difusão na sociedade contemporânea, pesquisadoras feministas deram atenção especial ao cinema, considerado importante meio de propagação de discursos misóginos. Como aponta Ann Kaplan (2005), as imagens dominantes das mulheres nos filmes são construídas pelo e para o olhar masculino e são marcadas, segundo Ana Maria Colling, “por uma sensibilidade e uma sexualidade excessivas, pela natureza de sua constituição” (2004, p. 32).

As representações das mulheres nas películas, TV, propagandas, seriados, dentre outros meios de comunicação de massa, comumente associadas à emotividade e à sensualidade, contribuem para a exploração/objetificação do corpo feminino e à violência contra as mulheres. Como objeto de desejo sexual, as mulheres, em grande parte das narrativas audiovisuais/fílmicas, são descritas por

estereótipos pejorativos que as retratam como um grupo de indivíduos passivos, quase sempre coadjuvantes das ações e interesses masculinos. Para Gubernikoff,

a mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (2009, p. 67).

Os estudos feministas foram fundamentais para o questionamento de visões sexistas e narrativas androcêntricas presentes nas narrativas filmicas que contribuíram e contribuem para a persistência das hierarquias e desigualdade de gênero. No entanto, apesar de seu caráter inovador e revolucionário, o movimento feminista hegemônico desde o século XIX vem sendo fortemente questionado por não incluir em suas demandas, as reivindicações de mulheres negras (VELASCO, 2012, p. 28).

Em 1852, a ex-escrava, abolicionista e ativista dos direitos das mulheres negras, Sojourner Truth proferiu um discurso na Convenção dos Direitos das Mulheres em Akron (EUA), no qual denunciou corajosamente o silenciamento das mulheres negras e problematizou a categoria mulher como universal.

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?²

2- Disponível em: <https://geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 02/02/2018.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

Em seu artigo *Mujeres blancas, escuchad! El feminismo negro y los limites de la hermandad feminina*, Hazel Carby assinala que o movimento feminista hegemônico em mãos de mulheres brancas ignorou as problemáticas, necessidades e opressões vivenciadas pelas mulheres negras:

La experiencia de las mujeres negras no entran en los parámetros del paralelismo. La principal razón para no emplear paralelismo es el hecho de que las mujeres negras están sujetas simultáneamente a las opresiones del patriarcado, la clase y la “raza”, lo que hace que su posición y su experiencia no sólo resulten marginales, sino también invisibles. [...] No podemos señalar una única fuente de nuestra opresión. Si las feministas blancas enfatizan únicamente el patriarcado, nosotras queremos redefinir el término y hacer el concepto aún más complejo (CARBY, 2012, p.211).

As intelectuais feministas negras ao interseccionarem as categorias gênero, classe e raça demonstram que o conceito de gênero é insuficiente para entender as violências sofridas pelas mulheres negras, discriminações que interseccionam racismo e desigualdades socioeconômicas. No Brasil, o livro *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1984), escrito por Lélia Gonzalez, e a obra *Mulher Negra* (1985), de autoria de Sueli Carneiro e Thereza Santos, alertaram para as exclusões que as apartava das mulheres brancas e lhes negava protagonismo e lugar de fala no interior do movimento feminista. Ao esclarecer como a solidariedade machista entre homens negros e brancos aumenta a exploração sobre as mulheres negras, Sueli Carneiro ressalta que tal pacto masculino obrigou as ativistas contra o racismo “a exigirem que a dimensão de gênero se instituisse como elemento estruturante das desigualdades raciais na agenda dos Movimentos Negros Brasileiros” (2003, p. 3).

Um dos temas discutidos no curta-metragem *O dia de Jerusa* é a violência sexual contra mulheres negras. Na trama, a pesquisadora Silvia é assediada por Lorival, dono de uma lanchonete que ela visita a trabalho para recolher dados sobre uma pesquisa de sabão em pó. Antes de aceitar responder ao questionário, o homem interpela Silvia com uma pergunta machista: “o que eu ganho com isso, hein, princesa?”. Ela, numa posição constrangedora, explica-lhe novamente como fazer os testes e ele a escuta sem muito interesse, lançando um olhar malicioso para seu corpo enquanto segue ignorando-a e assediando: “Você mora por aqui princesa?”; “Oh, não vai ser você, princesinha?”. A postura inicial de Silvia é de seriedade e profissionalismo, mas acaba por resvalar em uma atitude defensiva. Em nenhum momento ela olha para ele, fixando sua atenção no questionário. A

cena se encerra com Silvia saindo do estabelecimento, visivelmente abalada e às pressas, diante do assédio sexual insistente do homem.

No Brasil, as mulheres negras sofrem mais violência sexual do que as mulheres brancas. Segundo o *Dossiê Mulher*³, do Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro, 56,8% das vítimas dos estupros registrados no estado em 2014 eram negras/pardas. Dados do Atlas da violência de 2018⁴ mostram que em 2016 foram registrados 22.918 casos de estupro: 34% das vítimas eram brancas e mais de 54% eram negras (pretas e pardas). Infelizmente, o alto índice de violência sexual contra mulheres negras se replica nos dados sobre outros tipos de violência racial, sexual, doméstica, econômica, bem como a exploração sexual infantil e adolescente e o tráfico de mulheres, nos quais as negras compõem o grupo de maior incidência.

Sueli Carneiro lembra que o racismo “limita as possibilidades de encontro no mercado afetivo, inibe ou compromete o pleno exercício da sexualidade pelo peso dos estigmas seculares” (2003, p. 4-5). A hiperssexualização das mulheres negras e seu tratamento desigual em relação às mulheres brancas remetem suas raízes históricas à escravidão. Sandra Giacomini (1988) ressalta que é um grave erro considerar que as mulheres brancas, tanto burguesas como proletárias, estão submetidas às mesmas situações opressoras vivenciadas pela população negra feminina. A objetificação sexual das mulheres negras foi produzida historicamente a partir da condição da escravizada como reprodutora de mão de obra e propriedade disponível para atender aos desejos eróticos de seus senhores, uma vez que com a esposa branca, protegida pelo sacramento cristão do matrimônio, não se podia esperar nada além do sexo protocolar destinado à procriação. Do ponto de vista social, enquanto as mulheres brancas eram consideradas o centro da reprodução humana dentro da constituição familiar, às negras escravizadas era negado o direito ao casamento, à família e à maternidade, sendo reduzidas a um ser sensual e imoral, desprovido de sentimentos, vontades e humanidade.

O cinema nacional frequentemente contribui para a violência sexual contra as mulheres negras ao retratá-las como mulatas voluptuosas/sedutoras. O filme

3- Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/wpcontent/uploads/2015/06/DossieMulher2015.pdf>. Acesso em: 03/03/2018.

4- Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432. Acesso em: 03/03/2018.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

Xica da Silva (1976), de Cacá Diegues e protagonizado por Zezé Mota, é um exemplo cinematográfico da objetificação sexual das negras, uma vez que a personagem é hipererotizada e utiliza as relações sexuais com homens brancos poderosos para atingir seus objetivos. Os histriônicos gritos de prazer durante o sexo entre a personagem de Xica e o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, marcaram o imaginário da época. A Xica retratada no filme de Diegues é uma apologia à promiscuidade e à prostituição da mulher negra. A teórica e feminista bell hooks nos alerta que “desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva” (1995, p.468)

(...) para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado (hooks, 1995, p. 469).

A objetificação sexual das mulheres negras é reafirmada em obras de inúmeros intelectuais brasileiros no início do século XX, especialmente em Gilberto Freyre, como pode ser constatado em *Casa-Grande & Senzala*: “todo brasileiro traz a marca da influência negra: [...] Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boba. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem” (FREYRE, 1987, p. 283). Essas imagens hipersexualizadas do feminino negro ancoradas na memória histórica que considerou o estupro “um amor físico” e a “primeira sensação completa de homem” gestaram um imaginário hegemônico de que as mulheres negras, independentemente da classe social ou da profissão, estão disponíveis para serem assediadas e violentadas. Tais aspectos foram explorados exaustivamente tanto na literatura e no cinema, como em outros meios de comunicação audiovisuais. Como sublinham Shoat e Stam (2006), a difusão de representações negativas sobre mulheres negras é fruto direto de uma imagem elaborada majoritariamente por homens brancos: intelectuais, cineastas, escritores e publicitários. Para os autores,

a questão crucial em torno de estereótipos e distorções sobre as mulheres negras está relacionado ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. Que

histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? (2006, p. 270).

Nesse sentido, no curta-metragem, a cena na qual Silvia é assediada por um homem negro problematiza o fato de que ser negra e jovem é um marcador e um diferencial para constrangimentos e assédios de todos os tipos, tanto por homens brancos quanto por negros. Dessa forma, Viviane Ferreira promove a discussão da racialização do assédio sexual. Debate ocultado e esquecido pelas narrativas cinematográficas tradicionais.

Através do olhar sensível e íntimo que Viviane Ferreira tem sobre as opressões vividas pelas mulheres negras brasileiras, *O dia de Jerusa* incentiva a argumentação sobre a violência de gênero contra mulheres negras. Na trama, Jerusa narra os abusos que sofreu do marido e sua dura trajetória no mercado informal de trabalho para sobreviver. A certa altura da narrativa, revela ainda que labutou duro vendendo quentinhas em ruas movimentadas do centro de São Paulo e foi vítima da exploração do marido, um sírio viciado em jogo que “torrou” todo o seu dinheiro no carteadado. O mapa da violência de 2015 revela a vitimização de mulheres negras, pois entre 2003-2013 a violência contra elas cresceu 190,9%. Ocorreu um aumento de 54,2% no total de assassinatos de mulheres negras. Em contraposição, houve recuo de 9,8% nos crimes vitimizando mulheres brancas. Em 2013, morreram assassinadas 66,7% mais meninas e mulheres negras do que brancas.⁵

Apesar de revelar ter sobrevivido à violência, exploração econômica e atividades de trabalho subalternas, Jerusa não fica presa à teia das lamentações, não cristaliza o sofrimento e a tristeza e sorri ao falar do seu trabalho e da autonomia que lhe proporcionava, assim como sua avó escrava conseguiu “enrolar” seu “senhor” para ganhar pelas roupas lavadas fora. O mérito da diretora aqui é mostrar que a despeito da realidade de exploração da maior parte das mulheres negras, elas não bloquearam suas capacidades e criaram alternativas de existência que lhes garantiam alguns caminhos de liberdade, possibilidades de vida e escolhas. A diretora sugere que tais tensões e dificuldades se fazem presentes

5- Disponível em:

<http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2015/11/mulheres-negras-sao-mais-assassinadas-com-violencia-no-brasil>. Acesso em: 26/05/2016.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

na constituição de “ser mulher negra” num país dominado pelo machismo e racismo.

A dignidade expressa pelas personagens protagonistas, aliás, é um dos principais pontos positivos do filme. Enquanto Jerusa fala com enorme afeto e orgulho de suas raízes ancestrais e cuida de si e de sua casa com um primor impecável, Sílvia transmite a imagem da jovem trabalhadora obstinada, que tenta não se abater diante das humilhações e dificuldades que enfrenta no seu cotidiano. A humanidade de Jerusa e Silvia, como a de vários figurantes que estão no espaço público da rua, evidenciam seu amor pela liberdade. O olhar atento da produção faz emergir na tela pessoas oriundas de realidades de exploração racial e opressão de gênero sem que se submetam ou se identifiquem com essa condição. Nesse sentido, a partir de experiências individuais o filme trata de realidades coletivas compartilhadas por negros e negras de diferentes tempos e gerações.

As representações positivas de mulheres negras presentes no curta de Viviane Ferreira são fundamentais, constituindo-se um contra-discurso aos estereótipos pejorativos produzidos e reproduzidos no cinema brasileiro sobre as mulheres negras e o povo negro, e que interferem de maneira incisiva na forma como essas pessoas se enxergam no mundo. As novas imagens propostas na película potencializam a capacidade de as mulheres negras lutarem por igualdade e se distanciam dos retratos sistematicamente depreciativos que caracterizam sua autoimagem. Segundo Candido, Moratelli, Dafon e Feres Júnior,

a constatação de que existe um monopólio na produção de representações por um grupo majoritariamente branco, de elite e do gênero masculino sugere que os meios audiovisuais operam como uma caixa de ressonância das ideias de um grupo dominante e, portanto, difundem estereótipos e representações enviesadas das vivências de outros grupos sociais. Em outras palavras, eles hipoteticamente funcionam como uma pedagogia da inferioridade e da hierarquia social, emprestando-lhes um aspecto de naturalidade e legitimidade aos olhos de quem quer que consuma seus produtos, no caso aqui, filmes (2014, p. 3).

O Dia de Jerusa: as barreiras impostas pelo racismo e sexismo difundidos nos meios de produção cinematográfica

Um dos pontos que mais chama a atenção do espectador no filme é a presença de um elenco exclusivamente negro. A escolha da diretora lhe custou

“caro”, pois segundo ela, foi um dos principais fatores utilizados nas justificativas da recusa de seu filme pelos festivais brasileiros. Viviane relata que a 38ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (outubro/2014), o Festival do Rio (setembro de 2014) e o 42º Festival de Cinema de Gramado (agosto/2014) argumentaram “o estranhamento ou seria descabimento?”⁶ com tal aspecto da película. No entanto, o curta acabou sendo selecionado para o *Short Film Corner* (Mostra de Curtas-metragens) da 7ª edição do Festival de Cannes, ocorrida em maio de 2014 e, para Viviane, a recusa de seu filme por festivais nacionais, apesar do reconhecimento internacional em Cannes, só comprova a dificuldade que cineastas negras enfrentam ao produzir cinema no Brasil:

Há uma insistência em trabalhar na lógica da desigualdade e da iniquidade, que é absurda. Os festivais compõem hoje um circuito viciado em uma narrativa hegemônica e recebe com estranheza a subjetividade negra. O que é visto como estranho ou diferente não serve e acaba deixando as produções de realizadores negros de fora.⁷

A APAN (Associação dos profissionais do Audiovisual Negro) foi criada⁸ em 2016 e tem como um dos objetivos ser um instrumento de questionamento dos critérios de seleção dos festivais brasileiros. Segundo Viviane Ferreira, "os festivais são as principais janelas que ajudam a formular o imaginário simbólico da população e é importante se comprometer para ver como podemos reposicionar as narrativas e subjetividades negras no setor audiovisual"⁹.

6 - Disponível em:

http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/minc-debate-politicas-afirmativas-em-editais-de-audiovisual/10883. Acesso em: 10/1/2018.

7- Disponível em:

http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/minc-debate-politicas-afirmativas-em-editais-de-audiovisual/10883. Acesso 2/1/2018.

8- A Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) é uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por negras e negros, bem como da promoção de profissionais também negros para o mercado audiovisual. Desta forma, são pilares estruturantes de formação, constituição e política da APAN a valorização da negritude e a defesa dos interesses de uma perspectiva inclusiva com atenção ao recorte racial em relação a todos os elos da cadeia produtiva audiovisual, sendo eles a concepção, produção, distribuição e exibição.

9- Disponível em:

http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/minc-debate-politicas-afirmativas-em-editais-de-audiovisual/10883. Acesso 5/1/2018.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

Ferreira ficou com o roteiro de *O dia de Jerusa* engavetado por dois anos e somente conseguiu realizar seu filme com o apoio da empresa Odun¹⁰, que é voltada para a produção cultural com recorte de gênero e raça. Ou seja, esse caso demonstra a importância da existência de uma produtora com ênfase nas temáticas das subjetividades negras no combate ao racismo no setor de audiovisual. Viviane inscreveu seu filme em todos os editais para curtas federais, estaduais e municipais e só conseguiu vencer um edital em 2012, o de Fomento da Prefeitura de São Paulo¹¹, no valor de 100 mil reais.

Uma pesquisa realizada pela Ancine (Agência Nacional de Cinema) em 2018 sobre "Diversidade de gênero e raça nos filmes brasileiros de 2016" revelou que mais de 90% dos diretores e roteiristas daquele ano eram homens brancos, o que demonstra a exclusão quase total de roteiristas e diretoras negras e negros em editais de fomento federais e a distribuição desigual de recursos¹².

Viviane Ferreira em uma comunicação no *I Encontro de Produtoras e Cineastas Negras*, ocorrido na Universidade de Brasília em agosto de 2017, disse que os critérios e condução das seleções de projetos audiovisuais nos editais “gerais” fora do nicho “ações afirmativas”, obedecem a uma lógica meritocrática que exclui a população negra¹³. Spike Lee, comentando a situação de diretores negros nos EUA, trata da existência de um “teto de vidro” que restringe a verba a ser gasta nos filmes dirigidos por negros, baseado no pressuposto de que é perigoso confiar grandes quantidades de dinheiro a um negro (Entrevista com Spike Lee, “Our Film is Only a starting Point”, *Cineaste*, v.19, n.4, mar, 1993 apud STAM; SHOAT, 2006, p. 271). O termo “teto de vidro” é também utilizado para se referir à invisibilidade das barreiras que dificultam ou impedem a ascensão dos negros em

10- A Odun Formação e Produção, que trabalha com produções (cinema, teatro, dança e música) e formações (oficinas, palestras, cursos) sobre bens culturais, priorizando temas relacionados à cultura afro-brasileira.

11- Disponível em: <http://postagensnegras.blogspot.com.br/2014/05/cineasta-negra-brasileira-aborda.html>. Acesso em: 10/1/2018.

12- Disponível em:

<http://cultura.estado.com.br/noticias/geral,editais-federais-para-cinema-terao-cotas-para-mulheres-e-negros,70002165750>. Acesso em 12/01/2018.

13- Segundo ela, em termos de porcentagem os editais são divididos em aproximadamente em 50% quanto à estrutura da produtora (números de ilhas de edição, quantidade de câmeras etc.) e ao currículo (seleção em festivais nacionais e internacionais). Os outros 50% referem-se aos elementos narrativos e estéticos. Tais critérios acabam por reforçar a vantagem de diretores brancos que possuem recursos, acesso e prêmios sobre cineastas negros que fazem parte de um grupo vulnerável socioeconomicamente.

cargos de comando no mercado de trabalho. Percebe-se, então, que a presença de diretores e diretoras negras em filmes de grande orçamento é dificultada por aspectos sócio-históricos, racismo e preconceito, e não pela ausência de qualificação e competência.

Em 2016, ao ser perguntado por jornalistas sobre como o filme *Moonlight*¹⁴ seria recebido pela sociedade e crítica americana, o ator negro Samuel L. Jackson afirmou: “vão dizer que é um filme de negros” e questionar “onde estão as pessoas brancas”. Para ele, a sociedade não interpela da mesma forma filmes como *Manchester à Beira-Mar*¹⁵ que possui elenco totalmente branco. Jackson cita que Clint Eastwood, “fez dois filmes sobre Iwo Jima que, juntos, têm mais de quatro horas, e não há um único ator negro na tela”¹⁶. No entanto, apenas os filmes com atores majoritariamente negros são acusados de reducionistas, por não representarem a pluralidade de raças existentes na sociedade. Ou seja, apenas “o cinema negro” é racializado.

Lia Vainer Schucman, em sua tese de doutorado “Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo”, discute a branquitude como constructo ideológico de poder em que brancos tornam sua identidade racial como norma e padrão (2012, p.17). A brancura, nesse caso, é vista como natural, a norma, o modelo hegemônico de aparência e condição humana. Tomaz Tadeu da Silva sublinha que a normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar, para ele,

significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa (2000, p.83).

A identidade considerada normal, natural, desejável e única é a branca que sequer é percebida como uma identidade, pois “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial já que “a força homogeneizadora da identidade

14- Longa metragem estadunidense dirigido por Barry Jenkins em 2016, que conta com um elenco 100% negro.

15- Filme estadunidense dirigido por Kenneth Lonergan em 2016.

16- Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126323/>. Acesso em: 6/2/2018.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade” (SILVA, 2000, p. 83). Por ser o homem branco o principal modelo hegemônico de aparência e condição humana, a escolha racial do elenco no cinema atribui a esse grupo papéis dominantes, relegando aos negros atuações secundárias e estereotipadas. O culto cinematográfico ao ideal de beleza branca produziu nos espectadores significados positivos com relação à branquitude e, em contrapartida, gestou significados negativos estéticos e culturais relacionados aos negros. Por essa razão, um filme com um elenco 100% negro causa estranhamento e se torna muito menos “palatável” para os críticos, comissões de festivais e plateias brasileiras.

O filme *O dia de Jerusa* pode ser compreendido como um espaço de protagonismo de representação sociopolítica da negritude pela negritude. Viviane Ferreira argumenta que faz cinema por uma questão política:

Eu entendi que é uma arte que constrói simbolicamente, que constrói narrativas e (...) além de uma ferramenta de expressão artística é uma ferramenta política (...) e como eu produzo a partir de mim, falando de mim, é natural que os temas que perpassam a existência da população negra, a subjetividade negra no mundo de diversas formas é o que mais me atrai, me chama atenção, porque me identifico de imediato, eu consigo me enxergar.¹⁷

Ao mostrar mulheres negras contando suas próprias histórias/memórias, *O dia de Jerusa* comporta uma perspectiva inovadora e importante porque trata da percepção de mulheres negras sobre elas mesmas, vistas na película como protagonistas, sujeitos que possuem voz, percepções de mundo, que atuam e transformam suas realidades, apesar do racismo e do machismo estrutural no Brasil. Viviane afirma que “não podemos parar de produzir nunca, e os diretores e diretoras negros vêm resistindo. O dia em que abandonarmos nossas histórias, nossa estética e subjetividades, significa que o racismo venceu”¹⁸.

17- Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z43qp9uhi20>. Acesso em: 4/1/2018.

18- Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mariana-queen-por-que-brasil-rejeitou-filme-negro/>. Acesso em: 10/1/2018.

O Bairro do Bexiga e a poesia de Luís Gama em cena

A primeira imagem do curta-metragem mostra Jerusa caminhando pelo bairro do Bexiga, localizado no centro da cidade de São Paulo. No momento seguinte, o espectador pode ver somente negros e negras habitando esse espaço urbano, trabalhadores informais e moradores de rua.

Segundo Viviane, a escolha do Bexiga foi proposital, pois esse lugar “guarda em si um histórico imbricado com a trajetória da população negra no centro de São Paulo”¹⁹ muito antes da chegada dos imigrantes italianos. A cena de Kleber, um morador de rua que recita trechos do poema “Minha Mãe”, de Luiz Gama, foi gravada, não por acaso, na Abolição. A do casal de moradores de rua foi realizada na esquina da Abolição com a Jardim Francisco Marcos, local da primeira sede da Odun Formação & Produção, empresa que viabilizou a realização do curta.

Essas escolhas da cineasta/produção possuem um forte aspecto simbólico que remonta à história do povo negro silenciada em nosso país. Ao colocar o Bexiga como o cenário da trama, Viviane retoma a presença e o protagonismo da população negra na história de São Paulo. Em sua dissertação de mestrado intitulada “Bexiga, um bairro afro-italiano: comunicação, cultura e identidade étnica”, defendida na Universidade de São Paulo em 2006, Marcio Sampaio Castro mostra que, no início do século XX, o bairro Bexiga era conhecido como “quadrilátero negro” ou “pedaço da África” (*Correio Paulistano*, 1907 apud CASTRO, 2006, p. 54). Segundo o pesquisador, a ocupação negra nessa região foi marcada por dois momentos. O primeiro, no início do século XIX, quando a localidade às margens do rio Saracura foi ocupada pelo Quilombo urbano Saracura e atualmente abriga a sede da escola de samba *Vai, Vai*. O segundo momento ocorreu após a abolição no final do século XIX. Nesse período,

a cidade de São Paulo passou por uma intensa redefinição territorial/racial, encabeçada pelo poder público e pela elite paulistana, fazendo com que os negros se deslocassem para as regiões mais periféricas da cidade. [...]. Diante do desalojamento forçado, uma parcela considerável de negros se deslocou para o Bexiga tendo em

19- Disponível em:

<http://postagensnegras.blogspot.com.br/2014/05/cineasta-negra-brasileira-aborda.html?m=1>. Acesso em 2/1/2018.

vista o já existente núcleo negro do Saracura e a proximidade em relação às regiões valorizadas da cidade (NASCIMENTO, 2014, p. 33).

Castro alerta que o esquecimento da história negra do bairro e a valorização da imigração italiana referem-se à “construção da ideia de uma São Paulo mais europeia. Assim, não interessava ter uma associação com a negritude. Os negros passaram a ser vistos como atraso, e a mídia ajudou nesse processo”²⁰. E, segundo Larissa Nascimento, a invisibilidade e silenciamento da presença negra relacionam-se ainda aos constantes “processos de redefinição territorial, o que tem promovido o deslocamento de famílias negras economicamente desfavorecidas” (2014, p. 25). *O dia de Jerusa* ao ter como cenário da sua narrativa o bairro do Bexiga, ocupado totalmente por personagens negros, combate o processo de silenciamento e invisibilidade do povo negro e questiona as formas de controle social e dominação racial, ignorância e negação da história africana e afro-brasileira. Nesse sentido, o curta se insere na luta contra o apagamento da história africana e afro-brasileira, demanda do movimento negro que desembocou na criação da Lei nº 10.639/03 que tornou obrigatório o ensino dessas temáticas nas escolas²¹.

No curta, a cena em que um morador de rua, Kleber, recita trechos do poema “Minha Mãe”, de Luiz Gama, escrito em 1861, é um forte recurso identitário que caracteriza o filme. Jornalista e escritor descendente de uma africana escravizada, Gama ficou conhecido como um dos principais advogados abolicionistas, defendendo a liberdade de mais de 500 negros que desejavam sua alforria. Para Eduardo Santos, Gama elaborou “uma leitura e interpretação das relações étnico-raciais através da prática poética” (2015, p. 750) na qual as identidades e origem racial africana ocupam papel central para as subjetividades e políticas negras. E também foi transgressor por tratar de temas raciais em “uma sociedade letrada cujo discurso racial, político e literário era controlado, dado os seus poderes e perigos” (SANTOS, 2015, p. 745-750).

20- Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,a-face-afro-de-um-bairro-italiano,303001>. Acesso em 9/1/2018.

21- Infelizmente a lei quase não é cumprida na prática, dependendo de ações individuais dos docentes, e está gravemente ameaçada pela nova Base Nacional Comum Curricular aprovada em 2017.

O poema “Minha Mãe” exalta a herança feminina negra ao homenagear Luiza Mahin que, segundo Luiz Gama, seria sua mãe e é descrita por ele como “uma africana livre, da Costa Mina (...) pagã, que sempre se recusou ao batismo e à doutrina cristã”²² e que teria participado de diversas revoltas contra a escravidão (OLIVEIRA, 2004, p. 33). Apesar de alguns historiadores afirmarem que Luíza é uma personagem ficcional ou mesmo um alterego do próprio Gama, bem como negarem a participação dessa personagem na Revolta dos Malês²³, Mahin é um exemplo de mulher negra/transgressora “livre, pagã, que se recusou ao batismo a ao cristianismo e participou de revoltas escravas” e um modelo positivo de representação racial para as meninas/mulheres negras do Brasil. Dessa forma, no filme de Viviane Ferreira, o poema “Minha Mãe” informa e ressalta o protagonismo das mulheres negras na sociedade brasileira, visibilizando subjetividades apagadas e negadas historicamente.

A casa limpa

Na casa de Jerusa, onde se passa a maior parte da trama, o ambiente chama bastante atenção por ser extremamente limpo e organizado²⁴. A exacerbação da higiene pode estar relacionada com a necessidade de desconstrução da associação histórica pejorativa entre a população negra e a sujeira. Antônio Sérgio Alfredo Guimarães em *O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação* analisou o insulto racial nas queixas registradas na Delegacia de Crimes Raciais de São Paulo entre maio de 1997 e abril de 1998 e constatou que os xingamentos mais frequentes contra os negros e negras eram constituídos pelos seguintes estigmas:

“1) pretensa essência escrava; 2) desonestidade e delinquência; 3) moradia precária; 4) devassidão moral; 5) irreligiosidade; 6) falta de higiene; 7) incivilidade, má-educação ou analfabetismo” (2000, p. 12). No item falta de higiene, os termos ofensivos mais comuns eram:

²²- Trecho de carta autobiográfica enviada por Luiz Gama ao jornalista carioca Lúcio de Mendonça redigida a 25 de julho de 1880. É considerado o único documento que traz informações sobre a mãe do abolicionista, dados que não foram corroborados pelos biógrafos de Gama.

²³- CF. REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

²⁴- Esse aspecto recebe destaque no curta Caixa Preta, de 2010 dirigido pela cineasta negra Ana Okuti. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rKV7R4cWBxA>.

“fedido”, “fedorento”, “merda”, “sujo”, “porqueira”, “nojento” e “podre” (2000, p. 5).

Para Guimarães, tais insultos raciais são fruto de um processo histórico que construiu uma identidade negra estigmatizada, além de possuir funções pedagógicas, ao pretender ensinar aos “subalternos” “o significado da marca de cor por meio da humilhação privada e pública” (2000, p. 13). Uma das características do racismo é seu mecanismo de exclusão baseado em uma suposta ausência ou deficiência com relação às normas e padrões europeus: sem beleza, sem ordem, sem higiene, sem inteligência, sem civilização e, inclusive, sem história. Ou seja, nessa lógica os negros e as negras não possuíam a mesma capacidade para “evoluir” culturalmente ou “progredir” socialmente/economicamente que os brancos.

As concepções sobre a falta de higiene dos negros e das negras remontam à dominação colonial. Não por acaso, o ideólogo colonialista Georges Hardy qualifica a “mentalidade africana” como sendo dotada de uma série de ausências: de memória, de senso de verdade, de capacidade de abstração, e assim por diante (apud SHOAT e STAM, 2006, p. 52). Essa invisibilidade foi discutida por Ralph Ellison, escritor negro da obra o “Homem invisível”, de 1952, que narra a história de um afro-americano cuja cor lhe dava invisibilidade, observou que: a “desgraça do negro foi ter sido associado ao lado negativo do dualismo básico da mentalidade do homem branco e quase tudo que ele reprime da sua consciência” (apud SHOAT e STAM, 2006, p.50).

José Carlos Rodrigues discute que a palavra “limpo” começa a adquirir conotações morais a partir do século XVII, passando a significar distinção, elegância, ordem, portanto, “a limpeza das coisas” torna-se indicador de “limpeza da alma” e crescentemente se admite que um povo limpo é também ordeiro e disciplinado. A falta de higiene era considerada pecado e falta de moralidade associada à classe e à raça (1999, p. 113-119). Para Nilma Lino Gomes pertencer ou não a um segmento étnico/racial faz muita diferença nas relações que os sujeitos estabelecem com a sujeira e a higiene. Segundo a autora, a associação do povo negro com a sujeira muitas vezes o impele a tratar de seu corpo, roupas, casa, demonstrando boa aparência e higiene impecáveis e “resulta na construção de um desejo quase obsessivo: o sujeito negro precisa estar sempre bem apresentado para ser respeitado, ser ouvido e, principalmente, conseguir um

emprego” (GOMES, 2006, p.157). Dessa forma, Gomes destaca que “a autorrepresentação da população negra parece estar muito ligada à aprovação social de higiene vinda de outras pessoas” (GOMES, 2006, p.158).

Yemanjá: poder feminino e mulheres negras

Em *O dia de Jerusa*, quando Silvia bate na casa de Jerusa para fazer a entrevista de opinião sobre uma marca de sabão em pó, o público vê o interior da residência todo decorado predominantemente com as cores azul e branco (paredes, toalhas de mesa, a cozinha, os objetos no fogão etc.). A escolha do azul e branco pode estar relacionada ao orixá Yemanjá, conforme percebido por espectadoras negras como a blogueira Simone Missick²⁵. Jerusa veste uma roupa toda branca, enquanto Silvia traja uma camisa branca. Na cena em que Jerusa abre a porta para Silvia pode-se ver um altar com Nossa Senhora Aparecida diante de uma vela de sete dias azul acesa, além de São Benedito e da imagem de um Zé Pilintra. Tanto Yemanjá, como o orixá Oxum, que rege as águas doces, são associados à Virgem Maria. Portanto as referências a Yemanjá são simbólicas e sutis: na luz, nas roupas, nas cortinas e nas flores alvas espalhadas por quase todos os cantos da casa.

A presença de Yemanjá no curta é significativa, pois esse orixá ocupa um papel proeminente no panteão de deuses e deusas do candomblé, sendo “a mãe dos orixás” e protagonista na criação do mundo. De acordo com Armando Vallado, “No momento da criação do mundo, Iemanjá aparece como coadjutora de Olodumaré na criação dos demais orixás, criando-se depois a Terra, que é em seguida povoada pela humanidade”²⁶. Dessa forma, Yemanjá se afasta das representações negativas e essencializadas da atuação das mulheres em diferentes religiões, tempos e espaços nas quais os personagens míticos femininos possuem um papel menos importante, inferior ou secundário. Para Sueli Carneiro, do candomblé emergem símbolos “que inspiraram e inspiram o protagonismo religioso e político de parcelas da população feminina negra brasileira e demarcam as especificidades de sua perspectiva”²⁷. É no candomblé que vão

25- Cf. <http://www.pretaenerd.com.br/2017/04/odiadejerusa.html>. Acesso em: 2/02/2018.

26- Disponível em: <http://diplomatie.org.br/iemanja-a-mae-poderosa/>. Acesso em: 2/02/2018.

27- Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-forca-das-maes-negras/>. Acesso em: 10/02/2018.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

buscar “nas figuras míticas e nas ancestrais coletivas, os valores e modelos de insubordinação para confrontar a ordem patriarcal e racista”²⁸. Ao representar Yemanjá no seu curta, a cineasta Viviane Ferreira afirma “uma formação política fincada na vivência religiosa do candomblé, em uma casa em que o “feminino” ainda é centro do poder”²⁹. O comando feminino no candomblé “vem de longe”, tendo uma longa história de terreiros fundados por mulheres negras, as Yalorixás³⁰, mães de santo, que ocuparam o posto mais alto na hierarquia dos terreiros exercendo prestígio religioso, político e social.

O encontro entre Silvia e Jerusa: afeto e ancestralidade

Quando Jerusa recebe a visita de Silvia vemos o encontro de gerações, de subjetividades raciais que se cruzam e a necessidade da mulher negra mais velha de interagir e ser reconhecida pela mais jovem por meio de suas experiências e percursos de vida. Pelas narrativas sobre suas memórias é que Jerusa pedagogicamente “ensina” a Silvia uma nova relação consigo mesma e com sua ancestralidade, respondendo a uma simples pergunta sobre sabão em pó.

Silvia: D. Jerusa, a senhora tem algum sabão de preferência?

Jerusa: Hoje em dia até sabão em pó tá “metido a besta”. Antigamente só tínhamos sabão em pedra (...) com um pedaço só minha mãe lavava sete trouxas de roupas de sete dondocas diferentes.

Aproveitando o “gancho” sobre o sabão em pó que usa, Jerusa anuncia seu lugar de fala e origem ao narrar que sua mãe era lavadeira, mesma profissão de sua avó. Espaços de trabalho que denunciam a exclusão e exploração econômica das pessoas negras consideradas historicamente como vocacionadas às atividades braçais (CRUZ, 2012, p. 25; PERREIRA, 2011, p. 5). No entanto, Jerusa valoriza a experiência de suas ancestrais e a importância dessas na construção do que se tornou. A afirmação identitária de Jerusa é explicitada quando a personagem

28- Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-forca-das-maes-negras/>. Acesso em: 10/02/2018.

29- Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil>. Acesso em: 12/02/2018.

30- Dentre as inúmeras lideranças espirituais femininas negras no Candomblé destacam-se: Yya Nassô (século XIX), Tia Ciata (1854-1924), Mãe Aninha (1869-1938), Mãe Senhora (1900-1967) e Mãe Menininha do Gantois (1894-1986).

narra que o nome dela “Jerusa Maria da Anunciação” foi dado em homenagem a sua avó, uma mulher negra que resistiu à escravização e ocupa um papel proeminente na trama.

Jerusa: ela (a avó) não era registrada nem letrada. Mas sabia enganar os letrados. Quando eu nasci minha mãe decidiu meu nome Jerusa Anunciação juntos. Assim como um nome composto mesmo, sabe? Ela tirou o ‘da’ que parecia sobrenome ou apelido como ela chama.

Silvia: Apelido?

Jerusa: Sim, essa coisa dos pretos da senzala na época da vovó. É que eles chamavam o nome dado pelo branco de apelido, assim eles podiam lembrar do nome africano e sobrenome africano em segredo.

Silvia: Muito inteligente sua mãe e os negros da senzala também.

Jerusa: Mamãe diz que vovó era uma negra ladina. Ela fugiu do seu senhor que a tinha como propriedade e se apresentou a um outro, para que a marcasse de aluguel. Ela se apresentou e disse que chamava Maria em nome de Jesus, Jerusa em louvor a Jerusalém e Anunciação porque ela estava destinada a anunciar o retorno de Jesus Cristo. Acho que a Vovó queria mesmo era que o sinhozinho não duvidasse de sua fé impedindo que lavasse de ganho (...).

Nesses diálogos, a ancestralidade negra pode ser lida como “uma categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro” (OLIVEIRA, 2007, p.257) pela rememoração da vivência da escravização das mulheres negras e suas formas de resistência. Tem, ainda, uma função pedagógica de ensinar às meninas e jovens negras sobre o passado de resistência e luta pela liberdade, constituindo-se em modelo de conduta e comportamento frente ao racismo atual. A representação da avó de Jerusa como uma negra inteligente que conseguiu fugir do seu senhor e traçar outros caminhos que lhe conferiram autonomia e liberdade imprime um sentido subversivo, ousado e perspicaz às suas ações. Revela também novas imagens dos negros e das negras, diferentes daquelas que relacionam, quase exclusivamente, os escravizados e as escravizadas à ausência de inteligência e submissão total ao domínio do senhor. A ancestralidade como memória da experiência negra africana em solo brasileiro é “uma forma de interpretar e produzir a realidade que serve para construções políticas e sociais” (OLIVEIRA, 2007, p.256-258), pois “sem ela não compreendemos o que somos e nem seremos o que queremos ser” (OLIVEIRA, 2007, p.264). São as lembranças ancestrais que atribuem sentido ao passado e ao presente de Jerusa e estas mesmas memórias

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

perturbam e despertam em Silvia o “ser negra” marcado por múltiplas formas de opressão. Jerusa, mulher negra de 77 anos, filha de lavadeira e neta de escravizada carrega em si memórias da experiência de várias gerações de mulheres negras, sua mãe e sua avó, são exemplos de ancestrais que sobreviveram à amnésia e ao silenciamento social por meio da transmissão oral de bens culturais, sociais, linguísticos, simbólicos de geração a geração.

Nos últimos minutos do curta, Silvia diz a Jerusa: “Seus parentes devem estar chegando. Meu presente é fazer a pesquisa em 15 minutos ...”

Ela responde depois de um breve silêncio ...: “Você está presente.”

Ansiosa e confusa diante da intimidade e afeto que vai se criando entre as duas, Silvia diz que tem que ir ao banheiro. Lá encontra o jornal que traz seu nome na lista de aprovados da Fuvest. Esse parece ser o ápice da transformação da jovem que desce correndo para contar a novidade para Jerusa, mas a encontra reticente. Nesse momento, Silvia a acolhe e partilha com ela uma canção popular que aprendeu quando criança: “Seu maquinista por favor pare esse trem, porque é hoje o aniversário de alguém (2x). Como é bom poder festejar, o aniversário no arraiá”. A relação com Jerusa marca experiências e motiva processos de subjetivação raciais e de gênero positivas de si. No filme, a frase “você está presente” é o elo de irmandade entre as personagens e delimita o encontro identitário entre duas gerações de mulheres negras. Após um dia difícil de trabalho, a jovem se rende à reinvenção de si a partir da identificação com as memórias, histórias e emoções da mulher mais velha. Apenas o olhar de uma espectadora negra poderia traduzir a profundidade desse encontro e nos trazer elementos para refletir sobre o efeito que o curta metragem, *O dia de Jerusa*, causou nas subjetividades de mulheres negras que o assistiram, como desvela o relato sensível da escritora Anne Quiangala, para a qual Silvia é

como um elo entre aquela realidade exterior de pessoas negras em situação de rua e a profundidade de Jerusa, refugiada e solitária no seu mar azul e branco. (...) Mas o vazio da linguagem não é branco. O vazio da linguagem é o desafio posto a nós, o público ali no prólogo, e representado pela Silvia – o espelho. A garota, que enfrenta o real do assédio sexual (precisamos da interseccionalidade), do assédio moral da chefe, das necessidades materiais. As injustiças se somam e suas reações e silêncios se automatizam numa polidez superficial (...). A maturidade de Jerusa guarda um silêncio que nos conecta com o que seremos. E não falo de Jerusa como personagem em si, mas como peça duma narrativa na qual estamos submergidas. Ela é o espelho de Silvia, seu

dever. No fim do dia, a saída de Silvia não é resposta nem solução para nada, ela só evidencia os ciclos da vida e lança luz sobre a alteridade e sobre importância da travessia e do processo de mergulhar em si mesma. Não sob o viés ocidental de imersão ensimesmada, narcísica, mas da experiência mística de imersão às profundezas do ser³¹.

O dia de Jerusa desconstrói e rompe com os estereótipos racistas/sexistas das mulheres negras e da população negra como caricaturais e submissas constituindo-se em imagens de resistência, coragem, de crítica, mas também de reinvenção de mulheres negras a partir do olhar de uma cineasta negra. Desde o lirismo do poeta de rua até o casal que faz amor debaixo da marquise e troca um sorriso com o catador de papel, vemos uma narrativa em que as subjetividades negras resistem em condições adversas e na qual mulheres negras se encontram, se reconhecem em sua rica herança ancestral e reexistem desestabilizando as categorias cristalizadas construídas historicamente sobre elas.

Fontes Cinematográficas

O DIA DE JERUSA, Direção de Viviane Ferreira, 2014, 20:48 minutos.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ>

Referências

CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriella; DAFON, Verônica Toste; FERES JÚNIOR, João. A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). *Textos para discussão do gemaa*, n. 6, 2014/ Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2014/10/images_publicacoes_TpD_TpD6_Gemaa.pdf. Acesso em: 1/5/2017.

31- Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-forca-das-maes-negras/>. Acesso em 10/02/2018.

CARBY, Hazel. Mujeres Blancas. Escuchad! El feminismo negro y los limites de la hermandad femenina. *Feminismos Negros – una antologia*. Madrid: Traficantes de sueños/Mapas, 2012, p. 209 – 244.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. Corpos negros em exposição no museu imaginário da nação: em busca de novos enquadramentos. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska; SILVA, Edlene; PORTELA, Cristiane (Orgs). *Mulheres e violências: interseccionalidades*. Brasília: Technopolitik, 2017, p. 226-242.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em Movimento. *Estudos Avançados*. 2003, v. 17, n. 49, p. 117 -132.

CARVALHO, Layla Perreira de. Continuidades da narrativa Freyriana na construção de imagens das mulheres brasileiras. *Em Tempo de Histórias - PPG-HIS/UnB*, n.10, Brasília, 2006, p. 49-68.

CASTRO, Márcio Sampaio. *Bexiga, um bairro afro-italiano: comunicação, cultura e identidade étnica*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes, 2006.

COLLING, Ana Maria. Gênero e História: um diálogo possível? *Contexto e educação*, Editora Unijuí, ano 19, n. 71/72, jan/dez, 2004, p. 29-43. Disponível em: <https://revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/viewFile/1131/886>. Acesso em: 5/05/2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, p. 171-188, 2002.

CRUZ, Jamile Campos da. *O Trabalho doméstico ontem e hoje no Brasil: legislação, políticas públicas e desigualdade*. Disponível em: periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/download/1632/1228

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

GIACOMINI, Sônia M. *Mulher e Escrava: Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz – corpo e cabelo como símbolo de identidade negra*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2006.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em:
<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/113/104>. Acesso em: 5/05/2017.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 38, Rio de Janeiro, dez/jan 2000. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2000000200002&script=sci_abstract&tlng=pt.

hooks, bell. Intelectuais Negras. *Estudos Feministas*. Santa Catarina: Florianópolis, 1995, v. 3, n. 2, p. 464-469.

KAPLAN, Ann. *A Mulher e o Cinema*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

JODELET, Denise. *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. Publicado em: *Jornal Maioria Falante*, n. 17, fev/mar 1990.

NASCIMENTO, Larissa. “Lembrança eu tenho da Saracura”: Notas sobre a população negra e as reconfigurações urbanas no bairro do Bexiga. *Revista Intratextos*, 2014, v. 6, n. 1, p. 25-50. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2014.7099>.

OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da ancestralidade: corpo, mito e filosofia da Educação Brasileira*. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

Falando sobre nós mesmas - representações de mulheres negras em “O dia da Jerusa”

OLIVEIRA, Sílvio Roberto dos Santos. *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas/Teoria Literária, Campinas, SP, 2004.

PERREIRA, Bergman de Paula. *De escravas a empregadas domésticas - A dimensão social e o "lugar" das mulheres negras no pós-abolição*. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308183602_ARQUIVO_ArtigoANPUH-Bergman.pdf.

RAGO, Margareth. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(1): 288, jan/abr 2008, p. 187-206.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história* [on-line]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999. Antropologia e Saúde Collection, p. 113-119. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/p9949/pdf/rodrigues-9788575415559.pdf>.

SANTOS, Eduardo Antônio Estevam. Luiz Gama e a sátira racial como poesia da transgressão: poéticas diaspóricas como contranarrativa à ideia de raça. *Revista Almanack*. Guarulhos, São Paulo, n. 11, p. 707-748, dezembro de 2015.

SANTOS, José Carlos. A quem interessa um “cinema negro”? *Revista da ABPN* - v. 4, n. 9, - nov. 2012 - fev. 2013.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia/Área de concentração: Psicologia Social. Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Stuart Hall, Kathryn Woodward*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

VELASCO, Mercedes. Introducción. Construyendo puentes: em diálogo desde/com el feminismo negro. *Feminismos Negros – una antología*. Madrid: Traficantes de sueños/Mapas, 2012, p. 27-54.

VILLAS BÔAS, Lúcia Pintor Santiso. Uma abordagem da historicidade das representações sociais. *Cadernos de Pesquisa*, v. 40, n. 140, p. 379-405, maio/ago. 2010



Entre afeto e segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Ceíça Ferreira

Pesquisas recentes têm confirmado a condição de invisibilidade imposta à população negra e, principalmente, às mulheres negras na produção cinematográfica brasileira, na qual ainda predomina um ponto de vista branco e masculino, o que corrobora a função política do cinema e seu papel significativo na construção da identidade nacional. Com o propósito de investigar se havia diversidade na produção cinematográfica e na representação dos diferentes grupos sociais, a pesquisa *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)* (CANDIDO et al., 2014), desenvolvida pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), constatou que no período de 2002 a 2012, do total dos elencos principais dos filmes nacionais de maior bilheteria, apenas 14% era constituído de atores negros e 4% de atrizes negras.

Posteriormente, ampliando o *corpus* de análise para os filmes nacionais de maior público lançados nos últimos vinte anos (1995 a 2014), tal estudo reitera que enquanto as mulheres brancas são 20% dos elencos principais, as pretas e pardas são apenas 7%; e apresenta ainda outros aspectos que indicam a relevância das/dos personagens na trama, como a identificação (somente 43% das negras são nomeadas, em contraponto às brancas, que somam 69%), o espaço de diálogo (apenas 13% das negras participam de diálogos centrais) e a posição de centralidade (apenas 1,4% das atrizes não brancas são protagonistas). À essa sub-representação soma-se o fato de que “[...] os pretos/as e pardos/as são associados/as a lugares narrativos marcados por inferioridade de status social” (CANDIDO et al., 2016, p.15).

A partir de tais dados, a Agência Nacional de Cinema (Ancine) publicou em 2018 um estudo sobre gênero e raça nos 142 longas-metragens brasileiros lançados no ano de 2016, no qual analisa a representação (elencos principais) e

também a produção (profissionais que atuam nas funções de direção, roteiro, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte). Nas duas instâncias se confirma a predominância branca e masculina, especialmente nas funções de prestígio, em contraponto à participação ínfima de negros e negras, o que se evidencia ainda mais na função de direção, da qual mulheres negras estão completamente excluídas e homens negros dirigiram apenas 2,1% dos filmes, enquanto que 97,2% destes foram dirigidos por pessoas brancas (19,7% de mulheres 75,4% de homens) (ANCINE, 2018).

Essas pesquisas apontam a falta de diversidade no cinema brasileiro e destacam a importância deste, que juntamente com a televisão, a literatura e a publicidade veicula padrões estéticos e modelos de conduta e legitimidade, constituindo-se como pontua Kellner (2001, p. 10), “[...] uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não”. Nesse contexto é que se propõe a análise das representações da convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004), buscando investigar, a partir da construção das personagens femininas, as inter-relações entre a cultura e o cinema brasileiro na construção e veiculação de imaginários sobre gênero e raça.

O não reconhecimento de raça no país da democracia racial

O panorama de ausências e estereótipos ainda prevalecente sobre a participação das mulheres negras brasileiras na produção cinematográfica articula-se com outros cenários de escassez também existentes na pesquisa de comunicação e cinema no Brasil e nos estudos feministas, que têm em comum o histórico não reconhecimento de raça como eixo de poder estruturante das opressões de gênero e de classe, determinando assim as práticas cotidianas e os regimes de visibilidade nos meios de comunicação e no cinema (BAIRROS, 1995; CARNEIRO, 2011; FERREIRA, 2017, 2018; SILVA, 2016).

O conceito de raça aqui empregado como categoria analítica vincula-se aos estudos sobre desigualdades raciais no âmbito da sociologia brasileira do final dos anos 1970 (com destaque para as teses de Nelson do Valle e Silva e Carlos Hasenbalg, defendidas nos Estados Unidos), a partir dos quais, segundo Guimarães (1999), foi redefinida a relevância do fator racial nos processos de

estratificação social. Compartilhando a definição apresentada pelo autor, considera-se raça

[...] um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. **A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social.** Mas por mais que nos repugne a empulhação que o conceito de “raça” permite – ou seja, fazer passar por realidade natural preconceitos, interesses e valores sociais negativos e nefastos –, tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite. (GUIMARÃES, 1999, p. 09, grifo nosso).

Essa retomada do conceito sociológico de raça nos anos 1970 articula-se com o esforço da Unesco, após a Segunda Guerra Mundial, de abolir o conceito de raça no âmbito científico como primeiro passo para acabar com o racismo. As tragédias causadas pelo racismo em termos mundiais, como o Holocausto, a segregação racial nos Estados Unidos e o *apartheid* na África do Sul justificam tal posicionamento da instituição. Contudo, as categorias raciais e até mesmo a ideia de raça permaneceram nas relações sociais como sistemas de classificação que orientam as ações humanas, e são usadas para construir e manter diferenças e privilégios (GOMES, 2005; GUIMARÃES, 1999).

Nessa conjuntura de descrédito do conceito de raça durante o pós-guerra é que se dá sua substituição por cor, e a construção da nacionalidade a partir da noção de democracia racial, explorada por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala* (publicado em 1933) como uma representação de sociedade multirracial que definia a suposta harmonia da convivência inter-racial brasileira. Porém, Schwarcz (2012) salienta que:

Freyre mantinha intocados em sua obra, porém, os conceitos de superioridade e de inferioridade, assim como não deixava de descrever e por vezes glamorizar a violência e o sadismo presentes durante o período escravista. Senhores severos mas paternais, ao lado de escravos fiéis, pareciam simbolizar um espécie de “boa escravidão”, que mais servia para se contrapor à realidade norte-americana. Nesse momento, os Estados Unidos pareciam exemplificar a existência de uma

escravidão mercantil, com criadouros de cativos e leis segregadoras. Já o Brasil construía sua própria imagem manipulando a noção de um “mal necessário”: a escravidão teria sido por aqui mais positiva do que negativa (SCHWARCZ, 2012, p. 51).

Essa perspectiva idealizada das relações étnico-raciais no Brasil estrutura nosso imaginário e historicamente se mantém em nossa produção cultural. Nesse sentido, mostra-se oportuno salientar o relato da feminista brasileira Sandra Azeredo (2014) que, no início dos anos 1980, foi para os Estados Unidos estudar gênero e percebeu o quanto havia internalizado essa visão do Brasil como uma democracia racial.

[...] pretendo voltar a uma questão que tem perpassado meu trabalho desde 1981, quando fui para a Universidade da Califórnia fazer meu doutorado e me encontrei com Donna Haraway, que veio a ser minha orientadora: a questão de que raça e classe devem simultânea e necessariamente ser consideradas quando nos referimos a gênero. Essa questão se colocou pra mim ao me dar conta de minha própria submissão à ideologia da democracia racial no Brasil, respondendo a uma pergunta de Donna sobre meu projeto, que pretendia estudar gênero como uma questão que dizia respeito simplesmente à diferença sexual e, o que era mais grave, à heterossexualidade. Tendo lido meu projeto, **Donna estranhou que eu não falasse do racismo nas relações de gênero no Brasil. E eu disse a ela que no Brasil raça não se constituía como um problema, pois aqui não havia segregação como nos Estados Unidos.** Nosso problema dizia respeito apenas à classe social. (AZEREDO, 2014, p. 74, grifo nosso).

O apagamento do fator racial como determinante das desigualdades e a ênfase numa representação que idealiza tais relações por meio do afeto servem para, em comparação a outras nações, validar e ressaltar o Brasil como um paraíso racial, que omite as tensões e conflitos e trabalha pela manutenção dos privilégios. Segundo Azeredo (2014), esses privilégios devem ser problematizados também no âmbito acadêmico, visando à construção de uma perspectiva feminista de gênero.

[...] quero argumentar neste ensaio que uma perspectiva feminista de gênero deve necessariamente levar em conta os significados compartilhados das categorias de sexo/gênero, raça e classe, o que,

para nós, feministas na Academia, em países colonizados pela Europa, e que tiveram experiência de escravidão de povos vindos da África, implica “desaprender nossos privilégios”, como argumenta Gayatri Spivak em seu artigo de 1989, “Pode a subalterna falar?”, traduzido como livro em 2010. Essa desaprendizagem é extremamente complicada, especialmente dentro da Academia, onde as relações de poder têm se alastrado como erva daninha. (AZEREDO, 2014, p. 83, grifo nosso).

O reconhecimento dos privilégios existentes na sociedade brasileira e, nesse caso, também dentro do movimento feminista (conforme aponta a autora) elucidam a necessidade de compreender como mulheres brancas e negras vivenciaram e vivenciam de forma diferenciada as assimetrias sociais, de gênero e de raça (GIACOMINI, 1988; CARNEIRO, 2002). Logo, essa se constitui uma reivindicação histórica de feministas negras como Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento e Luiza Bairros, dentre outras, que, desde os anos 1970, têm colocado em discussão a necessidade de se pensar gênero articulado ao pertencimento racial.

Também o campo da produção audiovisual brasileira está em consonância com esse sistema institucional que caracteriza as relações sociais e raciais no país. Araújo (2000, 2006, 2008) considera a permanência do mito da democracia racial uma poderosa cortina, que mantém a branquitude como padrão estético (dissimulado pela valorização da mestiçagem) e dificulta a percepção dos processos de exclusão de atores e atrizes negras (pela imposição de estereótipos e pelo não-reconhecimento de sua atuação na história do cinema e da televisão brasileira). Com base em tais subsídios teóricos e também considerando as contribuições de Penafria (2009) sobre análise fílmica e de Soares (2008, 2009) acerca da representação das mulheres negras na mídia brasileira é que se propõe a análise das representações da convivência inter-racial no filme *Bendito*, buscando investigar as relações de afetividade e pertencimento; e os deslocamentos espaciais, sociais e simbólicos das personagens femininas.

***Bendito Fruto*: uma comédia sobre racismo e afetos cotidianos**

A partir de um acontecimento inusitado, a explosão de um bueiro, que faz a tampa atingir o táxi no qual estava Virgínia (Vera Holtz), é que essa comédia

promove o reencontro dessa personagem com seu antigo colega de escola, o cabeleireiro Edgar (Otávio Augusto). Isso vai causar uma reviravolta no relacionamento inter-racial não assumido que Edgar tem com Maria (Zeze Barbosa). Os dois cresceram juntos (ele, o filho da patroa, Dona Consuelo; e ela, a filha da empregada, não nomeada) e tiveram um filho, Anderson (Evandro Soares), não reconhecido pelo pai e nem pela avó paterna. Porém, após a morte dessa matriarca, o casal volta a morar na mesma casa, em Botafogo; e ainda assim permanece a informalidade dessa relação afetiva.

Além da chegada de Virgínia, essa história também será transformada com o retorno de Anderson ao Brasil. O jovem trabalha como DJ na Espanha e namora o ator Marcelo Monte (Du Moscovis), galã da novela *Primeiro Amor*, por quem todas as personagens femininas do filme suspiram. Por meio do riso, do humor, o filme brinca com as *performances* dos indivíduos comuns na vida real, jogando assim com as relações cotidianas, tão próximas e afetuosas, com limites e hierarquias sociais e raciais tão bem demarcadas, o que remete ao conceito de racismo cotidiano, “definido como a integração do racismo em situações cotidianas por meio de práticas (cognitivas e comportamentais) que ativam as relações de poder subjacentes” (ESSED, 1991 apud CALDWELL, 2007, tradução nossa)¹.

Isso é representado no filme já no início, a partir de três situações. Na primeira (Fig.1- A), uma cliente (uma jovem negra) pede para Edgar cortar o cabelo dela igual ao da moça da capa de revista (uma mulher branca de cabelos lisos e loiros); ele carinhosamente debocha, dizendo que é preciso ela nascer de novo, e a cliente ironiza ameaçando procurar outro salão. Com carinho, o cabeleireiro contorna a situação, encerrando a conversa e dando-lhe um beijo no rosto. Na segunda situação (Fig.1-B), quando Maria vai aos Correios enviar dinheiro para o filho que vive no exterior (*close* na ação dela, de preencher o formulário), depois o funcionário confere minuciosamente o dinheiro e, quando finaliza, diz: “Da próxima vez, pede pra sua patroa preencher com letra de forma, que facilita aqui pra gente”. Com um sorriso forçado, Maria agradece e sai. A terceira situação (Fig. 1-C) é a chegada de Maria ao salão de Edgar. Ela pergunta por ele, e a funcionária Telma (Lúcia Alves) avisa que ele foi socorrer a mulher que sofreu a “bueirada”. A manicure Choquita (Camila Pitanga) entra na

1- “Defined as “the integration of racism into everyday situations through practices (cognitive and behavioral) that activate underlying power relations”, the concept of everyday racism is particularly relevant to the investigation on Brazilian racial practices (Essed 1991, 40)” (CALDWELL, 2007, p.11).

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito fruto*

conversa e inventa que a mulher é uma prima dele, “uma louraça, rica, gostosa, peituda”. Maria retruca: “Te perguntei alguma coisa?”. Com cinismo a outra replica: “não custa dar informação”; Maria arruma o batom e o cabelo, demonstrando pouco se importar com tais comentários, e sai. Assim que a porta se fecha, uma cliente diz, “já tá mandando na vida do Edgar?”, e Choquita responde: “tem gente que não sabe o seu lugar”.

Figura 1 – Afetos e hierarquias



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Deste modo, essas primeiras sequências já indicam duas questões centrais que serão abordadas no decorrer da narrativa: a coexistência entre o afeto e a segregação no Brasil. A utilização desse imaginário das relações e das posições raciais e sociais, e suas diferentes configurações de sentido ganha forma principalmente na construção humanizada das personagens de *Bendito Fruto*, assim como na dimensão espacial, que pelos trânsitos e vínculos desvela a intersecção de gênero, raça e classe nas representações das relações cotidianas, nos âmbitos público e privado.

Um amor de novela e o quarto de empregada

No interior da cozinha, em um clima descontraído, do diálogo entre Maria e Edgar surgem expressões como “mão boba” e “brincar de médico”, conhecidas por seu duplo sentido, este que também é atribuído à afirmação “Eu adoro bife torrado”, que se refere à própria personagem Maria, a quem o cabeleireiro carinhosamente agarra. Ela repreende-o e ele a compara com sua mãe, sobre quem Maria em voz alta diz “que Deus a tenha!” e em voz baixa (com Edgar distante) acrescenta, “bem quietinha, no inferno”. Embora falecida, a mãe de Edgar, Dona Consuelo tem um papel significativo e constante na narrativa, que é mostrado desde as cenas iniciais, por meio do grande retrato da matriarca centralizado na sala e evidenciado em *close* na cena subsequente (Fig. 2). Desse modo, a matriarca permanece como a dona da casa, é colocada visualmente como alguém que observa a tudo e a todos; e mantém seu poder a partir do ponto de vista e da memória das outras personagens.

Figura 2 – A presença de Dona Consuelo



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

A preferência pelo “bife torrado” indicada na afirmação de Edgar faz alusão à cor dessa personagem feminina negra e também a esse relacionamento inter-racial, no qual o afeto e a intimidade se sobressaem, apesar das tensões e dos pormenores, que mesmo em voz baixa ecoam. Nesse sentido, Sovik (2009, p. 35) argumenta que “no Brasil, o afeto é uma metáfora para a unidade nacional, para a maneira de lidar com a diferença interna [...]”, ou seja, trata-se de uma

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito fruto*

estratégia que ajuda a driblar barreiras entre o ideal (o Brasil hospitaleiro e carinhoso) “e os fatos, visíveis em cada esquina, da desigualdade social e racial”.

Todas as personagens femininas do filme (Maria, Choquita, Telma e Virgínia) assistem à novela *Primeiro amor* e compartilham o sonho de encontrar e viver “um amor de novela”. Em sequência posterior, a cena romântica da novela que Maria e Edgar assistem (filmada em plano geral) atua na personagem feminina (sozinha em primeiro plano) a lembrança de outro casal apaixonado se beijando na tela da TV. Trata-se de um *flashback*, no qual com a música *My first love*, a câmera percorre aquele ambiente anos atrás, mostrando Edgar (adolescente) deitado no sofá, a mãe dele (em silhueta) e Maria, ainda menina, sentada no chão, de onde vê a novela e escreve uma declaração de amor para Edgar (Fig. 3).

Figura 3 - Amor de novela



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

A integração entre a narrativa do filme e a das novelas (a atual e a que Maria recorda) expressa-se ainda na trilha sonora e na proximidade com os dilemas e sonhos das personagens. A tensão do diálogo entre as personagens da novela *Primeiro amor* acentua a preocupação de Maria ao saber que o filho retornará ao Brasil. A canção “Na linha do horizonte” (um *hit* da novela *Cuca legal*, exibida pela Rede Globo em 1975) embala a cena romântica em que ela e Edgar dançam

agarradinhos e, em seguida, aparecem abraçados na cama (Fig. 4). No entanto, o clima de romance é quebrado quando Maria fala do filho Anderson; Edgar permanece em silêncio, ela pressiona, ele desconversa, mas depois concorda, mas apenas para amenizar a situação. Irritada, Maria sai dizendo que vai para o quarto dela. A câmera corta para cenas da personagem em um cômodo apertado, cheio de utensílios velhos, situado ao lado da área de serviço, ou seja, o quarto de empregada (Fig. 4), espacialidade realçada pelos enquadramentos.

Figura 4 - Quarto de empregada



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Essas duas sequências nos oferecem elementos para pensar as relações entre o ideal de amor veiculado na novela (que tem as mulheres como público principal) e os relacionamentos reais. Nesse sentido, ao analisar a construção de feminino e masculino na cultura de massas, Mira (2003) ressalta esse “longo caso de amor” entre as mulheres e as narrativas romântico- melodramáticas.

O romance e a novela são constitutivos da história da mulher ocidental moderna. Mais amplamente, os gêneros narrativos não são impostos pela mídia, mas fazem parte da construção social das diferenças entre homens e mulheres na modernidade. Numa linguagem mais atual, pode-se afirmar que a expectativa da felicidade amorosa romântica torna-se parte da construção da identidade feminina [...] as narrativas do cinema, da televisão, da literatura de massa se entrelaçam com as

narrativas da vida real, inclusive com aquela que alguém elabora sobre si ao construir a sua própria identidade. (MIRA, 2003, p. 27-28).

Também desnaturalizando a tão sedimentada condição assimétrica das relações de gênero, navarro-swain (2010, p. 47) discute o conceito de “heterossexualidade compulsória” da feminista americana Adrienne Rich, ressaltando sua dimensão política, uma vez que se trata de “um intenso processo de convencimento cultural ou a imposição pela coerção de normas de submissão e devoção ao masculino, construindo-o de forma imperiosa como definidor da divisão de trabalho, remuneração e importância social”. Tal processo tem como um de seus pilares o imaginário romântico ou a “ideologia do amor” (nos termos de Rich), amplamente difundida nos produtos culturais sociomidiáticos direcionados ao público feminino, que colocam o casamento e/ou relacionamento heterossexual como o único objetivo das personagens femininas, por meio dos quais alcançam a plenitude e a felicidade.

A dimensão espacial das relações

Uma vez trazidas à tona as assimetrias acomodadas no relacionamento amistoso, porém informal entre Edgar e Maria, a chegada de Virgínia e Anderson transforma a ordem até então vigente. Essas tensões são trabalhadas no filme em várias e diferentes camadas de sentido, algumas mais evidentes, outras nem tanto, mas que em comum têm a capacidade de indicar relações de poder e, conseqüentemente, os lugares sociais pré-estabelecidos.

São evidenciadas as contradições das personagens e suas ações, como a forma com que Edgar trata Virgínia e Maria. No salão, ele deixa de atender uma cliente para conversar com a antiga paquera, os dois jogam conversa fora, ele faz piadinha, os dois riem e depois carinhosamente se despedem; enquanto isso a cliente, mostrada em segundo plano pelo reflexo no espelho, aguarda ansiosa para ser atendida. Tamanha amabilidade de Edgar reativa na viúva Virgínia a possibilidade de viver esse amor adolescente. Assim, ao chegar ao aeroporto, ela desiste de ir embora e volta, mas em vez de ir para o salão, vai para a casa de Edgar, não o encontra, mas espera por ele na companhia de Maria, que ela supõe ser a empregada.

No âmbito doméstico, a presença de Virgínia vai modificar as relações até então existentes. Logo, a casa, mais especificamente a cozinha, a sala, os quartos e a área de serviço da casa de Edgar designam não apenas cômodos, mas também uma hierarquia social específica, com afetos, sutilezas e dessimetrias.

[...] as relações raciais têm uma nítida dimensão espacial, assim como as relações de gênero são construídas em âmbitos espaciais sobremaneira definidos. Dizendo de outra maneira, os espaços privados e públicos são vividos diferencial e desigualmente por homens e mulheres, qualificando uns de masculinos e outros de femininos, e por negros e brancos. Na sociedade brasileira algumas dessas distinções não são exclusivas, o que não quer dizer que não existam (RATTS, 2003, p. 1).

Tais diferenças espaciais são evidenciadas nas ações e conversas que os três personagens desenvolvem dentro da casa. Virgínia chega à casa de Edgar, que ainda não havia voltado do salão; porém, antes mesmo de se apresentar a Maria (que a atende à porta), adentra a casa com os olhos, pergunta por Edgar e pede para usar o telefone. Maria estranha, faz uma varredura com o olhar, e pergunta: “Quem é a senhora?”. Ela responde, “Eu sou Virgínia, uma amiga dele”. Como o telefone do salão está ocupado, ela transita pela casa, vai até o banheiro onde Maria dá banho na cadela Tamba e aproveita para puxar conversa, para se aproximar (Fig. 5). Depois na cozinha, a amiga de Edgar toma um cafezinho (em pé) e novamente tenta uma conversa com Maria, que, agachada, dá comida à cadela. A posição e o deslocamento das personagens na composição do quadro, bem como a escolha dos ângulos de filmagem revelam a assimetria que a conversa informal parece dissimular, conforme pode-se observar no diálogo:

Virgínia [tomando café]: Você trabalha aqui faz tempo?

Maria [falando com a cadela: Olha o rango!, depois responde]: Já tem um tempo que eu voltei.

Virgínia [agora mais próxima de Maria, porém, o ângulo ressalta a assimetria; a primeira está em pé e a segunda agachada]: Voltou?

Maria [visivelmente incomodada com a conversa]: Eu morava aqui quando era pequena. [Levanta-se e começa a preparar o almoço.] Minha mãe trabalhou pra mãe de Edgar.

Virgínia: Ah! que coisa boa, tá na família faz tempo!

Maria: Eu era da escola também. Só que eu era mais nova [olha Virgínia de cima a baixo], não lembro de você.

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito fruto*

Virgínia: Eu também não lembro de você!

Maria [incomodada, tenta finalizar a conversa]: Vai ver se o telefone lá já desocupou, né?

Virgínia [visivelmente empolgada]: Eu vou tentar ligar pra ele de novo!

Maria [com um sorriso forçado]: Tenta!

[Super *close* na comida: dobradinha]

(*BENDITO FRUTO*, Sergio Goldenberg, 2004)

Figura 5 – Relações de poder em primeiro e segundo plano



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

O uso da profundidade de campo é um recurso estratégico nessa sequência, já que a câmera destaca o rosto de Maria em primeiro plano e Virgínia ao fundo, em plano americano, isso aliado ao uso do foco que oscila, ora ressalta uma, ora a outra (Fig. 5). Isso traz à tona as tensões que permeiam esse diálogo. Enquanto a visita afirma, “Ah! que coisa boa, tá na família faz tempo”, a expressão facial de Maria revela outro ponto de vista. Em seguida, Maria comenta que também estudava na mesma escola que os dois colegas e olhando Virgínia de cima a baixo afirma ainda, “Só que eu era mais nova”. Essa sutil ironia pontua um aspecto

entre essas duas personagens femininas na disputa por Edgar: a idade, fator relevante nas desigualdades entre os gêneros, tendo em vista que o envelhecimento incide de forma diferenciada sobre homens e mulheres, especialmente nas relações afetivas.

Ainda sobre a sequência do cafezinho, a situação embaraçosa que começa a se delinear durante a conversa entre as duas personagens femininas é confirmada na expressão de Maria (diante da empolgação da amiga de Edgar) e na dobradinha (mostrada em *super close*) que ela prepara para o almoço. Trata-se de uma iguaria típica da culinária popular brasileira, feita com o estômago bovino e normalmente preparada em casa, já que precisa ser bem temperada para amenizar seu aroma e sabor marcantes. Por isso, a dobradinha é comumente ressaltada como um prato indigesto, assim como a sequência do almoço em *Bendito fruto*, da qual sobressai o comportamento ambíguo de Edgar com Maria. Ao voltar para casa, ele reencontra Virgínia (Fig. 5) e embora surpreso, não disfarça seu entusiasmo, que ela corresponde de forma explícita, ao afirmar “O nosso encontro foi a coisa mais importante que me aconteceu depois da morte do meu marido”.

Como espectadora dessa paquera está Maria, a quem Edgar pergunta se o almoço está pronto. Ela responde: “É dobradinha! Não é todo mundo que gosta”. De imediato Virgínia responde, “Ah! Eu adoro!”, e o cabeleireiro pede que Maria sirva o almoço. Ela surpreende-se com a situação, pois, diante da visita, Edgar coloca-se como patrão e trata-a como empregada, elogiando seu tempero para Virgínia. Irritada, Maria sai da sala, ele se faz de desentendido e Virgínia acrescenta, “tem jeito de ser boa cozinheira” (Fig. 6).

Figura 6 – Almoço



Fonte: Filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme Bendito fruto

De maneira irreverente, esse trecho do filme mostra a eficácia do mito da democracia racial, que, embora desconstruído ou invalidado diante das evidentes desigualdades raciais e sociais, permanece oportuno, mantendo-se “como fonte explicativa do 'preconceito de ter preconceito' e dessa tendência geral do brasileiro de negar seus atos discriminatórios”, conforme argumenta Munanga (1996, p. 214). Tal pesquisador aponta ainda “o silêncio, o implícito, a sutileza, o velado, o paternalismo” (Idem, p. 214) como algumas das características dessa prática discursiva tão naturalizada na proximidade e na hierarquia cotidianas, que se expressa pelo dito (o afeto com Maria, a empregada negra “parte da família”, digna de elogio “por ser boa cozinheira”) e também pelo não dito, ou seja, os sentidos que ficam à margem ou estão submersos (ORLANDI, 2013), que revelam o confinamento da personagem nesse lugar social imposto à mulher negra como empregada, considerado natural ao passo que parece impensável seu reconhecimento como esposa/companheira.

Tal lugar social, assim como a condição assimétrica entre Maria, Edgar e Virgínia são explorados por meio da dimensão espacial: a cozinha e a sala. Partindo de um *close* na imagem de um rádio, do qual sai como som diegético, o pagode “Cão sem dono”, que fala de abandono numa relação amorosa, a câmera percorre alguns utensílios, depois o prato de Maria (com a dobradinha) até chegar ao rosto da personagem visivelmente chateada (Figura 7). O plano geral em seguida articula o ângulo *contra-plongé* para mostrar essa personagem comendo em pé, próxima à pia, na companhia da cadela Tamba.

Figura 7 – A cozinha e a sala



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Já na sala, Virgínia e Edgar almoçam sentados à mesa (Fig. 7), ela elogia o retrato da mãe dele, Dona Consuelo, o que soa como uma espécie de reverência à matriarca (seu retrato é destaque no centro do quadro). Em seguida, essa antiga colega de escola se oferece para ficar na casa do cabeleireiro, que diante da “saia justa” acaba aceitando. Virgínia passa a ocupar o quarto de hóspede, onde encontra uma blusa de Maria, o que a deixa intrigada. Ela procura a suposta empregada pela casa e, ao se deparar com esta vestindo-se no quarto de Edgar, comenta: “Maria, você tá aqui? Achei que você tava lá no fundo!”. Mostrando a peça, afirma de forma irônica, “Isso aqui eu acho que não faz parte da decoração!”, evidenciando assim seu incômodo com a roupa e essa suposta empregada “fora do lugar”.

O triângulo amoroso e assimetrias raciais e de gênero

Diferente da gentileza com que trata Virgínia, Edgar mostra-se visivelmente incomodado com a presença de Maria, que vai ao salão convidá-lo para sair (passear no Aterro). Ele é indiferente, repreende-a por estar atrapalhando seu trabalho e a manda ir para casa. Maria pergunta, “Você vai sair com ela?”, e o cabeleireiro mais uma vez se esquivava, justificando sua postura: “Ela é minha

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito fruto*

hóspede. Eu tenho que tratar bem. Posso trabalhar?”, responde com rispidez (Fig. 8-A). Maria permanece naquele ambiente por bastante tempo, conversa com Telma, faz a enquete sentimental da revistinha e ao errar todas as questões, demonstra o quanto está insegura diante da ameaça de Virgínia. Edgar ignora sua presença, e após falar com alguém ao telefone, ele pede para Telma fechar o salão, avisa que está saindo e, dirigindo-se a Maria, diz: “A gente conversa depois”.

Figura 8- Assimetrias de tratamento



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Essa postura de Maria nos remete à dependência feminina difundida nesse modelo tradicional de amor, já que para as mulheres amar significa colocar os homens no lugar mais importante da sua vida, mais do que a si mesmas, conforme destaca Marcela Lagarde (2001, p. 31). Nesse sentido, tal autora pontua o que algumas pesquisadoras chamam de colonização amorosa das mulheres, “na qual uma pessoa exerce poderes de dominação sobre a outra”, e assim habita não apenas seu corpo, mas também sua subjetividade, seus anseios, seus pensamentos. Tal diferença de tratamento que Edgar dispensa às duas personagens femininas é evidenciada quando o cabeleireiro leva sua hóspede à Lagoa Rodrigo de Freitas, conhecido ponto turístico do Rio de Janeiro (Figura 8-B). Tem-se primeiramente um passeio romântico de pedalinho, durante o qual Edgar e Virgínia flertam, divertem-se lembrando da época da escola; e depois, um *happy hour*, regado a

várias caipirinhas e boas risadas. Ainda durante esse passeio, Virgínia comenta o quanto Maria se sente “muito à vontade” na casa dele. Diante do imbróglio e principalmente de sua incapacidade de assumir o relacionamento inter-racial, o cabeleireiro lança mão do afeto para apaziguar o conflito, ao afirmar, “[...] é que a Maria é pra mim, é como se ela fosse... [pausa] como uma irmã”.

Quando os dois amigos voltam para casa, bêbados, eles cantam, se esbarram nos móveis, e a viúva faz uma surpresa: aparece vestida de noiva. Uma cena engraçada, já que o vestido era da mãe de Edgar e ele se assusta, achando que é o fantasma da falecida. Virgínia afirma que tinha o sonho de casar de véu e grinalda, pois com o falecido marido só se casou no civil; e aproveitando tal figurino puxa Edgar para uma valsa. Dançando, os dois são flagrados por Maria (o uso da profundidade de campo ressalta a chegada dessa personagem, que caminha da cozinha até a sala, onde se torna o centro do foco e do enquadramento) (Fig. 9).

Figura 9 – O vestido de noiva



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito fruto*

A visão dessa cena romântica confirma a traição de Edgar, e é o ápice da decepção para Maria, mostrada em *close* chorando em seu quarto, o quarto de empregada, cômodo novamente destacado nos enquadramentos e ângulos. Além disso, vale pontuar o significado desse vestido de noiva, objeto de cena mostrado no início do filme, quando Maria deseja fazer dele uma cortina, mas é repreendida por Edgar: “Ó, esse vestido a mamãe casou com ele, tá?”. Logo, observa-se aqui o privilégio de Virgínia, que além de um trânsito muito maior dentro da casa de Edgar, tem também a liberdade de usar esse objeto estimado.

No dia seguinte, Maria vai para sua casa, um espaço até então desconhecido na trama. A contextualização desse ambiente de periferia é feita pelo uso de planos gerais, que retratam a rua sem asfalto, as brincadeiras de crianças e, principalmente, os corpos negros que ali são predominantes (Fig. 10). Nas sequências seguintes, o deslocamento de Edgar (da Zona Sul até a Baixada Fluminense) ressalta essas disparidades sociais e espaciais, assim como a chegada de Anderson, filho de Maria, acompanhado do namorado, o galã Marcelo Monte, cujos comentários (“Você não acha aqui perigoso?”; “Se eu não ligar de novo, é porque eu cheguei na civilização, tá?”) verbalizam uma visão estereotipada da favela. Acerca de como a questão racial determina a continuidade da segregação espacial desde o período colonial, Gonzalez (1984, p. 232) afirma que:

[...] O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo [...]. Desde a casa grande e o sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço.

A casa da personagem Maria serve de cenário para dois diálogos fundamentais do filme. O primeiro é entre ela e Edgar, que com intimidade adentra a sala e depois a acompanha até a cozinha; agindo como se nada tivesse acontecido, vem saber por que ela tinha saído da casa dele. Da conversa entre essas personagens sobressaem a tensão e a tentativa do cabeleireiro apaziguar os conflitos, mas de maneira consciente Maria escancara (pela fala e pela *performance* corporal) sua condição vivenciada desde a infância, tomando assim as rédeas da situação.

Figura 10 - Periferia



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

As dissimetrias entre as personagens são estrategicamente expostas na construção da cena em campo/contracampo e especialmente na postura de Maria ao elencar os problemas do relacionamento: “Você! Tua casa! Tuas negas!”. Essa afirmação desdobra-se no seguinte diálogo:

Edgar: Que minhas negas? Não tem isso! Não tem nega nenhuma! A gente se dá tão bem, está sempre brincando numa boa. Você pra mim é como se fosse ...

Maria: Sua irmãzinha preta, lembra? Sua mãe adorava falar isso pras visitas.

Edgar: Vai começar?

Maria: Você é igualzinho a ela! Finge que é diferente, mas é igualzinho! Acha que preta é boa pra cama e mesa! Pra sair na rua com você, pra apresentar pros outros... pra ser sua mulher tem que ser branca!

Edgar: Eu vim aqui conversar numa boa, pedir pra você voltar... e você me recebe com essa conversa de maluca!

Maria [grita]: Quem é maluca?

Edgar: Você é maluca!

Maria: Eu vejo o cara que eu gosto transando com outra, você quer o quê?

Edgar: Eu não transei com ninguém!

Maria: Eu não quero saber o que aconteceu! Acha que eu sou boba, que eu não sei que você tá a fim dela? E se você não fosse tão estabonado, que você ia namorar com ela? Ia até casar com ela! Com ela, porque comigo nunca! Edgar, vai embora! [Ela abre a porta da rua para ele.]

(BENDITO FRUTO, Sergio Goldenberg, 2004)

Ao apontar as “tuas negas” como um dos problemas do casal, Maria faz alusão à expressão comumente usada no imaginário brasileiro para se referir (como forma de diferenciação) às mulheres negras e que se estrutura na intersecção de raça (expressa principalmente na sexualidade) e de gênero (o seu não reconhecimento social, público, nos relacionamentos afetivos). Isso ratifica o argumento de Caldwell (2000, p. 104) de que “o status privilegiado do homem branco é fundamental para a construção da identidade feminina” no Brasil, é ele quem circunscreve as mulheres negras às relações fortuitas, às práticas sexuais ilegítimas, e a mulher branca ao papel de esposa.

No filme, ao ser proferida por Maria, tal expressão parece destacar a assimetria de gênero e raça (o privilégio dele como homem branco), exatamente porque ela tem consciência de que é a única mulher negra da história. Edgar também faz uma leitura a partir de seu lugar de fala como homem branco, ao responder, “Que minhas negas? Não tem isso. Não tem nega nenhuma. A gente se dá tão bem, está sempre brincando numa boa. Você pra mim é como se fosse ...”. Dessa maneira, embora negue a existência de racismo, o cabeleireiro também reafirma a invisibilidade de Maria, pois embora ele não a considere negra, também não a reconhece como parceira, vê o relacionamento deles apenas como uma brincadeira. É pelo lugar social atribuído a ela, como mulher negra, que a diferença racial emerge desse diálogo.

Também é habilidosa a forma como a expressão “irmãzinha preta” é inserida na discussão desse casal inter-racial. Antes que Edgar pudesse usá-la para conotar a proximidade entre os dois, Maria explicita as hierarquias raciais, sociais e de gênero que coexistem com o afeto, entre ele (o filho da patroa) e ela (a “irmãzinha preta, filha da empregada”), mantido no laço afetivo/sexual não assumido pelo cabeleireiro, que também se abstém da paternidade. Isso causa sofrimento em Maria, que sonha com um amor de novela e a constituição de uma família, mas

por amor ou dependência aceita a situação. É somente com a chegada de Virgínia que ocorrem mudanças, pois é na disputa, na configuração desse triângulo amoroso que são acentuadas as estruturas desiguais desse relacionamento inter-racial, até então domesticado no privilégio de Edgar e na subalternidade de Maria.

As personagens femininas e o dispositivo amoroso

Todas as personagens femininas do filme acompanham a novela *Primeiro Amor* e almejam viver um relacionamento afetivo semelhante ao representado neste programa televisivo. A jovem e inconsequente Choquita faz tudo para agradar o namorado bandido, mesmo que isso acabe custando sua própria vida; a solitária Telma é a conselheira das outras personagens e das clientes do salão e está sempre à procura de um companheiro (no final do filme ela começa a namorar o taxista, que tem o carro atingido pela tampa de bueiro); a sonhadora Maria cultiva esse ideal de amor romântico na relação íntima vivida com Edgar; e por último, a expansiva Virgínia enxerga nesse reencontro com um colega da época da escola a possibilidade de viver um novo amor.

Tais representações circunscrevem a existência feminina a conquistar um marido e atender os anseios dele, colocando assim em funcionamento o “dispositivo amoroso”, noção elaborada pela historiadora feminista tania navarro-swain (2008, 2010, 2012), a partir da categoria “dispositivo”, criada por Foucault para designar “o conjunto de estratégias sociais e de biotecnologias de poder que produzem corpos sexuados significando-os enquanto sexo social” (navarro-swain, 2012, s/p). Dessa forma, o “dispositivo amoroso” possibilita compreender a construção social específica do feminino.

[...] Enquanto mecanismo de construção do humano, o dispositivo amoroso institui o feminino, dotado de um destino biológico que ordena, no imaginário social, que seu corpo sexuado se volte incontornavelmente para outrem, para o cuidado, para o dom e, sobretudo, para a necessidade do “amor”, vórtice da relação heterossexual para as mulheres. Nesse feminino “diferente” do masculino, não apenas a procriação, mas também a maternidade, que contém um sentido cultural específico à reprodução, são o objetivo maior. A maternidade compõe, dessa forma, a “natureza” feminina, completada pela companhia de um homem, que dá a essas mulheres presença, existência, força, vida e *status*.

A naturalização da heterossexualidade é parte das estratégias e da produção do saber na construção do feminino no dispositivo amoroso (navarro-swain, 2010, p. 49)

Ao colocar um galã de novela que é *gay*, o personagem Marcelo Monte, o filme *Bendito Fruto* brinca com essa lógica heteronormativa, desnaturalizando-a. Porém, as personagens femininas são mantidas em condições de dependência e assujeitamento, como pode-se observar também na construção da personagem Virgínia, que ocupa uma posição de poder, é indicada pelas espacialidades que transita e o reconhecimento que recebe de Edgar e das demais personagens, o que lhe permite assumir, mesmo que indiretamente o lugar de esposa, e conseqüentemente, de patroa.

Além do privilégio racial, por meio da caracterização e do comportamento, Virgínia literalmente assume o papel ocupado pela mãe do cabeleireiro. Embora esteja de férias no Rio de Janeiro, Virgínia se esforça para consolidar esse possível romance com Edgar, o colega supostamente solteirão. Por isso, ela passa cuidar dele, faz as compras na feira, prepara a comida e vai ao salão ficar bonita para conquistá-lo (essa sequência conforma a feminilização desse espaço, no qual assim como outras mulheres, também Virgínia faz confidências sobre seu interesse por Edgar e a possibilidade de ficarem juntos naquela noite) (Fig.11). Tal expectativa romântica da personagem se choca com a realidade: Edgar está bêbado e lhe revela a existência de um filho, que ele nunca assumiu. Diante dessa importante revelação e principalmente, da postura desajeitada de Edgar, Virgínia toma uma dupla iniciativa: na relação sexual e também na tentativa de ajudar o amigo/paquera, pois é ela quem vai à procura de Maria para promover o encontro entre pai e filho.

Figura 11 – A personagem Virgínia



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Durante toda narrativa Edgar é mostrado numa posição confortável, acomodada. Na estrutura familiar, ele foi o “filhinho da mamãe”, não se casou e da mãe herdou o apartamento onde mora, o salão de beleza em um bairro tradicional e a relação afetivo/sexual com Maria (filha da “empregada da família”). Isso não é diferente no triângulo amoroso, já que Maria e Virgínia demonstram o cuidado como uma característica naturalmente feminina, pois enquanto elas preparam a comida, ou fazem as tarefas domésticas, o atrapalhado Edgar coloca-se sempre como alguém que precisa ser cuidado, ser ajudado, e dessa maneira ele usufrui do que cada uma delas oferece. Assim como o próprio título do filme indica, Edgar, o “bendito fruto”, reina entre as mulheres, em casa e no salão.

Ao analisar a construção de sentido em imagens associadas às relações sexuais, afetivas, amorosas e matrimoniais entre homens e mulheres em livros didáticos de história para o Ensino Médio, Oliveira (2017) observa como o “dispositivo amoroso” naturaliza e sustenta formas de inferiorização e assujeitamento de mulheres, como o estabelecimento da ordem divina como discurso fundador das relações heterossexuais e a condição de dependência das mulheres ao masculino (a figura de Eva é criada a partir da costela de Adão); a naturalização do cuidado dos filhos e afazeres domésticos como uma atribuição feminina; a divisão sexual do trabalho e a heterossexualidade como aspectos constitutivos da “evolução” humana; e a idealização das relações entre

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme Bendito fruto

étnico-raciais e de gênero, que privilegia o homem branco colonizador, na construção da identidade nacional. A autora afirma ainda que:

Nesse modelo de amor romântico, as mulheres são colonizadas em um processo de educação dos sentidos que implica em uma renúncia pessoal, no esquecimento de si mesma, em uma entrega total que potencializa comportamentos de dependência e assujeitamento aos homens. É por meio de diferentes agentes educativos (escola, livros didáticos, ciência, mídia, cinema, literatura, família, igreja, etc.) que nos chegam uma série de imagens e narrativas sobre as relações amorosas e de casais, impondo tais valores hierárquicos e patriarcais (OLIVEIRA, 2017, s/p).

A partir de uma imagem de casamento entre negros no período colonial, a autora pontua ainda o poder exercido pela Igreja Católica sobre negro/as escravizados/as no que se refere às uniões e modelos de família. Porém, a ordem de gênero estabelecida e imposta a todos na sociedade escravista atingia de forma diferenciada as mulheres negras, que não detinham o controle sobre seus corpos. Isso é evidenciado, segundo Oliveira (2017, s/p) na predominância de imagens de mulheres negras “[...] em cenas de escravidão, cuidando ou carregando os filhos de seus “senhores”, e não os seus próprios filhos”, o que confirma a necessidade de pensar como as desigualdades raciais marcam as subjetividades e operam violências específicas sobre as mulheres negras nas práticas cotidianas, na produção de conhecimento e, principalmente, nos regimes de visibilidade.

O protagonismo de Maria

Conforme já mencionado, com o propósito de ajudar Edgar a reconhecer a paternidade de Anderson, Virgínia vai até a casa de Maria. A partir da conversa entre essas duas personagens, o filme nos oferece subsídios para analisar como o dispositivo amoroso se direciona de forma diferente para mulheres brancas e negras, conforme pode ser observado a seguir:

Virgínia: Foi só uma vez! Nunca mais vai acontecer!

Maria: Não gostou?

Virgínia: O Edgar não me pertence. Eu já fui casada. Eu tive um homem só pra mim. Vinte anos mais velho, mas ele era meu homem. E também...

Maria [constrangida]: Também o quê?

Ceição Ferreira

Virgínia: Ele fala muito lá na hora! Sabe que fiquei meio confusa, eu não sabia se eu respondia, se ficava calada... [enquanto ela fala, Maria se contorce na cadeira, vira o rosto para o outro lado]

Maria: Se você tomou dois ônibus cheios, pra vir até aqui me dizer isso, faz favor!

Virgínia [interrompe]: Eu vim aqui... eu vim aqui porque o Edgar precisa da sua ajuda. Ele quer conhecer o menino, mas ele não tem coragem. Você tem que apresentar os dois.

Maria [narra a história]: Anderson, o cara que você e todo mundo pensa que é meu patrão é seu pai, tá? Nunca te apresentei porque, como ele deixou a vaca da sua falecida avó me levar pra uma clínica de aborto, achei que ele não estava assim muito a fim de te conhecer.

Virgínia: A Dona Consuelo, hein?

Maria: Me expulsou de casa. O Edgar morria de medo da mãe.

Virgínia: Perdoe, e serás perdoada! Chega pro teu filho e diz: Andrews...

Maria: É Anderson!

Virgínia: Anderson. Eu errei. Me desculpe!

Maria: Eu não devo desculpa! Meu filho é um garoto maravilhoso. Gosta de homem, tudo bem! Hoje em dia, quem é que não gosta?

Virgínia: Como é que é?

Maria: Não interessa. O lance é que ele não deve nada a ninguém. Eu não devo desculpa. O Edgar que me deve! Pra mim e pro Anderson!

Virgínia: Tá certo, então! Deixa o Edgar pagar essa dívida!

(BENDITO FRUTO, Sergio Goldenberg, 2004)

Figura 12 – Conversa entre Maria e Virgínia



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Tal diálogo e os *frames* da sequência (Fig. 12) nos possibilitam observar as expressões corporais dessas duas personagens nessa conversa que expõe mais uma vez as ambiguidades e assimetrias raciais, sociais e de gênero existentes na convivência inter-racial brasileira. O início dessa conversa confirma a ênfase no casamento e no significado de “ter um homem” como elemento fundamental de subjetivação feminina, conformando assim o dispositivo amoroso, mas essa opressão de gênero não pode ser desvinculada do pertencimento racial.

Branca para se casar, mulata para fornicar, preta para cozinhar (Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*). Esse ditado brasileiro do século XIX encapsula configurações dominantes de raça, cor, gênero e sexualidade. Também demonstra as dimensões de gênero de uma pigmentocracia brasileira na qual "a hierarquia social é baseada principalmente na cor da pele" (Jackson 1976, 5). Em três linhas curtas, esse ditado popular descreve e atribui as identidades sociais das mulheres brancas, mulatas e negras. Cada frase mapeia as coordenadas das normas de feminilidade socialmente construídas e suas relações com a cor e a raça. As mulheres de cada categoria de cor são colocadas em funções sociais que não podem ser alteradas, trocadas ou evitadas. Enquanto as mulheres brancas são designadas para o domínio da sexualidade legítima e honrosa em seus papéis como esposas e parceiras aceitáveis de casamento, as mulheres mulatas são associadas a práticas sexuais ilegítimas e desonrosas. Nenhuma menção da

sexualidade das mulheres negras é feita, no entanto. Em vez disso, elas estão associadas ao serviço doméstico e ao trabalho (CALDWELL, 2007, p. 50, tradução nossa).²

As relações de proximidade dissimulam as assimetrias e principalmente, os privilégios, como os de Virgínia e Edgar, que ao priorizar seus próprios interesses parecem confirmar a condição dessa mulher negra como invisível, destituída de subjetividade e sentimentos. Contudo, com dignidade a personagem Maria se posiciona e, diante da incumbência de apresentar pai e filho (proposta por Virgínia), assume o papel de narradora, de protagonista da própria história, apontando os conflitos que permeiam esse romance inter-racial, a postura racista da sogra e a cumplicidade de Edgar com o não reconhecimento dela e de seu filho, questões para as quais as boas intenções e as frases prontas de Virgínia soam absolutamente deslocadas, sem sentido.

O exercício da maternidade é certamente outro aspecto fundamental na construção dessa personagem feminina negra, que também revela com delicadeza sua complexidade interna; articula gênero, raça, sexualidade e ascensão social no personagem Anderson, e possibilita pensar para além do abandono, da solidão, outras representações de mulheres negras a na posição de sujeito.

Na sequência de revelação da paternidade, na companhia do filho e do namorado dele, Maria retorna à casa de Edgar, que os recebe de forma extremamente gentil, tentando criar um clima agradável nesse encontro, no qual vale ressaltar a atuação de Virgínia. Ela cuida da decoração da casa, orienta qual roupa Edgar deve usar e fica na cozinha preparando o jantar, mas vai até a sala servir uma bebida às visitas, especialmente ao galã Marcelo Monte (Fig. 13). Embora esteja servindo Maria, Anderson, Marcelo e Edgar, Virgínia não se coloca

2- "A white woman to marry, A mulata woman to fornicate, A black woman to cook (Branca para se casar, mulata para fornicar, preta para cozinhar, Gilberto Freyre, Casa Grande e Senzala). This nineteenth-century Brazilian adage encapsulates dominant configurations of race, color, gender and sexuality. It also demonstrates the gendered dimensions of a Brazilian pigmentocracy in which "social hierarchy is primarily based on skin color" (Jackson 1976, 5). In three short lines, this popular saying describes and ascribes the social identities of white, mulata, and black women. Each phrase maps out the coordinates of socially constructed norms of femininity and their relationships to color and race. Women of each color category are placed in social roles that cannot be altered, exchanged, or escaped. While white women are assigned to the realm of legitimate and honorable sexuality in their roles as wives and acceptable marriage partners, mulata women are associated with illegitimate and dishonorable sexual practices. No mention of the sexuality of black women is made, however. Instead, they are associated with domestic service and labor" (CALDWELL, 2007, p.50).

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito fruto*

como empregada, mas como a dona da casa, o que significa ser uma boa anfitriã para os convidados.

Figura 13 – Encontro de família



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Aproveitando o momento do brinde que Maria oferece ao filho, Edgar já com sinais de embriaguez e sutilmente pressionado por Virgínia (que age como se fosse sua mãe), toma atitude e revela que Anderson é também seu filho. Diante da situação constrangedora, o jovem resolve ir embora sem falar com o pai, mas este consegue alcançá-lo e tenta mais uma vez se aproximar; em montagem alternada tem-se os personagens Edgar, Anderson, Marcelo e Virgínia à porta e Maria sozinha na sala, mostrada com um *close* em seu rosto apreensivo. O cabeleireiro fala do salão e da cadeira cativa no Maracanã que possui, mas Anderson não disfarça sua frustração com a ausência do pai, do qual não tem nenhuma foto, nenhuma lembrança.

Bêbado, Edgar insiste e diante da rejeição do filho, fica arrasado; em seguida, praticamente falando sozinho, retruca dizendo que também não sente nada por Anderson. Dirigindo-se a Virgínia, afirma, “Nem parecido comigo ele é!”, e a câmera corta para a expressão triste de Maria (*close* no rosto dela). Edgar aparece em segundo plano e reclama com Maria a forma como foi tratado por Anderson, assim como duvida de sua paternidade: “Me explica como é que pode ser meu

filho?”). Ela permanece em silêncio; ao perceber o comentário infeliz, ele pede desculpa. Novamente observa-se a posição privilegiada de Edgar, que se comporta com imaturidade; contrariado, ele renega o filho ao apontar a diferença racial, expressa no fenótipo, na aparência.

A menção que Anderson faz à ausência do pai, do qual não tem nenhuma foto ou lembrança, contrasta com o interesse de Edgar em mostrar ao rapaz fotos antigas dele com Maria, que antes do reencontro havia separado como uma forma de aproximação; mas tal estratégia, seguindo a orientação de Virgínia, só seria usada “se tivesse clima”, o que efetivamente não ocorreu. Tais fotos antigas revelam a proximidade desde a infância entre ele e Maria (que aparece com uma feição séria ou mesmo triste), e também revela as assimetrias que separam esse homem branco/filho da patroa de sua “irmãzinha preta”, com a qual ele tem um relacionamento e um filho, mas não é capaz de assumi-los. Logo, pode-se considerar que essas fotografias são elucidativas da memória afetiva que marca presença na nossa convivência inter-racial e que, mesmo diante do racismo, do sexismo e da desigualdade social, tenta se impor como a história única de nossa identidade nacional.

Dos momentos finais de *Bendito Fruto*, vale ressaltar a reconciliação do casal inter-racial, após a partida de Virgínia. Edgar tenta chamar a atenção de Maria, que parece decidida a terminar o relacionamento, porém ele tem um trunfo: a declaração de amor que Maria escreveu quando menina, numa capa de disco (conforme mostra o *flashback* indicado na Fig. 3). Assim, eles discutem, ela questiona por que ele foi “pra cama com a Virgínia” e ele se justifica dizendo: “você se manda, me deixa sozinho quer que eu faça o quê? Eu perdi o rumo!”. Tal afirmação confirma o poder de assujeitamento das mulheres ao amor, pois mesmo a traição masculina é colocada como resultado da ausência, do descuido feminino. Diante da proposta colocada pelo cabeleireiro de formarem uma família (mesmo que diferente do que é considerado normal), Maria aceita e, enfim, o casal dá um beijo apaixonado. Atentando-se para a dimensão cultural, histórica e política do amor, Lagarde (2001) pontua que:

[...] a problemática do amor é política, porque o amor tem a ver com relações de poder. Para fazer os homens mudarem nos relacionamentos amorosos, precisamos fazer uma crítica da cultura patriarcal dominante. Precisamos acumular força social para fazer com que as mudanças que sonhamos sejam legítimas na sociedade. Se não, mesmo que um avanço aqui e outro avanço lá, toda a cultura continuará

reproduzindo as formas alienadoras do amor. O cinema, a literatura, o teatro, as telenovelas, toda a cultura estarão presentes, reproduzindo homens que se relacionam de poderes desiguais e mulheres acomodadas a uma cultura de dominação sob o véu do amor (LAGARDE, 2001, p. 38, tradução nossa)³.

Essa reconciliação e todas as transformações que ela implica também é mostrada na dimensão espacial da casa, pois o quarto de empregada parece ter sido inutilizado e transformado literalmente em uma despensa e na sala, o retrato de Dona Consuelo foi substituído por outro quadro, indicando assim uma ruptura no domínio e no privilégio racial e social dessa matriarca (Fig. 14) na casa e na vida de Edgar e de Maria. Em seguida, de mãos dadas, eles caminham juntos rumo à praia e com o Corcovado como plano de fundo, protagonizam o final feliz, que ressignifica o afeto para solução dos conflitos existentes e materializa promessa da felicidade futura. Tal representação audiovisual de amor surge, segundo Barbosa (2011, p. 4), como ideal no século XIX, remete à toda uma construção social baseada no amor romântico e se configura um modelo “[...] heteronormativo, monogâmico, fiel, comprometido com a instituição do casamento e com a formação da família” que é instituído no cinema clássico hollywoodiano e se tornou paradigma maior da cultura de massa, constituindo uma fonte de representações que marcou o imaginário de todo o século XX.

Observando tais aspectos e também a dimensão polissêmica do cinema, pode-se considerar que o filme *Bendito Fruto* reitera com esse final feliz uma representação feminina limitada à dependência ao masculino, já que as personagens femininas lutam pelo amor e pela aceitação dos homens, o que é evidenciado no desfecho dado a elas (Choquita é pressionada pelo namorado bandido a participar de um assalto e é assassinada; Telma enfim consegue “arrumar” um namorado; e Virgínia, que depois de ajudar Edgar, resolve ir embora e ganha uma carona do galã Marcelo Monte até o aeroporto).

3- *La problemática del amor es política, porque el amor tiene que ver con las relaciones de poder. Para poder lograr que los hombres cambien en las relaciones amorosas, necesitamos hacer una crítica de la cultura patriarcal dominante. Necesitamos acumular fuerza social para ir logrando que los cambios que soñamos sean legítimos en la sociedad. Si no, aunque un avance aquí y otra avance allá, toda a cultura seguirá reproduciendo las formas enajenantes del amor. El cine, la literatura, el teatro, las telenovelas, toda a cultura seguirá ahí, reproduciendo a hombres que se relacionan a partir de poderes desiguales y a mujeres acomodadas a una cultura de dominación bajo el velo del amor (LAGARDE, 2001, p. 38).*

Figura 14 – Final Feliz



Fonte: filme *Bendito Fruto* (Sergio Goldenberg, 2004)

Entretanto, acerca da imbricação de gênero e raça, essa cena final de Maria e Edgar juntos no ambiente público evidencia o relacionamento afetivo e consolida Maria como esposa, o que tem um significado diferenciado para as mulheres negras no âmbito das relações sociais, já que se trata de uma posição de poder e reconhecimento social que historicamente é negado em virtude da intersecção das assimetrias de gênero, raça e classe, estas que lhes impõem a associação com a condição de empregada e relacionamentos informais; e principalmente, se configura outra construção de sentido no que se refere aos regimes de visibilidade no cinema, pois mesmo que esse desfecho seja ainda estereotipado no que se refere ao feminino, vale questionar: a mulher negra tem final feliz no cinema brasileiro? Há mulheres negras nas histórias de amor?

Desse modo, vale pensar como também as representações audiovisuais conformam o imaginário cultural brasileiro no controle as escolhas afetivas das mulheres negras (PACHECO, 2013), reduzidas ao domínio do corpo, com os estereótipos da mulata, da mãe-preta, da empregada doméstica. Também é nesse corpo negro que se inscreve a diferença e lhes impede de serem reconhecidas

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme *Bendito fruto*

como mulheres, pois o modelo de feminilidade e beleza é a mulher branca. Pode-se mencionar ainda o significado desse final feliz articulado à atuação de Maria, que reage diante das desigualdades e violências e se coloca como protagonista do filme, contrapondo-se ao predominante lugar de inferioridade e ao *status* periférico que caracterizam as personagens negras no cinema nacional, conforme já mencionado.

Considerações finais

O filme *Bendito Fruto* explora no triângulo amoroso entre Maria, Edgar e Virgínia os afetos e as hierarquias cotidianas sedimentadas na convivência inter-racial brasileira; esta que é tão excessivamente afetuosa e aparentemente harmônica, não pela ausência de conflitos e diferenças, mas porque a existência desses embates é estrategicamente bem acomodada, amolecida, domesticada nos códigos sociais, raciais e de gênero que informam a cada um/uma o seu devido lugar, assim como é interiorizada pelos sujeitos. Pela verossimilhança, a narrativa parece simplesmente refletir as relações de poder no âmbito público e doméstico, e assim também aponta elementos que endossam as desigualdades de gênero e a construção do feminino atrelado às emoções, ao cuidado, à esfera doméstica e principalmente, à luta pela aceitação masculina.

Mas, o cinema, aqui compreendido como o filme e como instituição, é também uma prática discursiva, um produtor de imaginários. Assim, ao estrategicamente apropriar-se de sistemas simbólicos estabelecidos, como o “amor de novela” e o afeto das relações inter-raciais, esse longa-metragem joga, brinca com tais ambiguidades e aparências. Faz isso nos enquadramentos, nos cenários e paisagens, nos objetos de cena, no uso de *flashback* e de outros elementos da linguagem cinematográfica, capazes de representar também aquilo que fica encoberto pelo verniz do afeto e da proximidade, como a naturalização da mulher negra como a empregada doméstica, como a “irmãzinha preta” de Edgar, considerada pelo cabeleireiro apenas numa relação informal e hierarquizada na existência do “quarto de empregada”, bem como reconhecida por Virgínia apenas nesse cômodo dos fundos e no “jeito de ser boa cozinheira”, elementos que limitam a trajetória das personagens femininas negras.

Entretanto, a possibilidade de construção de novos sentidos também emerge da narrativa, a personagem Virgínia, que aparentemente poderia ser considerada uma ameaça ao relacionamento inter-racial de Maria e Edgar, e embora assumo o

lugar de Dona Consuelo como a dona da casa, ela também é quem causa mudanças na ordem vigente, trazendo à tona as desigualdades de gênero, raça e classe até então submersas nesse laço afetivo; a personagem Maria se desloca pelo espaço fílmico, transita pelos estereótipos, impõe sua existência e interpela a Edgar e Virgínia, assim como a quem assiste.

Comparando a atuação da atriz Zezeh Barbosa em outros filmes brasileiros, é possível identificar três personagens que, como Maria, também são empregadas domésticas: Josilene, em *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 1999); Creuza, em *Diabo a quatro* (Alice Andrade, 2005); Joana, em *O Primo Basílio* (Daniel Filho, 2007). Contudo, em contraponto à protagonista de *Bendito Fruto*, essas personagens femininas negras nesses três filmes permanecem naturalizadas em um território de subalternidade (SOARES, 2008); elas são praticamente invisíveis, não têm história, subjetividade ou laços de pertencimento.

Tais aspectos demonstram como a intersecção das desigualdades de gênero, raça e classe incide sobre os regimes de visibilidade e a posição de centralidade das personagens, pois quando a empregada é a protagonista, frequentemente é interpretada por uma atriz branca, a exemplo de Adriana Esteves como a empregada Olímpia no longa *Trair e coçar é só começar* (Moacyr Góes, 2006), Maria Flor como a babá Rita de Cássia no filme *Diabo a quatro* e Glória Pires como a governanta Juliana em *O Primo Basílio*. Logo, vale ressaltar as inovações que o filme *Bendito fruto* na construção da personagem Maria, que questiona a subserviência, a invisibilidade e o não reconhecimento que lhe são impostos; engendra formas de subversão, pela resignação, pelo enfrentamento das situações, colocando-se como sujeito, como protagonista de sua própria história e também do final feliz, o que confirma a humanidade dessa representação de mulher negra.

Referências

ANCINE. *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*, Superintendência de Análise de Mercado, Rio de Janeiro, RJ, 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf>. Acesso em 10 abr. 2019.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

_____. A força de um desejo-a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, n. 69, p. 72-79, 2006.

_____. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008.

AZEREDO, Sandra. O que é mesmo uma perspectiva feminista de gênero? In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane R. de; ZANELLO, Valeska (Org.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Mulheres, 2014. p. 74-85.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

BARBOSA, Karina G. *Um amor desses de cinema: o amor nos filmes de amor hollywoodianos -1977-2007*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

CALDWELL, Kia L. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 8, p. 91-108, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11922>>. Acesso em: 17 mar.2019.

_____. *Negras in Brazil: re-envisioning black women, citizenship, and the politics of identity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

CANDIDO, Marcia R. et al. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). *Textos para discussão GEMAA*. Rio de Janeiro, n. 13, p. 1-20, 2016. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/tpd13/>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

_____. A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). *Textos para Discussão GEMAA*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-24, 2014. Disponível em: <<http://gemma.iesp.uerj.br/publicacoes/textos-para-discussao/tpd6.html>>. Acesso em: 08 mar. 2019.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. Gênero e raça. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra (Org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas: Editora 34, 2002. p. 154-193.

FERREIRA, Ceiza. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 169-195, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/127498/137305>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

_____. Branquitude e regimes de visibilidade no cinema brasileiro: uma análise do filme Orfeu (1999). *Revista Comunicação Midiática*, v. 13, n. 1, p. 78-93, 2018.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Vozes, 1988.

GOMES, Nilma L. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº10.639/03*. Brasília, DF: MEC: Unesco, 2005. p. 39-64. (Coleção Educação para Todos).

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 223-244, 1984.

GUIMARÃES, Antonio S. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Ed. 34, 1999.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: Edusc, 2001.

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme Bendito fruto

LAGARDE, Marcela. *Claves feministas para la negociacion en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro, 2001.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 21, p. 13-38, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644608>>. Acesso em 12 abr.2019.

MUNANGA, Kabenguele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia M.; QUEIROZ, Renato da S. (Org.). *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 213-229.

navarro-swain, tania. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o *continuum* lesbiano. *Revista Bagoas*, Natal, p. 45-56, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/bagoas/article/viewFile/2310/1743>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

_____. *A construção das mulheres: a renovação do patriarcado*. Texto inédito apresentado em Lausanne, França, 2012. Disponível em: <<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

_____. Entre a vida e a morte, o sexo. In: navarro-swain, tania; STEVENS, Cristina (Orgs.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Ilha de Sta Catarina: Editora Mulheres, p. 285- 302, 2008.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. A violência do dispositivo amoroso e assujeitamento das mulheres nos livros didáticos de história. *Labrys, Études féministes/Estudos feministas*. jul/ 2016- jun 2017 /juillet 2016-juin 2017. Disponível em: < <https://www.labrys.net.br/labrys30/patriarcado/susane%20texto.htm>>. Acesso em: 08 mai. 2019.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

PACHECO, Ana Cláudia L. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EdUFBA, 2013.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). *BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

RATTS, Alex. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 27., 2003, Caxambu. *Anais eletrônicos... Caxambu, 2003. p. 1-20. Disponível em:* <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4259&Itemid=316>. Acesso em: 12 mar. 2019.

SCHWARCZ, Lília M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SOARES, Diony M. O. *Espelho, espelho meu, eu sou bela??: estudando sobre jovens mulheres negras, discurso estético, mídia e identidade*. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

_____. Refletindo sobre a representação de mulheres negras brasileiras a partir de fragmentos das trajetórias de três atrizes pioneiras: Ruth de Souza, Léa Garcia, Taís Araújo. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUL (RAM), 8., 2009, Buenos Aires. *Anais... Buenos Aires, 2009. p. 1-15. v. 1.*

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016, cap. 1, p. 24-43.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Referências Audiovisuais

Cronicamente inviável. Direção: Sérgio Bianchi. 2000.

O Diabo a Quatro. Direção: Alice Andrade, 2004.

Bendito Fruto. Direção: Sergio Goldenberg, 2004

Entre o afeto e a segregação: a convivência inter-racial brasileira no filme Bendito fruto

O Primo Basílio. Direção: Daniel Filho, 2007.

Trair e coçar é só começar. Direção: Moacyr Góes, 2006.



Gênero, raça e subjetivação nas representações de mulheres negras no filme *Jubiabá* (1987)

Renata Melo Barbosa do Nascimento

Introdução

Neste artigo apresentamos uma análise das representações de mulheres negras veiculadas no filme *Jubiabá* (1987), uma adaptação cinematográfica do quarto romance publicado por Jorge Amado em 1935, quando tinha apenas 23 anos¹. Trata-se de uma obra instigante que traz discussões em voga na sociedade brasileira como a miscigenação, o proletariado e as injustiças sociais. Além disso, destaca-se pelo modo como confere visibilidade à cultura negra e, especialmente, às religiosidades de matriz africana na Bahia dos anos 1930. Esta obra literária atesta ainda o vigor narrativo do autor e seu talento para a criação de personagens marcantes e inesquecíveis, bem como a construção de um enredo envolvente. As obras de Jorge Amado têm como aspectos fundamentais a questão da mestiçagem, os cultos de religiões afro-brasileiras, a Bahia como reduto do “verdadeiro” povo brasileiro e a atuação de personagens femininas. Tais personagens, marcadas por representações de gênero/raça inscritas numa lógica racista e patriarcal, aparecem especialmente nos seus “romances proletários”² como *Jubiabá* (1987), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934).

Diante da forte influência e prestígio que as obras de Jorge Amado ganharam na sociedade brasileira, especialmente nas suas adaptações para o cinema, é que

1- Antes dessa data, Jorge Amado havia publicado as obras *País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934).

2- Tal acepção não deve ser tomada de modo unívoco (há grande disputa em torno dessa ideia), nem tampouco encapsulada como uma definição estática atribuída ao romance, no interior do campo literário. Após a publicação de *Capitães da Areia*, por exemplo, *Jubiabá* passou a ser interpretado como “poemas da gente negra”. Em outras palavras, “a poesia de *Jubiabá* é puxada para o primeiro plano em detrimento de sua classificação, no ano do lançamento em termos de romance proletário” (ALMEIDA, 1979, p. 139, apud MOUTINHO, 2004, p. 325).

Gênero, raça e subjetivação nas representações das mulheres negras no filme *Jubiabá*

elegemos como objeto de estudo as representações cinematográficas das mulheres negras difundidas no filme *Jubiabá* (1987). Trata-se de um filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos, considerado um dos mais importantes cineastas brasileiros por possuir uma extensa filmografia reconhecida em âmbito nacional e internacional. Reconhecido também como o precursor do Cinema Novo com o filme *Rio, 40 Graus*, inspirou uma série de jovens cineastas nas décadas de 1950 e 1960 ao produzir filmes que buscavam retratar a realidade da população brasileira, sem a utilização de grandes recursos financeiros como os filmes produzidos pela Vera Cruz³ (NASCIMENTO, 2014, p. 23).

Jubiabá foi a segunda transposição filmica de uma obra de Jorge Amado⁴, realizada por Nelson Pereira dos Santos⁵. Este filme concentra-se na relação amorosa entre o negro Antonio Balduino e a branca Lindinalva, revelando uma percepção das identidades e relações raciais e de gênero na sociedade brasileira dos anos 1980. Na abordagem desse filme, partimos inicialmente dos escritos de Robert Stam (2006) sobre os estudos de adaptações cinematográficas de um romance. Segundo o autor,

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrictões políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação

3- A Vera Cruz foi fundada em 4 de novembro de 1949, com o intuito de implantar no Brasil um cinema nos moldes estrangeiros, de acordo com modelo de produção hollywoodiano. Embora seus idealizadores apreciassem as realizações cinematográficas europeias, identificadas com o cinema culto, optaram pelo modelo norte-americano de se fazer cinema (FABRIS, 1994, p. 42, apud NASCIMENTO, 2014, p. 23).

4- A influência de Jorge Amado em seus trabalhos pode ser notada também em filmes como *Rio, 40 Graus* (1955) e *Amuleto de Ogum* (1975) (SALEM, 1996). Não por acaso, Jorge Amado parecia também admirar os trabalhos deste cineasta. Como escreve Helena Salem: "O que é admirável na obra do Nelson é que ele se aprofunda cada vez mais no sentido da realidade brasileira, da evolução da consciência brasileira", disse-me Jorge Amado, um dos "pais intelectuais" de Nelson, durante o Festival de Cannes de 1985, do qual o escritor participara como jurado. "Desde o seu primeiro filme" – prosseguiu Jorge – "ele manteve uma consciência política, ao mesmo tempo em que foi ficando mais amplo. Um paulista que se fez carioca, e depois perdeu qualquer estreiteza regional". Essa dimensão brasileira e, por extensão, universal de Nelson é certamente um ponto fundamental (SALEM, 1996, p.15-16).

5- A primeira transposição havia sido *Tendas dos Milagres* (1977).

consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme (p. 50, 2006).

Ao invés de apontar as “perdas”, “traições”, “deformações” ou “infidelidades” na transição do romance ao filme, entendemos que as adaptações fazem parte de um “espectro de produções culturais” que estão no mesmo nível das obras literárias. “Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24). Nesse sentido, a adaptação cinematográfica de *Jubiabá* é aqui apreendida como um “texto visual - que merece, assim como o texto escrito, uma análise interna e, como artefato cultural, possui sua própria história e um contexto social que o cerca” (KORNIS, 1992, p. 246). Assim, compreendendo a especificidade da adaptação, buscamos aqui identificar e analisar a construção dos sujeitos/personagens no enredo narrativo do filme *Jubiabá* (1987), atentando para o modo como suas representações constituem processos de subjetivação (de construção de sujeitos) marcados pela imbricação/conexão do gênero à raça e outros marcadores sociais (classe, idade, religião, estado civil, região etc.).

Ao longo do século XX, a literatura e o cinema produziram e disseminaram uma série de representações sobre mulheres negras⁶ que fortemente povoaram o nosso imaginário social. Tais representações, enquanto formas de produção de sentidos (HALL, 2016) para as performances e subjetividades de mulheres negras, podem ser identificadas nas palavras, gestos, emoções, histórias e imagens que criamos e usamos em nossas práticas cotidianas para se referir a elas, caracterizando-as, classificando-as, adjetivando-as e conceituando-as. Assim, a relevância das representações se deve às suas relações com a cultura, as identidades, os conhecimentos e o poder, pois se trata de uma prática simbólica constitutiva do real, “tão fundamental quanto à base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos” (HALL, 2016, p. 26), já que é capaz de regular condutas, inventar ou construir identidades e subjetividades.

É nesta perspectiva que destacamos o modo como o cinema e a literatura produzem e difundem uma série de representações de mulheres negras submissas,

6- A expressão "mulheres negras" aqui se refere às mulheres pretas e pardas, ou seja, mulheres negras de tez escura e mulheres negras de tez clara.

subservientes, hipersexuais, promíscuas e ignorantes. Já no século XIX, obras literárias como as de Aluísio de Azevedo, José de Alencar e Bernardo de Guimarães, ilustram muito bem estas imagens, construídas e posteriormente reiteradas no cinema nacional (XAVIER, 2012). Como assinala Carla Bassanezi Pinsky,

Em razão das diferenças sociais e até do contraste entre padrões morais, proliferaram as representações nada lisonjeiras da serviçal: “sapeca”, “promíscua”, “debochada”, “burra”, “boçal”. Preconceitos raciais tinham grande influência na construção dessas imagens (2012, p. 498).

A constante reiteração e repetição de representações que reforçam a inferioridade, submissão, opressão, exploração sexual e do trabalho dos/as negros/as, seja na literatura, no cinema (histórico ou de ficção), ou na própria historiografia, acabou legitimando e reforçando a discriminação e o preconceito racial e sexual em nossa sociedade (NASCIMENTO, 2014, p. 12). Nesse sentido, entendemos que tais representações, sejam elas ficcionais ou historiográficas, constituem *dispositivos*⁷ de saber-poder (FOUCAULT, 2000) que implicam em processos de subjetivação marcados pelo racismo e sexismo que constitui os modos de ver, falar e tratar as mulheres negras. De acordo com Agamben, o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vigentes” (2009, p. 46). Eles implicam em linhas de força que culminam em processos de subjetivação, ou seja, de produção do seu sujeito. Segundo o autor, Foucault

Mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de seus assujeitamentos. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo (AGAMBEN, p. 2009, p. 46).

7- Foucault define o dispositivo como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (2000, p. 244).

Nesse trabalho apresentamos uma abordagem discursiva das representações (HALL, 2016, p. 27), centrada nos efeitos e consequências das representações, ou seja, na sua “política”. A partir de uma perspectiva feminista interseccional de análise do gênero, levamos em consideração a complexidade e dinamismo dos modos de construção das hierarquias e desigualdades sociais que mobilizam simultaneamente as diferenças de gênero, raça e classe. Apoiando-se na noção de interseccionalidade (CRENSHAW, 2002), que abarca em um só termo a experiência simultânea de múltiplas opressões sofridas por mulheres negras. Portanto, buscamos analisar as diferentes experiências que compõem as opressões sociais, caminhando assim para uma compreensão mais ampla das bases estruturais do racismo e sexismo em nossa sociedade. No campo da história das mulheres, as análises interseccionais vêm contribuindo na problematização de conceitos naturalizados e universalizados acerca das mulheres, evitando assim generalizações que tendem a invisibilizar a diversidade das experiências e subjetividades das mulheres negras.

Análise filmica

O filme *Jubiabá* (1987) se passa na Bahia, mais especificamente na cidade de Salvador, seu personagem principal é Antonio Balduíno, conhecido como Baldo, e o título da obra literária e consecutivamente do filme, foi dado em homenagem a um dos personagens que têm forte influência na vida de Baldo, tanto espiritual quanto pela força que representa em sua comunidade desde sua primeira infância, Pai Jubiabá. Este personagem está sempre presente nos momentos mais emblemáticos da trajetória de Baldo. Trata-se de um pai-de-santo com forte atuação num terreiro de candomblé localizado na comunidade em que Baldo viveu sua primeira infância.

O filme começa com Baldo ainda criança, com um olhar curioso, próprio de sua idade. Em meio às brincadeiras de meninos, próprias do seu cotidiano, o filme revela o lugar onde ele vivia neste período com sua Tia Luíza, uma mulher negra que trabalhava vendendo quitutes em seu tabuleiro e que logo no início da trama parece enlouquecer, ficando sem condições de cuidar de Baldo. Posteriormente Tia Luíza morre no local onde havia sido internada. Após esse desenlace trágico, Baldo é levado por uma vizinha para viver na casa de uma família branca da elite local onde, desde os primeiros contatos, foi hostilizado pela funcionária branca e portuguesa extremamente racista. Por outro lado, Baldo desde o início, se torna

Gênero, raça e subjetivação nas representações das mulheres negras no filme *Jubiabá*

próximo a Lindinalva, filha da família que o acolheu, o que demonstra grande afinidade entre ambos. Toda a trama de *Jubiabá* é tecida em torno das experiências vividas por Baldo, onde o amor platônico por Lindinalva ganha centralidade, com flagrantes infortúnios e conquistas até sua vida adulta.

No que se refere aos personagens de *Jubiabá* e suas classificações de gênero/raça, observamos um número maior de mulheres brancas, num total de onze. Além disso, atuam oito homens brancos, cinco mulheres negras e quatro homens negros, sem contar os figurantes que aparecem no decorrer da trama. Os homens brancos não são protagonistas nesse filme, mas estão representados em todas as classes sociais, principalmente da elite local, localizados sempre no topo das hierarquias sociais, desempenhando papéis de liderança e/ou autoridade, através de diversas instituições sociais. Por exemplo, na família aparecem como “chefes”, dentro do jogo das masculinidades instituídas. Os homens brancos possuem ainda licenciamento para se relacionarem com prostitutas e amantes⁸, desde que cumpram as prerrogativas de mantenedores financeiros do lar, bem como para viverem livremente, já que são respaldados por valores e princípios patriarcais (PINSKY, 2012).

Já os homens negros, como mencionado, são minoria em *Jubiabá* (1987), mesmo tendo o personagem Baldo como protagonista principal e Pai Jubiabá como mentor espiritual e responsável pelo título da mesma. Esses homens aparecem subjetivados como “malandros”, “vagabundos” ou “trabalhadores”. Sua sexualidade é constantemente exacerbada, algo naturalizado no imaginário social brasileiro⁹. As relações sexuais e afetivas de Baldo com as mulheres apontam para a construção desse imaginário acerca da sexualidade masculina negra como insaciável, na forma como ele deseja Lindinalva, uma mulher branca que associada a um desejo proibido e não consumado, paira apenas em seu desejo platônico. Porém, é notável como os homens negros aparecem como sujeitos

8- "(...) A relação sexual com prostitutas (mas também com amantes ou moças "desclassificadas", obviamente mais pobres) era reconhecida como válvula de escape legítima para o homem que queria preservar a pureza de sua noiva e a virtude da mãe de seus filhos. Claro, porque havia sempre perigo em dar asas à sexualidade feminina. Sobre isso, as representações também iam de um extremo a outro: ou a mulher é "ávida", "voraz" e "insaciável" ou é "passiva" e "frígida", indiferente ao prazer sexual. (PINSKY, 2012, p. 473).

9- (...) uma série de estereótipos são vinculados aos corpos dos homens negros distorcendo seu porte físico (ultrarresistente), força (sobre-humana), moralidade (degenerada) e sexualidade (desenfreada), aproximando-o do reino animal, tornando-o um perigo que precisaria ser domesticado (RESTIER, 2019, p. 42).

centrais de toda a narrativa de *Jubiabá* (1987), tal qual na obra homônima de Jorge Amado.

No que se refere às mulheres brancas, essas estão representadas em todas as faixas etárias e classes sociais, como mulheres da elite local, trabalhadoras e prostitutas. As da elite são subjetivadas no matrimônio e assim aparecem educadas para serem donas de casa, cuidadoras, mães em tempo integral, responsáveis pela educação de seus filhos e submissas aos seus maridos. Desse modo, as representações de mulheres brancas recorrem aos velhos estereótipos de feminilidade (PINSKY, 2012, p. 485-488), onde só lhes restam duas possibilidades de subjetivação, como esposa ou prostituta. No que se refere às prostitutas temos duas categorias: as de luxo (mulheres brancas) que servem aos homens da elite, e as que trabalham em locais visivelmente decadentes (mulheres negras e pobres), situadas nos bairros pobres de Salvador e que servem a todos os homens sem distinção. Desse modo, as mulheres brancas aparecem sempre subjetivadas em uma lógica heteronormativa que limita as suas possibilidades de existência, já que suas subjetividades se constituem no modo como se relacionam sexualmente ou afetivamente com os homens. Essa percepção também aparece nas práticas culturais da época em que o filme foi produzido, pois

As garotas desde cedo aprendiam que o casamento feliz coroado pela maternidade e um lar impecável é negado às “levianas”, as que se permitem ter intimidades físicas com homens. Na atualizada classificação moral das imagens femininas, a “leviana” está a meio caminho entre a “moça de família” e a “prostituta”. Pode até “fazer sucesso com os rapazes”, mas nunca se casa, pois nenhum homem honesto vai querer alguém como ela para “mãe de seus filhos”. Segundo a regra, é o homem quem escolhe a esposa, preferindo as dóceis e recatas e repudiando as “defloradas” por outro sujeito ou mesmo as de comportamento suspeito, com fama de “emancipada” ou “corrompida”, “garota fácil”, “vassourinha” ou “maçaneta” (que passa de mão em mão, namoradeira, promíscua) (PINSKY, 2012, p. 481).

A personagem Lindinalva representa muito bem esse modelo de feminilidade branca educada para o casamento e maternidade. Desde a infância aparece cercada de cuidados, destinada a um casamento “promissor” numa relação com um homem de sua mesma classe social. Com a decadência financeira, causada pelos gastos excessivos de seu pai no bordel frequentado pela elite local e, posteriormente, pela morte do mesmo, Lindinalva automaticamente entra no rol

da decadência social. Abandonada por seu noivo, se torna mãe solteira e passa a se prostituir no mesmo bordel de luxo que seu pai frequentara. Com o passar da idade – perdendo o vigor dos primeiros anos de prostituição, onde agregava juventude, saúde e novidade, – se torna prostituta no baixo meretrício, numa flagrante decadência, onde aparece doente, alcoólatra e sem esperanças.

Lindinalva enquanto objeto de desejo platônico de Antonio Balduino, visivelmente é representada no filme como uma mulher branca pura e angelical na sua infância. Já no auge de sua decadência, ao se prostituir depois de diversas frustrações, torna-se marcante o quanto a sociedade patriarcal em que vivia era repleta de relações hipócritas e nocivas, especialmente na relação com um noivo carreirista e oportunista que a abandona. Sua morte no fim da trama revela as expectativas em torno do destino de feminilidades brancas em idade avançada, que se constituem fora do casamento ou da tutela econômica dos homens (garantida, especialmente, por mulheres jovens na prostituição).

A dramaticidade na vida de Lindinalva está justamente nessa sensação de que algo está fora do lugar. Por ser uma mulher branca e não negra, sua prostituição parece um “sacrilégio”, dentro de um olhar naturalizado pela branquitude brasileira¹⁰. Ela se prostitui para alimentar seu filho, já que não conta com o apoio do pai da criança, o noivo que, no primeiro sinal de falência moral e econômica, a abandonou antes mesmo de saber que ela estava grávida. Nessa situação de vários desencontros, o amor que ela nutria por Antônio Balduino, seu amigo de infância e da pré-adolescência, não pôde resultar em uma relação amorosa estável.

Já as mulheres negras são representadas em *Jubiabá* (1987) como trabalhadoras domésticas, quituteiras, dançarina de circo, trabalhadoras rurais e prostitutas, alijadas do mercado formal de trabalho. Não se trata de mulheres-esposas passivas, submissas aos maridos e dedicadas exclusivamente ao lar. Elas circulam, especialmente, nas ruas e canaviais, marcando presença em espaços públicos. No entanto, suas atuações no filme se dão em papéis coajuvantes como o de Tia Luíza, Dona Augusta, Cantora da Saveiro, Siá Laura, Filha de Siá Laura e Rosenda.

10- “A branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para a construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo. Uma pesquisadora proeminente do tema, Ruth Frankenberg, define: a branquitude como um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo” (CARDOSO, 2010, p. 50).

Ruth de Souza¹¹ é a atriz negra de maior destaque no filme, mesmo aparecendo na trama muito rapidamente no papel de Tia Luíza (Imagem 1). Essa personagem tem uma participação especial e muito marcante no filme, pois trata-se de uma mulher visivelmente sofrida, de meia idade, que atua como tia e cuidadora de Baldo ainda menino. Ela mora numa casa simples da comunidade, o que evidencia a pobreza do lugar onde vive. Ela demonstra um cuidado especial com o bem-estar de Baldo, cuida dos trabalhos domésticos e vende quitutes fora de casa para o sustento dela e de Baldo. Não foi possível identificar no filme o que exatamente Tia Luíza comercializava, provavelmente acarajé, pelo fato de uma das personagens se referir à rotina dela de carregar um tabuleiro quente na cabeça, como um fardo em seu cotidiano. É visível no auge de seu surto que aquela rotina era exaustiva e que havia afetado a sua saúde mental. Seus vínculos com a comunidade se mostram através do candomblé, cujo líder é Pai Jubiabá. Aliás, ele foi o primeiro a quem Baldo foi pedir ajuda para socorrê-la e acalmá-la no momento do surto, o que demonstra o vínculo de respeito e solidariedade entre ambos e a forte liderança de Pai Jubiabá naquela comunidade.

11- Ruth de Souza (1921-2019) foi uma atriz aclamada e reverenciada como uma das grandes damas da dramaturgia brasileira (SCHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2007. p. 425). Foi a primeira atriz negra a atuar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a primeira brasileira indicada a um prêmio internacional de cinema. Teve uma carreira prolífica na televisão e no cinema. Foi também co-fundadora do Teatro Experimental do Negro na década de 1940.

Imagem 1



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

A personagem Dona Augusta (Imagem 2) também tem uma passagem rápida na trama. Faz parte da comunidade em que Baldo vivia quando criança e era vizinha de sua Tia Luíza. Foi a responsável por levar Baldo à casa da família branca que iria criá-lo. As funções que desempenha na trama sugerem que é uma trabalhadora doméstica e solidária aos problemas afeitos à comunidade. Não há profundidade na construção de sua personagem como, por exemplo, ligação afetiva e/ou de parentesco, não se sabe se era casada ou solteira, com filhos ou sem filhos. Ela apenas aparece após a doença e morte da Tia Luíza, interessada no destino de Baldo, o conduz até a família abastada onde passaria a viver. Dentre suas poucas falas, Dona Augusta diz a Baldo: "*Eles são muito rico, mas parece que são gente muito boa!*"

Imagem 2



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD)

Outra personagem negra é a cantora da Saveiro¹² (Imagem 3), mulher adulta que acampanhou Baldo diversas vezes, já adulto, pelas cidades próximas a Salvador. Cantora de bela voz melodiosa, traz um ar pueril à trama. Sua participação é também secundária e superficial, já que nada é revelado sobre suas origens, família ou relações afetivas. Sua representação é bem diferente daquela apresentada na obra literária de Jorge Amado, onde aparece com um perfil bem mais denso e interessante, atuando no diálogo e na construção psicológica de Baldo. A versão cinematográfica não menciona que ela era esposa do dono da Saveiro.

Já a personagem negra Siá Laura (Imagem 4) aparece morta na sua única cena do filme, associada também à extrema pobreza. Sua filha pré-adolescente trabalha e vive às margens de um canavial, sem nenhuma subsistência, num ambiente brutalizado, desumanizado e triste. Em total desamparo, num ambiente hostil, principalmente para as mulheres, essa menina aparece como vítima dos desejos sexuais de homens que trabalham no canavial.

Imagem 3



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

12- Eliana Pitman foi cantora e atriz. Estreou na década de 1960 como *cronner* na casa noturna Little Club, no Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro. Consagrou-se internacionalmente, tendo sido grande divulgadora da Bossa Nova. Cf. SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007. p. 446.

Gênero, raça e subjetivação nas representações das mulheres negras no filme *Jubiabá*

Recém órfã, sujeita às adversidades locais e violência dos homens “animalizados”, a filha de Siá Laura (Imagem 5) aparece como uma fácil presa sexual, provavelmente por estar dissociada da tutela masculina. Não há nenhum diálogo para essa personagem, mas sua presença é muito simbólica e significativa, indicando a grande vulnerabilidade de meninas/mulheres negras em um local caracterizado pela extrema exploração de trabalho.

Imagem 4



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Imagem 5



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Já a personagem Rosenda¹³ (Imagem 6), a dita “mulata”¹⁴, tem a sua trajetória e sobrevivência marcada pelo sexo. Enquanto dançarina de circo, adulta, hipersexualizada, com histórico de desilusões amorosas, é retratada como uma “predadora sexual”. Bela e sedutora, aparece cobiçada por homens solteiros e casados nos espetáculos do circo. Fica evidente a construção de sua personalidade no seguinte diálogo:

Rosenda: Eu queria trabalhar num teatro! Num teatro bem grande, de verdade, destes que tem lá no Rio.

Baldo: Eu gosto de um maxixe bem dançado.

Rosenda: Eu quis trabalhar num teatro, mas meu pai não deixou. Cismou que eu tinha que casar com um caixeiro que ele tinha, um portuga! Depois veio Manuel, mas meu pai cismou que ele era vagabundo, sem eira nem beira, pior é que ele era mesmo. Que nem você, malandro! Aí foi aquela desgraceira, o velho ficou zangado e me colocou no olho da rua.

Baldo: Eu também, me botaram na rua.

Rosenda: Quem me pôs nessa vida foi um palhaço de circo! A gente pegou um namoro firme. Depois ficamos amigados. Daí um dia faltou uma dançarina, uma espanhola, e eu entrei no lugar dela. Mas me aborreci com o palhaço também. Entrei num outro circo e agora tô aí! (Jubiabá, Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Na obra literária Rosenda tem um maior destaque, uma construção mais bem elaborada, bem diferente do que foi apresentado na adaptação cinematográfica. O destaque dessa personagem no filme se restringe à forte

13- Zezé Motta é atriz e cantora, estreou na montagem de Roda Viva, em 1967. Reconhecidamente um dos maiores talentos dos palcos do cinema e da televisão brasileira. Em 1984, com o objetivo de inserir e promover artistas afro-descendentes, fundou o CIDAN – Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro. Fonte: SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007. p. 431.

14- Importante destacar que: “A palavra, de origem espanhola, vem de ‘mula’: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravizados pelos seus senhores de engenho. Tal nomenclatura tinha cunho machista e racista (...). A adjetivação ‘mulata’ é uma memória triste dos mais de três séculos de escravidão negra no Brasil” (RIBEIRO, 2018, p. 99).

Gênero, raça e subjetivação nas representações das mulheres negras no filme *Jubiabá*

presença e magnetismo da atriz Zezé Motta que a interpreta. Trata-se de uma personagem que ganha também pouco espaço no enredo cinematográfico.

Imagem 6



Fonte: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987, DVD).

Ao analisar estas personagens, vemos que suas representações estão carregadas de estereótipos que remetem a um imaginário amplamente naturalizado das mulheres negras na história da sociedade brasileira, mas também às experiências de subalternização vividas por boa parte dessas mulheres. Suas imagens são extremamente racializadas e hipersexualizadas, fora dos padrões de gênero e feminilidade que caracterizam a atuação das mulheres brancas no filme. Trata-se de imagens calcadas na lógica dicotômica moderna que opõe natureza/cultura, sexo/gênero, humano/não-humano e que estão entretecidas “com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas” (LUGONES, 2014, p. 935-936) que envolvem a vida das mulheres negras. Nessa lógica, as mulheres negras são como fêmeas e animais que possuem um sexo, mas não um gênero, por isso mesmo as características de feminilidade (casamento e amor romântico, por exemplo) são negadas a essas mulheres. Assim, são mais retratadas como exóticas, sensuais e provocativas. “Enfim, com fogo nato; tais características chegam a aproximá-la de uma forma animalesca, destinada exclusivamente ao prazer

sexual” (CARNEIRO, 2018, p. 155). Sobre os efeitos destas imagens, bell hooks escreve que

la sexualidad femenina negra ha sido representada en la iconografía racista/sexista como más libre y liberada, muchas cantantes negras, independientemente de la calidad de sus voces, han cultivado una imagen que sugiere que ellas están sexualmente disponibles y son licenciosas. Indeseable en el sentido convencional, que define la belleza y la sexualidad como deseables sólo en la medida en que son idealizadas e inalcanzables, el cuerpo femenino negro recibe atención sólo cuando es sinónimo de accesibilidad, disponibilidad, cuando presenta desviaciones sexuales (2003, p. 35).

Não por acaso, as subjetividades das mulheres negras no filme *Jubiabá* são, portanto, constituídas fora daquelas relações afetivas, matrimoniais, amorosas e dependência econômica que moldam os destinos de mulheres brancas no seio das famílias e do espaço privado, já que o sexo (e não o casamento) está entre os aspectos que marcam suas trajetórias. Sem o apoio ou dependência de homens-maridos, privadas da presença de um companheiro, as personagens negras de *Jubiabá* (1987) atuam de modo solitário, improvisam arranjos familiares, tornando-se em mãe e pai de suas proles. No entanto, devemos notar que estas mulheres contam com a solidariedade da comunidade em que vivem, como bem observamos no modo como Pai Jubiabá (líder espiritual da comunidade) vem a socorro de Tia Luíza.

No filme, as subjetividades das mulheres negras são marcadas por outros tipos de relações de exploração que envolvem não só o cuidado do outro (sejam dos filhos, parentes ou vizinhos), mas também a disponibilidade de seus corpos para o prazer e desejo sexual masculinos. Tais imagens, efeitos de interesses e práticas de manutenção estrutural dos privilégios dos brancos, tendem a reforçar a escravidão e exploração do trabalho e corpo destas mulheres, interpelando de modo injusto e desigual as mulheres negras em suas relações sexuais e de trabalho. Não por acaso, a menina negra (filha de Siá Laura) já aparece como vítima de violência sexual dos homens, enquanto a mulher negra adulta (Rosenda) atua de modo insinuante, erótico e sedutor. Ambas são hipersexualizadas, na maneira em que seus corpos são enquadrados tendo como referencia o sexo e o prazer dos homens. Tais imagens interpelam as mulheres negras ao expor um modo de existência baseado na performance erótica de seus corpos para o desejo sexual masculino. Os homens também são interpelados por essas mesmas imagens que sinalizam para a

manutenção de um tipo de relação baseada na violência ou exploração sexual dos corpos destas mulheres. Como observou Carneiro, ao longo do século XX “persiste essa visão que limita a mulher negra a ser destinada ao sexo, ao prazer, às relações extraconjugais. Já para as mulheres negras consideradas como destituídas destes atrativos reserva-se a condição de ‘burro de carga’” (CARNEIRO, 2018, p. 158).

Conclusões

No filme *Jubiabá*, a história do personagem Baldo se desenrola a partir de um olhar predominantemente androcêntrico e racista que relega as mulheres negras a um lugar subalterno e coadjuvante no enredo da obra. As atuações destas mulheres servem apenas de suporte para aspectos que caracterizam a vida do personagem principal. Representadas como personagens secundárias, suas vidas e histórias pouco importam. Historicamente é assim que o protagonismo de mulheres negras vem sendo ignorado (NEPOMUCENO, 2012). Nesse sentido, como bem disse Jurema Werneck,

Ao estudarmos as mulheres negras (...) é importante considerar que se trata de um contingente invisibilizado ou cercado por estereótipos em todas as regiões do mundo, e não apenas no Brasil. Esta representação insuficiente ou desfavorável se dá a partir dos interesses e necessidades envolvidos nas disputas de poder entre diferentes segmentos sociais, onde têm primazia a população branca e o sexo masculino. Ou seja, a inferiorização das mulheres negras se desenvolve a partir de um contexto onde assumem relevância características biológicas como cor da pele e sexo, que vão embasar sistemas de hierarquização social definidos como racismo e sexismo. (2007, p. 2).

Não por acaso, Siá Laura e sua filha atuam em um cenário de extremo sofrimento, abandono e miséria, como corpos vulneráveis à violência, à dor e ao abandono. Trata-se de uma imagem profundamente desumanizadora das mulheres negras no cinema, pela ênfase colocada na precariedade, na vulnerabilidade e no silenciamento destas mulheres. O predomínio de representações que marginalizam e vitimizam as mulheres negras, retratando-as como imersas na precariedade, servidão, miséria, doença, subordinação e situações de morte, conduz a uma potencialização da violência contra estas mulheres em nosso cotidiano, pois a percepção de sua vulnerabilidade física tende

a incitar o desejo de destruí-las ou dominá-las. Tais imagens negam não só dignidade, respeito e direitos às mulheres negras, mas especialmente suas possibilidades de atuação como seres políticos na luta e superação de situações de discriminação racial e de gênero no Brasil.

As representações contidas em *Jubiabá* (1987) revelam modos de subjetivação desiguais que denotam o racismo e sexismo constitutivo de imaginários e práticas sociais dos anos 1980 no Brasil. Desse modo, a literatura e o cinema são produtos culturais que também colaboram na manutenção das desigualdades raciais e de gênero, conformando dispositivos de poder (de gênero e de raça, em conexão). Priorizando padrões naturalizados historicamente, o filme apresenta questões caras à formação da identidade nacional ao reproduzir as desigualdades de raça, gênero e classe. O cinema nacional, em muitos casos, também colocou em funcionamento uma série de dispositivos que conectam – simultaneamente – racismo e sexismo em seus modos de percepção e subjetivação das mulheres negras. Atentando para esse caráter normatizador do cinema, Liliane Maria Macedo Machado, explica que,

O cinema e a televisão, a despeito do fascínio que despertam, graças, dentre outras coisas a doce ilusão de captar a imagem em movimento, compartilham valores semelhantes com outras fontes discursivas, tais como os quadrinhos, a publicidade, o jornalismo. O resultado disso é a articulação de uma teia discursiva complexa, cuja repetição promove a disciplinarização dos corpos, das atitudes e, até mesmo, dos sonhos e das fantasias das pessoas, dinamizando os imaginários contemporâneos dos grandes conglomerados urbanos do Ocidente, inclusive do Brasil (2006, p. 228-229).

Nessa perspectiva, os estudos sobre racismo e sexismo no cinema atentam para o modo como os filmes, especialmente, de autoria de homens brancos, produziram imagens de mulheres negras a partir de uma ótica confortável e privilegiada da branquitude. Um olhar mais atento é capaz de identificar em um número razoável de filmes nacionais, a proliferação de imagens que reforçam as mesmas hierarquias e estereótipos de gênero/raça que aparecem em *Jubiabá* (1987). Como bem disseram Tania Montoro e Ceíça Ferreira,

[...] os traços físicos (cor de pele, textura dos cabelos, espessura dos lábios, tamanho do nariz, entre outros) são elementos centrais na construção dos “lugares” reservados às mulheres negras também nas narrativas audiovisuais, principalmente de forma hierarquizada com

relação à mulher branca (modelo de beleza legitimado). O conceito de raça mostra-se fundamental para refletir sobre as assimetrias que permeiam tanto a produção, quanto a recepção de mensagens (2014, p. 19).

Segundo João Carlos Rodrigues (2001, p. 29), um dos questionamentos mais frequentes colocados ao cinema brasileiro, por intelectuais e artistas negros/as, é o de que nossos filmes não apresentam personagens negros reais ou individualizados, mas apenas estereótipos e caricaturas: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”, “preto-velhos”, “mãe-preta”, “mártir”, “negro de alma branca”, “nobre selvagem”, “favelado”, “o negro ou a negra revoltada” etc. Vários filmes nacionais revelam estas representações estereotipadas acerca da população negra, dentre eles destacamos as produções de *Xica da Silva* (1976), *O poeta do desterro* (1999), *Também somos irmãos* (1949), *Compasso de espera* (1973), *Ganga Zumba* (1964), *A rainha diaba* (1975), *Favela dos meus amores* (1935), *Uma mulata para todos* (1975) e *Sinhá Moça* (1953). Assim, como *Jubiabá* (1987), tais filmes revelam os papéis instituídos historicamente à população negra, ligados ainda a uma sociedade colonial, patriarcal e escravista que estabeleceu para os/as negros/as um lugar social inferior e subalternizado nas relações sociais.

As representações das mulheres negras que predominam no imaginário social brasileiro estão calcadas em imagens negativas que tenderam a afirmar historicamente sua subalternidade, vulnerabilidade, passividade, servilismo, desclassificação estética, sexualidade patológica e sensualidade excessiva. Como já observamos também em outro filme (*Rio, 40 Graus*) produzido por Nelson Pereira dos Santos,

Tais imagens, de alguma forma, incidem sobre as práticas sociais e contribuem na manutenção das desigualdades, exclusões e opressões que boa parte destas mulheres ainda enfrentam no Brasil. Neste sentido, a noção do cinema como “tecnologia do gênero” (LAURETIS, 1994), que produz e faz circular representações que constroem os sujeitos, nos conduziu a um questionamento e historicização de suas representações, atentando para as relações de poder e os processos que envolvem as suas significações (NASCIMENTO, 2014, p. 88).

Mesmo com o fim da escravidão e do colonialismo formal, boa parte das representações cinematográficas das mulheres negras são marcadas por saberes

racistas, sexistas e colonialistas. Por isso mesmo, o exercício de historicização, desnaturalização e crítica das representações identificadas no filme *Jubiabá (1987)*, permitem a desconstrução de representações que ainda se colocam como obstáculos para a conquista da igualdade racial e de gênero no Brasil.

Filmografia

JUBIABÁ. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: produção: Regina Filmes e Societè Françoise de Production/co-produção: Embrafilme, Antenne 2, Banco Econômico, 1985. 107 minutos, cor, NTSC.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARDOSO, Lourenço. Retrato do branco racista e anti-racista. *Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 1, p. 46-76, jun. 2010.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. São Paulo: Apicuri, 2016.

hooks, bell. Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra. *Revista Criterios*, La Habana, n. 34, 2003, p. 29-49.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 237- 250.

Gênero, raça e subjetivação nas representações das mulheres negras no filme Jubiabá

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

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2014.

MACHADO, Liliane Maria Macedo. *E a mídia criou a mulher: como a tv e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, UnB, 2006.

MONTORO, Tania, FERREIRA, Ceíça. Gênero e raça: um mergulho nos estudos de comunicação e recepção. *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, v. 13 n.º. 25, 2014.

MOUTINHO, Laura. Entre o realismo e o ficcional: representações sobre raça, sexualidade e classe em dois romances paradigmáticos de Jorge Amado. *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 14(2), 307-327, 2004.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa. *Rio, 40 Graus: Representações das Mulheres Negras no Filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UnB, Brasília, 2014.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo Ignorado. In: PINSKY, Carla Bassanezi, PEDRO, Joana Maria. *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e Representações 1: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; Pedro Joana Maria (Orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

RESTIER, Henrique. O duelo viril: confrontos entre masculinidades no Brasil mestiço. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malundo de (Orgs.). *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, J. Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

STAM, Robert. Teoria e prática de adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, UFSC, n. 51, p. 019- 053, jul./dez. 2006.

XAVIER, Giovana. Entre personagens, tipologias e rótulos da "diferença": a mulher escrava na ficção do Rio de Janeiro no século XIX. In: Xavier, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (Orgs). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

WERNECK, Jurema. *O Samba Segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de doutorado (Comunicação).



As masculinidades e feminilidades entre ditaduras e democracias: os cinemas da Espanha e do Brasil

Victor Amar e Sandra de Souza Machado

“La libertad no la tienen los que no tienen su sed”

(Rafael Alberti, poeta, amante do cinema e exilado espanhol)

Pentagrama de um fato audiovisual

A Espanha foi e é um país com grandes contradições, talvez, como a maioria dos países que constituem a atualidade mundial. Dentro do contexto europeu, durante quase quarenta anos, padeceu de uma longa e dura ditadura militar, precedida por uma guerra civil, que deixou quebrada a sociedade espanhola, entre vencidos e vencedores, entre os republicanos e os franquistas. Uma sociedade que ainda não terminou de curar suas feridas. Que ainda não supurou o pus do passado, que deixou impregnado um mau-cheiro em sua história atual. Esta sociedade, às vezes, fala das injustiças, por causa da má digestão dos fatos históricos.

Com o passar dos tempos, o franquismo controlou a maioria das estruturas na Espanha. O temor perturbava as pessoas e os princípios pátrios se confundiam com uma religiosidade onipresente. Os modelos éticos e morais eram ditados pela Igreja Católica e o “*señorito*”¹ continuava com aquele poder de pressão sobre a população. Era difícil e complicado pensar, sentir ou atuar diferente. Tudo estava ligado aos postulados do nacional-catolicismo.

1- Esta denominação foi cunhada na Espanha, desde meados do século XIX, sobre o detentor de grandes ou médias propriedades, fazendas, extensões de terras não cultivadas etc. Mais comumente herdadas por gerações, e ele, o *señorito*, vivia de renda, sem, como é comumente dito na Espanha, “dar um pau na água” (trabalhar). Um senhor feudal, basicamente, cuja única coisa que sabia fazer bem era tirar vantagem dos trabalhadores em seus campos, servos modernos da gleba, a quem ele explorava ao máximo. Este tipo foi caricaturado pela empáfia, em seu cavalo, com calças, botas de montaria, esporas, chapéu de Córdoba e jaqueta curta, percorrendo seus extensos territórios e subjugando seus (semi)escravos.

Uma aparente homogeneização ligava as pessoas, fazendo delas silhuetas que compartilhavam ensinamentos falangistas como, por exemplo, “*el trabajo dignifica*”. Não era um trabalho para o social ou comunitário, tinha um jeito produtivo, simples e pouco harmônico. A música da vida passava por aquele trabalho dignificante, servil e produtivo, longe de poder escolher ou ter preferências. A população pobre continuaria fazendo aqueles labores para pobres, embora os ricos controlassem a produção, inclusive, a ilusão das massas (também com o cinema).

Ninguém poderia ousar ser distinto e a diversidade era fantasiada por uma moral imperante. O culto ao trabalho, no fundo, atrapalharia e passava a ser uma norma de bons costumes e não seria interpretado como um jogo de palavras. Era mesmo uma realidade que sofriam os mais desprotegidos de um sistema ditatorial. O destino estava para ser cumprido, quebrá-lo poderia implicar em castigo ou ostracismo. E isso também poderia acontecer com todas as manifestações artísticas ou criativas, e ainda com o cinema. A obediência era premiada e as divergências punidas.

Uma maneira de sair daquela feia rotina eram o rádio e o cinema. Mas tudo estava sob determinado controle. Uma rádio “nacional” que soava como folclore de tradições musicais do sul da Espanha. Dava a impressão que inclusive a música iria estabelecer uma dualidade entre o norte e o sul. Entre o desenvolvimento e o subdesenvolvimento. Entre a parte industrializada e a parte que emigrava e levava sua música com temáticas que contentavam e conectavam com a ideologia fascista de Francisco Franco.

Além disso, o cinema de produção nacional também tinha seu grau de beneficiar o poder estabelecido. Os filmes eram politicamente corretos, não tinham contradições com o estabelecido pelo regime militar e tudo ficava em boa ordem e concerto. Simplesmente, Andaluzia inspirava em parte (não toda), da temática em tela sendo “*de pandereta y catañuela, del baile y del cante, del señorito calavera y bonachón y el bracero respetuoso, alegre y resignado, de la señora distante pero caritativa y la joven humilde pero encantadora*” (URRUTIA, 1984, p. 28).

Nos cinemas da Espanha apareciam filmes divertidos e religiosos onde o exportável do sul era parte de uma realidade irreal. Embora grandes filmes também aparecessem na tela e se mostrassem como contraponto de uma realidade sob controle. Poderíamos falar do cinema feito por Berlanga ou Bardem.

Sobre o contexto televisivo, isoladamente, não se pode dizer nada, já que a TV na Espanha estava em estado embrionário e começou a ser transmitida

apenas em outubro de 1956, sob o controle absoluto de Gabriel Arias-Salgado, e vinculada ao Ministério de Informação e Turismo. Assim foi anunciada a notícia da inauguração da televisão espanhola pelo jornal ABC, em outubro daquele ano, segundo as palavras do ministro Arias-Salgado: “*Hoy, día 28 de octubre, domingo, día de Cristo Rey, a quem ha sido dado todo poder en los Cielos y en la Tierra, se inauguran los nuevos equipos y estudios de la Televisión Española*” (VIANA, 2010).

E que podemos expor sobre a música? Talvez de domínio público e sempre observada pelo regime do Franco. Uma música loquaz que falava do amor, da felicidade... daquelas coisas boas da vida. Não se voltavam para as possíveis realidades ou misérias que asfixiavam o povo espanhol. Por exemplo, uma migração do sul para o norte do país tornava-se conteúdo das letras das canções, bem como uma emigração ao exterior, notadamente, ao centro da Europa. As grandes periferias pobres e rurais migravam para as grandes cidades do norte e do centro (sejam Madri, Barcelona, Valência ou Bilbao).

Isso quer dizer que podemos estar falando de uma ausência quase completa de música estrangeira ante o monopólio da música melódica ou latinoamericana (tangos, rancheras ou boleros) e, sobretudo, de corte folclórico espanhol: uma mistura de canções populares, com uma linguagem direta e histórias tradicionais; além do flamenco. Neste caso, a “*copla*” interpretada por Juanito Valderrama, que canta para o emigrante e expressa o vazio emotivo, a religiosidade e o desejo de voltar à terra de procedência são uma constante. Uma canção que inspirou um filme interpretado pelo próprio cantor em 1960, com direção de Sebastián Almeida, diz:

*Adiós mi España querida,
Dentro de mi alma
Te llevo metida,
Aunque soy un emigrante
Jamás en la vida,
Yo podré olvidarte.
Cuando salí de mi tierra,
Volví la cara llorando,
Por qué lo que más quería
Atrás me lo iba dejando,
Llevaba por compañera,
A mi virgen de San Gil,
Un recuerdo y una pena
Y un rosario de marfil.*

E para completar este panorama introdutório da Espanha na etapa do franquismo o pentagrama fecha com a literatura. Sabemos das dificuldades de considerar a literatura propriamente dita como meio de comunicação audiovisual. Porém, vamos defendê-la nesta estrutura musical já que ela poderia colocar em dúvida a relação entre, por exemplo, literatura e cinema, e como estas manifestações criativas permitiam sair da rotina pavorosa numa ditadura de chumbo. No fundo, era

casi un ritual social y de seducción, donde cabía la posibilidad de sentirse identificado con el protagonista e, igualmente, romper con la monotonía, la escasez de libertad de alimentos... No obstante, ¿quién podría controlar la imaginación del espectador? (AMAR, 1995, p. 290-291).

A literatura inspirou tantos argumentos para a tela que, neste momento, vamos considerar as letras a última linha do nosso particular pentagrama de imagens, ou seja, também as relações se produziam do teatro para a televisão em programas como *Estudio 1*, transmitido desde meados da década dos 60, inspirado no modelo francês, da TF1, *‘Au théâtre ce soir’*, ou do inglês da BBC, *‘Play of the Month’*. Foi um teatro filmado com obras clássicas de autores nacionais como Calderón de la Barca, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Benavente ou Antonio Buero Vallejo. Ou também estrangeiros como William Shakespeare, Molière, Oscar Wilde, Luigi Pirandello, Antón Chéjov, Arthur Miller, Henrik Ibsen ou George Bernard Shaw. Aliás, devemos ter em mente as versões de canções inspiradas em autores/poetas de grande prestígio nacional como Antonio Machado ou Miguel Hernández, na voz de Joan Manuel Serrat.

Agora estamos em posição de questionar aprisionamentos comportamentais e inclusive educativos ou estruturais na Espanha. Um país sob suspeita de abusos, ditadura e mau uso das liberdades. Onde a falta de expressão era um símbolo de carência, onde o povo estava privado da harmonia que emana das liberdades na maioria das manifestações artísticas ou criativas. Dilacerada, aquela Espanha languidescia vítima do opróbio. Mas, o fim do franquismo estaria chegando em meados de 1975. O final do túnel estava iluminando as artes e a literatura. E um mundo sonhado e desejado iria mexer com o corações dos espanhóis que assistiam como o país se abria ao turismo e, com isso, chegavam novas ideias e sensibilidades. Na moda, as roupas das mulheres se faziam mais curtas e os gostos

dos estrangeiros entravam em conflitos com os valores nacionais. Eram tempos de mudanças: outros sons, letras e discursos audiovisuais.

Escutando uma tocata intitlada: “Por um espaço de masculinidade”

No contexto espanhol, a tradição da masculinidade estava inspirada nos modelos mais absolutos e arraigados do patriarcado. Estamos ante o poder do homem sobre tudo e todos ou todas, existindo um predomínio da autoridade do masculino na sociedade, que tem como resultado uma evidente desigualdade. Esta desigualdade pode se manifestar de muitas maneiras, através de proibições, mecanismos de invisibilização ou condutas sexistas, inclusive, violentas.

Na tradição, e vinculada aos filmes que vamos analisar, as formas mais usuais de representação do patriarcado se davam com um homem conquistador, representando o macho ibérico e o “*caballero español*”. Sendo a primeira representação vulgar e a segunda mais gentil e elegante. Inclusive poderíamos dizer que o macho ibérico (ator, Alfredo Landa) teria uma segunda vertente ligada ao “*Don Juan*” (ator, Fernando Fernán Gómez), e outra mais de homem reprimido sexualmente que persegue as mulheres com desejos carnis (ator, José Luis López Vázquez). Enquanto o “*caballero español*” pode vir a ser um malandro fidalgo (ator, Tony Leblanc) que procura amparo e acolhimento nas mulheres, sendo burlador e ousado.

Sem dúvida, aquela tradição de representação da masculinidade ia se superando pouco a pouco. O conquistador e sedutor da mulher ficou como algo anacrônico e ridículo. Veja-se a evolução da masculinidade no cinema de Pedro Almodóvar, nas décadas seguintes, onde os comportamentos afetivo-sexuais dos novos homens (Antonio Banderas ou Miguel Bosé) com uma sensibilidade longe do pretérito “*macho ibérico*” se apresentava junto a um jovem desinibido e ambíguo (MARSH; PARVATI, 2004). De fato se produz uma crise na masculinidade convencional e, igualmente, se dá uma transformação muito séria nos valores existentes e mesmo na instituição familiar. Embora seja representada uma mulher com vontade de se emancipar, detrás da ficção existe uma realidade que funciona como espelho: quer dizer, da tela para a sociedade. E tudo isso com o impulso da aprovação da lei do divórcio (1981) e da lei do aborto (1985), assim como a criação do Instituto da Mulher, em 1983.

Dentro deste marco de homens e mulheres se produz e reproduz uma nova apresentação de modelos de masculinidades. Agora os homens também choram e as mulheres aparecem com grandes doses de independência, tanto em nível econômico como no afetivo. A construção da masculinidade está inspirada, mesmo assim, em uma mudança da sociedade contemporânea espanhola que percebe a mulher não como um objeto, senão como um sujeito emancipado, que deve firmar-se como tal, independente da mão dos homens. A mulher é percebida como um sujeito ativo, superando a fase passiva daquela que “espera e tem esperança de achar um bom homem que faça realidade do sonho da princesa e o príncipe azul”. Agora a mulher simboliza-se como um sujeito proativo e epistemologicamente capaz de escrever sua história e protagonizá-la em primeira pessoa (ZECCHI, 2014; RINCÓN, 2014).

Talvez, o que se propaga seja a nova masculinidade por detrás da feminidade. Neste sentido, a mulher inicia sua transformação antes que o homem, em uma sociedade que estava em pleno desenvolvimento político e econômico. O masculino está e entra em crise ante o fim da hegemonia do patriarcado. Sua preocupação passa por definir como deve assumir sua recente responsabilidade como homem novo, já que existem novas liberdades e, sobretudo, uma nova mulher. O fim da masculinidade hegemônica (SALAZAR, 2013 e 2018) e do androcentrismo estaria se aproximando.

Los cambios producidos por las mujeres, generados desde el empoderamiento, han hecho florecer identidades individuales, así como espacios de relación y convivencia nuevos que han venido a cuestionar de forma radical y para siempre la masculinidad hegemónica dominante y el papel de los hombres en la sociedad.

Es evidente, por tanto, que la crisis de la masculinidad ha sido consecuencia directa de los cambios producidos y liderados por las mujeres y los feminismos, que han logrado poner delante de nuestros ojos, de los de todos los hombres, el espejo de la historia: ¿quién soy yo en este nuevo mundo? ¿Qué es ser hombre hoy? ¿Qué se espera de mí? ¿Soy un hombre justo? ¿Puedo cambiar? ¿Debo cambiar? ¿Cómo me relaciono con otros hombres? ¿Y con las mujeres? ¿Soy un buen padre? ¿Establezco relaciones igualitarias con las mujeres de mi entorno? ¿He sobrepasado alguna vez alguna línea roja en mis relaciones? ¿Soy machista? ¿Soy libre? (BACETE, 2017, p. 28).

Essas mudanças em contínuo desenvolvimento tinham o cinema como um grande aliado, que projetava na tela aqueles desejos que, na realidade, eram

ocultados por possível e por provável. O cinema ensinava uma nova lição e projetava-se sobre a sociedade espanhola.

El compromiso de los cineastas españoles en plena producción en la Transición se debía a sus circunstancias históricas, políticas y sociales, y muchos de los textos filmicos, denostados en su momento por calidades cinematográficas dudosas, son hoy, sin duda, testimonios visuales de incalculable valor como plasmación de las circunstancias vitales de los españoles de aquellas últimas décadas del siglo XX. (GUARINOS, 2015, p. 5).

O homem da cidade sentia a necessidade de possíveis mudanças ou pelo menos tinha presente aquela alteração do *status quo*. O homem rural ia à cidade e ficava impactado pelas transformações da transição política. Estamos diante de outras realidades, com outros homens e outras masculinidades. Nos anos 1960, e sobretudo na década dos 70, a sociedade espanhola mudou mesmo e já nada seria como foi imposto pela ditadura do General Franco.

O som do duetto: “Por um cinema espanhol emancipador”

A produção do cinema espanhol estava sob o controle dos órgãos censores. A ditadura fazia seu papel e tinha aquela preocupação moral e ética onde impôs seus critérios. Já no final da ditadura as mudanças chegaram e os espectadores foram testemunhas dos avanços. Quer dizer, o chamado “tardofranquismo” começou devagar mais não parou de avançar até chegar à democracia. O “aperturismo político” se manifestou com o turismo nas praias do sul e da costa leste do país, onde umas grandes modificações, não só em infraestruturas senão também em termos de comportamentos e valores, iriam transformar um setor da população espanhola.

Com o lema político “*España es diferente*” – com sua versão em inglês de “*Spain is different*” - o Ministério de Informação e Turismo, dirigido por Manuel Fraga, desejava-se acabar com aquele tópico de que “*África empieza en los Pirineos*” e procurou-se dar uma visão de uma Espanha que superava os tópicos de país pouco desenvolvido ou exótico, pobre ou dependente.

Neste sentido, o cinema não ficou atrás das preocupações daqueles anos. Com um pouco de humor, ironizava-se sobre uma realidade próxima aos espanhóis que olhavam e protagonizavam as mudanças. Mas sempre, desde uma perspectiva de gênero, nossa análise mostra um homem em condições diferentes

às da mulher, pois o homem trabalhava na rua, embora a mulher permanecesse em casa junto às suas preocupações com filhos e o cuidado com o lar.

Vejam os um bom exemplo desta possível transformação da realidade espanhola e sua persistência nas relações entre homens e mulheres. Neste caso, o filme selecionado é *Manolo la nuit* (1973). Simplesmente, o título do filme é significativo por duas questões: a) o nome do protagonista masculino, Manolo (Manuel) sem aparecer o nome de sua mulher e b) a ideia da noite, em francês, como símbolo do estrangeiro, do que vem de longe, e como poderá imaginar se trata do turismo.

O filme *Manolo la nuit*, dirigido pelo reconhecido Mariano Ozores, centra um momento da vida do protagonista masculino (Alfredo Landa) que está empregado numa agência de viagens em Torremolinos (província de Málaga, Andaluzía), só que sua mulher (María José Alfonso) fica sozinha em Madrid (centro e capital do país).



Tudo terá um desenvolvimento inesperado desde o momento em que Manolo vive a vida alegremente entre garotas estrangeiras, e sua mulher finge estar grávida de outro homem. Da alegria inicial de celebrar a paternidade, Manolo terá sérias dúvidas da honestidade de sua mulher. Dentro deste argumento aparentemente humorístico temos a oportunidade de analisar os comportamentos dum Don Juan do século XX em pleno *boom* turístico, onde se mostra a repressão sexual do homem médio espanhol. Agora bem, a mulher espanhola está longe das mulheres estrangeiras, sua forma de vestir e de curtir a vida não tem nada em comum com o resto das europeias. A espanhola está na casa, é faxineira e cuidadora da família. A estrangeira fica na praia, com sol e biquíni, e a noite é o pretexto para conhecer outras pessoas.

No começo do filme, vemos Manolo entre as garotas na praia, enquanto ela está no lar. O “macho ibérico” se mostra em público, mas sua mulher não sai à rua. Ele trabalha e ela depende do dinheiro que ele manda para casa. Desse modo, as dependências afetivas e econômicas simbolizadas neste filme são um

relatório audiovisual duma realidade que é questionada pela mulher que tem vontade de se superar. A mulher luta por quebrar aquele poder do homem e utiliza uma arma inteligente como é o truque irónico irónico para se vingar. Um choque cultural não só com as estrangeiras que livremente escolhem seus namorados, senão também entre o homem e a mulher espanhóis, cujo trabalho dele na rua é um pretexto idôneo para sair inclusive para longe de onde se mora. E seria possível que fosse a mulher quem sairia para trabalhar na rua e o homem ficaria em casa?

Para se ter uma ideia do filme, basta atentar um pouco para o início da narrativa. O filme começa com o caminhar seguro de um rapaz nórdico e musculoso entre garotas fumantes que tomam sol de biquíni. De repente, aparece um “*hombre español*” com pelos no peito e um pouco barrigudo. Então, o olhar das garotas é outro e, inclusive, querem ficar com ele. Só que ele admite que, por volta das 5 horas, vai tirar uma “siesta”. É uma voz em *off* que dá sentido ao que assistimos na tela.

Han venido porque saben que España es diferente y aquí encontrarán el sol, la paella, las corridas de toro y, también, por qué no decirlo... Algunas vienen buscando el romance, la aventura. Desde Rodolfo Valentino, los latin lovers, tenemos mucho cartel y ustedes perdonen la inmodestia. Claro que sobre gustos no hay nada escrito, por eso el que levanta más admiración a su paso es ese colosal producto que salió del cruce de dos pueblos fuertes, rudos y primitivos: los celtas y los íberos. Nos referimos al racial celtíbero español que, en este caso, se llama Manolo.

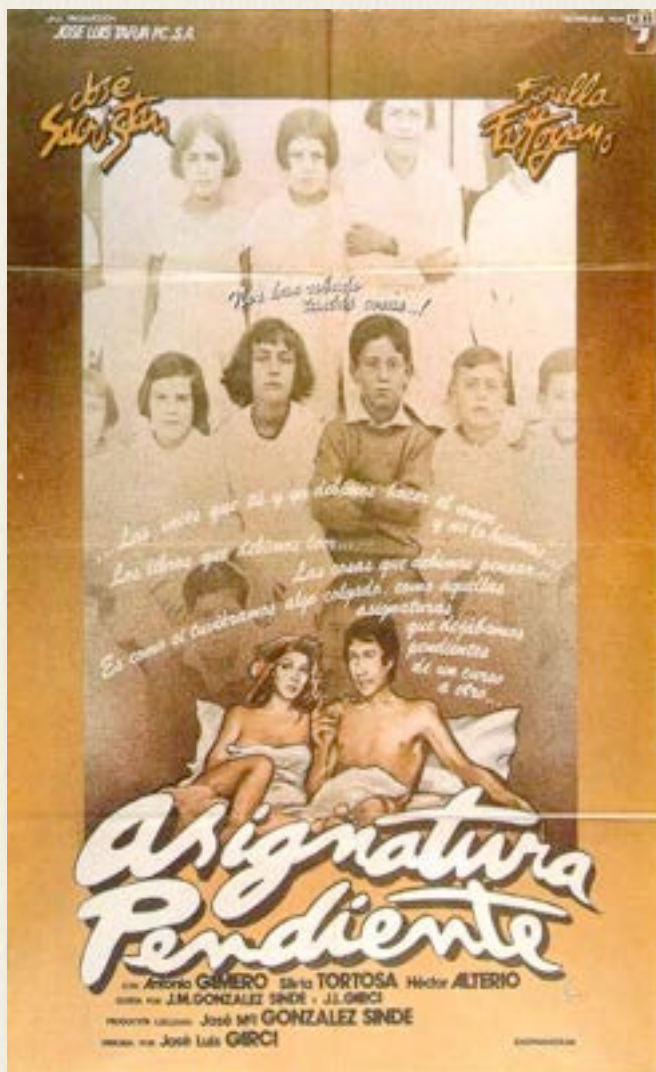
Entretanto, parece que nem tudo foi superado com o passar dos anos. Em 1977, outro filme marca o caminho da transformação. Trata-se da produção *Asignatura pendiente*, com direção de José Luis Garci, e um argumento mais elaborado, que foca em realidade vivida por dois jovens, José (José Sacristán) e Elena (Fiorella Faltoyano). Duas personas sensíveis que estão acomodadas socialmente, enquanto há uma falha importantíssima: o passado foi cruel com eles e devem retomá-lo.

Então, depois de vários anos, se reencontram e se enamoram de novo. Atrás ficou a paixão de quando eram novos e noivos e, agora, devem retomar o passado como uma disciplina escolar que nunca superaram. Já estão casados com outras pessoas, mas experimentam esta nova relação desde a clandestinidade, e o sexo aparece nesse momento, como adultos. Quando eram novos foi impossível trocar

carinhos, devido à férrea ditadura militar e à estrita moral imperante. Agora, poderão reviver o que o passado lhes negou.

O ator principal é José Sacristán. No outro filme, era Alfredo Landa, que representou o “landismo” como uma expressão da masculinidade do homem forte e “macho” sem saber que tinha muitas debilidades e se mostrava machucado. Enquanto, nesse filme, o personagem de Sacristán representa, segundo Martínez:

El arquetipo de masculinidad que encarna José Sacristán no sólo implica una evolución respecto de la tradición anterior, cuya imagen llega hasta nuestros días, sino que sirve también para comprender las nuevas representaciones contemporáneas del varón en el cine español. Asimismo, esta figura ofrece una visión en crisis de la masculinidad, que se traduce en una nostalgia y victimización, las cuales pueden entenderse como una reivindicación del patriarcado del periodo franquista precedente. (MARTÍNEZ, 2011, p. 276)



O cartaz do filme é explícito quanto ao preço que tiveram que pagar pelo passado franquista. Nas linhas que conformam o bimédio publicitário (imagem dos dois enamorados na cama, olhando para frente e, na parte superior, aparece um texto), que oferece todo um percurso educacional para poder, ou pelo menos começar, a preparar os conteúdos para superar a reprovação da matéria (em espanhol “asignatura”) que ainda seria recuperada. O cartaz anuncia:

*Nos han robado tantas cosas.
Las veces que tú y yo debimos hacernos el amor...
Los libros que debimos leer...
Las cosas que debimos pensar...
Es como aquellas asignaturas
Que dejábamos pendientes
De un curso a otro...*

Entretanto, a beleza do filme não está somente no cartaz e nas imagens em movimento que apresentarão uma realidade experimentada, talvez, por muitos homens e mulheres da Espanha do passado. De novo, a música se alia com o cinema e oferece tanto sentido como as palavras que saem das bocas dos

protagonistas. Por isso, vamos analisar a canção final, de Mikis Theodorakis (música) e Rafael de Penagos (letra), interpretada pela cantora Gloria Lasso, que dá sentido ao debate:

*Nunca sabré cómo tu alma ha encendido mi noche,
Nunca sabré el milagro de amor que ha nacido por tí.
Luna de miel.
Nunca sabré por qué siento tu pulso en mis venas,
Nunca sabré en qué viento llegó este querer.
Mi vida llama tu vida y busca tus ojos;
Besa tu suelo, reza en tu cielo, late en tu sien.
Ya siempre unidos, ya siempre, mi corazón con tu amor.
Yo sé que el tiempo es la brisa que dice a tu alma:
Ven hacia mí, así el día vendrá que amanece por tí.
La luna de miel.
Nunca sabré qué misterio nos trae esta noche,
Nunca sabré cómo vino esta luna de miel.
La luna brilla en tus ojos y con mi desvelo
Besa en tu suelo, reza en tu cielo, late en tu sien.
Ya siempre unidos, ya siempre, mi corazón con tu amor.
Yo sé que el tiempo es la brisa que dice a tu alma:
Ven hacia mí, así el día vendrá que amanece por tí.
La luna de miel.
Luna de miel.*

Com um sabor pretérito, as saudades se misturam com o atual. Não tem explicação o acontecido, já que a lua de mel chegou. Uma lua de mel que não viveram no passado, pois foi proibida, e agora podem compartilhar, como um casal adulto. Mas, o amor não pode separar, e aparece como uma chamada. E, como em um filme com final feliz, estão unidos, mas sempre há o mistério do ocorrido. Como um conto de fadas. Uma vez mais tem sentido a *Luna de miel*. É como uma viagem de iniciação. Uma procura por restabelecer o passado e pôr em ordem um amor e, inclusive, os desejos que foram apartados, mas não eliminados. O romântico entra em confronto com a realidade, talvez, do modo como aconteceu com a realidade espanhola, na passagem do período da ditadura de Franco para a democracia.

Temos assistido à representação de dois homens (o macho e o sensível) e duas maneiras de representar as masculinidades (rude e compreensível). Quer dizer, em

um há o celtibero² forte e que levanta desejos nas mulheres frente a um outro homem frágil, que pretende recuperar o passado, para dignificá-lo. Duas expressões de uma realidade nacional, mas agora o homem sensível não é representado como amaneirado. Neste momento, sua sensibilidade diz muito sobre ele. É uma pessoa que sente e ama junto a sua companheira. O outro homem espanhol simboliza uma estirpe que, possivelmente, está desaparecendo. Com certeza, deixou sementes, mas vai se encontrar com esta nova sensibilidade de amar e ser amado. Já não precisa da mentira nem de confinar a mulher em casa. Ele e ela estão na vida que está cheia de complicações e contradições, mas está se transformando, pela ação deles como protagonistas.

Sonata final

Neste jogo sutil entre música e cinema, sendo em realidade uma proposta entre cinema e masculinidade, passando pela presença da mulher na sociedade espanhola, nos anos da transição política, olhamos para um alvo: a existência de uma grande mudança em todos os níveis no panorama espanhol. O cinema, por sua vez, não ficou apartado dessas singularidades (PALACIO, 2012). Quer dizer, falou-se muito sobre a transição política espanhola, mas o cinema foi um excelente espelho de reflexão da realidade, ou mostrou seu semblante, distorcendo olhares ainda imaturos, sobretudo, afetivo-sexuais.

Neste horizonte de cinema e masculinidades, temos uma feminilidade emergente que luta por ser representada como protagonista. Já não se conforma em ser uma simples personagem secundária. Agora tem e deve estar representada com sua voz própria. Entretanto, nesta realidade, se produzem rupturas, conflitos e resistências (CASTEJÓN, 2013).

Esta sonata final é como um fim de festa do cinema do passado, em fins da era franquista, onde se misturavam outras manifestações artísticas, literárias ou científicas com a sétima arte. O público levado pelo interesse, às vezes, não sabia até o final em que consistiria o espetáculo. O melhor era reservado para o fim ou a apoteose. A música do metal e a percussão oferecem a honraria que o fato merece.

2- Nota do Editor: Por celtiberos (ou celtibéricos) designam-se os povos ibéricos pré-romanos celtas ou celtizados que habitavam a Península Ibérica desde finais da Idade do Bronze, no século XIII a.C., até à romanização da Hispânia, desde o século II a.C. ao século I. – Wikipédia.

Como algo inesperado, aparece um *the end* que deixa a audiência com vontade de ver e saber mais.

Na ocasião, o público não se levanta da poltrona e comemora a qualidade do espetáculo com uma salva de palmas. Aqui e agora sai do espaço da representação e só tem lembranças de um cinema que soava a música de vanguarda. Onde o pentagrama tinha uma linha a mais, que era para dar acolhida aos homens e mulheres que ofereceram sentido ao cinema da transição na Espanha. Aquele que deixou de ser e estar sob a ditadura franquista para falar de democracia, onde, agora sim, emergiram novas masculinidades ante uma feminilidade escrita em dó maior.

Contudo, o homem deixou de ser exclusivamente um homem de mármore (GARCÍA CORTÉS, 2004) para virar mais plástico e versátil. A sensibilidade se apodera do processo. A mentira nas relações se modifica por entendimento para que uma relação entre casais tire nota dez. Elas deixaram de ser belas e eles fortes (HUSTON, 2018). O homem da transição estava em continua contínua transição.

Pouco a pouco, ia-se diluindo o poder da ditadura (no cinema, a censura acabou em 1977) e, com isso, de certo modo, a ambiguidade de uma sociedade reprimida. Iam-se superando filmes como *Las mujeres son cosas de hombre* (1976), de Jesús Yagüe, onde aparece a coisificação da mulher inclusive no título. Aliás, o cinema espanhol começa a ter a nudez, os desnudos femininos, para além dos masculinos, e se inicia assim o cinema do “destape”.

Dessa forma, já não existe necessidade de ir até o sul da França para ver cinema de corte erótico. Tudo vai se transformando a partir de novas salas de projeção com um nome sedutor: de “*arte y ensayo*”. Um espaço minoritário, não exatamente marginal, inspirado na Europa, sendo uma nota por onde entra um pouco de ar renovado num cinema com vontade de se transformar e transformar a sociedade espanhola dos anos 1970. Estamos ante o fim da hipocrisia, frente a um cinema emancipador que reivindica a liberdade de expressão e superar o controle ideológico, sociológico ou criativo.

Homens e mulheres protagonizaram as transformações políticas, sociais, econômicas e criativas. O cinema foi o pretexto, num contexto de grandes mudanças. Este capítulo é nossa justificativa para apresentar o debate sobre o papel que os homens têm vivenciado no cinema, porém do lugar das mulheres, que foram as verdadeiras protagonistas das mudanças, e que deixaram o interior das casas para se mostrarem visíveis. Isso evidenciou as muitas contradições em

que vivia o resto dos espanhóis do “tardofranquismo” até chegar à democracia. O homem percebeu que parte de seu patriarcado ruiu e nasceu uma nova masculinidade que tentará “*construir una sociedad en igualdad*” (REINA, 2014). No fundo com o cinema dos anos 1960 e, sobretudo, o da década de 70, esta maquinária de mudanças e sensibilidades só fez começar.

Audiovisual e Mulheres: entre ditaduras e democracias, os silêncios e as omissões

A Espanha e o Brasil têm muito mais em comum, no que tange as liberdades individuais e coletivas, bem como seus sistemas patriarcais e dinâmicas socioculturais, do que propriamente as diferenças que seriam esperadas. Dado que o primeiro é um país historicamente colonizador, conquistador, sendo um reinado que já dominou diversas nações nas Américas, no Caribe e em outras regiões do mundo. Por outro lado, um Brasil secularmente colonizado (pela outra nação ibérica), invadido e dominado por valores do eurocentrismo, receptor e mantenedor da escravidão ou trabalho forçado de povos nativos sul-americanos e d’além mar.

O que os une na contemporaneidade, em princípio fundamental, é mesmo o patriarcado e seus valores e costumes milenares. Mormente, os de dominação e subalternização, em especial, das mulheres, mas também de toda e qualquer diversidade humana – como os povos nativos das Américas, das nações da África ou da Ásia; as pessoas LGBTQI; as portadoras de deficiências, físicas ou mentais; ou as idosas e as menores de idade (o idadismo).

Assim, suas culturas, suas artes e literaturas, suas mídias de massa – incluso aí os cinemas – transbordam problemáticos estereótipos (interseccionais) de gênero. Desde sempre, é notável o quanto as histórias de suas produções audiovisuais estão ligadas às outras formas do fazer artístico e literário no que tange olhares das sociedades patriarcais e cargas de preconceitos. Em seus “ismos”, como o machismo (e a misoginia), o racismo (diversidades étnicas “não-brancas”), ou o idadismo (questões geracionais tipicamente contra as mulheres), e dos segregacionismos e das fobias.

É fato que a História e seus períodos não são lineares. Tampouco caminham continuamente rumo a um “progresso”. Esse conceito de evolução seria etéreo e desprovido de sentido, se consideradas as diversidades culturais, sociais e

econômicas – os saberes de dadas civilizações ou comunidades sociais, em períodos distintos. Portanto, não há como justificar que em poucas das principais civilizações (pós)modernas haja igualdade de gênero ou entre diversidades humanas; equidade no tratamento público ou privado entre mulheres e homens ou entre diferentes. O que prevalece nessas duas sociedades contemporâneas é a franca disseminação, pelos *mass media*, de más representações e de estereótipos, com o deslocamento dos locais de fala.

Tanto que, destarte, é preocupação dos movimentos feministas ao vislumbrar as ascensões de ditaduras ou regimes (neo)fascistas entre os séculos 20 e 21, casos do Brasil e da Espanha – com pouco mais de 30 e 40 anos de redemocratização, respectivamente –, que hoje enfrentam novos movimentos de avanços de seus partidos de (extrema) direita. As feministas de todas as áreas ressaltam e reagem ao recrudescimento de ataques aos direitos humanos, civis e políticos das mulheres em ambos países.

Obviamente, os retrocessos ocorrem contra todas as diversidades/minorias, mas é contra elas, as mulheres, que mais se exerce o poderio intimidador das masculinidades adoecidas – o machismo misógino. E isso é notável nas artes e nas literaturas. No meio filmico, a comunicação propicia percepções profundas por abranger e estimular todos os sentidos humanos, e tem sido veículo das ausências e marginalidade do feminino. Isso porque o cinema daria uma experiência para além do visual, ou ótico, mas tanto o som como a imagem comporiam a “visualidade/visão háptica”.

Esta *percepção* seria o que é usualmente definido na Psicologia como a combinação de funções táteis, cinéticas, olfativas: a experiência combinada da subjetividade e da fisiologia da visão. “(...) como em Bergson, a subjetividade está envolvida na percepção: a percepção requer ‘a intervenção suplementar dos processos do pensamento’”³.

As mulheres são relegadas ao silêncio, às omissões, ao estelionato de seus talentos e realizações, e às representações equivocadas e maldosas. Tais más representações, as aculturações e os estereótipos de gênero terminam por

3- Marks, Laura. *The Skin of the Film* (2000), p.162. De acordo com Laura Marks, teóricos de diversas disciplinas têm feito conexões entre o privilégio cartesiano da visão, enquanto o mais “cerebral” dos sentidos, e um desejo destrutivo pelo controle social e do próprio ser. “Historiadores da visão e da visualidade notam conexões entre a estrutura das sociedades industriais e pós-industriais e a reconfiguração dos sentidos, com implicações para o militarismo e outras formas de controle social”, afirma a pesquisadora canadense.

fomentar, retroalimentar e perpetuar papéis sociais arcaicos, machistas e misóginos, ao normatizar as violências simbólicas e/ou físicas contra as mulheres. Especialmente, no que tange a indústria de entretenimento, que engloba a imprensa *mainstream*, a publicidade e propaganda, e as produções dos grupos cinematográficos e televisivos globais.

No vai e vem dos períodos históricos, o retrocesso extremista volta a tomar corpo, e tempo, no Brasil, em suas mídias de massa e nas redes sociais, desde o período que precede as eleições presidenciais de 2014. E culmina na outrora improvável e inacreditável eleição como Presidente da República, em 2018, de um obscuro parlamentar de extrema-direita, que abertamente elogia as torturas, os assassinatos, e os valores socioculturais e econômicos retrógrados dos militares que dominaram o país por 21 anos, entre 1964 e 1985. Embora os partidos de esquerda ainda mantenham representatividade no país, é a maioria ultraliberal e de valores neofascistas que hoje definem o poder e os rumos do Estado brasileiro.

Na Espanha, que assim como o Brasil decidiu tão somente passar um pano lustroso para tentar limpar seus anos de chumbo, sem processar nem punir os abusos, os torturadores, os excessos de suas ditaduras, os movimentos partidários de extrema-direita também caminham a passos largos para retomar o poder, tanto em governos regionais como em nível nacional. Esse é o preço caro que as duas nações pagam hoje por terem optado pelo silêncio. Da mesma forma que no Brasil, devido à lei de anistia geral imposta pelos militares, a lei similar espanhola, aprovada pelo Parlamento de maioria conservadora, em 1977, conhecida como “pacto do esquecimento”, anistiou os perpetradores dos crimes da ditadura franquista. Permanecem impunes, enquanto as vítimas ainda hoje lutam e bradam por justiça.

Este é, aliás, o tema do documentário *O Silêncio dos Outros* (*The Silence of Others*, Espanha e EUA, 2018), lançado em fevereiro de 2019. É uma produção de Pedro Almodóvar, co-dirigido e co-produzido por Almudena Carracedo e Robert Bahar. O filme recebeu o Prêmio Goya de Melhor Documentário e foi indicado ao Prêmio do Cinema Europeu, na mesma categoria. É considerado pela crítica uma obra essencial, ao escancarar os perigos de se “esquecer” o passado, que pode sempre retornar em formas tão ou mais cruéis.

É, nos anos recentes, o caso mencionado do Brasil, e é também o que ocorre na Espanha com o *Vox*, partido cujo programa eleitoral traz 100 medidas – apresentadas na convenção em Madrid, em 2018 –, que incluem sem rodeios a

revogação da lei contra a violência de gênero e de “qualquer norma que discrimine um sexo em relação ao outro”. Também rejeita o aborto coberto pela saúde pública e é contra as listas eleitorais paritárias (ou seja, com igual número de homens e mulheres). Pede, ainda, a supressão de “órgãos feministas radicais subvencionados”.

A ideologia do partido, que passou de zero a 12 deputados no Parlamento da Andaluzia, implica cortes de direitos conquistados nas últimas décadas pelas feministas espanholas. A porta-voz da organização *Mulheres Juízas*, Lucía Avilés, afirma:

Este recrudescimento patriarcal arrasaria não só com os direitos das mulheres como também do coletivo LGTBIQ e, em geral, os de todos. Esta visão coloca as mulheres como seres de segunda categoria e dá respaldo àqueles que estão vendo suas estruturas de poder em perigo. Querem acabar com todas as conquistas adquiridas. Afinal, nascer e ser mulher continuará sendo um fator de risco na Andaluzia. Além disso, poderia chegar a se consolidar por essa via a violência institucional contra a qual tanto lutamos. Todo o trabalho e o esforço investidos em propiciar a educação em perspectiva de gênero na magistratura, amparado por tribunais europeus e internacionais, pode estar em risco⁴.

Assim como os extremistas de direita, e fundamentalistas religiosos, no Brasil já apresentam propostas contra a educação sexual e de gênero nas escolas e universidades, e também contra os direitos e leis de proteção às mulheres, o Vox espanhol propõe ainda eliminar a Lei Orgânica de Medidas de Proteção Integral contra a Violência de Gênero, uma espécie de Lei Maria da Penha local, que seria substituída por uma “lei de violência intrafamiliar”. Isso implicaria na diminuição das perspectivas de gênero e dos direitos conquistados pelas mulheres e também pelos LGBTQI.

Com tais cenários históricos, via de regra, os filmes que ultrapassam barreiras e contam histórias equilibradas, no mínimo balanceadas entre o feminino e o masculino, não são distribuídos para as grandes audiências. Seja pelas censuras veladas ou abertas de setores sociais e econômicos, como os que detêm as grandes

4- Matéria de Isabel Valdés e Pilar Álvarez, do jornal espanhol *El País*, reproduzida em 05/12/2018 no site *Pragmatismo Político*: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/12/extrema-direita-espanha-mulheres.html>. Acesso em 18 fev. 2019.

distribuidoras e exibidoras, seja pelas controvérsias religiosas e culturais de que tais produções alegadamente ferem as “tradições” nacionais e/ou regionais. Isso ocorre em diversos países ocidentais, mas especialmente nos mais suscetíveis ao conservadorismo, casos da Espanha e do Brasil neste século 21.

Como mencionado previamente neste capítulo, foi lenta e tortuosa a transição da produção filmica com maiores preocupações sobre o sexismo e a misoginia dos papéis de gênero na Espanha franquista. Tanto naquele país como no Brasil as aberturas democráticas e de novas representações do feminino por cineastas – reflexo das ondas feministas naquelas décadas, mundo afora – serão exploradas em movimentos como o “cinema da retomada” brasileiro, entre os anos 1980 e os 1990. Em ambos países, durante suas décadas de ditaduras, mesmo as produções independentes, fora do circuito comercial, são marcadas pelas preocupações políticas e sociais, de exílios e ausências, mas quase sempre centradas em personagens masculinos e suas questões.

As histórias contadas sobre os cinemas, em regra, comprovam que os filmes são produzidos por e para o fitar/olhar masculino (*male gaze*) dominante que é imperial, por ter lastro no seu poderio econômico, político e militar/físico/sexual, o que remonta à própria definição de imperialismo: é másculo, é branco, é territorialista, é expansionista, e é dominador, por princípio. Seria o pensamento histórico de que “Europa” é o significado do continente branco, anglo-saxônico (ou ariano), masculino, de razão e ação ativas e criadoras. Os outros povos seriam estrangeiros e relegados às margens, às fronteiras, às fimbrias. Assim como o são as mulheres, nessas sociedades.

A cineasta e ensaísta britânica Laura Mulvey explica que as representações de mulheres podem, em certos aspectos, constituir uma ameaça ao observador. Nesse caso, a mulher como ícone, mostrada para o gozo e prazer dos homens, os controladores ativos do olhar/fitar – o que ela define como *Imperial Male Gaze* -, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significou⁵.

Os personagens masculinos característicos da (foto)filmografia de tantos produtores eurocêntricos, ou mesmo da filmografia independente e/ou inter/transcultural, são traduções dessas teorias psicanalíticas. Os personagens

5- O termo *Male Gaze*, hoje comum entre as críticas feministas do cinema, aparece pela primeira vez no ensaio de Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, xvi, n.3, 1975, p. 10 e 11.

encerram uma carga dramática como “vítimas” dos estereótipos femininos negativos.

Talvez o lado mais perverso da penetração e perpetuação dos estereótipos na psique feminina de boa parte do mundo seja a própria autoimagem negativa e/ou destrutiva, o que faz com que as mulheres coloquem a si mesmas nesses papéis de seres inferiores (malditos). Uma das consequências dessa suposta malignidade evocada nos estereótipos femininos – a bruxa, a prostituta, a sedutora *femme fatale*, a mal-amada, a tirana, a histérica, todos opostos ao estereótipo da “santa mãe e mulher eficiente” – é o favorecimento de uma competição acirrada *entre* as mulheres, e o distanciamento delas em relação aos homens.

O desequilíbrio psicossocial causado na maioria é repassado de geração em geração. Não é sem razão que as tradições socioculturais mais grosseiras são perenizadas. Tal qual ocorre em relação às diversidades, como as pessoas negras ou indígenas, as LGBTI – papéis sexuais e de gênero, de acordo com as teorias *Queer*⁶-, ou cidadãos/ãs de países considerados “periféricos”. Já neste século 21, apenas uma parte das sociedades pós-coloniais está, finalmente, a tomar consciência e a promover campanhas contra as práticas mais cruéis de torturas, assassinatos e abusos contra as mulheres. Contra práticas que fariam parte das tradições culturais e/ou religiosas seculares em diversas nações.

Pois é ainda sob essa égide que barbáries – como o suposto direito ao uso e abuso do corpo feminino – são perpetradas contra as mulheres. São ações perpetuadas em um interminável círculo de desculpas e mentiras para atitudes que refletem, em essência, inconscientes (psique) coletivos doentios, de demonstrações teatrais de poder e dominação sobre o Outro. Principalmente, sobre as mulheres. O escritor e jornalista George Chesterton (*The Guardian* e *GQ*) debate francamente sobre a saúde mental em sociedades patriarcais, onde por milênios as masculinidades tóxicas vêm a tona:

6- A Teoria Queer teve como referencial teórico os estudos de Foucault e Derrida, além da filósofa norte-americana Judith Butler, e vem como resposta à problemática insuficiência dos estudos gays e lésbicos. A primeira nomenclatura é atribuída a Teresa de Lauretis, em seu artigo *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, publicado em 1991, na revista *Differences*. Segundo Guacira L. Louro, historiadora brasileira, a filosofia Queer é pensar o estranho, o raro, ou o esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade ou de comportamento desviantes – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, intersexuais, *drags*, e *cross-dressers*. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre-lugares, do indecidível. Queer é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina.

*¿Todos los hombres, incluso los más considerados y progresistas, albergan la misoginia en los rincones más oscuros de sus seres? Y si eso es cierto, ¿qué se puede hacer al respecto? La idea de que **la masculinidad hoy en día es tóxica** sugiere que solo nos hemos dado cuenta. Durante milenios, la intransigencia y la repetición se han arraigado en las identidades masculinas y femeninas, pero detrás de estas estructuras sociales puede haber algo más primordial. El nefasto guiso de psicología y la cultura que brota de ello ha convertido a los hombres en lo que son. La masculinidad tóxica es una tautología⁷.*

Novos cinemas, paisagens e sensibilidades

Tanto no Brasil como na Espanha, as sensibilidades femininas, suas lutas contra as múltiplas violências, e seus direitos à visibilidade e existência sociais, políticas e civis, serão trazidas por cineastas (diretoras, roteiristas, produtoras) mulheres, a partir das décadas de 1970 e 1980. Vale ressaltar esse despontar de pioneiras ibero-americanas que ultrapassaram os códigos engessados de que “é o homem branco quem faz cinema”, sendo elas mulheres, pobres ou periféricas, das minorias raciais e étnicas e/ou LGBTI.

Também é notável como diretores e diretoras de ambos países conseguiram driblar as censuras das ditaduras e realizar filmes em condições adversas, com poucos recursos e muita perseguição e exílios políticos e existenciais. E marcaram a história do cinema mundial com movimentos memoráveis como o *Cinema Novo* brasileiro, entre os anos 1950 até os 70, com cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia. Os destaques são os “autores” premiados internacionalmente como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade. Eles elaboram novas ideias sobre o fazer cinematográfico, avessos às alienações culturais que as chanchadas brasileiras produziam, e contrários aos filmes mais elaborados e caros dos estúdios da Vera Cruz.

O Cinema Novo marca, então, a era brasileira da produção de um cinema barato, feito com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Os filmes são voltados à realidade brasileira, com linguagem que seria adequada à situação social do país. Os temas recorrentes são ligados ao subdesenvolvimento nacional, em todos os níveis. As misérias do Nordeste, com as secas e o coronelismo como

7- Artigo de George Chesterton publicado na revista online GQ, em 13/11/2018, disponível em: <https://www.revistagq.com/noticias/sexo/articulos/masculinidad-hombres-que-odian-a-las-mujeres-misoginia/> Acesso em: 18 de fev. 2019.

As masculinidades e feminilidades entre ditaduras e democracias: os cinemas da ES eBR

regime político predominante na região; o surgimento das favelas, rincões de pobreza, e conseqüente violência urbana nas principais capitais; e as torturas, repressões políticas, sociais e ideológicas dos regimes militares. Tais enredos, aliás, ainda permanecerão no imaginário filmico e dominarão as produções brasileiras autorais por mais três décadas.

Nos movimentos do cinema espanhol, em diferentes formatos de narrativas, também houve um espelhamento dos cotidianos de miséria do povo e das violências políticas e ideológicas. Desde os anos 1930, com a Guerra Civil e a ascensão do General Franco ao poder com mão de ferro, cineastas, artistas e escritores/as mimetizam realidades regionais, em uma nação pauperizada e dividida entre Republicanos (centro-esquerda) e Nacionalistas (extrema-direita). Estes últimos, apoiados pela Alemanha nazista e pela Itália fascista, vencem a guerra. E conseguem manter seu *Generalíssimo* Franco no comando do país até a sua morte, em 1975.

Cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha.



As idiossincrasias e os fundamentalismos comportamentais e ideológicos que dividem a Espanha desde as primeiras décadas do século 20 vão para o cinema com o desconcertante surrealismo de Luis Buñuel e Salvador Dalí (*Un Perro Andaluz*, 1929), ou com o religiosamente controverso *Viridiana* (1961), de Buñuel. O filme é uma crítica sagaz ao extremismo e à hipocrisia de pessoas que se denominam “cristãos”, com o qual Luis Buñuel ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes, naquele ano.

Durante toda a ditadura franquista, surgiram ou se consolidaram cineastas como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga e Carlos Saura. Aliás, Saura talvez seja o diretor espanhol mais lembrado pelo uso de metáforas e simbolismos para driblar os censores. Inicialmente neorealista, ele parte para narrativas entre a *Nouvelle Vague* francesa e o realismo fantástico latino em seus filmes mais premiados e reconhecidos, caso de *Cría Cuervos* (1975), onde engendra tratamento cinematográfico para respostas emocionais e espirituais às condições políticas repressivas e às perdas e ausências. *Cría cuervos y te sacarán los ojos* é um provérbio espanhol que bem se encaixa aqui.

Entre rajadas de vento e desvios às censuras, até o primeiro filme da contemporaneidade espanhola de Pedro Almodóvar (*Pepi, Luci e Bom*, 1980), esses cineastas desenvolveram uma gramática audiovisual que seria bem usada por décadas.

Dentre as poucas diretoras em atividade no ocaso da ditadura franquista e da censura às produções artísticas e audiovisuais, há o trabalho corajoso, sensível e de influência política de Pilar Miró. Cineasta marcada por perseguições sociais misóginas, além de (falsas) acusações criminais, ela lançou pedras basilares da filmografia de mulheres europeias, como *El Crimen de Cuenca* (1979) e *Gary Cooper, que estás em los cielos* (1980). O primeiro é uma crítica contundente à violência policial, e revela os métodos ilegais de tortura para interrogatórios usados pelo regime franquista.

No filme, que foi banido na Espanha até 1981, dois homens são erroneamente acusados de um crime pelas autoridades policiais, que fabricam falsas evidências e os torturam quase à morte para obter suas confissões. Qualquer semelhança com os métodos das ditaduras e polícias brasileiras não é mera



coincidência. O uso do realismo gráfico de Pilar Miró, em cenas extensas de torturas, tipifica o seu desdém por outras produções que romantizam, excluem e passam o pano em tais violências.

A coragem da diretora é sombriamente gráfica também em seu autobiográfico *Gary Cooper, que estás en los cielos*, sobre uma diretora de TV que faz aborto. A personagem Andrea, nos seus 30 anos, descobre que tem câncer de ovário e deve abortar. Pilar Miró desvela a história em três dias na vida de Andrea, ao concentrar em sua posição subjetiva, seus pensamentos íntimos, e sua alienação e exílio da sociedade. O filme termina com a personagem em cadeira de rodas, sendo guiada para a cirurgia. O público fica sem saber o que acontecerá à personagem. O sentimento de alienação é o mesmo. O filme de Pilar foi comparado, e aclamado, pela crítica ao seminal existencialismo feminino em *Cléo de 5 à 7* (1961), de Agnès Varda⁸.



As produções audiovisuais que fogem aos modelos narrativos convencionais são exceções, e não regra, e são restritas a alguns movimentos, como os já citados, ou são *cinemas de autor/a*, termo teorizado pelo crítico e escritor francês André Bazin. A teoria sugere que um/a diretor/a pode usar o aparato comercial tradicional para fazer um filme da mesma forma que escritores ou pintores usam os seus artefatos, mas que o aparato será um recurso como meio para expressões artísticas pessoais. O fator pessoal na criação artística seria um padrão de referência.

Não obstante, a produção audiovisual do Brasil (e parcialmente na Espanha) é marcada, ao longo de décadas, por filmes e telenovelas que se notabilizam pelo patético, pelo mais grotesco machismo chauvinista, e pelos preconceitos e hipocrisias sociais. Como o fato de ser machista, racista e segregacionista e, ao mesmo tempo, tentar negar, mal representar ou relegar ao silêncio as minorias e as mulheres.

São movimentos como os das chanchadas, pornochanchadas, o “terrificar” (mistura de terror com risos, ou o ridículo), ou os filmes que se pretendem

⁸- Ver crítica em Foster, G. A.. *Women film directors: an international bio-critical dictionary*, 1995, p. 263-264.

“eróticos e sensuais”, mas meramente pornográficos e machistas, no apagar das luzes. Há ainda os melodramas novelescos de submissão, adequação, adaptabilidade, e supressão do feminino ou das questões de gênero. Até a década de 1990, quando o *Cinema da Retomada* brasileiro ganha força e fontes de financiamentos, o que se tem são raras e heróicas exceções a uma filmografia fraca: em níveis estéticos, técnicos, de conteúdo, e de gostos duvidosos nos âmbitos da criatividade, das ideias e do imaginário.

Naqueles anos cinzentos de repressão política, social e cultural, cineastas como as brasileiras Adélia Sampaio, Tizuka Yamazaki e Suzana Amaral surpreenderão com suas narrativas inovadoras, em técnica e temáticas, sobre o “Outro”: as pessoas negras, imigrantes, exiladas (internas e externas), de hibridismos culturais e sociais, LGBTI, periferias, religiões diversas, enfim, miríades culturais e realidades pouco ou nunca mostradas nas telas do Brasil. Elas fugiram dos binarismos e temáticas esgotadas.

É o caso da mineira Adélia Sampaio, mulher negra, filha de empregada doméstica, que fez história ao produzir e dirigir filmes de longa e curta metragens, ficcionais ou documentais. Seu primeiro longa foi *Amor Maldito*, de 1984. Adélia, ao longo de suas mais de sete décadas, obrigou-se a superar os preconceitos de raça, classe e gênero, para realizar o sonho de fazer cinema em um país que, além de desestimular e sufocar as mulheres e as diversidades, não investe em empreendimentos culturais.



Amor Maldito revoluciona o monocórdico cinema brasileiro *mainstream* dos anos 1980, ainda sob a tutela da ditadura militar, por contar uma história de amor lésbico entre uma mulher branca de classe média e uma mulher parda, periférica, e filha de pastor evangélico. O roteiro é ambientado no que reflete, ainda hoje, a sociedade brasileira: o machismo, a homo/lesbo/transfobia, o racismo e o classismo, a violência doméstica, e os extremismos religiosos, culturais e sociais. A produção conta com atrizes de destaque na época, com Monique Lafond e Wilma Dias nos papéis principais, e atores veteranos como Emiliano Queiroz e

Neuza Amaral (falecida em 2017). Adélia Sampaio desabafa:

Quando briguei para realizar o filme, era acreditando que a homofobia e a violência doméstica alertassem as pessoas, mas me estarreço hoje ao ver que tudo que abordo no filme não mudou quase nada. Prossigo lutando, e agora muito feliz quando, num debate, uma jovem negra se levanta e diz: ‘desde que nasci procuro um espelho para me ver e finalmente achei a senhora’. É claro que vou às lágrimas. Foi tudo muito difícil, mas hoje olho para meus filhos, meus netos, e vejo que valeu a pena acreditar. Tenho como filosofia de vida um trecho de Maiakovski: “Por mais escuros que forem os dias, na minha rua haverá felicidade’. Eu creio piamente nisso⁹.

Suzana Amaral, diretora e roteirista que recebeu prêmios internacionais com a adaptação para o cinema de *A Hora da Estrela* (1985), romance de Clarice Lispector, é outra a ser lembrada na filmografia de transição ditadura-democracia. Por melhor direção, ela levou o prêmio da crítica e foi indicada ao Urso de Ouro do Festival de Berlim (1986) e ganhou o Festival de Havana (1986). Recebeu, ainda, o prêmio de melhor direção no Festival de Brasília (1985). Assim como Pilar Miró e Agnès Varda, Susana usa pausas e silêncios como manifestações intimistas, das fronteiras interiores, também em *Uma Vida em Segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009).

Primeira mulher de origem japonesa a atuar ativamente no cinema brasileiro e também na TV, com direção, fotografia e roteiros de filmes, minisséries e novelas, Tizuka Yamazaki é fundamental nessa história. Ainda em 1978, nos anos duros da ditadura, ela abriu sua própria produtora, a CPC (Centro de Produção e Comunicação), que produziu filmes consagrados, como o antológico *Idade da Terra* (1980), do diretor Glauber Rocha, filme em que ela participa da fotografia.

Nos anos 1980, Tizuka dirige seus primeiros longas ficcionais de cunho histórico e intercultural, que foram sucesso de bilheteria e de crítica, caso de *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (1980), sobre as condições de (semi)escravidão dos imigrantes japoneses em fazendas de café, no Brasil do início do século 20. O filme conquistou vários prêmios, inclusive, o de melhor filme no Festival de Gramado e uma menção especial do júri no Festival de Cannes, na França. Ela incursiona na história brasileira com *Parahyba Mulher Macho* (1983), que narra a

9- Entrevista com a cineasta Adélia Sampaio, no portal do Instituto Oi Futuro, publicada em 14/08/2017. Disponível em: <http://www.oifuturo.org.br/noticias/adelia-sampaio-leva-amor-maldito-para-mostra-de-cinema-e-diversidade/> Acesso em: 19 de fev. de 2019.

vida da poetisa feminista Anaíde Beiriz (interpretada por Tânia Alves), amante de João Dantas, o assassino e rival político de João Pessoa, cuja morte foi o estopim para a Revolução de 1930.

Em *Patriamada* (1984), Tizuka registra o valor documental do ocaso da ditadura militar, afundada em corrupção e escândalos, e roda sem um roteiro inicial os movimentos populares pela retomada da eleições livres, as *Diretas Já*. Já com roteiro definido, a trama se funde entre ficção e realidade, com um triângulo amoroso: uma repórter simpatizante do Partido dos Trabalhadores, em relacionamento com um cineasta independente (em filmagem com o pano de fundo dos movimentos pelas eleições) e um industrial aparentemente liberal e progressista.

Após mais de uma década, ela retoma temas étnicos em *Gaijin – Ama-me como Sou* (2005) e em *Encantados (Amazônia Caruana, 2017)*, que é baseado no livro biográfico *O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó*, de Zeneida Lima. Em boa parte de sua filmografia intercultural, Tizuka traduz sua veia *forasteira* de dentro, intimista e pós-modernista do sujeito *hutcheano*.

Ao fim e ao cabo, apesar de as transições progressistas trazerem mudanças que buscam narrativas “politicamente corretas” sobre as licenças artísticas nas relações masculino/feminino – ou nas representações de masculinidades e de feminilidades – os cinemas ibero-americanos seguem seu colorário *so-male*. Ou seja, possuem certo grau tóxico quando o lugar de fala é masculino, em produções realizadas pelo e para o *male gaze*. É nos cinemas das mulheres que elas têm voz e há a plurivocidade interseccional de gênero. São nesses enredos que as novas gerações de meninas e (jovens) mulheres têm seus modelos, ao olharem as telas e estas as olharem de volta.

Referências

AMAR, Víctor. Literatura y cine español en el medio siglo: introducción a un posible catálogo. In RAMOS ORTEGA, Manuel e PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana (Eds.): *Literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*. Cádiz. Universidad de Cádiz, 1995, p. 291-310.

BACETE, Ritxar. *Nuevos hombres buenos. La masculinidad en la era del feminismo*. Barcelona: Península, 2017.

CASTEJÓN, María. *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000)*. Rupturas, conflictos y resistencias. Tese de doutoramento. Salamanca. Universidade de Salamanca, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=176093> Acesso em: 31/12/2018.

CHESTERTON, George. *Hombres que odian a las mujeres: una mirada a la psicología de la misoginia*. Disponível em: <https://www.revistagq.com/noticias/sexo/articulos/masculinidad-hombres-que-odian-a-las-mujeres-misoginia/> Acesso em: 18/02/2019.

FOSTER, Gwendolyn A. *Women film directors: an international bio-critical dictionary*. California: Greenwood Publishing Group, 1995.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Hombres de mármol*. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad. Madrid: Egalés, 2004.

GUARINOS, Virginia. El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, *Área Abierta*, 15, p. 3-14, 2015.

HUSTON, Nancy. *Vosotras bellas, vosotros fuertes*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2018.

MACHADO, Sandra de S. Vidas partidas no discurso midiático brasileiro sobre as mulheres. In STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane; ZANELLO, Valeska; SILVA, Edlene; PORTELLA, Cristiane (Orgs.). *Mulheres e violências*. Interseccionalidades. Brasília, DF: Technopolitik, 2017.

_____. Questões de Gênero em Publicidade e Propaganda - Notas sobre Culturas, Religiões e Mídias. In Temis G. Parente; Cynthia M Miranda (Orgs.). *Arquiteturas de Gênero – questões e debates*. Palmas, TO: EdUFT, 2015.

MARSH, Steven; PARVATI, Nair, (Eds). *Gender and Spanish Cinema*. Oxford-Nueva York: Berg, 2004.

MARTÍNEZ, Natalia (2011). Modelos de masculinidad en el cine de la transición: José Sacristán, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, *Icono*, 14, p. 275-293, 2011.

MARKS, Laura U. *The Skin of the Film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, xvi, n.3, 1975.

_____. *Visual and Other Pleasures: Theories of Representation and Difference*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

PALACIO, Manuel. *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012.

REINA, Carmen. Nuevas masculinidades: la igualdad de género construida desde los hombres. (2014), *El diario.es*. Disponible em https://www.eldiario.es/andalucia/Nuevas-masculinidades-igualdad-construida-hombres_0_232376857.html Acceso: 31/12/2018.

RINCÓN, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

SALAZAR, Octavio. *Masculinidades y ciudadanía los hombres también tenemos género*. Madrid: Dykinson, 2013.

_____. *El hombre que no deberíamos ser*. La revolución masculina que tantas mujeres llevan siglos esperando. Barcelona: Planeta, 2018.

URRUTIA, Jorge. *Imago litterae: cine, literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.

VALDÉS, Isabel; ÁLVAREZ, Pilar. Ascensão da extrema-direita na Espanha preocupa as Mulheres. *El País*. Matéria republicada em 05/12/2018, no site: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/12/extrema-direita-espanha-mulheres.html>. Acesso em 18/02/2019.

VIANA, Israel (2010). TVE, «para servir a Dios y a la política española». *ABC*, 2010. Disponible em: <https://www.abc.es/20091028/historia-/para-servir-dios-politica-200910281145.html> Acceso em: 31/12/2018.

ZECCHI, Barbara. *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra, 2014.



Sessenta anos do prêmio de fotojornalismo Word Press Photo of the Year: uma visão com perspectiva de gênero¹

Asunción Bernárdez Roda e Ignacio Moreno Segarra

Introdução

World Press Photo é uma organização independente e sem fins lucrativos, com sede em Amsterdã, fundada em 1955. Desde então realiza uma premiação anual na categoria fotojornalismo que continua sendo a de maior prestígio no mundo, embora hoje existam outras muito importantes como a do Pulitzer e da Sony. Todos os fotógrafos profissionais da imprensa podem apresentar os seus trabalhos a este prêmio, competindo, todos os anos, perante um júri independente, formado por treze membros que pertencem ao mundo profissional. Atualmente, além do prêmio de fotojornalismo passaram a premiar outras categorias: notícias e temas atuais, personagens, esportes e fotografias de ação, vida cotidiana, retratos, artes e entretenimento, a natureza e reportagens de esportes, respondendo assim a um anseio de diversificação e especialização que caracteriza bastante o nosso tempo. A organização *Word Press Photo* tem um *site* de referência onde disponibiliza publicamente as imagens. A relevância da organização também se deve à sua grande difusão em todo o mundo, já que, após o concurso, as fotografias premiadas são exibidas em uma exposição itinerante em quarenta países, recebendo mais de um milhão de visitantes por ano. Além disso, um anuário é publicado em seis idiomas diferentes e a organização desenvolve programas educacionais internacionais.

Em seu *site* (<https://www.worldpressphoto.org/>), a organização afirma que seus objetivos são “estimular o desenvolvimento do fotojornalismo, promover a

1- Tradução e revisão de Marcos Luciano Rizzato e Susane Rodrigues de Oliveira. Este texto foi originalmente publicado em língua espanhola no Cuadernos de Información y Comunicación (22, 2017, p. 283-303) da Universidad Complutense de Madrid. A publicação desse artigo tem a permissão direta de Asunción Bernárdez Rodal.

disseminação do conhecimento, ajudar a consolidar altos padrões profissionais dentro do setor e promover uma troca livre sem restrições de informação”. A *Word Press Photo* se mostra assim como uma organização consciente da importância das imagens jornalísticas na construção e percepção de um mundo globalizado (BECK, 2000), e um de seus lemas é que aquelas imagens, usadas em ambientes de informação, podem servir “*To change the world and inspire the understanding*”. Esta declaração resume a ideia da importância adquirida pela fotografia de imprensa ao longo do século XX, quando se trata de fornecer imagens de todo o mundo, especialmente em contextos bélicos ou de catástrofes humanitárias. Se observarmos as fotografias premiadas, veremos como os prêmios vão desenhando um mapa dos principais conflitos que assolaram o mundo após a Segunda Guerra Mundial (e que mais preocuparam ao bloco ocidental). Por exemplo, a organização premiou as fotografias tiradas na Guerra do Vietnã (1955- 1975) em cinco ocasiões: 1965, 1966, 1967, 1968 e 1973. Este conflito foi um dos mais fotografados na história e é o exemplo mais evidente de como o fotojornalismo tem sido capaz de mobilizar politicamente a cidadania no mundo ocidental. O conflito palestino-israelense, a Guerra da Iugoslávia, o conflito do Líbano, os massacres em Ruanda, as Guerras do Iraque e os golpes de Estado em diferentes países, ou mais recentemente a guerra na Síria e a dramática entrada de refugiados na Europa nos chegam através de imagens produzidas por profissionais dedicados não só informar, mas também a recriar a barbárie das guerras e das calamidades humanas. Ao mesmo tempo, estes profissionais fornecem argumentos, em forma de imagens, ao Ocidente crítico que quer mudar o estado de violência em que seguem vivendo muitas partes do mundo globalizado, deslegitimando as intervenções armadas e a violência indiscriminada.

1. Word Press Photo como objeto de estudo e pressupostos metodológicos

Os prêmios de fotografia têm sido objeto de estudo de vários artigos acadêmicos nos últimos dez anos². Por exemplo, as imagens vencedoras do Prêmio Pulitzer entre 1942 e 2002 foram estudadas por Kim & Smith (2005), Buel, (1999) e Greenwood & Smith (2007), que analisaram nelas as representações dominantes.

2- Análises de prêmios fotográficos podem ser encontradas antes mesmo dos últimos dez anos. Veja, por exemplo, Greenwood e Smith (2009).

O principal prêmio do *World Press Photo*, que tratamos neste texto, também tem sido objeto de análises em várias ocasiões. Por exemplo, Karzycka e Kleppe (2013) investigaram o significado dos “tropos” que aparecem nas fotografias premiadas por vários anos, analisando a repetição de uma série de elementos significativos ao longo do tempo. Uma das conclusões deste trabalho foi a ideia de que um dos fundamentos-chaves do uso dos tropos neste tipo de imagem é a construção dicotômica dos gêneros: masculino e feminino continuam a se materializar em uma série de valores opostos, da maneira mais convencional em nossa cultura. No entanto, este trabalho não passa pela história do prêmio, pois se limita aos anos de 2009 a 2011.

Por outro lado, um artigo de Yang Lui (2013) analisa os discursos profissionais implícitos nas imagens vencedoras, entre os anos de 1992 e 2011, na categoria de meio ambiente, estudando como as chaves profissionais de representação se relacionam com a verdade e a presença de ONGs nos países em desenvolvimento. O texto de Natalia Mielczarek (2013) oferece uma análise da retórica visual da foto premiada em 2011, – tirada no Iêmen pelo espanhol Samuel Aranda, em que uma mulher tem em seu colo um homem ferido –, e de como esta imagem representa na realidade a mãe tradicional da cultura muçulmana. Por fim, Joanna Kedra (2013) desenvolveu um modelo de análise de imagens que pode ser usado no contexto educacional para criar projetos de alfabetização audiovisual. Trata-se de um artigo metodológico que utiliza como casos de estudo o fundo de imagens *Word Press Photo* na variedade *press photograph story*, em que se utilizam uma sequência de oito a doze imagens.

O *Word Press Photo* tem sido um dos marcos do fotojornalismo após a Segunda Guerra Mundial, uma atividade profissional que em sua produção de imagens foi criando um contexto visual específico e significativo. Uma cultura visual construída com base na colocação de conflitos e infortúnios humanos perante as lentes das câmeras. Junto a isso, é inegável que o sofrimento retratado não apenas denuncia jornalisticamente, mas também ajuda a informação a ser vendida e ilustrar de maneira grosseira nossos noticiários. Nesse sentido, nossa primeira hipótese é a de que esse tipo de imagens mostra o sofrimento humano, mas também coloca limites à sua exibição e compreensão, selecionando aspectos da realidade, ou seja, eles não mostram “o mundo”, mas uma parte reconhecível dele. Com base nessa premissa, analisaremos quais são as formas preferidas pelos/as fotógrafos/as para mostrar o sofrimento; sabendo que estas imagens são

as mesmas que os jurados escolheram por considerá-las melhores, no sentido de mais efetivas.

Nossa segunda hipótese é a de que, dentro desse contexto visual, as mulheres serviram para representar o trágico desgaste físico e emocional dos seres humanos submetidos à brutalidade de outros (BUTLER, 2006, 2009; ROGERS, KENIX, THORSON, 2007). Nesse contexto, os corpos femininos recebem um tratamento estético particular que as convertem em vítimas, não apenas como mulheres, mas também como símbolos da representação pós-moderna da tragédia humana.

Enquanto as imagens de imprensa são interpretadas dentro de um quadro significativo que nos fala de um evento “que é verdade”, o horror e o sofrimento que representam requer uma interpretação (WRIGHT, 2000). O contexto geral em que a mídia apresenta essas imagens não favorece as análises racionais de seu conteúdo político. Por exemplo, uma fotografia de uma criança refugiada morta em uma praia europeia não é apenas a representação de uma realidade, mas também do drama humano – eterno e não histórico – do falecimento de uma criança em condições terríveis. Essa transcendência que a imagem possui é, em si mesma, paradoxal porque, ao mesmo tempo em que mostra uma realidade, em sua capacidade simbólica, parece rejeitar abordagens mais racionais, econômicas ou políticas. Interpretar o horror, verbalizá-lo, buscar suas causas e consequências parece um exercício impossível. O fotojornalismo cumpre assim uma dupla função: por um lado, coloca diante de nossos olhos as mais terríveis tragédias que o ser humano pode viver mas, por outro lado, faz com que essas tragédias apareçam de forma impactante, porém não explicativas (CHOULIARAKI, 2010). Como veremos, ao analisarmos a série de fotografias premiadas, o sofrimento humano, a tragédia e a comoção respondem e expressam indistintamente, seja quando provém de uma catástrofe natural, de uma guerra ou de uma má gestão política.

Em nossa análise, partimos do trabalho realizado por Karzycka e Kleppe (2013) sobre a definição do que é um tropo. Para isso ampliamos o nosso *corpus* de análise para que pudesse abarcar um período mais amplo que vai do ano de 1956 ao de 2015. Essa ampliação do *corpus* serve para demonstrar como as chaves de representação de gênero estão mudando à medida que as mulheres vêm transformando seus papéis sociais e representativos nos últimos cinquenta anos. Nossa forte hipótese é a de que as representações da cultura dominante tendem a ter um caráter especialmente conservador em relação ao gênero, uma

característica compartilhada com as representações da “alta cultura”. As imagens produzidas pelo fotojornalismo e premiadas pelo *Word Press Photo* são exemplos de imagens presentes tanto na cultura popular quanto na artística, em um hibridismo típico da pós-modernidade.

Realizaremos a análise em três níveis, seguindo o paradigma da semiótica clássica de Roland Barthes (1977, p. 17), bem como os padrões de observação “perdidos” da fala de Rose (2012): nada do que vemos em uma fotografia é evidente, mas sim o resultado de uma elaboração e interpretação criativas. A imagem é uma mensagem sem código, mas seus elementos são interpretáveis por analogia. Ou seja, as imagens têm um valor de referência denotativo, mas também um valor conotativo associado a um código social necessário para interpretar o que vemos. As interpretações de imagens desse tipo são altamente contextuais. Os fatores culturais, o contexto em que as imagens são lidas ou a competência cultural dos/as destinatários/as são cruciais no momento de gerar uma determinada interpretação. Vamos considerar os valores denotativos, conotativos e as interpretações “sociais” (HALL, 1997) que tenham consequências na construção dos gêneros como duas entidades opostas, que é a estratégia básica da representação de gênero nos meios de comunicação. Esta complexidade analítica nos leva a desenvolver na prática um método hermenêutico de interpretação (BOCK; ISERMANN; KNIEPER, 2011), porque é necessário aplicar uma série de conhecimentos interdisciplinares que expliquem o complexo mecanismo da construção dos gêneros. Analisar imagens de imprensa demanda, como disse Clifford Geertz, uma “descrição densa” (1997, p. 20), que não se esgota na mera descrição dos signos que contém e das relações que eles mantêm entre si. Neste caso, tais relações devem ser submetidas à referência cultural de como se constrói a diferença dos gêneros de modo completamente estereotipado e dicotômico: o feminino é expresso por meio dos cuidados, do sacrifício pelos outros e da empatia; e o masculino pela atividade, o combate e a luta.

2. O fotojornalismo, a banalidade das imagens e a exigência de verdade

No mundo globalizado, a fotografia de imprensa continua a desempenhar um papel importante no panorama da comunicação (COTTLE, 2009; LEWIS; KAUFHOLD; LASORSA, 2010). Em uma ecologia midiática em que tanto a obtenção quanto a difusão de imagens foram banalizadas, as fotografias que

aparecem na imprensa continuam a manter o seu *status* como portadoras de valores simbólico e material. Este fato se deve ao diferencial das imagens produzidas pelo fotojornalismo em relação a outros tipos de fotografia, que é a pretensão de que suas imagens são “verdadeiras” e falam sobre o mundo de forma “objetiva”. Os fotógrafos assumem que sua função é falar da verdade, embora seu papel esteja mais próximo da mediação social, pois, ao fotografar a realidade de uma forma concreta, eles a interpretam. Entretanto, o objetivo profissional dos fotojornalistas é tornar esse processo de mediação invisível (SCHWARTZ, 1999). Entre as exigências profissionais do fotojornalista está a de estar presente no local onde os eventos ocorrem, observá-los diretamente e não manipular os elementos visuais (cor, luz etc.) de forma exagerada até distorcer a realidade. Quando alguém não atende a esses requisitos pode ser “sancionado” socialmente dentro da profissão. Um exemplo desse processo de exigência de verdade ocorreu quando a organização dos prêmios retirou, no ano de 2010, o terceiro prêmio da categoria Notícias de Esportes, concedido ao fotógrafo Stepan Rudik, por ter manipulado uma imagem. Sabemos que na atualidade, as linhas entre a “literalidade” das imagens, tanto na obtenção das mesmas como em suas interpretações, é um processo complexo, especialmente em um mundo onde a fotografia digital e seu tratamento técnico revolucionaram nossa relação com as imagens. Neste panorama de mudança, o fotojornalismo veio garantir a relação especialmente estreita que se supõe entre fotografia e realidade (NEWTON, 2008). O jornalista deve certificar-se não só de que capta a realidade em um determinado ângulo, mas de que os receptores interpretem o que veem de forma mais literal possível. Para isso, quanto mais próximo estiver do objeto a ser capturado, melhor será entendido o sentido por aqueles que olham para a imagem. Ou seja, a denotação da imagem deve estar muito “próxima” aos valores conotativos e interpretativos que são fornecidos no processo de recepção. A questão de até que ponto os retoques pode ser realizados em imagens, sobretudo desde que a fotografia digital foi imposta, é um tema muito interessante porque marca as linhas profissionais do fotojornalismo, mas não é um tema que podemos abordar neste artigo (Cf. MÄENPÄÄ, 2014). As fotografias que podemos enquadrar na epígrafe do “fotojornalismo” não costumam deixar espaço à ambiguidade interpretativa. *World Press Photo*, em sua declaração de intenções, indica qual deve ser o sentido do fazer jornalístico em um mundo globalizado e altamente tecnológico:

Precisão, imparcialidade, justiça, transparência e responsabilidade são os valores centrais que promovemos, e a integridade da World Press

Photo é mantida quando os colocamos em prática. Novas tecnologias expandiram as formas e meios de fazer jornalismo, o que significa que não é mais sinônimo da imprensa. A ascensão das tecnologias digitais e da Internet transformou a maneira como produzimos, publicamos, circulamos e consumimos histórias visuais. Em meio a essa reviravolta, nossa defesa da livre investigação, liberdade de expressão e liberdade de imprensa é mais forte do que nunca (Tradução nossa).

Para a organização, o jornalismo é uma maneira de produzir histórias sobre o mundo. E as tecnologias digitais e sua enorme difusão pela internet transformaram o modo de contar essas histórias, mas também de produzi-las. No entanto, neste mundo globalizado (COTTLE, 2009) permanece uma cultura de que os meios de comunicação não inventam, mas difundem e exploraram ao máximo: o fascínio pela violência e o sofrimento (HÖIJER, 2004), como um elemento de popularidade tanto na informação como na ficção. Imerso neste esquema, poderíamos afirmar que a atividade fotojornalística desenvolve uma crítica implícita (MOELLER, 1999) aos eventos sociais que representa e, especificamente, à violência. Hannah Arendt já dizia, em um texto de 1963 (*On Revolution*), que na modernidade se desenvolveu uma “política de piedade” perante o sofrimento dos outros, algo que não existia em períodos históricos anteriores. A visão do sofrimento através de imagens tem sido um recurso para estimular a empatia com os outros. O fotojornalismo do século XX tem contribuído de modo especial para o desenvolvimento de um novo paradigma de visualidade porque, como explica Didier Fassin (2015), com essas representações passou-se à representação de uma nova “política de sofrimento”. Os indivíduos fotografados passam a ser seres que sofrem, através dos quais podemos observar a “*patetización del mundo*” como fenômeno globalizado (BOLTANSKI, 1999; ILAN, 2015). Homens e mulheres sofredores se convertem em objetos onipresentes nos meios de comunicação. Porém, podemos perguntar se ambos os gêneros (masculino e feminino) cumprem as mesmas funções representativas, têm o mesmo valor ou se apelam aos mesmos sentimentos dos espectadores. A exibição dos corpos de homens e mulheres sofredores nas fotografias jornalísticas tem o mesmo significado? Nossa hipótese principal é que ambos carregam consigo os valores conotados dos gêneros sexuais em outras representações midiáticas. De maneira razoavelmente convencional, mantém-se uma estrutura dicotômica na qual os homens são ativos, capazes de usar a força, intervir no ambiente e as mulheres são,

sobretudo, seres sofredores cuja dor é acima de tudo a dor alheia. A função dos homens é proteger os fracos, enquanto as mulheres são as fracas diante de um sistema ou circunstância que as supera.

3. A representação pública das mulheres

Se tivéssemos que assinalar uma característica definidora da sensibilidade pós-moderna que reúne diferentes manifestações artísticas ou criativas, indicaríamos que os conceitos de “subjetividade” ou “identidade” marcaram todo um período crítico e criativo. Para a teoria feminista, tais conceitos também têm sido eixos centrais em torno dos quais foram implantados os discursos sobre como as categorias do pensamento feminista clássico são compreendidas. A sensibilidade pós-moderna impôs uma característica construtiva em todos os processos identitários e já não está mais tão interessada em explicar os processos sociais e as construções subjetivas. Assim, a teoria crítica pós-moderna renunciou a explicar, por exemplo, o que é o patriarcado, ou porque restitui-se na maioria das manifestações culturais a categoria dicotômica insidiosa que constrói o feminino e o masculino como duas entidades opostas, mas que dão sentidos uma à outra (BERNÁRDEZ, 2015, 2018). No entanto, esses argumentos pós-modernos são seriamente questionados quando deixamos a teoria e nos concentramos em analisar as práticas sociais e representações culturais. A realidade é que as mulheres continuam a ser representadas de maneira estereotipada ou sub-representada na mídia, e que os dados econômicos e de igualdade mostram, ano após ano, números de grandes desigualdades experimentadas por mulheres no mundo. A desigualdade econômica e social continua existindo, mas ainda existe a desigualdade simbólica de que fala Nancy Fraser (1997) quando afirma que a conquista da igualdade para todos os seres humanos passa por dois caminhos: o que tem a ver com a justiça econômica, mas também com a justiça representativa.

O que está acontecendo, neste caso, com a imagem das mulheres nas novas formas de produzir, acumular e distribuir imagens no mundo globalizado? As representações das mulheres ainda estão respondendo às expectativas tradicionais em relação ao modo de construção dos gêneros? As imagens estão em toda parte, em anúncios publicitários, filmes, materiais formativos e diferentes formas de lazer. Elas são onipresentes, banais, sem perder, ainda que de modo paradoxal, sua capacidade de falar, recriar e dar sentido ao mundo (MACHIN, 2004). Porém, vamos dar um exemplo de como novas formas de produzir, reproduzir e consumir

imagens podem estar mudando os valores simbólicos da feminilidade. Vejamos o que está fazendo, por exemplo, um dos grandes distribuidores de imagens, o banco de dados da Getty Images, capaz de disseminar milhares de fotografias, atingindo qualquer nicho de mercado, fornecendo material para qualquer subgênero que produza os meios de comunicação. Esse banco fornece “novas imagens” que desconstruem a maneira de representar os gêneros nas imagens convencionais, usando uma linguagem pós-moderna que provém, em alguns casos, de postulados da teoria Queer. Em um artigo, Aiello e Wodhouse (2016) analisam, especialmente, o descritor de pesquisa /Genderblend/³, como “Visual Trends 2015” no banco de imagens da Fundação Getty. O termo alude à tendência estética atual de apagar as fronteiras tradicionais acerca dos papéis de gênero. Podemos perguntar, por exemplo: já não é mais uma tendência que as mulheres apareçam associadas à beleza, à fraqueza, à emotividade, como tem ocorrido até agora? A resposta intuitiva é que isso não aconteceu. O que é evidente é que na cultura comercial, as marcas têm aprendido a jogar com as chaves da representação dicotômica dos gêneros e, sem abandoná-las, são capazes de tratar de temas como o empoderamento das mulheres ou a importância da criação dos bebês pelos homens.

É evidente que está na moda, por exemplo, anunciar brinquedos para meninos e meninas com representações transgênero. Em 2015, a Getty Images dedicou um seminário web intitulado *Genderblend: The new visual language of gender marketing*. Esta entrada de novos discursos sobre o gênero na publicidade e *marketing* poderia nos fazer pensar que estamos vivendo um momento em que já não existem as fronteiras a respeito do gênero. No entanto, quando abandonamos este campo da publicidade e entramos em representações com maior consideração por seu aspecto informativo, como as do fotojornalismo e as imagens transmitidas nos meios de informação legitimados, o *genderblend* desaparece. As mulheres continuam a ser objetificadas e representadas em suas características clássicas de definição de gênero: emocionais, empáticas, fracas e belas.

Na série de imagens que vamos analisar, que têm as mulheres como principais sujeitos das fotografias premiadas, veremos como elas estão ali para representar valores convencionais: mulheres sofredoras que choram o mal dos

3- É evidente que nos grandes bancos de dados os termos-chave para a realização de pesquisas são muito importantes. Daí a importância da criação da Tag /genderblend/.

outros, dos entes queridos, fazendo sua a dor dos outros e, por extensão, a dor humana.

Essas imagens de mulheres sofredoras são um lugar privilegiado para ver como essa subversão e mistura de gêneros que nos oferecem o meio publicitário e a ficção, materializadas em formas de consumo midiático, contrastam e mascaram não apenas as imagens tradicionais de gênero, mas a realidade social e material que as suportam. Em outras palavras: as imagens jornalísticas nos lembram de que é necessário algo mais do que o desmantelamento dos gêneros no âmbito do consumo, para que desapareçam de nossa realidade social.

4. A análise do repertório

4.1. Questões gerais sobre o *corpus* de análise

O *corpus* de análise é formado por 58 fotografias premiadas entre os anos de 1955 e 2015, tendo em conta que durante quatro anos o concurso não foi realizado (1958, 1960, 1970 e 1971). Nessa investigação, o nosso principal objetivo foi o de focar o papel das mulheres como protagonistas das fotografias vencedoras. Para isso, fizemos uma comparação com as imagens em que se narram histórias masculinas. Os temas tratados nestas imagens recorrem à história política e social da segunda metade do século XX até os dias atuais. A série começa em 1955 com a imagem de um acidente de moto, e termina em 2015 com a fotografia de um grupo de refugiados que chegam desesperados à Europa, vindos da Síria. A cada ano, o Prêmio tem apontado os conflitos sociais mais incendiários, como as consequências da Segunda Guerra Mundial, a segregação racial, o assassinato político, a comoção da Guerra do Vietnã, os golpes de Estado em países como o Chile e a Espanha, o conflito da Irlanda do Norte, os desastres naturais, o Apartheid na África do Sul, a fome no mundo, o conflito palestino-israelense, o problema da Aids, as expulsões de famílias de suas casas devido à crise econômica, a discriminação contra os gays, os “sem documentos” tentando atravessar o Mediterrâneo etc.⁴

Neste caso, abordamos um repertório construído com um alto grau de artificialidade. Trata-se de fotografias escolhidas anualmente por diferentes jurados e que por isso abrangem uma ampla variedade de temas e técnicas. Em

4- Toda a série pode ser consultada no site oficial <https://www.worldpressphoto.org/>.

nossa pesquisa, somos conscientes de que com a eleição da foto vencedora de cada ano construímos um “repertório de obras” que não foi construído para ser visto dessa maneira. Pode acontecer que, ao mesmo tempo, ao extraí-las de seu entorno e olhá-las sucessivamente, nos deem uma série de significados que nenhuma delas tem individualmente. Estas fotografias que a princípio parecem não ter nada em comum, apenas o fato de terem sido produzidas e premiadas no ambiente jornalístico, podem legitimamente ser submetidas a uma leitura conjunta, utilizando o conceito que Foucault (1999, p. 62) definiu como “formação discursiva”⁵. A formação discursiva é, na verdade, um discurso que faz sentido por seus próprios meios, apesar de não realizar a análise sobre um objeto convencional de estudo fechado em si, como pode ser, por exemplo, um livro. Este sistema nos ajuda a saber quais foram as condições históricas e, neste caso, profissionais, isto é, o *a priori* histórico que fez com que, num dado momento, certos textos fossem produzidos e outros não. Neste caso, a questão é por que algumas obras são premiadas e outras não, e qual é a presença das mulheres nelas, tanto como objetos de representação quanto como criadores de imagens. As obras premiadas tornam-se, assim, um discurso significativo, em um repertório interpretável através das regras gerais de interpretação de textos visuais. Por exemplo, podemos fazer as seguintes perguntas diante deste grupo de fotografias: Que regras profissionais (e anônimas) dominam essa linguagem audiovisual? Quem fala e a quem se fala com estas imagens? Que temas dominam? Que sujeitos aparecem e como eles se relacionam com os objetos? Que estratégias de imagem predominam nas composições? Em alguns casos, resolvemos assinalar os elementos que se repetem de maneira estável: o predomínio formal do preto e branco sobre as fotografias coloridas, a escolha de temas que tiveram repercussão midiática, a preferência em mostrar o sofrimento dos grupos humanos diante dos indivíduos etc.

Nestas fotografias há vários elementos que se repetem em todas elas, constituindo uma rede significativa, unida por interpretações comuns sobre os papéis de mulheres e homens na vida social. Um ponto comum, por exemplo, é que todas as fotografias apresentam seres humanos que estão sofrendo. Podemos ver indivíduos ou grupos, de diferentes idades, homens e mulheres, mas todos estão expostos a infortúnios como morte, a doença, a guerra, os acidentes, a perda

5- A definição é “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (FOUCAULT, 1999, p. 153-154).

de lar, família, a fome, a marginalização ou os deslocamentos forçados. Nós os vemos como corpos que sofrem e não apenas como fotografias estáticas que refletem um momento já passado. Nós as lemos em seu contexto histórico, como uma narração do que aconteceu com alguns seres humanos levados ao limite da precariedade e fraqueza. Cada imagem é uma história, são, portanto, fotografias narrativas. Por exemplo, quando vemos uma imagem de pessoas afetadas por uma guerra ou um deslocamento, também podemos refletir sobre como essa guerra foi produzida, que papel os países ocidentais estão tendo no conflito etc. Não podemos saber o que aconteceu com essas pessoas individualmente, quais foram suas histórias ou onde estão agora. E, no entanto, as fotografias apelam diretamente à nossa capacidade de se emocionar e desenvolver um sentimento de solidariedade em relação ao que vemos.

Desta série fotográfica podemos extrair uma série de tropos que se repetem. Podemos definir um “tropo” como uma “imagem forte” (ZARZYCKA; KLEPPE, 2013, p. 972) que tenta nos comover, aludindo a uma série de convenções iconográficas reconhecidas por todos nós. Uma mulher de luto, uma mulher que chora de modo intenso, um civil em frente aos militares, uma pessoa ensanguentada... São imagens que têm uma identidade em si mesma, capazes de transcender o tempo e o espaço em que foram tiradas. Os tropos também vão além dos valores puramente estéticos e podem ser interpretados a partir de seu valor político. Parece que eles estão nos dizendo que alguma coisa está errada neste mundo, e que deveríamos fazer algo para mudá-lo. Nesse sentido, Didi-Huberman (2008), em sua análise das fotografias dos campos de concentração nazistas, falou não só da hipertrofia que podem chegar a produzir esse tipo de imagem forte, mas também de que elas podem representar o que consideramos irrepresentável, ficando longe do que consideramos razoável e, portanto, humano. O mesmo autor também levanta uma discussão interessante: na semiótica tradicional, os tropos eram analisados a partir de diferentes níveis de significado que cada signo continha, de modo que havia uma ligação explícita entre o que uma imagem representava e o que os leitores ou espectadores poderiam reconhecer como elementos significativos. Hoje em dia, no entanto, os níveis de reconhecimento das imagens são mais complexos. Primeiro, o público sabe que as imagens podem ser produzidas por uma variedade de agentes, tais como várias instituições, meios de comunicação ou indivíduos que produzem fotografias que são recebidas através da internet de maneira totalmente alheia à

situação em que foram tiradas. As imagens hoje em dia funcionam mais como modelos abstratos do que como documentos (ROSLER, 2004) de alguns fatos que realmente ocorreram. Elas são moedas de troca que circulam pelas novas redes, porque podem ser vendidas no mercado. Por exemplo, uma mulher em luto ainda é um símbolo religioso da dor pela morte de um ente querido, mas também é uma categoria que pode ser pesquisada em um banco de dados e utilizada em diferentes meios como simples ilustração.

A segunda característica que podemos identificar em todas as imagens do *Word Press Photo of the Year* está associada à fotografia de guerra como um gênero: falando de uma situação traumática, mesmo quando se fala de questões sociais. Trauma é uma experiência que ameaça fisicamente e emocionalmente o bem-estar de uma pessoa e pode se referir às pessoas tanto de forma individual como coletiva. Os processos traumáticos são geralmente acompanhados por uma perda de memória, de dados que compõem a realidade e deixam para trás o traço de algo que não é visto, que é censurado, de uma presença que não vemos, mas está lá. Todas as fotografias da série aludem a um horror que está mais elidido do que representado na própria fotografia. Quando uma jovem é vaiada e ridicularizada por ir a uma universidade de brancos, vemos este fato, mas também todo o horror da escravidão, do racismo e da exploração de uma pessoa sobre a outra, de um povo sobre o outro. Vemos uma imagem e, com ela, o espetáculo da representação, enquanto intuímos que o horror é mais profundo e mais prolongado no tempo do que a imagem mostra.

Em terceiro lugar, toda a série de fotografias nos remete a um mundo de valores éticos. É um exemplo evidente de que a ética e a estética estão mais unidas do que nunca nestas imagens que mostram, acima de tudo, o sofrimento das pessoas. Os horrores que sofrem as pessoas fotografadas são causados por outros seres humanos, mas os espectadores estão situados em uma nova categoria: de observadores de uma tragédia, unidos por uma sensibilidade comum. A família que chora a morte de uma criança, é qualquer família; a menina que está morrendo presa na lama diante das câmeras, é qualquer criança que nos faz sentir que não podemos fazer tudo perante a natureza. Esse tipo de imagem nos fala, sobretudo, de nossa própria barbárie.

4.2. “Nosso sofrimento” vs “o sofrimento dos/das outros/as”

Como já mencionamos, a exposição da dor e a representação da morte nos meios de comunicação não pararam de crescer nas últimas décadas, a ponto de se tornarem uma “parte essencial de nossas vidas” (ILAN, 2015, p. 229), como parte do que é visível no espaço público. Essa exposição de dor, maldade e sofrimento está programada e se mantém de forma paradoxal, dentro dos limites que enquadram as rotinas profissionais do fotojornalismo. Por exemplo, consideramos “obsceno” mostrar o sofrimento daqueles que consideramos “nossos”, enquanto nos consideramos com a liberdade de olhar para o sofrimento “dos outros” (SONTAG, 2003). Talvez o exemplo mais ilustrativo seja o fato de que não vimos praticamente fotografias de pessoas na queda das Torres Gêmeas no atentado de 11 de setembro de 2001. O que vimos foi, sobretudo, os edifícios em chamas, misturas de ferro e cimento, mas poucas vítimas diretamente afetadas pelo massacre. O mesmo aconteceu nos atentados de Madri no dia 11 de março de 2004. Nesses casos, a natureza “fotogênica” da catástrofe não justifica a exibição de um sofrimento que pode se tornar insuportável. Desde a Segunda Guerra Mundial não houve limite para a exibição do sofrimento humano através da mídia, especialmente se o sofrimento é daqueles que nada têm a haver com a nossa realidade imediata. A primeira lição que os telejornais parecem nos dar é que “temos o direito de ver tudo”. E é um direito sem limites quando se trata de ver aqueles grupos ou pessoas que não as consideramos parte de um “nós”. Os corpos e as almas destruídos nas guerras, os dramas vividos nas catástrofes naturais ou a degradação a que se condena as pessoas que padecem de fome e miséria. No fotogênico desse presente eterno, os seres humanos reais desaparecem e restam-nos os signos que podemos consumir diante de uma tela de televisão.

Em consonância com esta tendência visual, muitos dos prêmios do *Word Press Photo*, ao longo de todos esses anos, mostram descaradamente o sofrimento daqueles que não são considerados parte de nossa cultura e, portanto, temos o direito de olhá-los e exibi-los de forma natural e não problemática. Os meninos e as meninas que correm nus queimados pelo Napalm no Vietnã (1965); o menino morto na tragédia de Bhopal na Índia (1985); ou a menina presa na lama após a explosão de um vulcão e que agonizou por vários dias na Colômbia (1986), são exemplos dramáticos do quanto podemos e “queremos ver” do sofrimento alheio. Por outro lado, sabemos que os prêmios falam mais do que uma sociedade considera importante e valioso, do que daqueles indivíduos a quem são

concedidos. Neste caso, eles cumprem uma função específica dentro da profissão, pois através deles é feito um debate sobre as rotinas, limites ou padrões profissionais. *Word Press Photo* é o prêmio de maior prestígio de sua categoria, capaz de elevar à categoria de “Arte”, com inicial maiúscula, as fotografias que o ganham. A arte parece se unir a este tipo de fotografia com a consciência política que tem estado implícita no trabalho fotojornalístico. “Eu quero mostrar as coisas que precisam ser mudadas”, disse Hine na década de 1930... A câmera tornou-se assim uma testemunha da desigualdade social e da injustiça. Suas imagens vencedoras nos fornecem dados e refletem os discursos profissionais, os contextos comunicativos e os limites dos padrões profissionais a nível internacional (apud LIU, 2013, p. 457).

4.3. Resultados da análise com perspectiva de gênero

A análise quantitativa do número de mulheres que ganharam este prêmio é simples e reduzida. Apenas quatro mulheres fotojornalistas conseguiram isso desde a sua criação: François Delmulder, 1976; Dayne Smith, em 1999; Lara Jo Regan, em 2000, e Jodi Bieber, em 2010. Este dado merece uma explicação e uma comparação analisando o papel das mulheres no fotojornalismo, trabalho que não podemos empreender neste texto.

Em relação à análise qualitativa, a primeira questão seria perguntar-nos se faz sentido considerar uma diferença de gênero nas representações, já que a solidariedade parece não ser um sentimento extensivo a toda humanidade, colocando em suspeita nossos preconceitos de classe, gênero e raça. Podemos dizer que existe um tópico específico para representar a dor das mulheres? Existe uma dor genuinamente feminina? Embora as respostas lógicas a essas perguntas sejam a de que não há na vida humana diferenças em relação à empatia ou à dor alheia, é evidente que há quando se trata de representar por que homens e mulheres sofrem ou, o que é o mesmo, pensar em que tipo de signos esse sofrimento é representado.

Ordenar o *corpus* das 56 obras em chaves de representação de gênero nos trouxe algumas dificuldades. Por exemplo, podemos identificar o tema de uma fotografia indicando quem são os principais personagens da representação, mas há muitos casos em que as chaves de ordenação podem ser questionadas. Há poucas evidências indiscutíveis. Por exemplo, podemos afirmar que predominam as fotos de grupos humanos em relação à representação de indivíduos sozinhos. Apenas

em seis casos foram premiadas fotografias de homens sozinhos, as que correspondem aos anos de 1955, 1967, 1969, 1995, em comparação com a única de mulher que aparece totalmente sozinha em 2011. (**Imagem 1**): uma jovem cujo parceiro havia jogado ácido em seu rosto.

Imagem 1



A fotografia foi tirada por Jodi Bieber, uma fotógrafa sul-africana, que fez um retrato de Bibi Aisha, uma afegã de 18 anos, forçada a se casar por sua família e foi desfigurada com ácido pelo seu marido. Trata-se de um retrato que poderíamos qualificar como convencional, em que uma mulher nos olha com dignidade e serenidade a partir de sua desgraça. Há apenas outra fotografia que podemos incluir nesta categoria de mulheres que olham para a câmera e se mantêm firmes diante do sofrimento: a vencedora em 1957, apresentada por Douglas Martin (**Imagem 2**). Nesta obra, Dorothe Counts, uma das primeiras estudantes a frequentar uma escola racialmente mista, é assediada pelas provocações de seus colegas brancos enquanto caminha pela rua. É uma foto de grupo em que jovens brancos aparecem usando o riso como arma de deslegitimação diante dos dois personagens negros que caminham sérios em direção ao fim dos privilégios raciais.

As fotografias 3 e 4 apresentam as mulheres da maneira mais estereotipada: levadas por paixões ou chorando pelo sofrimento e morte de outras pessoas. É evidente que o tropo recorrente é o das mulheres chorando de uma maneira intensa enquanto são consoladas por outras mulheres. Por exemplo, em 1964, na fotografia (**Imagem 3**) tirada por Don McCullin, uma mulher cipriota chora a morte de seu marido durante o conflito entre a Grécia e a Turquia. O lugar central da imagem é ocupado pelo rosto da mulher consternada pelas lágrimas,

60 anos do prêmio Word Press Photo of the Year: uma visão com perspectiva de gênero

enquanto seu filho a toca com a mão, não sabemos muito bem se para consolá-la ou pedir consolo. Várias crianças assistem a cena de longe. Mulheres e crianças frequentemente aparecem juntas nas imagens. Também na fotografia premiada em 1999, tirada por Dayne Smith (**Imagem 4**) no conflito do Kosovo, uma mulher é consolada pela morte de seu marido, neste caso, o rosto não é decomposto pelo choro, mas pelo desmaio, pela perda de consciência da realidade pela dor sofrida, enquanto as mãos masculinas e femininas vêm para consolá-la. As mulheres desconsoladas convertem-se assim no tropo do pranto pela morte irracional e generalizada, como podemos ver na fotografia vencedora do concurso de 1998, tirada por Hocine (**Imagem 5**), que retrata as lágrimas da guerra na Argélia.

Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Em fotografias de grupo, como no instantâneo tirado por Françoise Demulder, vencedora do prêmio em 1977 (**Imagem 6**), podemos ver um grupo de palestinos durante a guerra do Líbano. Nela, vários personagens fogem do horror da guerra, mas apenas uma mulher palestina implora perante um soldado, provavelmente pelo sofrimento de seu povo e agindo como mediadora emocional em seu papel de representação dos sofrimentos humanos. Em uma atitude muito parecida, uma mulher aparece chorando diante da polícia na imagem premiada em 1988 (**Imagem 7**) e tirada por Anthony Suau na Coreia do Sul. Mais especificamente, sabemos que a mulher chora desesperadamente pela detenção de seu filho. E sabemos que seu choro, como na foto anterior, é totalmente inútil, porque nem mesmo se dirige àqueles que realmente têm o poder de mudar a situação que produziu o seu desespero. Dentro desta subcategoria de imagens coletivas, em que se destaca a figura de uma mulher sofrendo em prantos, podemos ver também a figura central do grupo familiar que chora a morte de um ente querido, em uma fotografia tirada por Georges Merillon no Conflito do Kosovo (**Imagem 8**) e que foi premiada em 1991. Nesta imagem, não é apenas a mulher que chora, mas todo o grupo aparece representando o luto extremo. Neste caso, vemos até que ponto pode ser difícil catalogar este tipo de fotografia em uma determinada categoria.

As mulheres aparecem chorando a perda dos filhos e de pessoas queridas, por causa da guerra ou de catástrofes naturais. A fotografia (**Imagem 9**) ganhadora do prêmio em 1984, tirada de Mustafa Bozdemir, nos revela a realidade de uma mãe que encontra seus filhos enterrados vivos em um terremoto na Turquia. Da mesma forma, na fotografia de Arko Datta, premiada em 2005 (**Imagem 10**), uma mulher lamenta a morte de pessoas queridos em face de uma catástrofe natural: um tsunami na Índia. É significativa a capacidade de representar a dor extrema no corpo das mulheres. Neste caso, o rosto praticamente não se vê e é o corpo que demonstra uma dor extrema.

Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 10



Estas últimas imagens nos remetem a um tropo fundamental na história iconográfica feminina que é a representação das mulheres como mães, ou seja, em relação ao cuidado dos filhos. A mãe, que se converte em cuidadora na vida e na morte, é um dos grandes temas na história da cultura ocidental. Consequentemente, a mãe que acolhe e consola dos infortúnios naturais ou catástrofes, é um dos tropos mais recorrentes que observamos nas fotografias premiadas. Enquanto os rostos dos personagens são geralmente centrais na representação, em alguns casos, podem ser também elididos, e é o corpo que ocupa o lugar central da representação, fornecendo um valor dramático que alude ao geral frente ao particular.

Não apenas o corpo das mães é despersonalizado, mas também o dos filhos e filhas que aparecem fragmentados ou encobertos nas fotografias. Esta fragmentação do corpo dos filhos ou das filhas pode ser lida de duas maneiras: por um lado serve para enfatizar aspectos dramáticos, como se viu na imagem de Arko Datta (**Imagem 10**) e também na fotografia premiada em 1993, no instantâneo tirado pelo fotógrafo de guerra James Nachtwey, onde vemos uma mãe que levanta do chão o corpo de um bebê morto de fome na Somália (**Imagem 11**) em que o corpo parece coberto e despersonalizado. Mas, por outro lado, estas imagens podem ser utilizadas não para representar a dor humana e universal, mas sim os valores de calma e resignação associados culturalmente à condição feminina. Estas imagens têm um duplo objetivo: enfatizar a vulnerabilidade da descendência, ao mesmo tempo em que reforça o papel da mãe – que quase sempre aparece em parte ou completa com maior entidade visual – como cuidadora. Um exemplo disso é a fotografia de David Burnett (**Imagem 12**), em que uma refugiada cambojana é vista após a queda do Khmer Vermelho e cujo caráter maternal só é denotado pelos pés de uma criança pequena. Neste caso, o corpo da protagonista transmite a serenidade e resignação de uma cuidadora diante das circunstâncias violentas que a rodeavam. Semelhante à anterior é a foto de Finbarr O'Reilly (**Imagem 13**) em um campo de refugiados na Nigéria, onde uma mãe espera alimentos para o seu bebê e onde podemos ver o rosto desta mulher e a mão de seu filho sobre seus lábios. Estas imagens parecem dramáticas, mas há calma nelas, embora as mães estejam personalizadas (ZARZYCKA, 2012) e mais ou menos completas, num exercício de sinédoque visual, os filhos ou as filhas aparecem fragmentados em um de seus membros, suas mãos ou pés, simbolizando a parte pelo todo: estes membros não só falam da vulnerabilidade

infantil naquela circunstância, mas também da vulnerabilidade universal da infância.

Este tipo de representação maternal e sacrificial tem estado presente desde as primeiras décadas do prêmio e foram tiradas por fotógrafos de diferentes culturas, como podemos ver, por exemplo, na fotografia de Kyōichi Sawada (**Imagem 14**), ganhadora do prêmio em 1965, na qual se mostra o desespero de uma mulher por salvar os quatro filhos das bombas americanas durante a Guerra do Vietnã. Estes mesmos valores aparecem na fotografia de Ovie Carter, premiada em 1974 (**Imagem 15**), que colocou diante do mundo o problema da fome na África e na Índia em uma reportagem intitulada *The Faces of Hunger*, que retratava os estragos da seca na região de Sahel (África) referindo-se à capacidade protetora das mães diante de um desastre natural, repetindo a fragmentação da figura feminina que aparece sintetizada em duas mãos cuidadoras. Este tipo de representação reproduz os elementos clássicos do heroísmo feminino que está codificado, sobretudo, na capacidade de resistência e sacrifício.

Este tipo de representação sacrificial da mulher convertida em vítima foi utilizada e revelada pelos próprios jurados do prêmio ao eleger como ganhadora, em 2006, uma imagem enganosa do fotojornalista Spencer Platt (**Imagem 16**), onde se vê um grupo de jovens libaneses andando num carro, tirando fotos depois de um bombardeio no Líbano durante o conflito entre Israel e o Hezbollah. A foto, onde algumas mulheres jovens e belas são as protagonistas, levantou polémica por estar associada a valores como riqueza, indiferença e *voyeurismo* diante da tragédia. No entanto, as pessoas retratadas eram vítimas. Vítimas que procuravam por seus parentes, talvez enterrados embaixo dos escombros, como revelaram em uma entrevista à BBC. No entanto, suas imagens não correspondiam à da mulher-vítima que o próprio *World Press Photo* vinha promovendo ao longo de sua história.

Por último devemos mencionar a obra do espanhol Samuel Aranda (**Imagem 17**), premiada em 2012, onde uma mulher com véu abraça um homem ferido em um contexto sanitário durante o conflito do Iêmen e que resume muito bem os aspectos básicos que vimos em outras imagens premiadas, como o de recorrer a modelos clássicos da iconografia na hora de fazer as imagens (neste caso, a paixão de Cristo e a Nossa Senhora das Dores), o de fragmentar ou ocultar as características particulares dos protagonistas (o rosto tanto da mulher como o

do homem aparecem ocultos), o de utilizar o corpo para expressar a dor e o de reduzir a estereótipos.

Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16



Imagem 17



5. Conclusões

1. Nas fotografias vencedoras da série, os homens são mais frequentemente os personagens principais da cena. Os papéis que eles incorporam são também mais variados: lutam, matam, se defendem, sofrem acidentes, às vezes estão mortos mas, de qualquer forma, são agentes ativos da realidade social. Os papéis masculinos são igualmente estereotipados mas, como na vida real, os homens adultos são representados desempenhando uma maior quantidade e variedade de papéis sociais: são os acidentados, mas também os atletas, aqueles que observam, mas também aqueles que agem, são algozes e vítimas, aqueles que agredem, mas também aqueles que ajudam, que roubam bancos, que assassinam, os que descansam de uma situação estressante, os que se imolam, os que choram, os que sofrem os golpes de Estado, os genocídios, os doentes ou os que enfrentam o poder de forma violenta.

- 2.** As mulheres aparecem, sobretudo, como portadoras do sofrimento dos outros. Elas são mais frequentemente as cuidadoras, aquelas que choram os mortos. Juntamente com as crianças, são sempre representadas como vítimas. Seu sofrimento é o mal que afeta os outros. As mulheres são as que choram, as que sobrevivem, as que cuidam e acariciam as crianças. As mulheres protegem, rogam diante dos soldados pela vida de seu povo. Não há, em nenhum caso, interesses ou ideais políticos em jogo (exceto na foto premiada em 1957 sobre o fim da segregação racial). Não é problemático que as mulheres incorporem o papel de cuidadoras, mas é problemático que não lhes concedam outros tipos de representação, reduzindo as suas “possibilidades de ser” no mundo real.
- 3.** O tropo mais representado é o de mulheres chorando os mortos, feridos ou desaparecidos. Nos últimos anos, os prêmios foram destinados a fotos que não se referem diretamente a problemas de natureza política, mas que se deslocam para o campo da solidariedade. Mulheres e crianças aparecem neste contexto como vítimas de um mundo injusto: mulheres imigrantes com seus filhos, as mulheres mutiladas, as vítimas da violência de gênero.
- 4.** A infância está também fortemente estereotipada: as crianças sempre aparecem como as vítimas da barbárie adulta, dos acidentes ou dos desastres naturais ... Quando pegam em armas, são o epítome da desumanização e da barbárie provocada pelos adultos.
- 5.** Os processos visuais que permitem esta estereotipagem são, como vimos, três: recorrer a esquemas visuais presentes na cultura Ocidental, fragmentar as figuras ou eliminar e ocultar os rostos dos/as protagonistas. Este mecanismo estabelece uma tensão interessante dentro destas obras, pois devido ao seu caráter realista e imediato, pretendem ser informativas e, portanto, históricas e reveladoras de fatos concretos, mas, ao mesmo tempo, as fotografias premiadas, ajustando-se convencionalmente a certos esquemas iconográficos imperecíveis, nos falam de elementos a-históricos como o sofrimento humano universal ou a maternidade. Ao realizar esta operação, despolitizam precisamente os fatos históricos que pretendem retratar fielmente.
- 6.** O caráter conservador das obras selecionadas se move para os esquemas de gênero que representam: uma profunda “alteridade” no sofrimento feminino. Nas imagens dos homens, há um aqui e agora da guerra ou dos

acidentes. Nas representações femininas, as histórias de sofrimento são histórias de relacionamento com outros seres que sofrem. Quando observamos as mulheres chorando, sabemos que a sua dor é uma dor pelos outros: por um parente morto, por filhos desaparecidos ou em perigo.

7. No fotojornalismo se constrói e reconstrói o universo dicotômico que desenha o feminino como sofredor, em contraposição aos meios publicitários eufóricos que têm introduzido a teoria pós-feminista do *genderblend*, fazendo com que, de uma vez por todas, as fronteiras entre o feminino e o masculino sejam diluídas. Nas fotografias que analisamos isso não acontece: as mulheres, sobretudo, choram pelos outros, cuidam e acolhem. Seu sofrimento não é um sofrimento essencial e autoabsorvido em si mesmo. É um sofrimento pelo outro, pelos outros. É um sofrimento sem a essência da individualidade que é exigida da identidade pós-moderna.

Referências

AIELLO, Giorgia; WOODHOUSE, Anna. When corporations come to define the visual politics of gender. *Journal of Language and Politics*, 15, 3, 2016, p. 352-368.

ARENDT, Hannah. *Sobre la revolución*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1997.

BECK, Ulrich. *What is Globalization?* Cambridge: Polity Press, 2000.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. *Mujeres en medio(s)*. Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género, Madrid: Editorial Fundamentos, 2015.

_____. *Soft-power*. Heroínas y muñecas en la cultura mediática. Madrid: Editorial Fundamentos, 2018.

BOCK, Annekatrin.; ISERMANN, Holger; KNIEPER, Thomas. “Quantitative content analysis of the visual”. In: MARGOLIS, E.; PAUWELS, L. (eds.). *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, London, Sage, 2011.

BOLTANSKI, Luc. *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BUELL, Hal. *Moments: The Pulitzer Prize - Winning Photographs - A Visual Chronicle of Our Time*. New York: Black Dog and Leventhal, 1999.

BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2006.

_____. *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso, 2009.

CHOULARAKI, Lilie. Post-humanitarianism: humanitarian communication beyond a politics of pity. *International Journal of Cultural Studies*, 13, 2. 2010, p. 107-127.

COTTLE, Simon. “Journalism and globalization”. In: WAHL-JOGENSEN, K.; HANITZSCH, T. (Orgs.). *The handbook of journalism studies*. New York: Routledge, 2009, p. 341- 356.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

FASSIN, Didier. La economía moral del asilo. Reflexiones críticas sobre la “crisis de los refugiados” de 2015 en Europa. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Vol. LXX, n. 2, 2015, p. 277- 299.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

FRASER, Nancy. *Iustitia interrupta*. Reflexiones críticas sobre la posición postcolonialista. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1997.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1997.

GHATTAS, Kim. “Lebanon war image causes controversy”. *BBC News*, 2007. Disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm. Acesso em 14 de mai. 2019.

60 anos do prêmio Word Press Photo of the Year: uma visão com perspectiva de gênero

GREENWOOD, Keith; SMITH, C. Zoe. Conventionalization in feature photography: A study of winning photographs in the Pictures of the Year International competition. *Journalism Practice*, 3, 2009, p. 140-161.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997.

HARDT, Hanno; BRENNEN, Bonnie (Eds.) *Picturing the past: Media, history and photography*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 1999, p. 159-181.

HÖIJER, Birgitta. The discourse of global compassion: the audience and media reporting of human suffering. *Media, Culture & Society*. v. 26 (4), 2004, p. 513-531.

ILAN, Jonathan. Over a dead body: International coverage of grief. *Semiotica*. n. 2015, 2015, p. 292-242.

KEDRA, Joanna. To See More: A Model for Press Photograph Story Analysis. *Journal of Visual Literacy*. v. 32, n. 1, 2013, p. 27-50.

KIM, Hun Shik; SMITH Zoe C. Sixty years of showing the world to America: Pulitzer Prize-winning photographs, 1942-2002. *International Communication Gazette* 67(4), 2005, p. 307-323.

LEWIS, Seth C.; KAUFHOLD, Kelly; LASORSA, Dominic L.. Thinking about citizen journalism: The philosophical and practical challenges of user-generated content for community newspapers. *Journalism Practice*, 4, 2010, p. 163-170.

LIU, Yang. Professional discourse in winning images: objectivity and professional boundaries in environmental news images in the World Press Photo contest, 1992- 2011. *Chinese Journal of Communication*. v. 6, n. 4, 2013, p. 456- 481.

MACHIN, David. Building the world's visual language: the increasing global importance of image banks in corporate media. *Visual Communication* (3), 2004, p. 316-336.

MÄENPÄÄ, Jenni. Rethinking Photojournalism. The Changing Work Practices and Professionalism of Photojournalism in the Digital Age. *Nordicom Review*, 35, 2, 2014, p. 91-104.

- MIELCZAREK, Natalia. The 2011 World Press Photo: A study of a modern-day Hagar in Yemen through the prism of collective memory. *Islam, Journal of Arab & Muslim Media Research*. v. 6, n. 2 e 3, 2013, p. 217- 232.
- MOELLER, Susan D.. *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. New York: Routledge, 1999.
- NEWTON, Julianne H.. *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum, 2008.
- RODGERS, Shelly; KENIX, Linda Jean; THORSON, Esther. Stereotypical Portrayals of Emotionality in News Photos. *Mass Communication & Society*, 10 (1), 2007, p. 119- 138.
- ROSE, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. London: Sage, 2012.
- ROSLER, Marta. Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. In: RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto real*. Debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- SCHWARTZ, Dona. “Objective representation: Photographs as facts”. In: HARDT, Hanno; BRENNEN, Bonnie (Eds.) *Picturing the past: media, history and photography*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 1999.
- SONTANG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- WRIGHT, Terence. Refugees on Screen. *Working Paper. Refugee Studies Center*. University of Oxford. <https://www.rsc.ox.ac.uk/publications/refugees-on-screen>, 2000.
- ZARZYCKA, Marta. Madonnas of warfare, angels of poverty. *Photographies* 5(1), 2012, p. 71-85.
- _____; KLEPPE, Martijn. Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11. *Media, Cultura y Sociedad*, 35 (8), 2013, p. 977-995.



Dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: uma investigação sobre a música sertaneja brasileira e seus possíveis impactos na pedagogia afetiva do amar em mulheres¹

Mariah Sá Barreto Gama e Valeska Zanello

Introdução

O gênero musical sertanejo é emblemático para a discussão sobre os significados e implicações identitárias da experiência amorosa para homens e mulheres, uma vez que boa parte de suas letras tem como temas centrais problemáticas de relacionamentos afetivos, conjugais ou amorosos, tais como traição, paixão, (in)fidelidade, término de relacionamento e matrimônio. Além disso, a cena do sertanejo no Brasil tem testemunhado um aumento significativo da presença de mulheres como compositoras e intérpretes. Esse fenômeno, conhecido como "feminejo", enriquece o conteúdo de análise, uma vez que introduz as narrativas femininas nas práticas discursivas das músicas, revelando pontos de vista e temas antes invisibilizados.

A potencialidade do funcionamento das músicas sertanejas como “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1987) também se ancora no seu crescente sucesso e alcance no Brasil: é o gênero musical que lidera as paradas de sucesso das emissoras de rádio, bem como os *rankings* de plataformas de *streaming* musical. De acordo com o relatório da Connect Mix de monitoramento musical, 73 das 100 músicas mais tocadas em 2018 nas rádios do Brasil são do gênero sertanejo (CONNECT MIX, 2019). Este dado evidencia a popularidade do segmento musical no Brasil e a influência que ele exerce nos mercados da música.

Objeto central de muitas músicas do gênero sertanejo, o amor romântico está longe de ser puramente natural e universal, tendo sofrido inúmeras transformações ao longo da história, apresentando diferentes sentidos e ocupando lugares sociais distintos, em função do tempo e espaço. O amor, tal como

1- Pesquisa desenvolvida como Pibic/UnB, e premiada com “menção honrosa 2019”

conhecemos hoje, é herança do amor burguês e romântico do fim da Era Moderna, impulsionado pelos processos de urbanização e industrialização (ZANELLO, 2018) e constitui parte de um processo mais amplo de aproximações e distanciamentos de outras categorias importantes, tais como casamento, fidelidade, paixão, monogamia e sexualidade.

Contudo, embora o amor seja histórico e socialmente construído, constituindo produto discursivo em função do espaço e do tempo, é possível afirmar que a lógica social do gênero da experiência do amor esteve presente em todo esse percurso de mutações (LIPOVETSKY, 2000). Em outras palavras, a vivência do amor reserva, aos homens e às mulheres, espaços diferentes e privilegiados de subjetivação, produzindo implicações identitárias gendradas, capazes de criar, reforçar e manter situações de desigualdade de gênero, dentro e fora do campo afetivo. O amor romântico seria, portanto, permeado pelas relações de poder e locus simbólico de desempoderamento das mulheres (ZANELLO, 2018). A experiência amorosa ocupa centralidade na vida das mulheres, constituindo parte de sua identidade de mulher: "o amor as atualiza na expressão identitária de 'mulheres', é sua razão de ser e viver. Elas estão dispostas ao sacrifício e ao esquecimento de si por 'amor'" (navarro-swain, 2012, p. 11).

Nessa perspectiva, investigar a experiência amorosa implica, portanto, analisar também relações de gênero. Em uma sociedade como a nossa, em que o gênero é fator estruturante e constitui um poderoso determinante social, tornar-se sujeito significa, primeiramente, tornar-se homem e mulher, por meio de processos de subjetivação diferenciados.

O termo "gênero", inicialmente empregado em oposição à ideia de sexo ancorada no determinismo biológico, buscava enfatizar o papel da cultura na construção do feminino e masculino. Nesse momento, a perspectiva era que o gênero estaria para a cultura, assim como o sexo está para a natureza. Posteriormente, teóricas feministas buscaram construir uma nova narrativa sobre o sexo e o gênero, afastando-os dessa dicotomia. Para Butler (2003, p. 27), “[...] o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva”, uma vez que não é possível acessar o corpo sem lançar mão dos códigos de interpretação e significados culturais de gênero. Em outras palavras, a diferença sexual em si já é uma construção de gênero, uma vez que não há acesso direto ao corpo sem que haja mediação pela cultura.

Butler (2003) descreve o gênero como sendo uma construção performática do corpo formada por atos estilizados repetidos exaustivamente de acordo com *scripts* culturais, produzindo a aparência de uma substância, naturalizada, como uma classe natural do ser. Essas performances e *scripts* culturais são ensinados e repassados por meio de tecnologias sociais e políticas que produzem sujeitos. "Assujeitar-se" como homem ou mulher, ou seja, constituir-se sujeito inteligível no sistema sexo-gênero é, segundo Lauretis (1987), ser interpelado, em seu processo de construção de subjetividade, por diversos códigos linguísticos, práticas discursivas e representações culturais denominadas de "tecnologias de gênero" (LAURETIS, 1987), responsáveis por constituir sujeitos concretos em homens e mulheres: corpos-em-mulher e corpos-em-homem.

Na contemporaneidade, as produções musicais e audiovisuais têm alcance massivo e estão muito mais acessíveis. Essas produções, por meio de suas representações e práticas discursivas, podem operar como poderosas tecnologias de gênero (LAURETIS, 1987), reproduzindo e criando subjetividades e identidades. É importante frisar esse caráter constituidor e criador das tecnologias de gênero, as quais operam muito além da mera reprodução do pré-existente, uma vez que "... representar algo não é somente aplicá-lo, repeti-lo, reproduzi-lo, é também reconstitui-lo, retirá-lo, mudar-lhe a constituição num sentido que seja funcional para determinados grupos e seus interesses" (CARDOSO, 2012, p. 46). Para Foucault (1984), para além do caráter punitivo e repressivo, o Poder opera principalmente sobre nossas subjetividades, produzindo e regulando hábitos, opiniões, sensações e desejos. Ou seja, muito mais importante do que pensar se as representações e discursos sobre mulheres, homens e relacionamentos nas músicas sertanejas são fieis à realidade, é investigar como essas músicas, funcionando como "tecnologias de gênero" (LAURETIS, 1987), constroem a realidade e são capazes de colonizar nossos afetos, constituindo, portanto, instrumentos de "pedagogia afetiva" (ZANELLO, 2018).

Nos estudos e pesquisas sobre gênero e construção de subjetividades, Zanello (2018) tem utilizado o conceito de "dispositivo amoroso" enquanto categoria analítica para se pensar o processo de subjetivação de mulheres ocidentais na contemporaneidade. De acordo com a autora, dizer que as mulheres se subjetivam a partir do dispositivo amoroso (ZANELLO, 2018) significa revelar que sua autopercepção e relação consigo mesmas são mediadas pelo olhar e aprovação de um homem que as escolha (ZANELLO, 2018). Ao homem é, portanto, outorgado

o lugar ativo de quem avalia e escolhe; enquanto às mulheres é reservado o lugar desempoderador e vulnerável de ser validada, desejada e escolhida, em detrimento de outras mulheres. A metáfora criada por Zanello (2018) para retratar essa dinâmica é a "prateleira do amor": esse lugar simbólico em que a mulher, por meio do ideal estético (branco, jovem e magro) e da relação de rivalidade com outras mulheres, deve se fazer passível de ser escolhida: "Ser escolhida é sempre um valor relacional, ou seja, produzido na comparação com outras mulheres disponíveis também nessa prateleira simbólica" (ZANELLO, 2018, p. 89). Vale ressaltar que ser capaz de conquistar (e manter) um homem e, portanto, ser sua "escolhida" é identitário para as mulheres, e o fracasso nessa missão fragiliza, na lógica do dispositivo amoroso (ZANELLO, 2018), sua própria identidade de mulher.

Diante das ideias apresentadas, o presente estudo teve como objetivo analisar as músicas sertanejas mais tocadas nos últimos três anos (2016, 2017 e 2018), a fim de investigar como elas podem operar como tecnologias de gênero aliadas ao dispositivo amoroso, (re)criando e reforçando performances, discursos e representações de gênero da sociedade brasileira.

Método

A metodologia da pesquisa é qualitativa e se utilizou da Análise de Conteúdo, com fundamento em Bardin (1977), para interpretar as letras das músicas. Essa metodologia tem como principal objetivo o "desvendar crítico", em um processo de desocultação e análise de significados do dito e do não-dito (BARDIN, 1977).

As categorias analíticas centrais para a realização da pesquisa foram o "dispositivo amoroso" (ZANELLO, 2018) e "tecnologia de gênero" (LAURETIS, 1994). Por meio da plataforma *online* Connect Mix, que realiza gestão e monitoramento musical de mais de 7 mil emissoras de rádio no Brasil, foram levantadas as 100 músicas do gênero sertanejo mais ouvidas dos anos de 2016, 2017 e 2018 nas rádios no Brasil. Para tal, acessamos o *site* da Connect Mix na seção *ranking* (disponível em: <https://www.connectmix.com/ranking/>) e filtramos os dados utilizando os seguintes critérios:

- 1- para o tipo de rádio selecionamos todos os tipos disponíveis;
- 2- para o período selecionamos "anual";
- 3- para o ano, variamos entre 2016 a 2018;

4- para abrangência escolhemos nacional;

5 - em gênero selecionamos sertanejo; e

6- para tipo de *ranking* selecionamos "musical".

Cerca de somente 10% das músicas estavam presentes em *rankings* de mais de um ano, revelando grande rotatividade das produções musicais mais tocadas nas rádios brasileiras. As letras das músicas foram impressas, passando por uma leitura prévia de todas as letras, separadamente, pelas duas pesquisadoras, para o levantamento dos temas. Foram identificadas e separadas em dois blocos diferentes as músicas cantadas por homens e as músicas cantadas por mulheres. Posteriormente, foram comparadas as duas análises e elencadas as categorias de significação, as quais foram separadas entre "categorias dos homens", criadas a partir da análise das músicas cantadas por eles; e "categorias das mulheres", criadas a partir da análise das músicas cantadas por elas. É importante dizer que aproximadamente metade das músicas analisadas se encaixam em mais de uma categoria. A outra metade foi classificada em somente uma categoria. No entanto, para fins de exemplificação, no presente artigo, foram escolhidos os trechos das músicas que melhor representam a categoria a ser descrita. Além disso, embora a participação e reconhecimento das mulheres no gênero sertanejo estejam crescendo em ritmo acelerado, o número de músicas cantadas por homens foi muito mais alto nos três *rankings* utilizados para a análise. No entanto, com exceção do *ranking* do ano de 2018, entre as primeiras cinco músicas mais tocadas, duas eram cantadas por mulheres. Não foi encontrada nenhuma música em que o cantor e o sujeito da letra fossem diferentes. A mesma música, quando cantada por um cantor e uma cantora, era adaptada ao gênero do cantor ou da cantora (sujeito da enunciação) no momento em que cantavam.

Resultados e discussão

Por meio da análise do conteúdo das músicas, foram elencadas seis categorias, apresentadas em ordem de relevância, a saber, três dos homens:

1- O apaixonado;

2- O abandonado;

3- O narcisista exaltado;

e três das mulheres:

- 1- A abandonada;
- 2- A outra x A traída e
- 3- A apaixonada.

Serão apresentadas, a seguir, a descrição e discussão das seis categorias encontradas, bem como os trechos das letras das músicas que as exemplificam. *Os fragmentos das músicas foram formatados em itálico para facilitar a identificação na leitura.*

É importante notar que as relações amorosas representadas nessas músicas se referem a experiências de homens e mulheres comprometidos com a heterossexualidade, revelando a significativa ausência de representatividade de casais e experiências homoafetivas no gênero sertanejo. Por este motivo, as discussões, observações e conclusões deste artigo dizem respeito às configurações e dinâmicas das relações amorosas e conjugalidades heterossexuais.

A primeira categoria dos homens foi “O apaixonado”. As músicas cantadas pelos homens a partir desse lugar são permeadas de declarações de amor e marcadas por forte linguagem romântica, constituindo um apelo potente ao dispositivo amoroso das mulheres. Para isso, as músicas lançam mão de estereótipos, representações e discursos gendrados, como a ideia tradicionalmente romântica do casal perfeito que se completa, e o retrato de homens românticos e ideais, com características tradicionalmente associadas às mulheres, tais como sensibilidade, romantismo, medo de amar, se entregar e ser machucado. O seguinte trecho, da música “Eu e você”, de Zezé Di Camargo e Luciano, exemplifica a representação dessa relação homem romântico/casal perfeito:

*Eu e você somos fragmentos do mesmo arco-íris/ Você vê o mundo pela minha íris/
E eu converso e canto pela sua voz/ Eu e você temos um só corpo, coração e mente/
Deus caprichou tanto quando fez a gente/ Que faz falta aos outros, o que sobra em nós.*

Além disso, a mulher presente nessas músicas é enaltecida, idolatrada e retratada como única, insubstituível e especial, diferente de todas as outras com as quais ele já se relacionou. Em algumas letras, essa mulher é a atual companheira. No entanto, esse poderoso mecanismo que apela ao narcisismo das mulheres também aparece em referência a uma mulher que, apesar de ser “ex”, continua sendo “a escolhida” do homem que canta, que jamais será capaz de se apaixonar por outra, dada a insubstituibilidade dessa figura feminina. É importante destacar

O dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: impactos pedagógicos da música sertaneja

como esse tema da "mulher perfeita/inesquecível/insubstituível" é eficiente ao acionar o dispositivo amoroso feminino, muitas vezes se utilizando da "prateleira do amor" (ZANELLO, 2018) e da rivalidade entre mulheres como parte desse processo. A música "Quase", de Cleber e Cauan, retrata essa questão:

Ela tentou usar uma roupa parecida/ Tentou o mesmo corte de cabelo/ Tentou, vou te contar onde ela errou/ Ela errou quando o beijo não me arrepiou/ Quando o abraço dela não encaixou/ O erro dela é não ser você/ Ela quase ficou entre você e eu [...] Se deus fez outra de você/ 'Tá decorando a casa dele/ Ele não vai deixar descer/ É uma minha, a outra dele.

Outro tema muito explorado pelas músicas cantadas pelo "apaixonado" é a "transformação do homem". As músicas que apresentam esse tema funcionam como "tecnologias de gênero" (LAURETIS, 1987), na medida em que (re)produzem uma crença conhecida e muito difundida no senso comum, de que uma "boa mulher" é capaz de mudar o homem com a qual se relaciona. É importante dizer que essa capacidade agrega valor à sua "mulheridade" e constitui mérito, na lógica do dispositivo amoroso.

Várias tecnologias de gênero participam na criação, realização e manutenção da crença de que é possível transformar mesmo uma besta em um príncipe encantado, dependendo apenas do amor, da dedicação e da paciência da mulher. Em outras palavras, caso isso não aconteça, é bem possível que tenha havido uma suposta "falha" da mulher. (ZANELLO, 2018, p. 95)

Essa ideia, arraigada no imaginário social no Brasil, pode ser muito nociva à saúde mental das mulheres, sobrecarregadas pela responsabilidade de mudar a vida e hábitos de outrem, além de mantê-las em relacionamentos infelizes ou abusivos pela esperança na mudança do parceiro. Nessas músicas, o homem exalta uma mulher especial e insubstituível pela qual valeu a pena trocar a vida de solteiro, baladeiro e pegador, por uma vida pacata de homem comprometido, como é possível observar no seguinte trecho da música "Homem de Família", do cantor Gustavo Lima:

[...] Nunca acreditei em amor à primeira vista/ Até você aparecer do nada/ E arrancar minha cachaça com o seu beijo de batom/ Até você aparecer do nada/ E quem diria que do carro agora até tirei o meu som/ E quem me viu, se visse hoje não acreditaria/ Que o cachaceiro virou homem de família/ Troquei a noite pelo dia/

[...] Troquei o bar, agora é só sorveteria/ Só eu e ela quem diria/ Que o cachaceiro virou homem de família, de família.

Além disso, é possível identificar na música o reforço da binaridade "mulheres para curtir" e "mulheres para casar". As primeiras seriam as mulheres pertencentes ao mundo de solteiro do homem que canta, representado pelo bar e vida noturna, elementos tradicionalmente associados à masculinidade. A mulher ideal para casar, representada quase de maneira infantil pela sorveteria e passeios diurnos, seria a que não gosta de "farra" e de "cachaça": a mulher dedicada ao seu companheiro e ao lar. Essa tecnologia de gênero, fundamentada em um estereótipo que soa antiquado, ainda é muito atual ao acionar o dispositivo amoroso das mulheres, na medida em que diferencia e enaltece as mulheres que serão escolhidas (pelos homens) para o matrimônio, em detrimento de outras que permanecerão na prateleira do amor:

O conquistador aposentou, pra mim já deu/ Troquei mil por uma e essa uma, por mil valeu/ Que dane-se as farras e os dias de Carnaval/ Pede pro DJ anunciar/ Por ela eu parei com os rolê, 'tô caseiro/ Deixei pra trás o pegador, baladeiro/ Dei de presente o paredão pros parceiro/ Só ouço MC Lençol e DJ Travesseiro. (Luan Santana, "MC Lençol e DJ Travesseiro")

No trecho "Troquei mil por uma e essa uma, por mil valeu" é possível observar a funcionalidade da dinâmica da prateleira do amor, mediada pela rivalidade feminina, nas músicas que acionam o dispositivo amoroso e apelam ao narcisismo das mulheres. Como discutido anteriormente, ser escolhida por um homem em detrimento de outras mulheres presentes na prateleira do amor, é identitário para elas. No entanto, é importante dizer que "a 'disputa' entre elas não é por ele, mas pelo reconhecimento ("ser escolhida") que dele pode advir" (ZANELLO, 2018, p. 90).

A segunda categoria masculina, "O abandonado", agrega músicas que retratam o abandono e o término de namoro, na perspectiva dos homens. Esta categoria revela como os homens vivem a experiência da dor amorosa. A falta e a saudade estão muito presentes, na maioria das vezes acompanhadas do consumo de bebida alcoólica. O abuso do álcool nas músicas é naturalizado como parte dessa experiência e se configura, nas músicas analisadas, de duas formas complementares: como cura/fuga da dor (antídoto) ou como estratégia de

superação do término, no caso, beber para esquecer a "ex". O trecho da música "Se toca essa moda", da dupla Jads e Jadson, exemplifica essa ideia:

*Hoje, só hoje eu saio sozinho pra variar/ E vou ficar no meu canto aqui nesse bar/
Pra me curar, juro não ligar pra ela/ Mas de repente um disgramado sofredor da
mesa ao lado/ Pediu uma canção, que é das mió do mundo/ Que é pra acabar com
tudo/ Se toca essa moda, o coração balança/ De copo cheio ainda tenho esperança/
Fecho os olhos pra esquecer, mas lembro dela, penso nela.*

O consumo do álcool não raro também é retratado com certo grau de festividade e comicidade, acompanhado da música sertaneja como gatilho para o sofrimento amoroso, lembrança da "ex" e saudade, além de ser uma experiência que é compartilhada e socializada em um espaço tradicionalmente masculino: o bar. O trecho da música "TBT", de Cleber e Cauan, exemplifica essa questão

*[...] Lembrar, até que eu lembro/ Sofrer, até que eu sofro/ Não tem pra onde correr/
Deu vontade de voltar/ De voltar pro boteco de novo/ Hoje é dia de TBT/ Tô
bebendo todas e lembrando de você/ Mas chorando aqui só tem o violão/ Cada
recordação apago com litrão/ Sofrer assim até que é bão.*

É importante pensar que “o ato social de ingestão da bebida alcoólica não pode ser estudado sem que sejam levados em consideração os sistemas de crenças no controle do comportamento e da socialização” (NEVES, 2004, p. 9). Em outras palavras, deve-se considerar as dimensões de gênero envolvidas nos diferentes sentidos sociais conferidos ao consumo de bebida alcoólica, a exemplo da capacidade masculinizadora do ato de beber, configurando-o como algo que muitas vezes é esperado dos homens (NASCIMENTO, 2011).

Outro aspecto importante dessa categoria dos homens é a culpabilização da mulher que terminou a relação e a vitimização de si, manifestada por uma autorrepresentação do homem abandonado como "coitado", vitimizado por uma mulher vilanizada, retratada como cruel, fria e sem coração, que o usou e depois maltratou e descartou. Essa ideia pode ser observada no trecho da música "Nada, Nada", da dupla Henrique e Juliano:

*Você me pisou/ Igual se pisa em bituca de cigarro/ Você me usou/ Como se me
amor fosse descartável/ Agora tô no bar do Araújo bebendo de tudo/ Olhando a foto
dela no meu telefone/ Tô tonto mesmo assim quero outra dose/ Porque no som ao
vivo está tocando a nossa do Bruno e Marrone/ Eu bebo pra esquecer/ Se fosse pra
lembrar eu anotava/ E de você não quero me lembrar de nada[...].*

Também foi possível observar nas músicas dessa categoria a dificuldade em aceitar o término de uma relação, impulsionando comportamentos persecutórios, violentos e insistentes, como o "*stalking*", os quais cessam quando tem um segundo homem na narrativa. A música "Casa Amarela", cantada por Guilherme e Santiago, retrata um homem que não aceita a separação e fica rondando a casa da "ex", pedindo informações sobre ela ao vigilante da rua. Quando descobre que ela se relaciona com outro homem desde antes do término, ele desiste e diz "agora acabou!". Essa música é representativa de uma dinâmica de poder presente principalmente nos relacionamentos heterossexuais: a dificuldade masculina em aceitar a rejeição das mulheres e a ideia de que cabe ao homem o direito de decidir quando a relação acaba. É interessante notar que o comportamento de indagar o vigilante sobre a vida da "ex", bem como observar constantemente sua casa, não é retratado como violento ou invasivo na música. Ao contrário, o personagem masculino da música é retratado como um homem romântico e apaixonado, tentando resgatar o amor de uma mulher que só deixa de ser a "escolhida", quando sua infidelidade é descoberta.

A terceira categoria masculina, "O narcisista exaltado", sistematiza músicas cantadas por homens que, ao se declararem e vivenciarem a experiência do amor ou do término, exaltam a si próprios, suas qualidades e o lugar que ocupam na vida da mulher amada. Estão presentes nessa categoria três temas diferentes e complementares: "eu sou o seu salvador"; "eu sou o melhor pra você" e "você vai sentir minha falta". Em diversas músicas, o homem se outorga a prerrogativa de dizer o que é melhor para a vida e para o bem estar da mulher que ele ama, colocando a si mesmo como o amor da vida dela, melhor coisa que já lhe aconteceu ou tudo que ela procura ou precisa. A ideia de "eu sou o melhor para você" pode ser exemplificada pelo seguinte fragmento da música "Segue o Plano", da dupla George Henrique e Rodrigo: "*Té desejo tudo de bom/ Porque o melhor você já perdeu/ Me perdeu/ Me perdeu/ Té desejo tudo de bom/ Porque o melhor você já perdeu (diz ai)/ Me perdeu/ Me perdeu/ O melhor de você era eu*". Já a noção de "eu sou o seu salvador" aparece em músicas em que o homem se realiza e se regozija no papel de herói: ele quer que a mulher amada *precise* dele e seja grata por tê-lo em sua vida. Nessas músicas, o homem é representado como romântico, fofo e perfeito, tudo que qualquer mulher gostaria de ter, como pode ser observado no fragmento da música "Maquiagem Borrada", do cantor Zé Felipe, cujo clipe retrata um

homem romântico e perfeito que "salva" uma mulher da condição "indigna" de ser dançarina de boate para pagar a faculdade:

*Outra vez vem você/ Com a maquiagem borrada/ Voltando altas horas pra casa/
Com o sapato e o coração nas mãos/ É, dá pra ver/ E você bebeu além da conta/
O que está acontecendo, me conta/ Não esconda abre o jogo/ Eu sei que ele te faz
sofrer/ Mas no fundo a culpada é você/ Um dia ainda aprende/ Vai ver que a
gente/É o melhor pra você.*

Por fim, o tema "vai sentir minha falta" aparece em músicas em que o homem sente prazer em saber que a "ex" se arrependeu de ter terminado e quis reatar o relacionamento, funcionando como um elemento reparador do seu ego ferido, como pode ser percebido no trecho da música "Chorou na Escadaria", da dupla João Neto e Frederico:

*Você não sabia/ Que na balada a saudade não/paga portaria/ Que ilusão a sua
achar que me esqueceria e que a bebida me apagaria/ Chorou na escadaria da
boate/ Pegou a saudade entrou no taxi/ E nem deu meia hora/ Bateu na minha
porta.*

A categoria do "narcisista exaltado" revela os diferentes caminhos de subjetivação que a experiência do amor reserva aos homens e às mulheres. (ZANELLO, 2018). Enquanto as mulheres ocupam o lugar desempoderador de ser avaliada e escolhida pelos homens na prateleira do amor; os homens não estão acostumados ao lugar vulnerável e suscetível de estar apaixonado, principalmente por uma mulher que não corresponde aos seus afetos. As músicas acima são representativas dessa configuração, em que os homens têm a prerrogativa de se enaltecer e se exaltar, porque são eles os que ocupam o lugar simbólico privilegiado de quem escolhe, mesmo quando a mulher não o deseja, como é o caso da música "Vidinha de Balada", cantada por Henrique e Juliano:

*Oi, tudo bem? Que bom te ver/ A gente ficou, coração gostou não deu pra esquecer/
Desculpe a visita, eu só vim te falar/ 'Tô afim de você e se não tiver 'cê vai ter que
ficar/ Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada/ E dar outro gosto pra essa
sua boca de ressaca/ Vai namorar comigo sim/ Vai por mim igual nós dois não
tem/ Se reclamar 'cê vai casar também, com comunhão de bens/ Seu coração é meu
e o meu é seu também.*

O teor agressivo e prepotente da música "Vidinha de Balada" não impede que ela seja vendida e consumida como uma música romântica, de declaração de amor. Na realidade, está longe disso: a música ocupou o 2º lugar no *ranking* das músicas mais tocadas nas rádios em 2017, de acordo com a empresa de monitoramento musical Connectmix. Tampouco impede que o homem seja representado como o "sonho de consumo" das mulheres, uma vez que está não somente disposto, mas convencido a namorar e casar com comunhão de bens com a mulher pela qual está apaixonado, mesmo que não seja isso que ela deseje. A música opera como tecnologia de gênero, na medida em que (re)produz três *scripts* culturais de gênero: 1 - o sonho de toda mulher é ser "escolhida" e se casar; 2 - ao homem cabe o papel de escolher uma mulher que está disponível na "prateleira do amor"; 3 - quando se namora ou casa, a mulher precisa abrir mão de si ou abdicar de certas coisas pela relação (que neste caso, seria seu gosto pelas baladas/festas).

O conteúdo violento de algumas das músicas analisadas, cantadas pelos homens, é representativo da naturalização e romantização da violência contra as mulheres. A música "A mala é falsa", do cantor Felipe Araújo, retrata um homem indo embora de casa, sob a acusação de que sua companheira descuidou do casamento, mas depois revela que estava só fingindo, e que vai dar-lhe outra chance, sob a condição de que ela esteja disponível sempre que ele quiser fazer sexo:

*Agora diz que ama e que vai mudar/ Eu sei que a cena é forte vai doer agora/
Arrumei minha mala e tô caindo fora/ Você não percebeu mas esfriou/ Caiu na
rotina você descuidou/ Eu só queria um pouco de carinho/ Fica tranquilo amor eu
tô fingindo / A mala é falsa amor/ Engole o choro, embora eu não vou/ Agora vê se
aprende dar valor/ Mata a minha sede de fazer amor.*

Como apontamos, as músicas constituem uma potente tecnologia de gênero, operando como pedagogia afetiva: neste caso, reforça-se a ideia de que a manutenção da relação é responsabilidade da mulher; e naturalizam-se práticas violentas, como a chantagem emocional e a exigência de disponibilidade sexual da mulher, o chamado débito conjugal (ZANELLO, 2018).

Um importante aspecto apregoado no dispositivo amoroso é a responsabilidade das mulheres sobre a manutenção das relações: de um lado, trata-se de quantidade de energia despendida, e da atenção e tempo dedicado... por outro, o papel do silêncio como performance

ideal na manutenção do "bem estar" da relação e , também do sexo sem vontade como forma de barganha relacional [...] (ZANELLO, 2018, p.118)

Nas músicas cantadas por mulheres também foram elencadas três categorias. A primeira delas, “A abandonada”, sistematiza músicas cujo tema central é o término de relacionamento, na perspectiva da mulher. Foi possível encontrar principalmente duas formas distintas de se lidar com a separação amorosa nas músicas analisadas: a primeira retrata mulheres se divertindo e reencontrando a vida de solteira com o apoio das amigas, e a segunda, mais frequente, retrata mulheres vivenciando sofrimento e desespero.

Nas músicas em que o término é representado de forma festiva, o apoio das amigadas femininas é positivamente enaltecido como elemento importante no processo de superar e esquecer o "ex". Em alguns casos, as amigas, acompanhadas de dança, festa e músicas, fazem parte de um cenário de “empoderamento colonizado” (ZANELLO, 2018), em que sentir-se bonita e desejada (de volta à prateleira, mas em um “bom” lugar) funciona como elemento catalisador do processo de superação. Chama-se “empoderamento colonizado” por estar fundamentado no mesmo instrumento da prateleira do amor, parte da engrenagem do dispositivo amoroso, em que as mulheres devem se fazer desejáveis, bonitas e passíveis de serem escolhidas. Ou seja, um falso empoderamento. Podemos ver essa temática no seguinte fragmento da música "Loka", entoada pela dupla Simone e Simaria e a cantora Anitta:

Cadê você, que ninguém viu?/ Desapareceu, do nada sumiu/ 'Tá por aí tentando esquecer/ O cara safado que te fez sofrer [...]Põe aquela roupa e o batom/ Entra no carro, amiga, aumenta o som/ E bota uma moda boa/ Vamos curtir a noite de patroa/ Azarar uns boys, beijar na boca/ Aproveitar a noite, ficar louca.

A outra representação do término de relacionamento nas músicas analisadas cantadas pelas mulheres apresenta o sofrimento e o desespero como principais elementos. Nessas músicas, a separação é encarada como o fim da vida e do futuro da mulher abandonada, que expressa sentimento de oco e vazio. Em contraste com as músicas sobre abandono cantadas pelos homens, que têm o álcool como tema muito recorrente, a bebida aparece unicamente em duas músicas cantadas pelas mulheres. Em uma delas, a bebida tem função relativamente cômica e

festiva, semelhante ao encontrado nas músicas dos homens; na outra, a bebida é parte do "fundo do poço" vivido pela mulher que foi abandonada. Essa última pode ser exemplificada pelo seguinte trecho da música "Coração embriagado", da cantora Wanessa Camargo: *"E olha só o meu estado/ Meu coração anda embriagado/ Só de pensar em alguém do seu lado/ Aí eu sofro dobrado e bebo dobrado"*. Um aspecto interessante presente neste trecho é como a angústia dela está muito ligada à possibilidade do "ex" já estar com outra mulher, reservando para si, portanto, o lugar de "preterida", com fortes implicações identitárias, devido ao funcionamento do dispositivo amoroso, ancorado na rivalidade feminina.

O sentimento de desespero e a sensação de vazio deixados pelo término do relacionamento, nas músicas cantadas pelas mulheres, são representativos do lugar de importância e sentido que o amor romântico e o relacionamento amoroso ocupam na vida delas, já que "o término de uma relação amorosa, em nossa cultura, coloca identitariamente em cheque a mulher, e não ao homem, mesmo que o pivô da separação tenha sido algum comportamento dele" (ZANELLO, 2018, p. 95). O trecho da música "126 cabides", cantada por Simone e Simaria, retrata bem essa relação entre o vazio/desespero e o fim de um relacionamento para a mulher:

Contando são 126 cabides/ E no guarda-roupa um grande espaço seu, deixado/ o que faço, sou eu bem no meu canto/ Futuro levado meu, roubado/ Tô negociando com a solidão/ Tô tentando convencer que ela não fique não, se vá/ Eu negociando com a solidão/ Só me cobre esse juro no final da outra estação, se vá/ Eu nem quis te ver de malas prontas/ Levando o que eu temia/ Suas roupas e minha alegria/ Eu nem quis te ver de malas prontas/ Nós dois não mais existe/ Só ficaram 126 cabides.

A segunda categoria feminina, "A outra x A traída", engloba músicas cujo tema central envolve situações de traição no relacionamento conjugal, e revelam dois lugares distintos ocupados pelas mulheres: o da amante e o da mulher traída. A maioria dessas músicas se utiliza de uma relação antagônica entre a mulher "oficial" e a amante, retratando e reforçando a rivalidade e a competição entre as mulheres, na prateleira do amor. No entanto, é importante dizer que, na maioria das músicas analisadas, a "amante" é vilanizada, culpabilizada e inferiorizada em detrimento da mulher oficial que, apesar de traída, ainda corresponde à identidade principal da mulher na lógica do dispositivo amoroso: a de esposa.

A culpabilização da amante pela infidelidade masculina corrobora com a ideia, amplamente difundida no senso comum, de que os homens são seduzidos e enfeitiçados por mulheres de má índole, perigosas, promíscuas, mal amadas e infelizes. Nesta concepção, os homens são percebidos quase de maneira infantil: sem autonomia, vontade própria e capacidade de decisão, e incapazes de conter seus desejos instintivos. Em contraposição, amantes são percebidas como "destruidoras de lares", invertidas e desviadas do seu destino natural. Nas músicas, é reforçada a ideia de que a amante, insatisfeita em receber somente as "migalhas" do amor, na realidade quer ser a mulher "oficial", e ocupar o papel da esposa, ou seja, ser a "escolhida" do homem. A música "Amante não tem lar", da cantora Marília Mendonça, narra uma mulher no lugar da "amante" se desculpando e desabafando para a esposa do homem com o qual ela se relacionou:

Você vai me odiar/ Mas eu vim te contar/ Que faz um tempo eu me meti no meio do seu lar/ Sua família é tão bonita/ Eu nunca tive isso na vida/ E se eu continuar assim eu sei que não vou ter/ Ele te ama de verdade/ E a culpa foi minha/ Minha responsabilidade eu vou resolver/ Não quero atrapalhar você/ E o preço que eu pago/ É nunca ser amada de verdade/ Ninguém me respeita nessa cidade/ Amante não tem lar/ Amante nunca vai casar[...] Amante não vai ser fiel/ Amante não usa aliança e véu.

É importante ressaltar o uso de elementos simbólicos do matrimônio e da conjugalidade heterossexual tradicional, a exemplo do véu, aliança, fidelidade, família e lar. Esses signos agregam valor a uma mulher, ao confirmar seu lugar de "escolhida", e não pertencem à realidade da mulher na condição de "outra". Além disso, a personagem da amante na música, ao elogiar a família e exaltar o lar da mulher "oficial", dá-lhe os "parabéns" pelo mérito de conquistar um homem e ser escolhida por ele, em detrimento dela mesma que "nunca vai casar" e nunca será "amada de verdade".

O lugar ocupado pela "outra" na música é retratado como humilhante, o lugar do desamor e do "falso" amor; e, também, como degradante, o lugar da que desarranja lares, e pelo qual se paga um preço caro: o de nunca ser amada de verdade, não ser respeitada por todos na cidade e não ter o direito de usar véu nem aliança ou ter um lar. Esses discursos e representações estigmatizantes, além de constituírem tecnologias de gênero, também operam como poderosas pedagogias afetivas, reproduzindo a ideia de que não vale a pena ser a "outra".

Autora de um estudo antropológico sobre a identidade da mulher amante do homem casado, Miriam Goldenberg (2011) afirma que a experiência identitária da "outra" é construída a partir das acusações internalizadas de desvio, sempre de forma antagônica à identidade de esposa; e aponta as configurações das representações estigmatizantes da "outra" na cultura brasileira:

Verdadeiras ou não, essas representações tornam a Outra um ser misterioso e profano, encoberto por enigmas e máscaras, que pode a tudo e todos contaminar. É a mulher pecadora, desobediente a Deus e aos valores da sociedade, que deve permanecer escondida (ou ser destruída) para não macular a pureza das virgens e das esposas fiéis. Seu destino é sempre infeliz: a morte ou a velhice solitária, como a cigarra que só cantou no verão. Para as formigas, esposas que cuidam com amor e sacrifício da moral familiar, restam as benesses sociais: os filhos, os netos, o amor eterno do marido. (GOLDENBERG, 2011, p.1)

Nas músicas cantadas do ponto de vista da mulher traída e abandonada, é possível identificar a ideia do "homem traidor" como elemento compensador da humilhação de ser trocada. A esperança de que o homem é essencialmente um infiel e que também vai enganar, trair e abandonar a amante funciona como um antídoto para a dor, fundamentado na rivalidade entre as mulheres na prateleira do amor: ela não foi escolhida, mas a "outra" também não será. Dessa forma, a responsabilidade é deslocada para a amante e para o homem. Assim, ela se blinda da (auto)acusação de fracasso por não ter conseguido manter o casamento, uma vez que, como dito antes, o fracasso na missão de conquistar e manter um homem tem implicações identitárias para as mulheres, fragilizando, na lógica do dispositivo amoroso, sua relação com o "ser mulher". Como canta Marília Mendonça em "Infiel": "[...] *Infiel/ Agora ela vai fazer o meu papel/ Daqui um tempo você vai se acostumar/ E aí vai ser a ela quem vai enganar/ Você não vai mudar*".

Por fim, a terceira categoria feminina, "A apaixonada", reúne os trechos emblemáticos para a discussão da interpelação do dispositivo amoroso nas mulheres. Assim como na categoria do "homem apaixonado", a linguagem e os símbolos românticos são muito presentes, e vêm acompanhados de referências a casamentos, família, lar, filhos e estereótipos binários de feminilidade e masculinidade. A expectativa de que a relação dure para sempre e a representação do casamento como grande conquista e realização de um sonho - ideias presentes nas músicas analisadas- corroboram a concepção, já explorada no presente artigo,

O dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: impactos pedagógicos da música sertaneja

de que conquistar e manter um homem é uma responsabilidade feminina que agrega valor à sua "mulheridade" e constitui aspecto identitário para elas. Podemos observar essa ideia na música "Bengala e Crochê", da dupla sertaneja Maiara e Maraísa:

[...]Adoro quando corro pra você, assustada/ Você é o meu herói, matador de baratas/ E depois de tudo a gente dá risada/ Se você já me deu a cópia das chaves/ O que eu to pensando, acho que você sabe/ Eu quero acordar do seu lado toda manhã/ Ouvir seu bom dia, um café, croissant/ Duas cópias da gente correndo num quintal/ Nos altos e baixos de todo casal/ Eu quero nós dois bem juntinhos/ Até ficar bem velhinhos, bengala e crochê/ Até o final eu e você.

A figura da "apaixonada" também é representada como uma mulher machucada e fragilizada pelo relacionamento, mas ainda disposta a tentar novamente e aceitar o parceiro de volta. Nessas músicas, as mulheres fazem referência à sua insatisfação com o baixo comprometimento emocional do parceiro e os erros cometidos por ele, mas demonstram certa dependência psicológica e vulnerabilidade às instabilidades do homem. De acordo com Zanello, "muitas mulheres suportam melhor o desamor do que o não ter alguém. E adoecem. Não pelo amor, como uma entidade metafísica, mas por um modo de entender e viver o amor como questão identitária" (ZANELLO, 2018, p. 95). Além disso, as referências ao baixo comprometimento emocional/afetivo do parceiro nas músicas analisadas corroboram o que Zanello (2018) afirma sobre o gendramento, a desigualdade e a assimetria do investimento afetivo na relação amorosa conjugal, devido ao funcionamento do dispositivo amoroso e às prerrogativas e privilégios que os homens desfrutam na conjugalidade. Como canta Paula Fernandes na música "Depende da Gente": "*Veja a sua volta/ Veja o que ficou/ Detalhes de uma vida/ Páginas de amor/ Não foi tão importante pra você/ Botou tudo a perder/[...] Não tem haver com o pouco que me deu/ Você nunca tentou/ [...]*"

Considerações finais

O amor é uma experiência exaltada em nossa cultura, ocupando lugar de importância nas dinâmicas da intimidade e da vida social nas sociedades ocidentais. Embora tenha seus componentes individuais, a experiência amorosa é, principalmente, histórica e cultural, parte integrante das estruturas sociais postas e dependente de códigos sociais partilhados coletivamente. (NEVES, 2007)

Dizer que o amor não é a-histórico, objetivo e puramente natural, significa abrir caminhos para a compreensão do amor como uma experiência emocional gendrada, com diferentes implicações identitárias para homens e mulheres em nossa cultura.

O “dispositivo amoroso”, categoria analítica utilizada por Zanello (2018) para compreender os processos de subjetivação das mulheres, aponta que a necessidade de ser desejada, amada e escolhida é central na construção da relação das mulheres consigo mesmas. Ou seja, essa relação é mediada pelo olhar de um homem que as escolha. Para isso, as mulheres devem se fazer passíveis de serem escolhidas, buscando sempre um bom lugar na "prateleira do amor" (ZANELLO, 2018), por meio do ideal estético (magro, jovem e branco).

A música sertaneja está presente cotidianamente na vida dos brasileiros, não só por ser tocada constantemente nas rádios de todo o país, mas também por fazer parte de sua sociabilidade, estando presente nos “churrascos”, reuniões de família, encontro com amigos e bares. Traição, paixão, conjugalidade, término de relacionamento e sofrimento por amor são temas comuns nesse gênero musical, constituindo, portanto, um importante conteúdo de análise sobre seu funcionamento como "tecnologias de gênero" (LAURETIS, 1987) aliadas ao "dispositivo amoroso" (ZANELLO, 2018).

A partir das músicas cantadas pelos homens, foram criadas três categorias. Por meio da descrição da categoria "O apaixonado", foi possível perceber a construção discursiva de uma mulher perfeita, única, inesquecível e insubstituível, capaz de "conquistar" o amor e o desejo de um homem. Dessa forma, essas músicas apelam fortemente ao narcisismo das mulheres, uma vez que elas são ensinadas a desejar e buscar esse lugar (desempoderador) de ser "a escolhida" de um homem. A categoria "O abandonado", revelou aspectos interessantes do sofrimento masculino por amor. A presença do abuso do álcool, naturalizado e revestido de certa comicidade e festividade, se revelou um mecanismo de fuga e de superação da dor de ser trocado. Na maioria das músicas, esse consumo abusivo do álcool se dava no bar (espaço de socialização masculina) muitas vezes acompanhado da culpabilização e vilanização das mulheres, em contraposição à vitimização masculina. Além disso, também foi discutida a naturalização e romantização de discursos e práticas violentas nas músicas cantadas pelos homens, em especial na categoria "Narcisista exaltado", a qual também evidenciou representações de uma forma peculiar masculina de viver a experiência do amor:

O dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: impactos pedagógicos da música sertaneja

exaltar o seu próprio lugar de importância na vida da mulher amada e sentir-se no direito de dizer o que é melhor para ela.

A partir da análise das músicas cantadas pelas mulheres, também foram criadas três categorias de significação. Na categoria "A abandonada", foi possível identificar o mecanismo do "empoderamento colonizado" (ZANELLO, 2018) como estratégia de superação do término de relacionamentos: fazer-se passível de ser escolhida e buscar um "bom lugar" ao voltar para a "prateleira do amor". No entanto, desespero e sentimento de "oco" e "vazio" foram ainda mais presentes nas músicas dessa categoria, reforçando a ideia de que, falhar na manutenção do relacionamento é, para as mulheres, uma questão identitária. Na categoria "A outra x A traída", foi possível evidenciar o forte antagonismo e competição entre a "mulher oficial" e a "mulher amante", com a constante humilhação e culpabilização da "outra", bem como sua essencialização como desviada, infeliz e mal-amada. As músicas dessa categoria reforçam a rivalidade feminina na dinâmica da "prateleira do amor" em busca do lugar da "escolhida" e infantiliza o homem, representado-o como incapaz de responder por suas decisões, erros e escolhas. Na categoria "A apaixonada", observamos a (re)produção de estereótipos de gênero de feminilidade e masculinidade, acompanhados de símbolos românticos e tradicionais de casamento e família, operando como elementos que agregam valor à mulheridade. Além disso, também foi possível identificar representações da tolerância feminina aos erros e instabilidades do parceiro e seu sacrifício e renúncia de si pela continuidade da relação, mesmo quando estavam machucadas e magoadas. Essa ideia corrobora o que Zanello (2018) aponta sobre a tolerância das mulheres ao desamor e ao baixo investimento do parceiro no relacionamento, pelo medo de ficarem sozinhas e voltarem para a "prateleira do amor".

O dispositivo amoroso foi identificado na configuração de todas as categorias apresentadas, embora com expressividades e aspectos diferentes. Nesta pesquisa, foi possível compreender como as músicas sertanejas mais populares no Brasil dos últimos três anos operam como tecnologias de gênero, reforçando o dispositivo amoroso e interpelando performances de gênero e pedagogias afetivas gendradas.

Através da apresentação e discussão das categorias, foi possível evidenciar a (re) produção da centralidade da experiência e da relação amorosa nas músicas cantadas pelas mulheres, nas situações de abandono, paixão e traição, bem como nas músicas cantadas pelos homens, seja por entoar o que elas querem ouvir, ou

por retratar a realidade da dinâmica do dispositivo amoroso. Essa (re)produção se utiliza de discursos, representações, simbologias e códigos sociais e de linguagem que reforçam a prateleira do amor; a competição entre as mulheres; o empoderamento colonizado; a responsabilidade feminina na conquista do homem e na manutenção do relacionamento; e a exaltação e idolatria de uma figura feminina única e inesquecível: "a escolhida".

Por fim, destacamos ser necessário a realização de mais pesquisas, inclusive quantitativas, sobre o perfil de consumidores das músicas desse gênero musical em forte ascensão no Brasil, com enfoque na intersecção de aspectos como idade, classe social, orientação sexual, gênero e raça, com o propósito de avançar na compreensão do funcionamento dessas músicas como "tecnologias de gênero" capazes de (re)produzir subjetividades e identidades dos homens e mulheres brasileiras.

Referências

BARDIN, Laurence. *“Análise de conteúdo”*. Lisboa: Editora Edições 70, 1977.

BUTLER, Judith. *“Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Ciro F. “O uso, em história, da noção de representações sociais desenvolvida na psicologia social: um recurso metodológico possível”. *Psicologia e Saber Social*. Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 40-52, 2012.

CONNECT MIX. *“73% das músicas mais tocadas em 2018 nas rádios do Brasil são do gênero sertanejo”*. 2019. Disponível em: <<https://www.connectmix.com/as-musicas-mais-tocadas-em-2018-sertanejo/>>. Acesso em 11 de julho de 2019.

FOUCAULT, Michel. *“Microfísica do poder”*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.

GOLDENBERG, Miriam. *“A outra: estudos antropológicos sobre a identidade da amante do homem casado”*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

O dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: impactos pedagógicos da música sertaneja

LAURETIS, Teresa de. “*A Tecnologia de Gênero*”. Bloomington and Indianópolis: Indiana University Press, 1987. Disponível em: <<http://marcoareliossc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>> Acesso em 11 de julho de 2019.

LIPOVETSKY, Gilles. “*A terceira mulher: permanência e evolução do papel feminino*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NASCIMENTO, Pedro. “Beber como Homem: Dilemas e Armadilhas em Etnografias sobre Gênero e Masculinidades”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 31, n. 90, p. 57-71, 2016.

navarro-swain, tania. “*A Construção das mulheres ou a renovação do patriarcado*”. (Texto inédito apresentado em Lausanne, França), 2012. Disponível em: <<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm>> Acesso em 11 de julho de 2019.

NEVES, Delma. “O consumo de bebidas alcoólicas: prescrições sociais”. *BIB Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, v. 55, p. 73-97, 2003.

NEVES, Sofia. “As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do ‘amor confluyente’ ou o retorno ao mito do ‘amor romântico’?” *Revista Estudos Feministas*, v. 15, p. 609-627, 2007.

ZANELLO, Valeska. “*Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*”. Curitiba: Appris, 2018.



João da Goméia: homossexualidade e subversão nos processos de subjetivação do gênero no Candomblé (1930-1970)

Thiago Almeida Ferreira e Edlene Oliveira Silva

Introdução

O presente artigo analisa alguns discursos midiáticos e acadêmicos a respeito da homossexualidade e *performance* de gênero do babalorixá Joãozinho da Goméia (1914-1971). Negro, homossexual assumido, transformista, nordestino, bailarino e amante do carnaval, os seus comportamentos eram considerados transgressores na história do candomblé no Brasil justamente por romperem com aspectos da “tradição” dos terreiros, ao mesmo tempo em que desnaturalizavam concepções hegemônicas de gênero. João foi um personagem muito importante para o candomblé no Brasil e a partir da sua trajetória de vida é possível fazer inúmeras incursões sobre a história das religiões de matriz africana em território nacional. No entanto, apesar do crescente interesse sobre ele, ainda são poucas as pesquisas a seu respeito em relação a outros personagens do candomblé bastante estudados, como Mãe Menininha do Gantois. As imagens de João, difundidas em diferentes veículos como fotografias, jornais e textos acadêmicos, acabam por revelar processos de subjetivação (RAGO, 2013) que denotam valores, crenças, normas, disputas, poderes e imaginários pautados nas imbricações de gênero, raça, classe, religião e homossexualidade, bem como o controle dos modos de ser e existir para esse personagem polêmico e complexo naquela sociedade.

A subjetivação constitui modos peculiares e históricos de construção dos sujeitos, engendrados em múltiplas redes discursivas que incidem de modo performático na formação das subjetividades. Porém, devemos ressaltar que o modo como os sujeitos são interpelados por esses processos de subjetivação nunca é pleno ou homogêneo, como bem revela a subjetividade de João da Goméia. Na medida em que várias identidades — gays, lésbicas, *queers*, bissexuais, transexuais, travestis — emergem publicamente, elas também acabam por evidenciar, de

forma muito concreta, a instabilidade e a fluidez das identidades sexuais (LOURO, 2001, p. 32). Segundo Guacira Louro,

Os sujeitos deslizam e escapam das classificações em que ansiamos por localizá-los. Multiplicam-se categorias sexuais, borram-se fronteiras e, para aqueles que operam com dicotomias e demarcações bem definidas, essa pluralização e ambigüidade abre um leque demasiadamente amplo de arranjos sociais (2001, p. 32).

O gênero e a sexualidade são processos de subjetivação engendrados em redes discursivas e práticas. Judith Butler (2012), ao descrever o caráter performativo do gênero, problematiza que ao nascer, ou mesmo antes, quando os pais detectam o sexo do bebê, a cada um de nós atribuem-se papéis masculinos e femininos construídos socioculturalmente. No entanto, muitas pessoas, homossexuais, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, não se sentem identificadas com a atribuição social de gênero que lhes foi dada/imposta e passam a sofrer diversas formas de não aceitação, intolerância e discriminação. Segundo Butler, “algumas pessoas vivem em paz com o gênero que lhes foi atribuído, mas outras sofrem quando são obrigadas a se conformar com normas sociais que anulam o senso mais profundo de quem são e quem desejam ser”¹. Nessa perspectiva, João Da Goméia produziu outras subjetividades, novas “configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2012, p. 201).

João assumiu uma postura criativa e crítica frente à preconceituosa realidade social de seu tempo, atribuindo sentidos para sua vida que escaparam às regras de gênero, dos poderes institucionais e sociais que tentaram impedi-lo de ser ele mesmo, isto é “da produção de sua própria subjetividade” (RAGO, 2008, p. 188). É nessa direção que sua trajetória revela caminhos próprios, dissidentes, sonhos, desejos e formas de ser que questionaram normas regulatórias de gênero, raça e classe social.

João Alves Torres Filho nasceu em Inhambupe, na Bahia, em 27 de março de 1914. Inicialmente conhecido como João da Pedra Preta – por “receber” um caboclo com o mesmo nome –, ganhou notoriedade como “pai de santo” na

1- Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>. Acesso em: 08/04/2019.

imprensa e na sociedade baiana a partir de 1937, quando participou do II Congresso Afro-Brasileiro², a convite do jornalista Edison Carneiro. Posteriormente, passou a ser chamado de “João da Goméia”, em referência onomástica à localidade do seu terreiro, no bairro de São Caetano, em Salvador. Iniciado no candomblé ainda adolescente, aos 15 anos de idade, a história de Da Goméia é marcada por críticas devido especialmente à sua performance de gênero e homossexualidade, estratégias e comportamentos que, além de considerados transgressores, foram acusados, por parte de pais de santo tradicionais e estudiosos das religiões de matrizes africanas dos anos 1930-1950, como deturpadores das raízes genuínas do candomblé. A imprensa também representou sua sexualidade e religiosidade de maneira caricatural e estereotipada.

As críticas que envolviam João estavam apoiadas em diversos argumentos. Primeiro, quanto à sua iniciação ter ocorrido pelo pai de santo Severiano Manoel de Abreu, o lendário Jubiabá³, considerado de má fama no meio do candomblé tradicional (GAMA, 2012, p. 87), por conduzir rituais de caboclo, compreendidos como manifestações abasileiradas do culto africano aos olhos dos sacerdotes de ascendência nagô. Por não ter sido “iniciado no culto pelos moldes considerados tradicionais pelo grupo dominante” (GAMA, 2013, p. 89) já evidenciava as disputas pela legitimidade dos candomblés no Brasil. Essa situação também estava relacionada ao fato de João ter participado, em 1937, do II Congresso Afro-Brasileiro, junto com suas filhas e filhos de santo, tendo acatado a proposta de fazer uma transmissão ao vivo, por rádio, dos sons, cânticos e rezas dos atabaques do candomblé, conferindo, assim, visibilidade a elementos ritualísticos tidos como sagrados e secretos. Segundo o jornal *O Estado da Bahia*, de 17 de dezembro de 1936,

João da Pedra Preta cantou, anteontem, o despacho de *Exu* e várias canções de *Ogum*, *Oxóssi*, *Xangô*, de *Oxalá*, *Omolu*, *Oxunmaco* [sic] e de *Iansã*, todas em Ketu, língua norte africana, e canções de *Oxóssi*, de *Nanã*, de *Oxum*, de *Tempo*, de *Katendê* e de *Iansã*, em *Kimbundu*,

2- O II Congresso Afro-Brasileiro de Salvador ocorreu entre os dias 11 e 20 de janeiro de 1937 no Instituto Nina Rodrigues, pertencente à Faculdade de Medicina da Bahia, e no Instituto Geográfico Histórico da Bahia. Na programação, constaram a apresentação e leitura de comunicações, demonstrações de capoeira, festas de candomblés, exposições, reuniões político-intelectuais. As teses publicadas nos Anais trouxeram pontos de vista variados acerca da história e da cultura brasileira, basicamente calcados na “influência do elemento africano no desenvolvimento do Brasil (SILVA, 2015, p.194-195)

3- Severiano Manoel de Abreu “recebia um ‘encantado’, o caboclo Jubiabá, e, por isso, ficou conhecido a vida inteira pelo nome de seu protetor” (BRAGA, 1995, p. 93).

língua de Angola. Os negros do candomblé da Goméia, sob a direção de João da Pedra Preta, cantaram ainda algumas canções na língua dos caboclos do Brasil. (Salvador, 17 de dez. de 1936 apud GAMA, 2012, p. 97).

Tal atitude foi interpretada como um gesto de espetacularização⁴ do culto, publicamente exposto por meio da mídia e de festas preparadas para a sociedade e o turismo. A concepção das comunidades de terreiro tradicionais era de que os sons e cânticos do candomblé só podiam ser utilizados durante o culto e partilhados entre os iniciados, sendo vetados para exibição demonstrativa ao público leigo, ainda mais como forma de espetáculo. O fato de ter utilizado o rádio – mesmo desagradando os sacerdotes mais tradicionalistas, partidários da preservação dos mistérios mágicos do ritual – demonstra a capacidade de João perceber a importância desse meio de comunicação de massa nos fins da década de 1930 na difusão do candomblé, tornando-se indispensável para “informar, transmitir as notícias com a velocidade dos novos tempos” (AZEVEDO, 2002, p. 63).

Joãozinho também foi rechaçado por permitir que pesquisadores participassem e fotografassem os ritos secretos ocorridos em seu terreiro como, por exemplo, o processo de iniciação de um filho de santo. Tal ritual é altamente resguardado nas casas de candomblé até os dias de hoje. Roger Bastide, importante intelectual da época, sem ter vínculo algum com a Casa de João, obteve permissão para entrar no espaço no qual se recolhiam os noviços que se encontravam sob o processo de iniciação. João também permitiu que, em 1947, seus filhos e filhas de santo fossem fotografados quando estavam incorporados pelos orixás e paramentados com as indumentárias ritualísticas. Algumas dessas fotografias, tiradas nessa ocasião, constam na obra de Pierre Verger (2002, p. 75). Para Bastide,

[...] os futuros inspirados não podem ser visitados, nem mesmo em se tratando de ‘ogán’ ou de ‘oba’ nos terreiros tradicionais. João da Goméia permitiu, contudo, que eu violasse esse tabu do segredo e vi,

4- José Jorge de Carvalho entende a espetacularização como a operação típica da sociedade de massas em que um evento, em geral de caráter social ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem (2010, p. 47).

estendidos sobre pranchas, envoltos da cabeça aos pés com um pano branco, cinco a seis corpos desiguais (apud GAMA, 2012, p. 102).

Na narrativa de Bastide, percebe-se que a atitude liberal de Da Goméia foi interpretada como uma “violação do tabu do segredo”. Tal discurso não surpreende se considerarmos que o estudioso afirmava, em suas obras, a superioridade das tradições de origem nagô e atribuía ao candomblé de origem banto, do qual Da Goméia era representante, as modernizações, misturas e a flexibilização de tabus rituais. A pretensa inferioridade das práticas rituais de origem banto já havia sido tratadas também nos estudos evolucionistas de Nina Rodrigues⁵ e Arthur Ramos⁶. Todavia, conforme aponta Cristina Britto (2005, p. 46), Bastide⁷ foi o grande responsável por consolidar essa ideia nos meios acadêmicos, sendo considerado um dos maiores pesquisadores dos cultos afro-brasileiros a defender o ideal de pureza nagô. Tais estudos concebiam como degeneradas quaisquer práticas que permitissem combinações sincréticas. Essa discussão é importante para se pensar nos sentidos desnaturalizados do conceito de tradição, entendendo-a enquanto projeto político em disputa por legitimidade entre as religiões de matrizes africanas no Brasil. A superioridade do culto nagô, de acordo com Bastide, estaria assentada em sua

[...] fidelidade à religião ancestral, tal como havia sido trazida para as costas americanas (...) sem corromper e falsificar nada desta tradição, através das iniciações, geração após geração das filhas-de-santo, novas vestais desse fogo sagrado (1989, p. 272).

O termo “filhas-de-santo” não é empregado por acaso, já que denota a construção matricial associada ao culto nagô. Na obra *Cidade das Mulheres*, Ruth Landes descreve a supremacia do “matriarcado nagô” como tradição predominante nos candomblés baianos dos anos 1930, na qual “ser mulher” era uma exigência mantida com rigor para dirigir certas linhagens, o que ainda

5- RODRIGUES, Nina. *Animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

6- RAMOS, Arthur. *O Negro na Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1971.

7- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Livraria Editora de São Paulo, 1960.

persiste. Prova disso é que até hoje, nos três terreiros mais tradicionais e antigos de candomblé de Salvador, como Casa Branca, Opô Afonjá e Gantois, somente mulheres ocuparam o cargo de Iyalaxé, ou seja, de sacerdotisa-líder de uma casa de santo. Dessa forma, o fato de João da Goméia “ser homem” já era, na ótica da tradição nagô, uma falsificação da herança ancestral do candomblé.

As “rupturas” com a “tradição” atribuídas a Joãozinho e outros sacerdotes, tanto por ser homem e homossexual, como pela permissão de aceitar práticas consideradas inovadoras no seio do culto, incomodavam especialmente os pais e as mães de santos tradicionais e pesquisadores que viam nessa atitude uma afronta ao legado do candomblé. Sobre a restrição em determinados terreiros aos registros fotográficos, Gisele Cossard, francesa radicada no Brasil, iniciada por João da Goméia na década de 50 e que recebeu o nome ritual *Omindarewá*, afirma que tal proibição guarda relação com as cenas de matança de animais, passíveis de entendimento preconceituoso por parte dos leigos:

Ela não se opõe, via de regra, ao registro de rituais em seu terreiro, pois acredita que tudo o que diz respeito ao Candomblé já foi divulgado, fundamentalmente em textos. O problema residiria, novamente, no tipo de ritual que é realizado, à base de matanças de animais. Para ela é isto que faz com que o povo-de-santo não permita fotografias, o choque causado por essas imagens poderia resultar em discriminação (apud COSTER, 2007, p.70).

Para a Mãe *Omindarewá*, o interdito não representava um desrespeito à herança religiosa, mas constituía uma estratégia de proteção às incompreensões que poderiam ocorrer devido às diferenças culturais. Todavia, cabe ressaltar que *Omindarewá*/Gisele é filha de Da Goméia, portanto a sua formação como yalorixá já era influenciada pelo comportamento libertário do seu iniciador.

A concepção de “tradição” ou quebra da “tradição” fundamentava-se na ideia de que determinadas casas de candomblé tinham de assegurar uma identidade que representaria uma suposta manutenção do que consideram tradição e pureza do ritual, apesar do candomblé ser uma prática espiritual de caráter heterogêneo, derivado de múltiplas tradições e com uma complexidade identitária, a qual, no Brasil, variou no tempo e espaço. É possível constatar a reivindicação do *status* de autêntica religião em diversos tipos de candomblé, especialmente nos de origem nagô. No entanto, tamanha intenção purista não conseguiu ressonância entre os seguidores dos cultos afro-brasileiros. A noção de

superioridade, por exemplo, de orixás sobre os caboclos ou a desqualificação de terreiros de candomblé que tivessem a presença de caboclos, nem sempre era corroborada pelos praticantes, pois o culto do candomblé é plural, multifacetado e a sua diversidade pode ser evidenciada nas variações de costumes e ritos segundo cada terreiro.

É importante sublinhar que, apesar da desaprovação purista, João não foi o único a autorizar fotografias de seu candomblé, nem a reprodução dessas imagens na imprensa. Outros sacerdotes baianos da década de 40 tiveram atitude semelhante, inclusive liberando imagens de cerimônias religiosas de sacrifício animal. Mãe Riso da Plataforma⁸, por exemplo, consentiu ao fotógrafo José Medeiros presenciar e registrar a iniciação de três filhas de santo (COSTER, 2007, p. 21).

As fotos de Medeiros foram publicadas em reportagem da *Revista O Cruzeiro*, na edição de 15 de setembro de 1951, sob o título ofensivo “As noivas dos deuses sanguinários” e texto de Arlindo Silva. A extensa matéria⁹ apresenta 38 fotografias acompanhadas de um texto descritivo com detalhes dos procedimentos da iniciação dentro da “camarinha” ou ‘roncó’, o quarto ritual iniciático do candomblé, bem como os sacrifícios, cânticos sagrados, oferendas e preceitos espirituais que envolvem a “feitura de santo”, como se designa o iniciado ou adepto do culto. Em momento algum o nome da yalorixá e das iniciadas são revelados, bem como a denominação do terreiro, embora seja possível saber que se trata de uma casa banto, em razão das especificidades, dos paramentos e a prática das “curas”, incisões ou cortes superficiais feitos em diversas partes do corpo.

Um dos trechos da reportagem é revelador ao explicitar o olhar elevadamente preconceituoso do repórter sobre o ritual. Os termos pejorativos para descrever o culto associando-o com a barbárie, a exploração econômica e a escravidão são abundantes.

Suando, com as mãos ensanguentadas, a mãe de santo pousa finalmente a faca no chão (...) estão terminadas as núpcias sangrentas das yaôs com os deuses negros do candomblé (...). Nessa noite as yaôs

8- Plataforma é um bairro da cidade de Salvador, Bahia.

9- São quase 17 páginas distribuídas ao longo do periódico, sequencialmente da página 12 a 26 e que continuam em tópicos nas páginas 45, 49 e 128.

feitas filhas de santo revelarão publicamente o nome dos santos que as possuem. No dia seguinte, durante o banquete realizado especialmente para este fim, comerão todas as partes dos animais recolhidas no vaso das oferendas na noite da matança: as cabeças, os pés e os órgãos genitais. As despesas feitas com a iniciação somam alguns milhares de cruzeiros. As que puderem pagar, terão permissão para deixar o candomblé logo depois da feitura do santo. As outras ficarão trabalhando como escravas até que tenham juntado dinheiro para a sua alforria (SILVA, Arlindo. Revista O Cruzeiro, Ano XXIII, n° 48, 15 de setembro de 1951, p. 128).

Apesar de não ser citada na reportagem, fotos de mãe Riso da Plataforma foram publicizadas na revista, sendo reconhecida por muitos adeptos do candomblé e intelectuais, sofrendo graves críticas e perseguições por ter permitido a exposição pública dos segredos rituais do culto¹⁰.

Joãozinho desagradava certos setores do candomblé, mas também parte da sociedade, da grande imprensa e da polícia. Durante sua vida, Da Goméia sofreu inúmeras violências materiais e simbólicas. Ao tentar estabelecer um terreiro na cidade do Rio de Janeiro em 1942, foi preso acusado de promover o curandeirismo e baixo espiritismo (GAMA, 2012, p. 14). A repressão aos candomblés e seus adeptos era realizada a partir de crimes previstos no então Código Penal Brasileiro de 1940, como aqueles contra a saúde pública. Os sacerdotes também eram comumente acuados pela polícia e querelados pelos delitos de “baixo espiritismo”, “curandeirismo”, “charlatanismo”. Os artigos 283 e 284 previam detenção de seis meses a dois anos para cidadãos que reproduzissem tais práticas¹¹. No Rio de Janeiro, Santos pontua que

10- Ver Fernando Tacca, *Candomblé, imagens do Sagrado*. Disponível em: revistas.ufpr.br/campos/article/view/1593/1341. Acesso em: 12 dez. 2017.

11- Art. 283. Inculcar ou anunciar cura por meio secreto ou infalível:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa, de um a cinco contos de réis.

Art. 284. Exercer o curandeirismo:

I - prescrevendo, ministrando ou aplicando, habitualmente, qualquer substância;

II - usando gestos, palavras ou qualquer outro meio;

III - fazendo diagnósticos:

Pena - detenção, de seis meses a dois anos.

Parágrafo único. Se o crime é praticado mediante remuneração, o agente fica também sujeito à multa, de um a cinco contos de réis.

[...] entre os anos de 1889 e 1940, especialmente os seguidores da religiosidade afro-brasileira sofreram acusações que pendiam para o lado da anomia, da poluição, da sujeira, do vício e das relações eróticas. No campo do Direito positivo, que encontra em Nina Rodrigues um mestre, a crença mágica é apontada como um perigo social, pois, ela produz e é produto da anomia, da degeneração social e, por isso, da loucura (2009, p. 79).

Além dos delitos de curandeirismo, baixo espiritismo, charlatanismo e contra a saúde pública, outros dispositivos jurídicos foram acionados para criminalizar as práticas religiosas de matrizes africanas nas décadas de 1930-40, a exemplo da vadiagem, da lei do silêncio, entre outros, já que, em princípio – pelo menos teoricamente –, existia a liberdade de religião¹². No entanto, a liberdade constitucional não impediu que as casas de santo fossem constantemente invadidas, tendo os seus objetos de culto apreendidos ou destruídos, adeptos e sacerdotes presos ou espancados (LUHNING, 1995/1996, p. 201).

As religiões afro-brasileiras eram vistas como primitivas pelo Estado, porta-voz dos pensamentos branco e cristão predominantes na época e ainda na atualidade. Em Salvador, as casas precisavam pagar licença à delegacia para terem o seu funcionamento autorizado. Em entrevista ao Jornal *Diário da Noite*, concedida no dia 09 de setembro de 1936, às vésperas do II Congresso Afro-brasileiro, João responde a um questionamento sobre a liberdade de culto:

Acho que o Congresso deverá solucionar, de uma vez, a questão da liberdade de religião; para dar a festa de domingo, tive de pagar 100\$000. Para outras pago 60\$000. A minha opinião pessoal é de que não deve haver pagamento nenhum. O candomblé deve ter a liberdade de funcionar quando quiser. [...] Penso que o congresso deve estudar direito um meio de resolver essa questão. Que diferença há entre religião dos brancos e a religião dos negros? (*Diário da Noite*, Ano VIII, nº 2.721, 9 de setembro de 1936, p. 2)

Da Goméia usa a imprensa, ou seja, os mesmos jornais que o depreciavam cotidianamente como meio de contestar a extorsão policial e colocar a perspectiva

12- No texto da Constituição de 1891 (de 24 de fevereiro), o artigo 72, “assegura que todos os indivíduos e confissões religiosas podem exercer livremente o seu culto”. Na Constituição de 11/11/1937, o artigo 122/4 mantem que “todos os indivíduos e confissões religiosas podem exercer política e livremente o seu culto”.

racial em evidência ao denunciar a diferença valorativa no tratamento dado à “religião dos brancos e a religião dos negros”. Percebe-se, portanto, que João se identificou como negro e sacerdote de uma religião de negros. A repressão da polícia contra Joãozinho e as religiões de matrizes africanas e seus sacerdotes encontra na grande imprensa da época um dos maiores incentivadores do uso de ações policiais violentas com o objetivo de cerceá-las e extingui-las. A edição do *Diário de Notícias*, publicada em 8 de agosto de 1942, classifica Joãozinho como mistificador e o designa “indivíduo”, linguagem policial para se referir a delinquentes. A manchete diz: “Prossegue a campanha contra os mistificadores: intensificada a ação repressiva das autoridades da Primeira Delegacia Auxiliar – Preso o individuo conhecido por “João da Goméia” – Também foi detido o célebre curandeiro José Marques” (*Diário de Notícias*, Edição 6.070, 8 de agosto de 1942, p. 7).

Ainda na mesma edição, o periódico narra que Joãozinho foi ao Rio de Janeiro para se apresentar como bailarino no Cassino Atlântico, ao lado da dançarina Ani Guaíba. Todavia, “aqui chegando, o referido macumbeiro enveredou-se por outros caminhos, tendo até comparecido a uma autêntica exibição da “magia negra”, realizada em sua homenagem em um terreiro situado na estação de Belford” (*Diário de Notícias*, Edição 6.070, 8 de agosto de 1942, p. 7). A religiosidade de matriz africana era comumente denominada na mídia das décadas de 30 e 40 por termos negativos, como “macumba”, “feitiçaria” e “magia negra”. Analisando os jornais baianos da primeira metade do século XX (1920-1942), Ângela Luhning lembra que sistematicamente veiculavam matérias para acirrar os preconceitos contra os candomblés. Os adeptos eram acusados de causar um “barulho infernal com os atabaques”, “proferirem xingamentos”, “brigarem entre si”, “contrariarem as leis de higiene e limpeza pública com os seus ébos”, “realizarem o exercício ilegal de medicina, o curandeirismo e a bruxaria”, além de manterem pessoas, inclusive menores, presas, bem como “sequestrá-las”, “torturá-las” e “perverter mulheres e crianças” (1996, p. 200).

Diante da dificuldade de exercer livremente a sua religião, Joãozinho, assim como outros pais e mães de santo, valeram-se de várias táticas de resistência, proteção e sobrevivência. Uma das estratégias foi atrair políticos, embaixadores, artistas e pessoas da elite para frequentarem seus terreiros, ou mesmo tê-los como seus filhos de santo, como no caso da antropóloga francesa Giselle Cossard Binonque, esposa do embaixador da França no Brasil, que acabou se iniciando na

religião dos orixás no início da década de 60 pelas mãos de Da Goméia¹³. O contato com pessoas influentes da sociedade carioca possibilitou também inserir a sua casa de santo no roteiro de visitas turísticas da cidade do Rio de Janeiro.

Para se realizar como bailarino e artista, bem como difundir o candomblé, João e suas filhas de santo se tornaram atrações de diversos espetáculos cariocas (jornal “*A Noite*”, realizado em 4 de dezembro de 1953). João ainda confeccionou convites para as suas festas de santo em língua estrangeira como tática de angariar novos adeptos para o terreiro, como explicita a nota publicada no Jornal *Diário Carioca* de 20 de novembro de 1964.

O jornal ironiza a escrita de Joãozinho, apontando sarcasticamente o seu desconhecimento do idioma, “o que dá uma média de 50% de erros no francês”, o que demonstra o preconceito de classe no imaginário do período, que “não reside naquilo que se diz, mas em quem diz o quê”. Percebe-se no discurso jornalístico que se considerava “um descabimento”, alguém negro, com a história de vida de Da Goméia, pertencente às classes populares, escrever ou tentar escrever em francês.



Diário Carioca de 20 de novembro de 1964, Ano XXXVI, n. 11.248, p. 12.

Apesar de ser criticado por alguns setores do candomblé, achincalhado pelos jornais, perseguido pela polícia, incompreendido pela sociedade cristã, Da Goméia é um dos personagens mais importantes das religiões afro-brasileiras.

13- ZEPEDA, Vinicius. *O mindarewá, a saga da francesa que virou mãe-de-santo na Baixada*. Disponível em: <http://www.faperj.br/?id=1303.2.6>. Acesso 12 out. 2016.

João da Goméia: homossexualidade e subversão na subjetivação do gênero no Candomblé

Contribuiu para a expansão e reconhecimento social da religião, diminuindo a distância entre o rito e o público leigo. Foi, sem dúvida,

[...] um personagem que transgrediu alguns dos segredos tidos como fundamentais nas alianças entre os terreiros. Contudo sinalizou e promoveu o candomblé como uma rica expressão religiosa, estética e lúdica, dada sua sensibilidade em perceber as fortes relações que esse campo religioso mantinha com outros aspectos da cultura brasileira: a música, a dança, as roupas, os adereços, as festas populares, enfim, com um imaginário presente no cotidiano de milhões de brasileiros (LODY; SILVA, 2002, p. 162).

Seu estudo permite abordar as normas de gênero a ele impostas, mas também conhecer aspectos do processo de afirmação identitária de um negro, homossexual, pai de santo, nordestino, bailarino, transformista que, sobretudo, soube resistir e desafiar os diversos tipos de violências, diferenças religiosas, desigualdades raciais e de gênero nas décadas de 30-70 no Brasil.

João da Goméia: gênero em trânsito

Por ser homossexual assumido, alisar os cabelos e se vestir com indumentária considerada de orixá feminino, como saias, pulseiras, laçarotes e adês (tiaras ou coroas rituais), além de permitir o mesmo a seus filhos, João foi acusado por estudiosos do candomblé de desvirtuar as tradições de gênero do culto. Segundo Landes,

Aqui é que está o busílis. Alguns homens se deixam cavalgar e tornam-se sacerdotes ao lado das mulheres; mas sabe-se que são homossexuais. Nos templos, vestem saias e copiam os modos das mulheres e dançam como as mulheres. “Às vezes têm melhor aparência do que elas.” (2002, p. 77).

Tal argumento vai além das concepções religiosas de transgressão da tradição, mas demonstra padrões de gênero dominantes nas relações sociais. As vestimentas “femininas” em corpos “masculinos”, no imaginário hegemônico ocidental, configuram uma prática associada à homossexualidade. No século XIX, Viveiros de Castro, ao descrever os frequentadores do Largo do Rocio, no Rio de Janeiro (atual Praça Tiradentes), retrata-os pejorativamente como um grupo de “pederastas”, que

[...] usavam paletot muito curto, lenço de seda pendente do bolso, calças muito justas, desenhando bem as fôrmas das coxas e das nádegas. Dirigiam-se aos transeuntes pedindo fogo para acender o cigarro, em voz adocicada, com meneios provocantes e lascivos. Durante o carnaval, vestidos de mulher, invadiam os bailes de máscara do teatro São Pedro (1935, p. 221-222).

Landes, em sua obra *Cidade das Mulheres* usou como exemplo de um mau filho de santo, Procópio de Ogum, do terreiro do Engenho Velho, que se deixava “cavalgar” por Omolu, sendo sua atitude reprovada como “descaramento”. Narra ainda que no terreiro que Procópio frequentava foi colocado um aviso nas paredes para que “esse descaramento” não ocorresse mais com outros filhos. Em contraponto, a antropóloga usa como exemplo de um bom filho de santo, Felipe Neri, o qual, ao sentir a possível aproximação do seu orixá feminino, abandonava a sua função e o recinto para preservar a sua masculinidade como prova de virilidade, pois “se livrara de dançar” como mulher (2002, p. 94-95). Sobre esse aspecto, para ela, alguns sacerdotes do sexo masculino que dançavam incorporados em orixás femininos com vestimentas definidas como femininas eram identificados como homossexuais. Além disso, a autora exalta a existência de muitos homossexuais “pais de santo” no candomblé que, diferente de João Da Goméia, se empenhavam para ocultar a sua homossexualidade, limitando-a:

[...] à sua casa e aos terrenos do templo. Usa decentes roupas brancas e raspa a cabeça peluda. João, pelo contrário, não se envergonha, anda num semi bamboleio pelas ruas, escreve cartas de amor aos homens por quem se apaixona, veste blusas de corte e cor que ressaltam a sua pele e os seus ombros delicados – e espicha o cabelo. O cabelo espichado, proibido pelos padrões nagô, é o símbolo dos homossexuais passivos (2002, p. 330).

A transgressão de João foi ser um babalorixá homossexual, deixar-se “cavalgar” por um orixá feminino, Oyá, e vestir-se com paramentos considerados femininos (ver imagem a seguir).



Fonte: MENDES, Luciane Rodrigues. Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967), Dissertação de Mestrado. Campinas: SP, 2012, p. 8.

Esse enunciado de Landes releva inúmeros estereótipos de gênero e de raça. “O cabelo espichado” de Da Goméia, entendido como “símbolo de homossexuais passivos”, não é uma mera nomenclatura, por se tratar, nas décadas de 30-70, de uma classificação que envolvia uma série de associações que atribuíam a “passividade” nas relações sexuais entre homens como reprovável e repugnante, o que coloca João em uma categoria patológica e abjeta. Antes dos anos 70, a homossexualidade era atribuída apenas à passividade na relação sexual – o homem penetrado era o gay – e o que penetrava não tinha a sua masculinidade questionada. Com o advento do termo “entendido”, a identidade sexual do sujeito ativo passa a ser problematizada e, a partir de então, os ativos e passivos são considerados gays (FRY, 1982, p. 93).

Em *Cidade das Mulheres* Edison Carneiro demonstra opinião semelhante à de Landes, associando “os cabelos compridos e duros” de João à homossexualidade. Carneiro retratou-o ainda como um ignorante, “que quase nada sabe”, “que ninguém leva a sério”, sendo isso entendido como blasfemo:

Há um simpático e jovem pai Congo, chamado João, que quase nada sabe e que ninguém leva a sério, nem mesmo as suas filhas-de-santo, como se chamam em geral as sacerdotisas; mas é um excelente

dançarino e tem certo encanto. Todos sabem que é homossexual, pois espicha os cabelos compridos e duros e isso é blasfemo (2002, p. 78).

A visão de Landes e Carneiro assume uma carga pejorativa que desumaniza e dessacraliza o sacerdócio de homossexuais, além de desvalorizar os candomblés de caboclo do qual João fazia parte, um espaço mais propenso ao sincretismo e a pluralidade de gênero e, por isso mesmo, atraía homossexuais em busca de reconhecimento, acolhimento e possibilidade de expressar sua identidade e religiosidade.

Cabelos, racismo e heteronormatividade

A expressão “cabelo duro”, utilizada por Landes e Carneiro para se referir a João, assume uma conotação racista. Essa expressão tem uma história ancorada na valorização do cabelo liso, marca identitária da branquitude e parte do ideal hegemônico de beleza naturalizado e na desvalorização de pessoas negras e seus fenótipos. Ademais, o ato de estirar os cabelos, como uma forma de se adaptar a um padrão de beleza branco, era majoritariamente associado ao sexo feminino, cuja prática de alisamento com ferro de passar roupas, entre outros procedimentos, era comum nas comunidades periféricas das grandes cidades, chegando a ser tema de algumas marchas de carnaval intolerantes, como a famosa “Nega do cabelo duro” (1942), de David Nasser e Rubens Soares¹⁴. Como um dos símbolos mais poderosos de identidade individual e social, para Santos, o cabelo

[...] consolida o significado do seu poder, primeiro porque é físico e extremamente pessoal; segundo porque apesar de pessoal é também público, muito mais do que privado. As efetivas hierarquias sociais podem ser simbolizadas por intermédio das formas de capilaridade que os indivíduos portam (2012, p. 01).

Os cabelos lisos eram comumente associados à higiene e às pessoas brancas, que, historicamente, ocuparam e ocupam espaços de poder no Brasil. Ter os cabelos lisos significava para muitos negros, portanto, ser socialmente mais aceitos.

14- Conferir em SILVA, Célia Regina Reis da. “Crespos insurgentes, estética revolta memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre”. Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2016.

Em um estudo sobre o cabelo como “performance identitária”, Adriana Quintão aponta que,

[...] nos Estados Unidos, próximo ao fim da escravidão, cabelos mais lisos representavam vantagens sociais e econômicas para o negro [...] Assim, ao alisarem seus cabelos, alguns escravos de pele mais alva conseguiam se fazer passar por homens livres (apud OLIVEIRA, 2015, p. 17).

No livro *Cidade das Mulheres*, Landes não descreve João como negro, mas “mulato” e “mulato de pele clara”:

No topo da ladeira, onde havia ar fresco um jovem e bonito mulato enxugava constantemente o suor do rosto de oito mulheres em traje de sacerdotisa (...). O rosto era bonito e agradável, mas não frágil, e a sua pele de mulato claro contrastava bem com a camisa esporte azul-marinho que usava aberta ao peito (2002, p. 303).

Ao descrever João como “mulato” e “mulato de pele clara”, sua negritude é amenizada, ou seja, João não é negro, mas produto do processo de miscigenação, um dos aspectos exaltados no pensamento intelectual do século XIX, que perpassou os períodos subsequentes e que teria como objetivo o embranquecimento da sociedade brasileira (OLIVEIRA, 1974, p. 71).

Desde o século XIX até 1990, a homossexualidade era considerada doença. Segundo os estudos de Aílton Carneiro, o termo “homossexual” constitui um neologismo criado na Alemanha durante o século XIX para classificar “a pederastia” não como um ato criminoso, mas como uma patologia passível de tratamento (2013, p. 7). Tal crença foi reforçada no século XX, quando a Organização Mundial de Saúde classificou a homossexualidade como enfermidade e lhe deu um CID, em 1942, descrevendo-a como um “desvio sexual”. O termo somente foi retirado da classificação internacional de doenças em 1990 (CARNEIRO, 2015, p. 13). Para Viveiros de Castro, em *Atentados ao pudor*, “o pederasta (...) vive, sente, pensa e age diferentemente do resto dos homens [...] uma inversão das qualidades características do sexo, enfim na efeminização” (1935, p. 228).

Dessa forma, ao adotar os cabelos “espichados” e “longos”, Da Goméia trazia para a sua identidade marcas históricas que o identificavam como

homossexual, já que esse estilo de cabelo representava uma imagem “efeminada”, ou seja, o inverso da masculinidade e da virilidade. Um exemplo da conexão entre homens de cabelos lisos e longos e a homossexualidade é a famosa marchinha de carnaval, composta por Roberto Faissal e João Roberto Kelly, sucesso da década de 1960, que tem em seu refrão: “Olha a cabeleira do Zezé, será que ele é? será que ele é?”. Essa música impele ao policiamento da identidade de gênero dos seres humanos ao questionar a sexualidade do personagem Zezé. Há uma prescrição violenta: “Corta o cabelo dele!”, o que indica a imposição da aparência heterossexual (cabelo curto) ao sujeito que resolve adotar o cabelo comprido. Além disso, a letra é tradicionalmente complementada pelos foliões da seguinte forma: quando o texto pergunta “Será que ele é? Será que ele é?”, o povo responde: “bicha!”.

A “blasfêmia” cometida por João se deve, entre outros motivos, à sua homossexualidade e comportamento livre quanto às imposições de gênero que instituem a heteronormatividade compulsória, na qual todo “desvio” é passível de julgamento e punição. No entanto, ao colocar os seus desejos e afetos em pauta, João, estabelece um lugar de resistência às categorias identitárias hegemônicas em plenas décadas de 30-70 no Brasil, expondo à fragilidade do binarismo homem/mulher e o preconceito de determinadas interpretações da história das religiões de matrizes africanas no Brasil. Segundo Bastos,

[...] durante muito tempo [...] faziam suas pesquisas em terreiros cujos valores morais e sociais eram compatíveis com os seus (um tipo de modelo ideal de terreiro). Quanto aos outros, não eram considerados autênticos e dizia-se que eram chefiados por charlatães (2009, p. 161).

Diante da violenta homofobia social das décadas de 30-70, é compreensível que alguns sacerdotes temessem ser identificados como homossexuais e adotassem comportamentos “masculinizados” – o que não foi o caso de João Da Goméia –, em um esforço de mascaramento da sua homossexualidade para não sofrerem discriminação, como no exemplo de Felipe Neri, descrito por Landes, que, ao sentir a possível aproximação do seu orixá feminino, abandonava a função e o recinto, livrando-se “de dançar como mulher”.

Ainda hoje, o candomblé continua sendo uma religião na qual os adeptos são subjetivados em papéis binários de gênero (masculino/feminino), mesmo com estes consagrados a deuses que, de acordo com a sua própria cosmologia, possuem

uma transitoriedade de gênero. Em algumas casas centenárias de candomblé baiano, por exemplo, o homem, mesmo sob o transe de uma divindade feminina, jamais usa saia, mas veste uma bombacha bastante folgada, evitando, assim, a feminilização. Porém, para o senso comum, o candomblé é visto como uma comunidade harmônica sem “problemas” de gênero, na qual a homossexualidade pode ser expressa livremente. Há pesquisadores que reproduzem essa ideia, como Peter Fry, que, em seu livro *O que é homossexualidade?*, afirma que

[...] os candomblés não têm nenhum preconceito em relação à homossexualidade e não é raro que um rapaz ou uma menina que tenha dificuldades em casa por causa de constantes acusações [...] encontrem nessas comunidades religiosas um lugar onde são aceitos (1985, p. 54).

Mesquita aponta uma estreita relação entre homossexualidade e religiões afro-brasileiras. Segundo analisa, no candomblé a homossexualidade parece encontrar um lugar em que pode mesmo se expressar criativamente, seja por meio dos atributos mágicos dos pais de santo, seja a partir das incontáveis habilidades artísticas, culinárias e estéticas, além da disponibilidade afetiva, constitutiva do imaginário sobre os filhos de santo (2004, p. 102).

Já Ailton Silva Santos (2013), em seu artigo “Gênero na Berlinda”, discorda do entendimento de que o candomblé é uma religião totalmente aberta à diversidade sexual. Em sua pesquisa, narra a experiência religiosa de algumas travestis e mulheres transexuais em terreiros de candomblé e destaca os processos de discriminação e preconceitos vividos por essas pessoas nesses espaços. Mostra ainda que alguns sacerdotes e sacerdotisas têm reproduzido, em suas narrativas, posições heteronormativas em relação à “feminilidade” dessas pessoas. Assim sendo, a vivência de identidades sexuais plurais nos terreiros de santo ainda permanece perpassada por situações de preconceitos, discriminações e interdições. No caso específico da homossexualidade, Santos demonstra que, em muitos terreiros, os modelos heteronormativos são reproduzidos e a presença de gays e lésbicas não é bem-vinda, ou então é circunscrita por meio de uma série de interditos, não exigidos aos iniciados heterossexuais (2013, p. 2).

João, em *Cidade das mulheres*, também foi reprovado por Landes por manter amizades com prostitutas sendo um líder religioso (2002, p. 330). Aqui, percebe-se a insistente relação entre homossexualidade e prostituição. O fato de andar com

prostitutas, e isso ser considerado “um passado de desonra”, revela os padrões culturais que a pesquisadora partilha. Mas pode apontar ainda para a existência de uma rede de sociabilidade entre gays e prostitutas da qual João fez parte. Segundo o historiador James Green, nas primeiras décadas da República existia um mundo social vibrante composto por homossexuais masculinos que utilizavam, de forma criativa, o espaço público, muitas vezes também ocupado por prostitutas e boêmios, para desfrutar as suas preferências sexuais sem serem perseguidos e reprimidos (2000, p. 6).

A sua atuação como bailarino em teatros, festas, bailes carnavalescos e a presença assídua nos desfiles das escolas de samba eram consideradas condutas impróprias e repreensíveis para um “zelador de santo” do candomblé. Acerca dessas críticas, João responde à *Folha da Tarde*, em 27 de janeiro de 1957:

[...] vivo somente para duas coisas na vida: o candomblé e o carnaval. No mais, levo uma verdadeira vida de pai de santo, não vou ao cinema, nem ao futebol, não frequento botequins, nem gafieiras; nem mesmo o *society*, apesar dos insistentes pedidos dos meus clientes (*Folha Carioca*, 27.01.1957 *apud* SILVA; LODY, 2002, p. 166).

Joãozinho mostra que o fato de gostar e viver o carnaval não é excludente ao seu sacerdócio, nem significa que não siga as restrições requeridas ao estilo de vida dos babalorixás. O respeito aos diversos tabus espirituais, sociais e sexuais é considerado condição básica para a imagem e a sustentação da autoridade na hierarquia sacerdotal do candomblé. Monique Augras (1987) fez um interessante estudo sobre as numerosas interdições, geralmente mais rígidas para os novos iniciados, mas não menos esperadas no comportamento dos chefes religiosos e daqueles que ocupam cargos de confiança no terreiro. Como líder máximo de uma casa de culto, é esperado do pai de santo determinados comportamentos em sua vida social e mundana, uma vez ser ele o zelador da cabeça (ori) de seus filhos, devendo manter-se sempre limpo de energias tidas como maléficas.

Há certos preceitos, a serem seguidos em dias da semana e períodos inteiros, que podem chegar a meses ou anos, a depender do terreiro, do orixá de cada pessoa e das obrigações rituais.

João foi ainda alvo de piadas e chacotas em diversos jornais da época, nas décadas de 30-70, por sua travestilidade. Uma nota publicada no *Correio da Manhã*, em 8 de fevereiro de 1962, comentou, em tom jocoso, a sua apresentação em um

João da Goméia: homossexualidade e subversão na subjetivação do gênero no Candomblé

baile, vestido de Ramsés II, ao lado da personagem Messalina, afirmando que ele “daria tudo para trocar de papel com sua companheira de fuzarca” (*Correio da Manhã*, Edição. 21.126, Ano LXI, 8 de fevereiro de 1962, p. 15).



Essa nota evidencia que a sua homossexualidade era entendida a partir da noção de que o gay deseja se subjetivar como mulher, concepção comumente atribuída aos homossexuais e fundamentada na lógica binária que só admite a existência de dois gêneros estanques (o masculino e o feminino), diretamente associados ao sexo biológico.

Outra reportagem, veiculada em 1968, descreve o rebuliço causado por João quando ele “entrou no baile do Teatro Municipal vestido de Cleópatra carregado por homens musculosos” (PERALTA, 2000, apud PEREIRA, 2015, p. 379). Mas um dos maiores “escândalos”, entre as ousadias que envolveram João, foi a sua participação, em 1956, no tradicional “Baile do Travesti”, que ocorria todos os anos no carnaval do Rio. Vestido glamorosamente de vedete, Da Goméia chamou bastante a atenção da mídia. Esse episódio fez que ele recebesse ataques da Federação Espírita de Umbanda do Estado do Rio de Janeiro, com os seus representantes junto aos jornais se manifestando contra a participação no evento e as vestimentas, como pode ser observado na seguinte matéria publicada pela *Revista da Semana*, em 3 março de 1956:

A presença do famoso Joãozinho da Goméia no desfile de 56 provocou severos protestos das rodas de macumba e candomblé, nas quais o folião travesti é figura obrigatória e de projeção’. Os praticantes de tais seitas escandalizados mostram-se dispostos a expulsar o herói que muito garrido e predisposto estava metido em uma fantasia sumária estilizada, tipo vedete (*Revista da Semana*, *O Baile do Travesti*, 3 de março de 1956, Ano 56, n. 9, p. 30-35).

O texto revela inúmeras representações preconceituosas de religião e de gênero difundidas na época em expressões como “rodas de macumba”, “seita”, “folião travesti”, “fantasia sumária estilizada, tipo vedete”. No entanto, a revolta dessa Federação pode ser compreendida ainda pelo viés moralizador e cristão dos ideais da “umbanda pura”, mais difundida no Rio, e de seu processo de

“embranquecimento” e crítica ao candomblé. “É através da negação da África que a Umbanda se tornará ‘limpa’, ‘branca’, ‘pura’, identificada com uma prática do bem, por caridade e sem cobrança, apta, pois, a ter uma aceitação social mais ampla” (GAMA, 2012, p. 169). João respondeu às acusações da Federação Espírita de forma muito esclarecida, revelando o nível de consciência sobre a sua identidade plural como homossexual, artista e folião que podia conviver em harmonia com seu sacerdócio.

– Você não acha que a sua fantasia de vedete se choca com os regulamentos do Candomblé?

– De nenhuma maneira, meu amigo. Primeiro, porque antes de brincar eu pedi licença ao meu ‘guia’. Segundo porque o fato de eu ter me fantasiado de mulher não implica em desrespeito ao meu culto, que é uma Suíça de democracia. Os Orixás sabem que a gente é feito de carne e osso e toleram, superiormente, as inerências da nossa condição humana, desde que não abusemos do livre arbítrio.

– Você está falando difícil, disse o repórter.

– Você está pensando que babalaô tem de ser analfabeto?”

(LE MOS, Ubiratan. Joãozinho no Tribunal da Umbanda. Revista *O Cruzeiro*, 17 de março de 1956, Ano XXVII, n. 22, p. 120-130).

Ao declarar que a sua religião “é uma Suíça de democracia”, Da Goméia apresenta os orixás como divindades que respeitam as subjetividades humanas e toleram “superiormente, as inerências da nossa condição humana” além de rebater o preconceito do repórter que lançou uma pergunta irônica com o intuito de ridicularizar a sua capacidade de inteligência.

A imprensa de 1950 continua tratando com escárnio a travestilidade de João ao noticiar a proibição do “baile do travesti”, ocorrido na década de 1950:

A Associação Brasileira de Rádio realizou o seu baile popular, no Teatro João Caetano. Muito concorrido principalmente pela Polícia Especial, diga-se de passagem. Mas existe muita gente triste, entre eles o muito popular Joãozinho da Goméia. O Baile dos travestis, terça-feira no João Caetano, foi terminantemente proibido. (*Imprensa Popular*, 14 de fevereiro de 1958, Ano XI, n. 2.341, p. 6).

O Jornal demonstra uma postura conservadora e cínica que apoia a discriminação e a repressão policial às travestis e a seus espaços de expressão, como os seus bailes. Ao participar de espetáculos nas festas das travestis, vestido de

João da Goméia: homossexualidade e subversão na subjetivação do gênero no Candomblé

“vedete” ou de “Cleópatra”, e ter suas imagens publicadas em diversos meios sociais e midiáticos, João coloca em debate a sociedade regulada sobre os valores cristãos, heterossexuais, classistas e racistas justamente por sua travestilidade, negritude, homossexualidade e vinculação sacerdotal ao candomblé. Suas experiências históricas de “invenção de si”, apesar de todas as violências sofridas durante toda a vida, servem para compreendermos a maneira pela qual construiu a si mesmo escapando da cultura hegemônica racial e de gênero de sua época e, em particular, da visão que os candomblés tradicionais e dos estudiosos das religiões matrizes africanas tinham sobre ele.

Lembremos que a história de João é bem anterior às organizações políticas LGBT e aos movimentos sociais de homossexuais negros, os quais vieram à tona após a década de 80, o que torna a sua atuação na história do Brasil e das religiões de matriz africana especialmente transgressora. Indubitavelmente João exibiu uma alta capacidade de resistência às políticas de subjetivação raciais, de gênero e de religião dominantes nas décadas de 30 a 70, vivenciando uma experiência de si e afirmando novas formas de subjetividades.



Revista da Semana, *O Baile do Travesti*,
3 de março de 1956, Ano 56, n. 9, p. 30-35

Referências

AUGRAS, Monique. Quizilas e preceitos. Transgressão, reparação e organização dinâmica do mundo. In: C. E. Marcondes de Moura (Org.). *Candomblé. Desvendando identidades. Novos escritos sobre a religião dos orixás*. São Paulo: EMW Editores, 1987.

AZEVEDO, Lia Calabre. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960*. Tese de doutorado em História. Niterói: UFF, 2002.

BASTOS, Ivana Silva. A Visão do Feminino nas Religiões Afro-brasileiras. *CAOS. Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 14, setembro de 2009, p. 156-165. Disponível em :
<http://www.cchla.ufpb.br/caos/n14/9A%20vis%C3%A3o%20do%20feminino.pdf>. Acesso em: 21 de nov. de 2017.

BRAGA, Júlio Santana. *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EdUFBA, 1995.

BRITO, Cristina da Silva. *Umbanda, Ordem e Progresso: Representações das origens, construção identitária e institucionalização da Umbanda Pura no Rio de Janeiro (1908-1961)*. Dissertação de mestrado, programa de Pós Graduação em História, Universidade de Brasília, 2005.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: História e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CARNEIRO, Ailton José dos Santos. *A fabricação do homossexual: História, verdade e poder*. Salvador: IV ANPUH-BA, 2013. Disponível em: <http://anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/Ailton-Carneiro.pdf>. Acessado em: 09 out. de 2017.

_____. A morte da clínica: movimento homossexual e luta pela despatologização da homossexualidade no Brasil (1978-1990). *Anais do Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, SC, Brasil, 28. Recuperado em 12 de outubro, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439866235_ARQUIVO_Artigo-Amortedaclinica.pdf. Acessado em: 10 de out. de 2017.

CARVALHO, José Jorge. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 14, v. 21, n. 1, p. 39-76. 2010. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/189/140>. Acesso em: 22 ago. 2016.

CASTRO, Viveiros de. *Atentados ao pudor*. Estudos sobre as aberrações do instinto sexual. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1943.

COSTER, Eliane. *Fotografia e candomblé, modernidade incorporada?* (Dissertação de mestrado), Rio de Janeiro: Uerj, 2007.

CUNHA, Olivia. O ano em que fizemos contato. *Revista da USP*, São Paulo, p.141-166, dez/fev, 1996.

FONSECA, A. Adriano. A representação do negro em Casa-grande e senzala: uma releitura. *Revista Alpha*, Patos de Minas -MG, v. 6, n. 6, p. 99-109, 2005.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

_____. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GAMA, Elizabeth Castelano. *Memórias do candomblé carioca: experiência religiosa e prática social no século XX*. Monografia de conclusão de curso. UFF: Niterói, 2009, 111p.

_____. *Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2012.

_____. Uma trajetória de muitas histórias: João da Goméia e o conflito entre Candomblé e Umbanda nos "anos dourados". *Anais ... XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social*. Natal/Rio Grande do Norte, 22 a 23 de julho de 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364840767_ARQUIVO_TextoAnpuh.pdf. Acesso em: 22 ago. 2016.

LANDES, Ruth. *Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

LODY, Raul; SILVA, Vagner Gonçalves da. Joãzinho da Goméia, o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé. In. SILVA, Vagner Gonçalves da. *Caminhos da Alma: Memória Afro-Brasileira*, v. 1 (2. edição). São Paulo: Selo Negro/Summus, 2012. v. 1. 267p.

LIMA, Ari & CERQUEIRA, Felipe de Almeida. A Identidade Homossexual e Negra em Alagoinhas. *Bagoas*. v.1, n. 1, jul/dez 2007, p. 269-286.

LOURO, Guacira Lopez. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUHING, Ângela. Acabe com este santo, Pedrito vem aí.: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista Usp. Dossiê Povo Negro-300 anos*. São Paulo, n. 28, 1996, p. 194-220. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28377>. Acesso em: 21 nov. 2017.

MENDES, Luciane Rodrigues. *Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãzinho da Goméia (1937-1967)*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: 2012.

MESQUITA, Ralph Ribeiro. Entre homens, mulheres e deuses: identidade, gênero e (homo) sexualidade no contexto religioso afro-brasileiro, *Revista Gênero*, v. 4, n. 2, 2004.

OLIVEIRA, Eduardo de. O mulato, um obstáculo epistemológico. *Argumento*, Rio de Janeiro, ano 1, n° 3, p. 65-74, jan, 1974.

PEREIRA, Rogério. As transformações no matriarcado nagô nos candomblés do estado do Rio de Janeiro (séculos XX e XXI): a figura do homem no comando dos axés. *Revista Espacialidades* [online]. 2015, v. 8, n. 1. ISSN 1984-817X, p. 340-369. Disponível em: <http://cchla.ufrn.br/espacialidades/v8n1/16%20340369.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2017.

PEREIRA, Rodrigo. Sucessão e liminaridade: o caso do terreiro da Gomeia. *Tessituras* [online]. (2015), n. 1, p. 372-402. Disponível em : <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/download/5068/4160>. Acesso em: 08 out. 2017.

PINHO, Osmundo. A guerra dos mundos homossexuais: resistência e contra hegemonias de raça e gênero. In: *Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde*. Rio de Janeiro: Abia, 2004, p. 127-135.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EdUFBA, 2009.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se*. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

_____. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(1):288, jan/abr, 2008.

SANTOS, Ailton da Silva. *O gênero na berlinda: reflexões sobre a presença de travestis e mulheres transexuais nos terreiros de Candomblé*. Disponível em: <http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2013/06/O-g%C3%AAnero-na-berlinda-reflex%C3%B5es-sobre-a-presen%C3%A7a-de-travestis-e-mulheres-transexuais-nos-terreiros-de-candombl%C3%A9.pdf> Acesso em: 21 de nov. de 2017.

SANTOS, Luane Bento dos. Usos e Imagens sobre os cabelos crespos das mulheres negras. *Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*. Niterói: ANINTERSH/ PPGSD - UFF, 03 a 06 de Set. de 2012.

VERGER, Pierre. *Os orixás*. Salvador: Editora Corrupio, 2002.



O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas ainda pouco pesquisado no Brasil

Daniele Fontoura da Silva Leal e Valeska Zanello

Apesar de aparecer muitas vezes vinculada à capacidade de procriação, a maternidade não pode ser reduzida a ela. É um fenômeno que envolve formas de cuidado, distribuição de responsabilidades e tempo, as quais sofreram muitas transformações na história ocidental. Como apontado por Badinter (1985), até o século XVIII concepção e cuidado dos filhos eram papéis distintos, sendo corriqueiro, na Europa, mulheres parirem e darem os cuidados de seus filhos, logo após o parto, para amas de leite. Há registros históricos que relatam casos de amas de leite cuidando de 30 ou 40 bebês, não sendo raro o óbito de muitos deles. Nesse momento, tampouco existia o sentimento de “infância”, sendo a criança entendida como um adulto em miniatura (ARIÈS, 1978).

Foi apenas com a consolidação do capitalismo, a partir do século XVIII/XIX, que a noção de maternidade, tal como a conhecemos hoje, passou a se configurar. O Estado precisava de mão de obra excedente. Em um período de alta taxa de mortalidade infantil, tornou-se precípua convencer as mulheres parideiras a amamentarem e cuidarem de seus filhos elas mesmas. A maternidade passou então a ser exaltada como um dos maiores dons, serviço e finalidade da vida das mulheres. As mulheres, que até então não tinham nenhum valor por si mesmas, passaram a ser exaltadas como mães. Segundo Zanello (2018), foi sendo criado, desde então, um “empoderamento colonizado” para elas. Ou seja, a estratégia escolhida para convencê-las a amamentar e a cuidar de suas crias foi a sedução narcísica (Zanello, 2018): ao invés de obrigá-las, tratou-se de exaltá-las nesse lugar, ilustrando o que Foucault aponta como a passagem de um discurso opressivo para outro, constitutivo (Foucault, 1996).

Esse ideal foi ainda mais intensamente reforçado com o advento dos discursos da “maternidade científica”, no início do século XX, propalados pela medicina (sobretudo a pediatria), as Psicologias e a Psicanálise (FREIRE, 2008). A mãe

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

deixou então de ser apenas a responsável pelos cuidados e pela criação da criança, passando a ser vista agora como o fundamento de sua saúde emocional e da estruturação de sua personalidade. A maternidade, mesmo quando prazerosa para muitas mulheres, foi se tornando cada vez mais laboriosa e exigente de renúncias pessoais, uma grande responsabilidade e, para muitas mulheres, fonte de grande culpa (DEL PRIORE, 2009). Ainda assim, em muitos países sob a influência de crenças religiosas cristãs, bem como pelo escasso desenvolvimento de métodos contraceptivos, a maternidade continuou a ser vivida como uma sina, um destino relacionado ao fato de ser “mulher”.

No entanto, com o surgimento da pílula anticoncepcional (bem como de outros métodos contraceptivos), essa noção foi posta em xeque e passou a ser questionada enquanto escolha, não mais como um destino (FIDELIS; MOSMANN, 2013). Houve uma separação entre sexo, capacidade de procriação e maternidade. As mulheres começaram a vivenciar sua sexualidade de forma mais consciente e ativa, podendo escolher ter ou não filhos, e quando tê-los. De acordo com Perrot (2007), “o que era uma fatalidade tornou-se uma escolha. E uma escolha das mulheres, também: o que constitui uma revolução” (p. 69). Entretanto, faz-se mister destacar que essa “revolução” não chegou igualmente a todas as mulheres, sendo que para muitas o acesso aos métodos contraceptivos continua restrito (FUNDO DE POPULAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 2018).

Além disso, embora a pílula anticoncepcional tenha possibilitado a promoção de uma revolução sexual por um lado, por outro não derrubou vários tabus, dentre eles a associação entre maternidade compulsória e feminilidade. Foram os estudos feministas que começaram a questionar essa associação entre corpo, sexualidade e subjetividade, apontando o quanto certa forma de materno poderia ser opressora e custosa para as mulheres, sobretudo em um momento de avanço delas em várias frentes do mercado de trabalho.

Segundo Gillespie (1999), desde 1970 o número de mulheres que permanecem sem filhos vem crescendo e, nas últimas décadas, os estudos sobre este fenômeno têm ganhado força, levando ao reconhecimento que a falta de filhos pode ser por conta, dentre outros fatores, de um não desejo por parte das mulheres. O impacto da possibilidade da não natalidade preocupou e tem preocupado muitos países, e começou a ser claramente um objeto de estudo a partir da década de 1970. A própria mudança da nomenclatura aponta para diferentes compreensões desse fenômeno. Inicialmente entendido através do

termo genérico “*childlessness*” (“falta de filhos”, em tradução livre), foi denominado posteriormente através de dois termos distintos, “*childfree*” (livre de crianças, em tradução livre), para mulheres que não tinham filhos voluntariamente, e “*childless*” (sem filhos), para mulheres sem filhos em geral, incluindo as que não tinham filhos por problemas de saúde como a infertilidade.

Esse fenômeno também tem impactado o Brasil. Segundo o relatório publicado pelo IBGE, em 2015, e de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra em Domicílios (PNAD), em 2014, 38,4% das mulheres de 15 a 49 anos de idade não tinham filho nascido vivo. Dentre as mulheres sem filhos, destacaram-se as brancas (41,7%, enquanto 35,6% das negras) e de maior escolaridade (8 anos ou mais de estudo). Pode-se notar, também, uma correlação entre maior escolaridade e adiamento da maternidade, quando ela ocorre. No entanto, o relatório não diferencia a não maternidade por escolha da não maternidade por problemas de saúde (como a infertilidade), ou pelo acaso; o que dificulta um diagnóstico mais minucioso da questão.

Trindade, Coutinho e Cortez (2016) fizeram um levantamento sobre a produção científica no Brasil sobre a não maternidade (em geral), constatando que há poucos estudos específicos sobre as mulheres que optaram por isso. Como o Brasil vem tratando essa questão e como tem sido estudado esse fenômeno no país em comparação com outros países do continente americano (onde a revolução sexual se deu antes)? E, ainda, como a Psicologia no Brasil tem ajudado (ou não) a entender o crescimento da opção pela não maternidade entre brasileiras?

Levando em conta tais questionamentos, o presente estudo teve como objetivo fazer um levantamento e análise sistemática da literatura científica produzida e publicada sobre o tema da não maternidade voluntária nas Américas (Sul, Central e do Norte), nas principais plataformas de pesquisas brasileira e internacionais.

Método

Foi realizada uma revisão sistemática da literatura, entre os meses de setembro de 2017 a março de 2018, buscando levantar a produção acadêmica nacional e do continente americano acerca do tema “não desejo de maternidade em mulheres”, ou não-maternidade voluntária, nas seguintes plataformas científicas: Biblioteca Virtual em Saúde (BVS), Coordenação de Aperfeiçoamento

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

de Pessoal de Nível Superior (Capes); ProQuest e The Scientific Electronic Library Online (SciELO). Destas plataformas, BVS, Capes e SciELO são brasileiras enquanto a ProQuest é internacional.

A plataforma Capes compreende a América Latina e conta com mais de 38 mil títulos disponíveis e mais de 40 bases na área de Psicologia. A Base “ProQuest” foi escolhida por conter, em sua maioria, publicações da América do Norte, com maior ênfase nos Estados Unidos. Por fim, a base “SciELO” é uma consolidada plataforma digital que tem grande alcance em periódicos científicos brasileiros.

As plataformas escolhidas, além de consolidadas no meio acadêmico, agregam as três Américas (do Sul, Central e do Norte), Europa e alguns países da África e da Ásia. A plataforma BVS comporta artigos das Américas do Sul, Central e Norte e, embora tenha a subárea da “Psicologia”, tomou-se a decisão de manter a pesquisa sem a subdivisão, para tentar abarcar o maior número possível de publicações.

Em um primeiro momento, foi realizado um levantamento sobre possíveis descritores do tema, através de dois mecanismos: identificação no *site* dos Descritores em Ciências da Saúde (DeCS - www.decs.bvs.br), no qual existe uma gama de termos e suas traduções para os conceitos a eles associados; e, em segundo lugar, a partir dos descritores encontrados em artigos que tratavam do assunto. Ou seja, caso o artigo tratasse do tema “não-maternidade voluntária”, uma busca era realizada no conjunto das palavras-chave, a fim de tentar enriquecer possíveis descritores que não haviam sido pensados previamente e nem apareciam no DeCS. Esses descritores foram então explorados para identificar outros artigos e tentar ampliar ao máximo o conjunto inicial de descritores a serem utilizados na pesquisa. Este mecanismo foi usado para a busca em três idiomas: português, espanhol e inglês.

Os termos em inglês identificados nas produções científicas sobre o tema da ‘não maternidade voluntária’ foram: “*childfree*”, “*childless*”, “*childlessness*” e “*no-maternity*”. Na língua portuguesa, os termos recorrentemente usados em publicações sobre não maternidade voluntária são: “não-maternidade” e “sem-filhos”, ambos com hífen para caracterizar a particularidade do assunto. Não foram buscados os termos “Não maternidade” e “sem filhos” (sem o hífen), pois contemplam todos os artigos onde essas duas palavras aparecem ainda que não tenham relação. No caso da língua espanhola, os termos buscados foram

“*nulíparas*”, “*mujeres-sin-hijos*” e “*no-maternidad*”, usando-se o mesmo raciocínio do hífen aplicado à língua portuguesa. Destaca-se aqui a dificuldade de encontrar termos em espanhol, dada a escassa produção nesta língua.

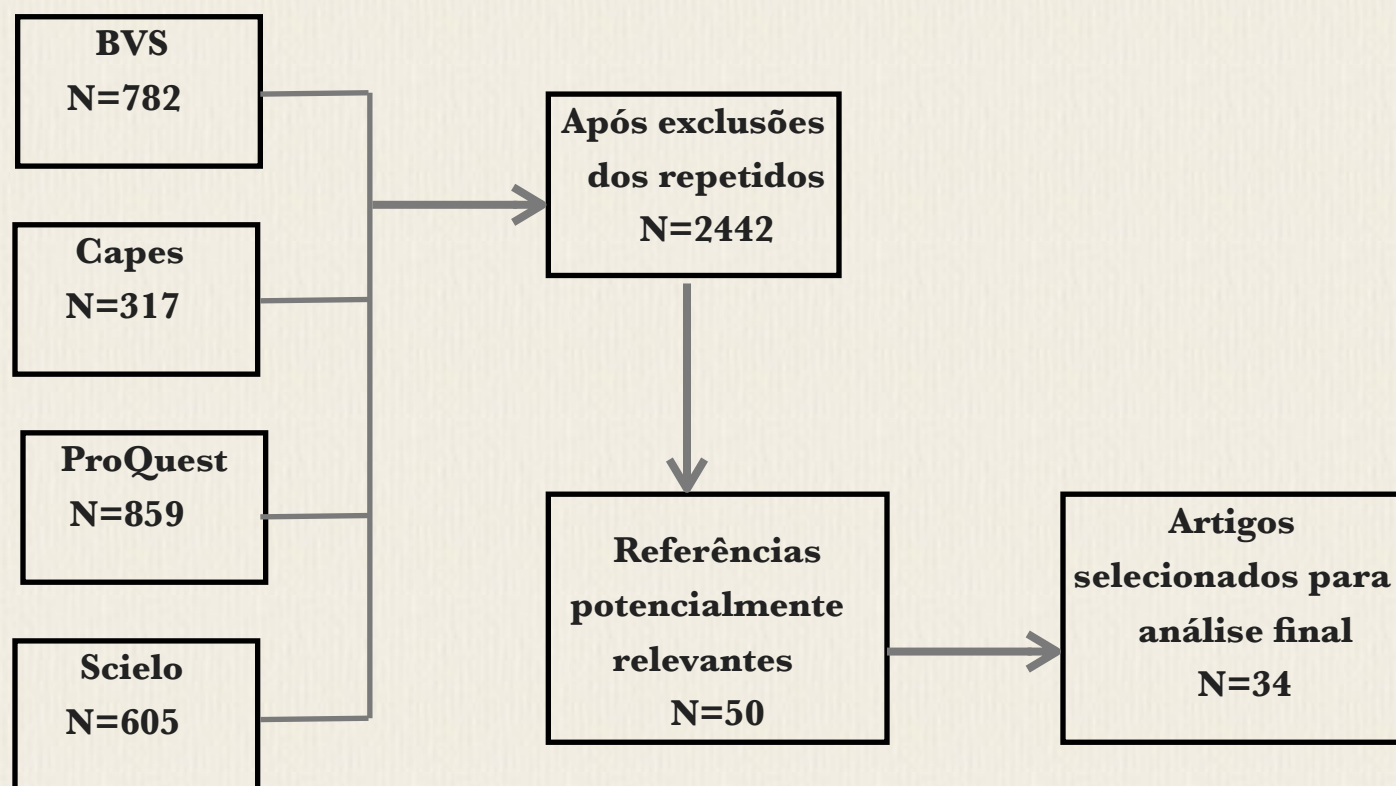
O retorno da busca pelos termos mencionados resultou, a princípio, em 2.563 artigos contendo pelo menos um dos dez descritores. Em seguida, foram excluídos os artigos repetidos em cada base, bem como teses, dissertações, resumos expandidos e publicações diversas (que não artigos), restando assim, 2.442 artigos. Para selecionar a amostra de análise dos textos a serem avaliados, foram lidos todos os resumos e aplicados os critérios de inclusão, a seguir: a) artigos cujo foco fosse claramente o “não desejo de maternidade em mulheres”, portanto, a não-maternidade voluntária em mulheres com capacidade reprodutiva; b) artigos teóricos ou empíricos; c) artigos que trouxessem o tema do “aborto”, desde que atrelado especificamente ao não desejo de ter filhos. Os critérios de exclusão foram: a) tratar a não-maternidade atrelada a um problema biológico (como a infertilidade) ou devido ao acaso; b) focar exclusivamente sobre homens não pais; c) abordar casais cuja opção fosse a de não ter filhos, mas sem problematizar o conteúdo voltado ao tema do não desejo de ser mãe em mulheres; d) não abordagem do tema, ou de forma bastante tangencial; e) artigos escritos sobre alguma população fora do continente americano.

Restaram 50 artigos, os quais foram lidos e analisados integralmente. Como 16 deles ainda traziam elementos constantes dos critérios de exclusão, foram eliminados, remanescendo apenas 34 artigos.

Na Figura 1, a seguir, são ilustradas as etapas do método de seleção dos artigos.

Os artigos foram analisados no que diz respeito aos seguintes quesitos: ano de publicação; país; gênero dos autores; tipo de pesquisa (método adotado); área de conhecimento; teóricas/os do gênero utilizados; teóricas/os da maternidade citados; e, por fim, tema/recorte dentro do universo da não-maternidade voluntária.

Figura 1 - Processo de seleção dos artigos



Resultados e discussão

Da amostra de 34 artigos, 25 são referentes à América Anglófona e outros nove à América Latina. Na América Latina, seis são produções brasileiras pertencentes à região Sul (4), realizadas pelas Universidades PUCRS e Universidade Franciscana; e à região Sudeste (2), produzidas pelas Universidades Federais do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. As outras três publicações são da Argentina (2) e do México (1). Na América Anglófona (EUA e Canadá), foram encontrados 25 artigos, dos quais três são do Canadá e os outros 22 foram produzidos nos Estados Unidos.

Observa-se, na produção anglófona, uma distribuição temporal (por décadas), da seguinte forma: 1970 (5 artigos); 1980 (9 artigos); 1990 (1 artigo); 2000 (5 artigos); 2010 (5 artigos até o momento). Na América Latina, as produções estão assim distribuídas: 1990 (1 artigo – Brasil), 2000 (2 artigos – Brasil) e 2010 (6 artigos – Brasil 3; Argentina – 2; México – 1). Percebe-se um crescimento das publicações sobre o tema no Brasil.

Pode-se destacar que os EUA são o país das Américas que mais produziu e tem produzido artigos científicos indexados nesse tema, talvez por ter sido o país onde primeiro ocorreu a revolução sexual com a pílula anticoncepcional e a eclosão do movimento feminista, colocando em xeque a escolha pela maternidade,

e seus efeitos nas taxas de natalidade. Segundo o relatório do “Centers for Disease Control and Prevention (CDC)”, a taxa de fecundidade nesse país, em 2017, foi de 1,75, a mais baixa nos últimos 30 anos. Isso talvez ajude a explicar, também, porque no Brasil os estudos são mais recentes e porque nosso país se destaca, ainda que incipientemente, na América Latina, na pesquisa sobre o tema. Segundo o Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA), o Brasil é um dos países que apresenta alta queda na taxa de fecundidade: em 2018 essa taxa foi de 1,77, número abaixo da taxa de reposição populacional, que é de 2,2.

Do total de 63 autores/as, destacamos a presença de 55 mulheres e oito homens. Os tipos de pesquisas foram massivamente empíricos (28) e em menor número teóricos (6), estes últimos todos provenientes do mundo anglófono. Foram encontradas diversas áreas de pesquisa, sendo a mais numerosa ‘Psicologia’ (12 artigos) e ‘Psiquiatria’ (2 artigos), seguida da ‘Sociologia’ (8 artigos). Dos 12 artigos da Psicologia, cinco foram produzidos no Brasil, um no Canadá e seis nos Estados Unidos. Outras áreas do conhecimento tais como ‘Enfermagem’, ‘Demografia’, ‘Geriatrics’ e ‘Biologia’, também foram encontradas, mas em número muito menor do que as duas primeiras citadas. Sobre o tipo de pesquisas realizadas, dos 25 artigos encontrados na América Anglófona, 19 foram resultado de pesquisas empíricas (18 nos EUA e um no Canadá) e seis foram oriundas de estudos teóricos (quatro nos EUA e dois no Canadá). Todos os nove artigos encontrados na América Latina são resultados de pesquisas empíricas.

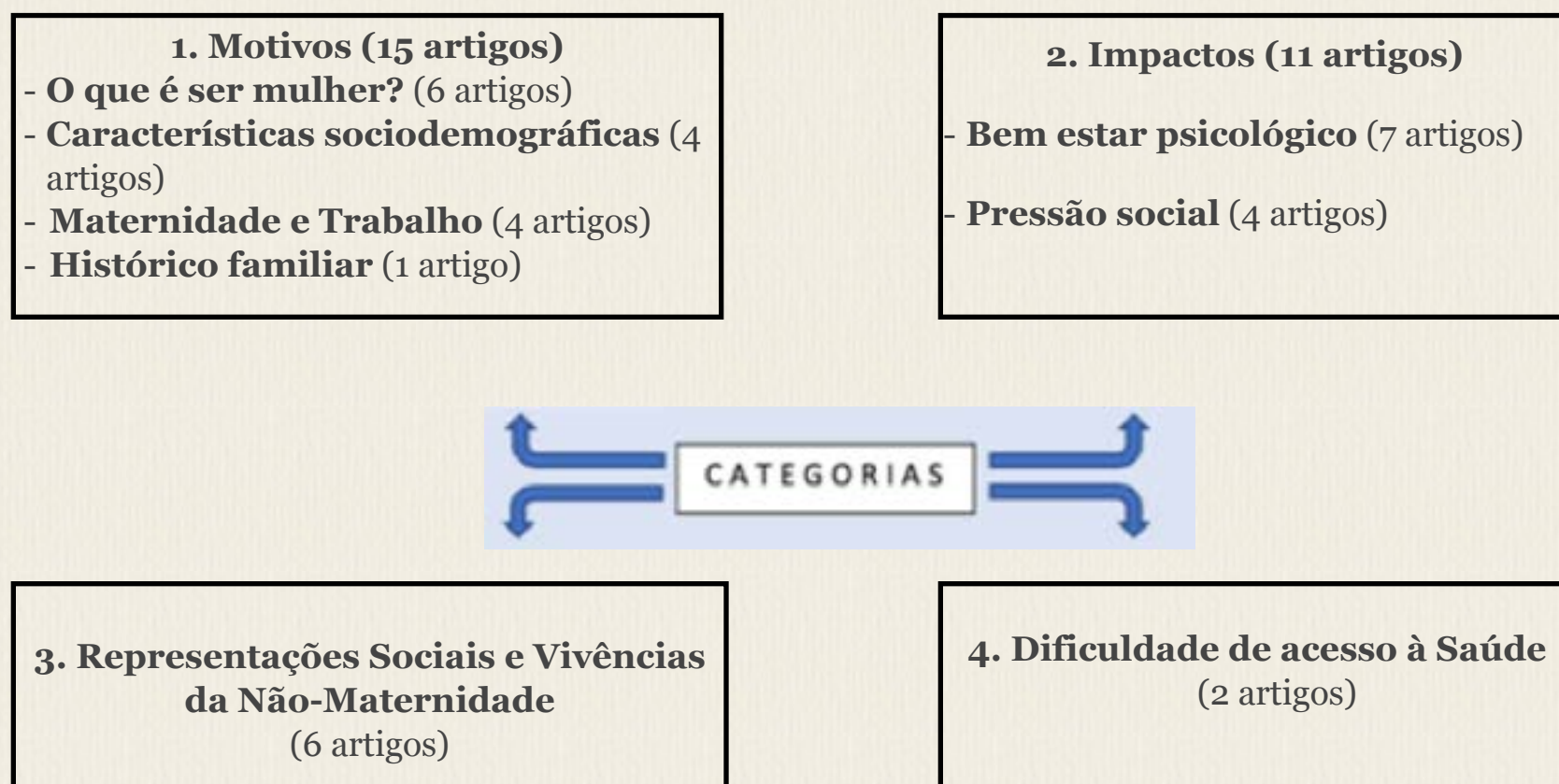
Com relação às bases epistemológicas dos artigos, a América Anglófona mostra-se pioneira nas reflexões, com duas décadas à frente da América Latina. Seus autores são citados em trabalhos nas duas Américas, mas o contrário não se verifica. Os autores/as anglófonos com produções na área de ‘não-maternidade’ e ‘maternidades’ mais citados/as na América Anglófona são, em número de citações: Jean E. Veevers (12); TanyaKoropeckyj-Cox (6); Rosemary Gillespie (5); Amy Blackstone e Gail Letherby (2, cada). Na América Latina (excetuando-se o Brasil), os/as mais citados/as são: Gail Letherby e Rosemary Gillespie (3, cada); Amy Blackstone (2) e Elizabeth Badinter (1). No Brasil os/as autores/as mais citados/as são: Maria Lúcia Rocha-Coutinho (4); Elizabeth Badinter (3); Luci Helena B. Mansur e Annuciata Bonini-Vieira (2, cada) e Rosemary Gillespie (1). Os teóricos da área do Gênero são citados apenas na América Latina (incluindo o Brasil), sendo eles/as: Simone de Beauvoir (3); Marcela Lagarde (1); Tereza de Lauretis (1) e Joan Scott (1). Observa-se, em geral, um uso ainda escasso das

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

teorias de gênero para a compreensão do fenômeno da não maternidade voluntária em mulheres.

A partir da análise temática dos artigos, foram elencadas cinco categorias, a saber: a) “Motivos”, com 15 artigos; b) “Impactos”, com 11 artigos; c) “Representações e vivências da não-maternidade”, com seis artigos; d) “Dificuldades de acesso à saúde”, com dois artigos. Podemos ver, no desenho abaixo, as categorias e os temas que as compõem.

Figura 2 - Esquema das Categorias



A categoria *Motivos* englobou 15 artigos que buscaram investigar quais seriam as razões relacionadas à opção pela “não-maternidade”. Nela, apareceram quatro temas: “*O que é ser mulher?*”; *Características sociodemográficas*; *Maternidade x Trabalho*; *Aspectos históricos*.

No primeiro tema, *O que é ser mulher?*, foram elencados seis artigos (KALTREIDER; MARGOLIS, 1977; BRAM, 1984; MORELL, 1993; MOLLEN, 2006; BARBOSA; ROCHA-COUTINHO, 2012; MACHADO; PENNA, 2016), os quais articulam o tema da escolha pela não-maternidade com as mudanças no papel da mulher na atualidade ou com uma condição não convencional da mulher (não tradicional, fora da norma), sendo comum o questionamento sobre as possíveis perdas pessoais que a maternidade poderia

acarretar na vida das mulheres. Todas as pesquisas encontradas são empíricas e dos seis artigos, cinco são da América Anglófona e um da América Latina (brasileiro).

No primeiro artigo, Kaltreideret e Margolis (1977) apresentam um estudo com 33 mulheres estadunidenses sem filhos por opção, em uso de contraceptivos (18) ou já esterilizadas (15). O objetivo foi detectar quais os fatores que permeiam a decisão de não ter filhos. Para as autoras, as razões são quase sempre multideterminadas, contudo não especificam quais poderiam ser. Os resultados encontrados apontam que as participantes não consideram a gravidez como uma escolha natural, além de a maternidade não ser vista como uma experiência prazerosa, implicando a perda da liberdade da mulher. As autoras concluem destacando que as mulheres sem filhos por opção fazem parte de uma população não tradicional. As mulheres pesquisadas foram contatadas novamente alguns meses depois e todas se mantiveram com o mesmo posicionamento. Houve apenas uma gravidez acidental, a qual foi interrompida antes do terceiro mês.

No segundo artigo, Bram (1984) partiu da hipótese de que as mulheres sem filhos são menos tradicionais nos papéis sexuais do que aquelas mulheres que postergam a gravidez ou aquelas que já tiveram o primeiro filho. O estudo foi realizado nos Estados Unidos e foi composto pela seguinte amostra: 30 casais sem filhos e sem desejo de tê-los; 29 casais sem filhos e com desejo de procriar e, por fim, 24 casais com um filho menor de dois anos. Um longo procedimento foi aplicado, incluindo questionários, testes projetivos, *checklists*, para examinar a história da decisão da fertilidade, histórico familiar, padrões familiares do casal, vida social e pressão social. Os resultados sobre as mulheres voluntariamente sem filhos foram: apresentaram uma maior tendência a enxergar o trabalho com importância igual à da família e casamento; responderam mais positivamente nos quesitos “satisfação com a vida” e “projeções para o futuro”; se mostraram mais felizes com relação ao casamento; sentiam que sua identidade após o casamento havia mudado positivamente; pretendiam permanecer trabalhando até a aposentadoria, e se mostram mais propensas a apoiar o movimento de liberação feminina. A pesquisa constatou a existência de uma diferença entre mulheres sem filhos (e sem desejo de tê-los), por um lado, e os outros dois grupos, mais aproximados entre si, confirmando a hipótese inicial de que as mulheres sem filhos, e que não desejam tê-los, são pessoas não tradicionais, ou seja, se afastam do que se considera uma “mulher normal ou média”.

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

No terceiro artigo, Morell (1993) fez um estudo com 34 mulheres estadunidenses, intencionalmente sem filhos, com idades entre 40 e 78 anos. O método usado foi o da “história de vida” e, através desta, foi possível concluir que a maioria das participantes desviava, de certa forma, dos comportamentos esperados para as meninas. Em contradição com a teoria de que mulheres desejam a maternidade por causa da sua experiência prévia com a mãe, as participantes relataram que queriam “algo mais”, desde a infância. Destacou-se que o senso de bem estar destas mulheres não estava relacionado com a necessidade de ter e criar uma criança, nem com o “sentimento maternal”. A autora pontua que a literatura existente suporta a cultura patriarcal que define a mulher como necessariamente mãe. Nesse sentido, destaca que são necessários novos estudos para desconstruir esta “norma social”.

Mollen (2006), no quarto artigo, investigou as experiências de nove mulheres estadunidenses, sem filhos por opção, com idades entre 32 e 51 anos. O objetivo do estudo foi investigar as razões pelas quais as mulheres optaram pela não-maternidade voluntária. A investigação foi feita por meio de entrevistas semiestruturadas com as participantes, diários de campo e grupo focal. Os resultados demonstram que alguns dos motivos que impactaram a decisão de não ter filhos foram a não adaptação às regras de gênero; experiências prévias com cuidado de crianças; liberdade; doenças genéticas na família; o estresse gerado pelas atividades cotidianas; superpopulação mundial; condições de alta toxicidade ecológica e sociocultural para se criar crianças; violência; abuso e terrorismo. As participantes também demonstraram aproveitar bastante a liberdade que se tem e alívio pela decisão da não-maternidade. Todas também relataram experiências ruins atreladas à escolha da não-maternidade, tais como: sentimento de descrédito quando o assunto se tratava de crianças; algumas vezes era esperado que elas fizessem horas extras no trabalho já que não tinham filhos; foram consideradas estranhas, anormais; foram discriminadas e tratadas com pena. A autora finaliza dizendo que a sociedade deve começar a considerar a mulher voluntariamente sem filhos como um modo de existência possível dentro da sociedade.

No quinto artigo, Barbosa e Rocha-Coutinho (2012) realizaram uma pesquisa com oito mulheres brasileiras, com faixa etária entre os 20 e 60 anos, sem filhos e sem desejo de tê-los. O método de análise de discurso revelou que as entrevistadas identificaram como pontos importantes em suas vidas a realização profissional, a vida afetiva, as relações familiares e de amizade, a saúde e os momentos de lazer e,

de modo geral, não mostraram arrependimento em relação às suas opções de vida, reiterando que ainda têm muitos objetivos para conquistar. Contudo, as participantes reconheceram que ainda há um ideal no qual a mulher é convocada a cumprir a função social da maternidade, tentando equilibrar a mesma com a realização profissional. As autoras ressaltam que a necessidade da maternidade começou a ser relativizada e, desta forma, a pressão social para que as mulheres se tornem mães vêm diminuindo. Segundo elas, a partir das entrevistas pode-se afirmar que a maternidade hoje já começa a ser vista como um projeto pessoal para muitas mulheres e não mais como um destino obrigatório do “ser mulher”.

No sexto artigo, Machado e Penna (2016) realizaram um estudo qualitativo com a metodologia de ‘história oral temática’, com 19 mulheres brasileiras, em idade reprodutiva e não-mães voluntárias. O objetivo foi compreender a influência da reprodução feminina na construção da identidade de mulheres sem filhos. Foram encontrados três tópicos importantes nas falas das mulheres: a preocupação com as mudanças corporais trazidas pela maternidade, bem como o medo da gravidez e do parto especificamente; o questionamento do uso do filho, por muitas pessoas, para preencher um vazio existencial; e a preocupação com o envelhecimento solitário, com a busca de outras estratégias – já que, em tese, na nossa cultura, são os filhos quem cuidam dos pais nessa fase da vida. As autoras concluem que, com a dissociação entre sexo e reprodução, o corpo e a imagem de mulher vêm sofrendo transformações, com possibilidade de novas construções para elas, além da maternidade e do cuidado.

Os artigos encontrados no tema *O que é ser mulher?* apontam para transformações sociais no que diz respeito ao entendimento do que é ser “mulher”, descolado do ideal de maternidade (KALTREIDER; MARGOLIS, 1977; BRAM, 1984; MORELL, 1993; MOLLEN, 2006; BARBOSA; ROCHA-COUTINHO., 2012; MACHADO; PENNA, 2016), trazendo a maternidade como uma opção, a qual pode não servir para muitas mulheres.

No tema *Características Sociodemográficas*, foram encontrados quatro artigos (WOLOWYNA, 1977; SHEA, 1983; JACOBSON; HEATON; TAYLOR., 1988; ABMA; MARTINEZ, 2006) que buscaram estabelecer características sociodemográficas que estariam relacionadas à escolha pela não-maternidade. Todos os artigos encontrados são empíricos e foram produzidos na América Anglófona.

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

No primeiro artigo, Wolowyna (1977) usou o censo canadense de 1971 com o objetivo de tentar estabelecer uma relação entre a condição social e o ter ou não filhos. A hipótese inicial era de que o grupo voluntariamente sem filhos estaria diretamente relacionado com os ganhos financeiros, enquanto que o grupo com filhos teria ligação inversamente proporcional com os ganhos. Algumas correlações importantes foram calculadas: total da amostra, residência urbana, residência rural, grau de educação separado por escalas. Embora não tenha sido encontrada relação significativa entre renda e não-maternidade para o grupo urbano ou o grupo com o maior grau de educação, existe uma sugestão de que a relação com a renda está diferencialmente ligada à não-maternidade voluntária, mais do que com a involuntária.

No segundo artigo, Shea (1983) aplicou 257 questionários utilizando como público algumas mulheres canadenses, voluntariamente não-mães de uma turma do ano de 1979 da “Eastern State University”. O objetivo foi investigar a relação entre a participação em “Movimentos de mulheres” e o não ter filhos voluntariamente. A hipótese é de que estes dois eventos estariam diretamente relacionados. O instrumento usado foi o “Attitudes Toward Women Scale” (AWS – 1973). Foram comparadas as respostas com outra turma de mulheres que também respondeu a mesma escala. As análises apontam que estar envolvido em algum movimento de mulheres diminui o desejo por filhos (ou seu número), ou seja, torna a mulher adepta da escolha pela não-maternidade voluntária.

No terceiro artigo, Jacobson, Heaton e Taylor (1988) tentaram identificar fatores demográficos que influenciam a decisão de mulheres a continuar sem filhos, analisando a Amostra Nacional de Mulheres estadunidenses entre 20 e 44 anos. Segundo os autores, o melhor preditor é o casamento da mulher, pois as maiores taxas de mulheres sem filhos estão entre as que não casaram, ou não possuíam casamento oficial. As menores taxas estão entre as divorciadas ou separadas. Mulheres que sabem possuir problemas de infertilidade também tendem a permanecer sem filhos. O preditor demográfico mais importante para ter filhos são os *status* de casamento e fecundidade, seguido pela idade. Para a amostra analisada, o percentual de mulheres sem filhos foi de 6,4% do total, o que os autores classificaram como baixo. Ao final, os autores recomendam a realização de mais pesquisas para entender melhor os fatores envolvidos nessa decisão.

No quarto e último artigo desse tema, Abma e Martinez (2006) realizaram um estudo em mulheres estadunidenses entre 35 a 44 anos, objetivando encontrar

características específicas de mulheres que haviam optado pela não-maternidade. Para isso, criaram três grupos de comparação: mulheres voluntariamente sem filhos, mulheres involuntariamente sem filhos e mulheres temporariamente sem filhos, usando o “*National Survey of Family Growth*” (EUA) dos anos de 1982, 1988, 1995 e 2002. Foi constatado que o percentual de mulheres voluntariamente sem filhos apresentou um crescimento entre os anos de 1982 a 1988, se manteve estável até 1995 e decresceu um pouco em 2002. Sobre o perfil das mulheres voluntariamente sem filhos observa-se, desde 1982, que são as que têm maior rendimento financeiro, carreira profissional e menor religiosidade em comparação com as demais.

Wolowyna (1977), Shea (1983), Jacobson, Heaton e Taylor (1988) e Abmae Martinez (2006) apontam alguns fatores que apareceram correlacionados com a opção de não ter filhos em mulheres, são eles: nível de escolaridade (mais alta), religião (pouco religiosa), ganhos financeiros (maior envolvimento com a carreira), estar envolvida em movimentos de mulheres.

Em *Maternidade x Trabalho*, foram encontrados quatro artigos (MOVIUS, 1976; MONTGOMERY, 1989; MONDARDO; LIMA, 1998; SMEHA; CALVANO, 2009), que problematizam o não desejo de maternidade relacionando-o diretamente ao investimento na carreira e na realização profissional das mulheres. Nesse grupo, o foco principal foi investigar a relação entre o investimento no trabalho e o não desejo de ser mãe. Dos artigos encontrados, um estudo é teórico (MOVIUS, 1976) e os outros três (MONTGOMERY, 1989; MONDARDO; LIMA., 1998; SMEHA; CALVANO, 2009) são empíricos. Do total, dois artigos foram pesquisados na América Anglófona e dois na América Latina (Brasil).

No primeiro artigo, teórico, Movius (1976) destaca a relação entre mulheres voluntariamente sem filhos e suas carreiras (diferenciando entre ter uma carreira e ter simplesmente um emprego), além do estilo de vida, com tempo para se aprofundar em áreas de interesse pessoal e, também, para usufruí-lo como bem entender. O argumento da autora é de que a mulher consegue, sem filhos, gozar de sua vida, da mesma forma que um homem é suposto poder fazê-lo.

No segundo artigo, Montgomery (1989) apresenta um estudo qualitativo realizado por meio de entrevistas com 51 mulheres estadunidenses, docentes universitárias, buscando averiguar se o investimento na carreira influencia a opção pela não-maternidade. A autora encontrou, como resultado, que as mulheres sem

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

filhos possuíam uma carreira mais sólida, sem atrasos significativos ou interrupções. Além disso, todas as mulheres sem filhos, abaixo dos 40 anos, possuíam doutorado, enquanto que no grupo das mães o percentual era de 80% para a mesma faixa etária. As carreiras entre as mães e não-mães eram diferentes, sendo que as não-mães levavam vantagem. A autora concluiu que a pressão pela carreira faz com que as mulheres adiem ou mesmo abram mão da maternidade, para não serem obrigadas a deixar a carreira em segundo plano. Ainda assim, as mulheres acadêmicas sem filhos não se mostraram livres das pressões sociais para tê-los.

No terceiro artigo, Mondardo e Lima (1998) realizaram uma pesquisa qualitativa, através de entrevistas semiestruturadas, com três mulheres brasileiras, sem filhos por opção, com idades entre 35 e 40 anos e em relacionamentos amorosos estáveis. O objetivo foi investigar o significado de realização profissional e pessoal, bem como da maternidade. Foi encontrado que o trabalho ocupa um espaço muito amplo na vida das participantes, sendo fonte direta de realização pessoal, inserção social e gratificação emocional e financeira. Para as entrevistadas, a vinda de um filho significaria renunciar ao sucesso profissional alcançado ao longo da história de vida. As autoras destacam, no entanto, que todas as participantes demonstraram ambivalência e culpa em relação à opção de não ter filhos, em parte, segundo elas, pela influência do histórico pessoal de vida e do contexto cultural onde estão inseridas.

No quarto artigo, Smeha e Calvano (2009) realizaram um estudo qualitativo, através de um roteiro de perguntas elaboradas para a realização de dois grupos focais, sendo cada grupo com três participantes. A amostra total foi de seis mulheres brasileiras, acima dos 35 anos. O objetivo do estudo foi tentar compreender a relação entre não-maternidade e vida profissional, para averiguar se existia alguma espécie de substituição de uma coisa à outra. As autoras partiram da premissa psicanalítica de evocação da relação mãe-filha para compreender as razões das participantes para não desejarem, ativamente, a maternidade. Os resultados encontrados apontam, segundo as autoras, que a maternidade envolve medo das exigências que ela traz, bem como da responsabilidade de se criar um filho sozinha, caso haja uma eventual falta do parceiro. Além disso, as entrevistadas apontaram que a maternidade traria riscos à carreira profissional, bem como limitações à vida e à liberdade individual. A conclusão do estudo é de que o trabalho e a carreira profissional não

necessariamente concorrem com a maternidade, mas representam, sim, possíveis fontes de grande realização na vida.

A relação entre maternidade e trabalho tem sido problematizada tanto no Brasil quanto nos EUA e Canadá, mas não foram encontrados artigos nos demais países da América Latina em geral. A carreira profissional é apontada como um lugar de grande realização pessoal na vida de mulheres voluntariamente sem filhos, sendo fonte de gratificação emocional e financeira, além de proporcionar inserção social (MOVIUS, 1976; MONTGOMERY, 1989; MONDARDO; LIMA, 1998). Esses dados são corroborados por Smeha e Calvano. (2009), que concluem que o trabalho e a carreira profissional não necessariamente concorrem com a maternidade. No entanto, todos os autores sublinham que as mulheres sem filhos ressentem a maternidade como algo que pode ameaçar suas carreiras e vida profissional, além de ressaltarem, secundariamente, o peso da perda da liberdade individual.

No quarto tema, *Aspectos Históricos*, foi elencado um artigo que trata do tema da não-maternidade voluntária atrelada ao histórico dos sujeitos de pesquisa (HOUSEKNECHT, 1979). O estudo é empírico e foi publicado na América Anglófona. A pesquisadora entrevistou 51 mulheres estadunidenses, casadas, que declararam não ter filhos por opção e foram divididas entre as decididas antes e depois do casamento, totalizando 19 e 32, respectivamente. Foi encontrada uma associação entre histórico familiar e decisão de permanecer sem filhos. As participantes decididas antes do casamento desenvolveram um distanciamento psicológico dos pais durante a adolescência. Outras atitudes analisadas foram: autonomia, aceitação de outras regras fora do modelo esposa/mãe, objetivo de vida, compromisso com a carreira e formas de realização, que caracterizam os dois grupos estudados. A autora encontrou que, entre os dois grupos pesquisados, o fator diferencial foi mesmo a experiência familiar e finaliza destacando que as mulheres sem filhos por opção têm ainda uma imagem social estereotipada, “fora dos padrões tradicionais”.

A categoria *Motivos* aponta para profundas transformações que vêm ocorrendo na vida das mulheres nas últimas décadas, com a dissociação entre sexo e maternidade, bem como a abertura, mesmo que relativa (a depender da classe social), da possibilidade do trabalho como realização pessoal para elas. Essas possibilidades, fora do âmbito maternal e familiar, têm tornado a maternidade uma dentre outras opções para as mulheres. No entanto, doze dos artigos aqui

mencionados se referem à realidade da América Anglófona e apenas quatro tratam da realidade brasileira. Mesmo os artigos escritos no Brasil não fazem o recorte interseccional com raça e classe social, para averiguar se e como esse fenômeno tem ocorrido (ou não) de forma diferenciada nos mais diversos segmentos de mulheres brasileiras.

A categoria *Impactos* abarcou os artigos (11) que abordam as consequências tanto psicológicas, como comportamentais e sociais, da escolha pela não-maternidade. Dois temas emergiram, de acordo com os artigos selecionados, sendo o primeiro o *Bem estar psicológico*, seguido pelo tema *Pressão social*.

No primeiro tema, *Bem estar psicológico*, foram encontrados sete artigos (BECKMAN; HOUSER, 1982; MYERS; NAVIN, 1984; HOUSER; BERCKMAN; BECKMAN, 1984; RICE, 1989; JEFFRIES; KONNERT, 2002; KOROPECKYJ-COX; PIANTA; BROWN, 2007; DELYSER, 2011) que focaram os efeitos da não-maternidade voluntária sobre a saúde psicológica das mulheres. O único artigo teórico foi o de Myers e Navin (1984), os outros seis foram empíricos. Todos os artigos deste tema são da América Anglófona.

O artigo de Myers e Navin (1984) teve como foco de análise o envelhecimento das mulheres americanas sem filhos, tendo em vista que, de forma geral, mulheres possuem maior expectativa de vida em relação aos homens, ou seja, possuem uma velhice mais prolongada. As autoras abordam o envelhecimento em três pontos que podem ser problemáticos: envelhecimento físico, social e a falta de recursos para o enfrentamento dessa fase da vida. Segundo elas, mudanças físicas, principalmente em uma sociedade na qual a aparência jovem é muito importante, além de perdas sociais tais como emprego e *status*, não podem ser compensadas pela maternidade e chegada dos netos, no caso das mulheres sem filhos. Recursos como saúde mental e suporte familiar são apontados como possíveis fatores de proteção para essas mulheres. As autoras concluem que é necessário montar estratégias de enfrentamento para auxiliar essa parcela da população, nessa fase da vida.

No segundo artigo, Beckman e Houser (1982) compararam os impactos no bem-estar de mulheres estadunidenses velhas, o ter ou não filhos. Foram conduzidas entrevistas com mulheres casadas e viúvas com filhos (n= 376) e sem filhos (n= 343), entre os 60 e 75 anos. Os resultados apontaram que viúvas sem filhos têm menor bem-estar do que as viúvas mães, mas não houve nenhuma diferença significativa em relação às mulheres sem filhos casadas. Ou seja, parece

que o que afeta o bem-estar psicológico é mais a existência de relações afetivas significativas do que necessariamente a presença de filhos. Nesse sentido, o suporte social foi apontado como um fato importante para o bem-estar das mulheres mais velhas em geral. Além disso, as autoras destacam que se encontrar distante de normas sociais compartilhadas por uma sociedade pode diminuir a sensação de bem-estar percebida.

No terceiro artigo, Houser, Berkman e Beckman (1984) utilizaram uma mesma amostra de outra pesquisa publicada em 1982 (719 mulheres estadunidenses casadas ou viúvas, entre os 60 e 75 anos) para analisar a percepção de “custos e recompensas da não-maternidade” entre as mulheres com e sem filhos. Os custos e recompensas configuraram como uma questão aberta e subjetiva para as participantes. As categorias mais frequentes mencionadas como “recompensas” entre as mulheres sem filhos foram: menos responsabilidade, preocupação e estresse; liberdade pessoal e privacidade; liberdade financeira; características negativas das crianças; ser melhor para o casamento. As mulheres com filhos perceberam muito mais custos de uma vida sem filhos do que as mulheres sem filhos (elas apontaram aspectos como solidão, perda da “melhor parte da vida”, menos amor e afeição, falta de netos, e que seria ruim para o desenvolvimento próprio da mulher). Os resultados indicam que cada grupo valoriza tipos de recompensas diferentes, de acordo com seus estilos de vida, o que vale também para os custos. Ficou claro, entretanto, que as mulheres sem filhos não se conformam com o estereótipo de “insatisfeitas” e “infelizes”.

O quarto artigo, realizado por Rice (1989), apresenta um estudo conduzido através de entrevistas individuais com 60 mulheres estadunidenses, acima dos 65 anos, vivendo sós, sem filhos, das quais 30 nunca chegaram a se casar e 30 eram viúvas. O estudo usou quatro eixos para mensurar o suporte social das mulheres: (1) a presença ou ausência de pessoas próximas, (2) o número e tipo de contatos com terceiros, (3) a facilidade com que se pode confiar em outras pessoas, em tempos de crise e (4) a reciprocidade da interação como relacionada com a satisfação de vida. O objetivo do estudo foi investigar e comparar os níveis de satisfação de vida em cada grupo. Foi questionado qual ou quais destes pontos estariam mais relacionados à satisfação de vida. As respostas foram comparadas entre os dois grupos (solteiras e viúvas). As solteiras reportaram menos contatos sociais do que as viúvas; por outro lado, obtiveram uma pontuação maior em satisfação de vida em relação a elas. Segundo a autora, uma das razões seria o

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

exercício da ocupação profissional, pois 90% das mulheres não casadas tinham carreiras (professoras, assistentes sociais, bibliotecárias, enfermeiras, artistas), enquanto as viúvas tinham tido “empregos” (em escritórios, fábricas). Além disso, a autora também cita a capacidade de adaptação ao novo estilo de vida quando as mulheres se tornam viúvas, ou seja, perdem o companheiro. As solteiras já tiveram que se adaptar a este estilo de vida mais solitário (sem filhos e marido), enquanto as viúvas teriam de se adaptar a esta perda (os filhos quando saem de casa e quando o marido morre).

No quinto artigo, Jeffries e Konnert (2002) realizaram uma pesquisa sobre o bem-estar psicológico e arrependimento em mulheres canadenses sem filhos voluntariamente, involuntariamente e mães. As não-mães por opção apresentaram alta taxa de bem-estar psicológico, elevada autonomia e maior comprometimento com o meio ambiente, quando comparadas com as não-mães involuntárias. Muitas das não-mães voluntárias mais velhas encontraram forte oposição à decisão de não ter filhos e frequentemente foram questionadas a explicar suas decisões. A comparação entre os grupos de não-mães voluntárias e mães não apresentou diferenças significativas nos quesitos “bem-estar” e “arrependimentos da decisão”. As autoras acabam por destacar a importância de se distinguir os fenômenos da não-maternidade voluntária e involuntária, pois teriam impactos psicológicos distintos sobre as mulheres.

Koropecj-Cox, Pienta e Brown (2007), no sexto artigo, exploraram o bem-estar em mulheres sem filhos, utilizando dois questionários: o *United States Surveys Health and Retirement Study (HRS)*, do ano de 1992, e o *National Survey of Families and Households (NSFH)*, de 1988. O grupo analisado foi de mães e não-mães por opção. Os resultados mostram não haver correlação entre o não desejo de ter filhos por parte das mulheres e qualquer desajuste ou desvantagem psicológica, mesmo entre as mulheres que passaram pela ‘pesada’ campanha pronatalista da década de 1950. No geral, as mulheres sem filhos não apresentaram diferença significativa quando comparadas com outros grupos, porém a diferenciação apareceu quando os grupos de mulheres voluntariamente sem filhos, casadas e não casadas, foram confrontados. As mulheres sem filhos e sem casamento são as mais felizes, de acordo com os resultados obtidos no NSFH. A felicidade das mulheres mães mostrou-se dependente de fatores como existência do parceiro (maternidade não solitária) e condição socioeconômicas.

No sétimo artigo, Delyser (2012) investigou os tópicos da menopausa, arrependimento da não-maternidade e relacionamentos, em mulheres estadunidenses de meia idade que escolheram não ter filhos (15 mulheres, entre 42 e 60 anos, tomaram parte no estudo). Os resultados apontam que a grande maioria não relatou arrependimento sobre a decisão de não ter filhos, sendo que apenas duas mulheres se mostraram arrependidas e, ainda assim, não buscaram outras formas de maternidade. Muitas participantes se identificaram com a sentença “Eu sabia que não era para mim”, quando se tratava da maternidade. Outras relataram que o fato de não ter filhos faz as pessoas acharem que elas odeiam crianças. Muitas também expressaram contentamento com suas famílias de duas pessoas (o casal). Os dados sugerem que a maioria das mulheres não se arrepende de não terem tido filhos porque elas têm consciência da escolha, já que voltaram a pensar nisso por diversas vezes durante a vida.

Todos os artigos do tema *Bem-estar psicológico* se referem à América Anglófona (EUA e Canadá). Destaca-se a preocupação em avaliar a saúde mental de mulheres em processo de envelhecimento, além da busca pela existência/inexistência de algum tipo de arrependimento pela escolha feita. Para Jeffries e Konnert (2002) não existe diferença significativa entre o bem estar de mães e não-mães por opção. Beckman e Houser (1982) e Houser, Berkman e Beckman (1984), por sua vez, convergem no sentido de apontar que o bem-estar parece se ligar principalmente a fatores como interação, qualidade do suporte social existente, religiosidade e capacidade física, e não diretamente à presença ou não de filhos. Myers e Navin (1984) e Rice (1989) pontuam que a ocupação profissional, isso é, ter uma carreira e não apenas um emprego, é um ponto relacionado à satisfação de vida e que uma única relação interpessoal significativa já poderia ser determinante para a saúde mental de mulheres sem filhos, em idade avançada. Além disso, os autores destacam que a oposição social à escolha pela não-maternidade não desaparece mesmo na velhice (JEFFRIES e KONNERT, 2002), da mesma forma que persistem os estereótipos sociais de mulheres sem filhos como sendo “insatisfeitas” e “infelizes”.

O segundo tema da categoria *Impactos* foi *Pressão social*, que contém quatro artigos empíricos (VEEVERS, 1975; PATIAS; BUAES, 2009; MCQUILLAN et al, 2012; GALLARDO; TOVAR, 2017), que trazem resultados de pesquisas acerca da pressão social exercida sobre as mulheres para que elas tenham filhos.

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

Aqui encontramos dois artigos da América Anglófona e dois da América Latina (um brasileiro e um mexicano).

No primeiro artigo deste tema, Veevers (1975) entrevistou uma amostra de 81 mulheres canadenses, casadas e sem filhos por opção. As experiências de gravidez e nascimento foram percebidas pelas participantes como desagradáveis e perigosas. A gravidez foi descrita como uma espécie de “doença” e o cuidado de crianças foi relatado como extremamente pesado e sem recompensas. Para essas mulheres, a maternidade não era percebida como algo essencial, pelo contrário, foram destacados os efeitos deletérios nas chances de vida das mulheres mães em nossa sociedade. Todas as mulheres entrevistadas relataram sentir a desaprovação ao desejo de não-maternidade delas. Essa desaprovação, sentida como pressão social, se deu, sobretudo, por parte dos pais, irmãos, amigos, parentes, parceiros de trabalho, médicos, exceto dos próprios maridos. A maioria apontou que essa pressão já provocou bastante desconforto e mal estar. Para as entrevistadas, a parentalidade é vista como uma armadilha e, na balança entre prós e contras, viver sem filhos é a melhor opção.

No segundo artigo, Patias e Buaes (2009) realizaram uma pesquisa qualitativa por meio de entrevistas semiestruturadas com seis mulheres brasileiras, casadas, na faixa etária dos 29 aos 44 anos, com opção pela não maternidade. A pesquisa buscou entender melhor as pressões vividas por essas mulheres. Como resultado, as autoras apresentam falas significativas das participantes acerca das pressões pela maternidade: sensação de “endividamento” diante da escolha pela não continuidade da família, sentimento de ambivalência, sensação de condenação e anormalidade face ao que é entendido como ‘negação’ do que é tido como normal. Apesar de ser algo que diz respeito à organização social, a cobrança vem personificada na família e nas pessoas de convívio próximo a essas mulheres. As estratégias de enfrentamento apontadas ainda se mostram tímidas, como a supressão ou fuga ao debate por parte de algumas participantes e a problematização dos fatores ‘taxa de natalidade’ e ‘vida atual em sociedade’, ainda no sentido de justificar a opção.

No terceiro artigo, Gallardo e Tovar (2017) produziram um estudo qualitativo com cinco mulheres, todas professoras, doutoras (algumas com pós-doutorado) e universitárias, no México, casadas ou solteiras. O objetivo do artigo foi avaliar como se dava a pressão social pela maternidade no meio acadêmico. Os resultados apontam que a pressão sofrida no ambiente universitário tem várias formas de

expressão que, segundo as autoras, são marcados por certos elementos linguísticos presentes no discurso de terceiros direcionados a essas mulheres, tais como: perguntas sobre a maternidade, afirmações, sugestões, persuasão, desqualificação, obrigação da maternidade e exemplos de vida de mulheres que tiveram filhos. Além disso, foram encontradas duas estratégias importantes para lidar com a pressão para se ter filhos: ressignificação, através da qual as participantes colocam em xeque a centralidade da maternidade em suas vidas; e confrontação, mecanismo pelo qual os argumentos contrários às pressões sociais são elencados e descritos como forma de enfrentamento.

No quarto artigo, McQuillan et al. (2012) usaram a amostra de 1.180 mulheres, retirada do *United States National Survey of Fertility Barriers*, com o objetivo de saber se as preocupações sobre não ter filhos seriam as mesmas para mulheres não mães voluntariamente e involuntariamente. Para os autores, na sociedade norte-americana, a identidade da mulher ainda está muito ligada à maternidade, visto que persiste uma ideia social e cultural de que a maternidade completa a mulher. Partiram de três hipóteses: 1. Mulheres involuntariamente sem filhos terão níveis mais altos de preocupação relacionados à não-maternidade do que as mulheres voluntariamente sem filhos e as mulheres que estão adiando a maternidade; 2. A percepção da importância da maternidade deve mediar a associação entre razões para não ter filhos e preocupações sobre não-maternidade, ou seja, mulheres que valoram muito a maternidade terão maior preocupação relacionada à não-maternidade; 3. As mensagens sociais para se ter filho mediam a associação entre razões para se ter filhos e preocupações sobre a não-maternidade, ou seja, mulheres que reportam alto nível de mensagem social, terão maior preocupação sobre a não-maternidade. A partir disto, pôde-se confirmar a hipótese 1; já as hipóteses 2 e 3, por seu turno, não foram confirmadas pois, segundo os autores, as mensagens sociais para se ter filhos também influenciaram as mulheres voluntariamente sem filhos a pensar mais sobre a não-maternidade.

Os quatro estudos do tema *Pressão social* apontam que as mulheres não mães voluntárias sentem a desaprovação geral e de terceiros sobre sua escolha, e que a pressão social é percebida como exercida, sobretudo, por pessoas próximas, como pais, irmãos, amigos, parentes, parceiros de trabalho, médicos e, às vezes, também, dos parceiros afetivos. Com relação às estratégias de enfrentamento frente a essa pressão, Patias e Buaes (2009) acreditam que ainda são incipientes, pois não há um

embate e sim uma negação ou fuga ao debate aberto. Podemos refletir o quanto essa fuga ao debate aberto, sobre os benefícios da opção pela não-maternidade, pode estar ligada à evitação de se falar sobre o mal-estar e os custos da maternidade, tal como ela se constituiu, em nossa cultura. As estratégias são muito mais pessoais, tais como a resignificação da centralidade da maternidade ou a confrontação. Argumentos como ‘taxa de natalidade’ e ‘peso da vida atual em sociedade’ são postos pelas mulheres, mas ainda no sentido de justificar a opção. Por fim, destaca-se que, apesar de o Brasil ser um país sexista (IPEA, 2014), no qual ainda é enraizada a crença na maternidade como um “desejo natural e universal” das mulheres, foi encontrado apenas um artigo brasileiro no tema da *Pressão Social* sobre aquelas que decidem não serem mães.

A terceira categoria foram as *Representações sociais e vivências da não-maternidade*, na qual foram encontrados seis artigos (DEVELLIS, WALLSTON; ACKER, 1984; MORELL, 2000; PATIAS; BUAES, 2012; ANZORENA; YAÑEZ, 2013; MARTINEZ; ANDREATTA, 2015; VOLSCHE, 2017) que abordam as representações sociais sobre a não-maternidade e, em alguns casos, contam com a contribuição das próprias mulheres, em formato de relatos publicados. De todos os seis artigos, apenas um é teórico (MORELL, 2000) e os outros cinco são empíricos; três são da América Anglófona e três da América Latina (um brasileiro e dois argentinos).

No primeiro artigo, Morell (2000) fez um estudo teórico sobre as vivências das mulheres norte-americanas que decidem ativamente não ter filhos, avaliando essa decisão à luz do pós-estruturalismo feminista. Segundo ela, as mulheres que se opõem à cultura pró natalista e decidem não ter filhos, se encaixam em duas categorias de “não”: o “não hesitante” e o “não salvador”. O “não hesitante” diz respeito às mulheres que, mesmo convictas de sua escolha pela não-maternidade, passarão por momentos de dúvidas e incertezas acerca disto. O “não salvador” diz respeito a uma abertura a essa escolha e perpetuação de uma vida sem filhos; desta forma, é o “não” que salva das preocupações e responsabilidades de se criar uma criança. Morell sublinha que as mulheres sem filhos precisam criar um mundo simbólico no qual esta condição seja entendida como normal. Segundo ela, o empoderamento pessoal é de vital importância para a condição de mulher sem filhos e novas políticas públicas deveriam ser criadas para contemplar este grupo.

No segundo artigo, DeVellis, Wallston e Acker (1984) fizeram uma comparação entre três grupos de mulheres estadunidenses: um com mulheres sem filhos por opção tentando esterilização, outro com mulheres grávidas pela primeira vez e o terceiro grupo com mulheres grávidas pela segunda vez, com o objetivo de analisar os fatores de ‘atitudes, valores e ajustamento social’ das mulheres sem filhos por opção. Foram usados quatro questionários diferentes e, com base nas respostas, pôde-se inferir que as mulheres sem filhos voluntariamente diferiam das demais em atitudes e valores. Elas foram as menos aptas em encontrar recompensas que o “ter uma criança” poderia trazer para suas vidas. Por outro lado, o grupo geral não diferiu em suas percepções acerca dos custos ou aspectos negativos de se ter um filho. Os achados não sustentam o estereótipo de que as mulheres sem filhos possuem um ajustamento baixo às situações.

No terceiro artigo, Patias e Buas (2012) apresentam uma pesquisa com seis mulheres brasileiras na faixa etária entre 29 e 44 anos. O objetivo do estudo foi investigar como se constituem as identidades femininas quando a mulher opta por não ter filhos. A análise de conteúdo deu às pesquisadoras dois eixos principais, ambos baseados na perspectiva de uma negação de significados socialmente instituídos: definidas pela negação de um lugar materno; e responsabilizadas pelo cuidado com os filhos. No segundo eixo temático, as participantes convergem em opiniões de que a mulher é interpelada e responsabilizada pela ideia de cuidado com os filhos, tendo de modificar seus planos e projetos em prol do bem-estar e necessidades deles. Os resultados mostram que as mulheres que optam pela não maternidade constroem suas identidades a partir de uma negação de representações culturais dominantes. As autoras concluem que a não maternidade voluntária traz significação de vínculos mais fluidos, maior liberdade e possibilidade de participação em outros cenários sociais, construindo, desta maneira, novas formas de identidade feminina.

No quarto artigo, as autoras argentinas Anzorena e Yáñez (2013) utilizaram uma metodologia de autoetnografia, apresentando suas próprias reflexões individuais sobre a decisão pela não-maternidade, no caso de uma das autoras, pois a outra se mostrou ambivalente ante ao desejo. O objetivo do artigo foi fazer uma reflexão entre os temas da ‘maternidade institucionalizada compulsória’, a ‘heteronormatividade’ e ‘a possibilidade de escolher não ter filhos’. As vivências relatadas pela autora que não deseja ter filhos começam com a reivindicação do

lugar da “não-maternidade” pelo feminismo; passam pela vivência do próprio corpo como pertencente a ela mesma; e o direito do não empréstimo a outro que irá modificar este corpo totalmente. A autora também relata o aborrecimento, o tédio e o cansaço frente à quase obrigação de explicar “por que não” e a sensação de que, ao explicar seus motivos, está de certa forma ferindo ou atacando aquelas que optaram pela maternidade, pois, para ela, a discussão sobre ‘ambivalência’ sequer é considerada, porque é entendido que uma mãe deve amar incondicionalmente, sem espaço para dúvidas. Por fim, também aponta que apesar dos avanços de direitos sexuais e reprodutivos, ainda é um grande desafio para a mulher fixar uma identidade que esteja fora do âmbito biológico da maternidade e sua forma institucionalizada.

Martinez e Andreatta (2015), no quinto artigo, apresentam narrativas pessoais contando as experiências sobre ser uma mulher que escolheu ativamente não ter filhos, na Argentina. As narrativas passam por situações: 1) vividas nas famílias de ambas, acerca da cobrança familiar por ter um filho; 2) pressões médicas acerca da gravidez, uma vez que as autoras tinham 37 e 38 anos, respectivamente, à época da escrita do artigo; e 3) encontros com pessoas que mal as conheciam e ainda assim cobraram a maternidade. As autoras finalizam realizando uma análise sobre a percepção de terceiros acerca de mulheres voluntariamente sem filhos e o quanto é necessário que haja um lugar social para o “não desejo de maternidade”.

No sexto artigo, Volsche (2017) traz como objetivo do estudo avaliar e investigar a percepção universal sobre o amor romântico comparando 116 mulheres com filhos e 425 voluntariamente sem filhos, todas estadunidenses, utilizando o questionário *Munck et al. Survey* acrescido de três questões abertas. Os achados da pesquisa demonstram que mulheres mães e não-mães por opção convergem em representações sobre a importância do amor, da intimidade, da proximidade, da duração e com os aspectos do amor idealizado. No entanto, os dois grupos divergiram completamente na sua relação face à afirmação “carreira é mais importante que o amor”, pois as mulheres sem filhos apoiaram a afirmação e as mães tenderam a discordar dela. As mulheres voluntariamente sem filhos demonstraram ter mais tempo para o parceiro, gozarem de relações mais próximas aos cônjuges e tenderam a acreditar em valores sociais menos convencionais. Além disso, quando estáveis em suas carreiras profissionais, as mulheres se mostraram menos interessadas em parentalidade. A autora considera

que o movimento feminista foi e é importante para o crescimento do número de mulheres voluntariamente sem filhos.

Os artigos da categoria *Representações sociais e vivências da não-maternidade* apontam para os dilemas presentes na decisão pela não-maternidade, dentre eles destaca-se a não centralidade da mesma na definição identitária ou de vida, e uma visão “negativa” do ter filhos (como perda de liberdade, por exemplo). Sublinha-se, em um dos artigos, que a desconstrução das representações da maternidade não necessariamente coloca em xeque outras representações tradicionalmente interpeladas às mulheres, como o ideal do amor romântico. Por fim, faz-se mister ressaltar que poucos artigos têm sido produzidos sobre representações de vivências da não-maternidade no Brasil e na América Latina.

A última categoria foi *Dificuldade de acesso à saúde*, onde dois artigos foram encontrados (RICHIE, 2013; NGOUBENE-ATIOKY et al., 2017). Esses artigos tentam retratar o quanto a população de mulheres voluntariamente sem filhos encontra dificuldades no campo da saúde. O primeiro artigo (RICHIE, 2013) é teórico e estudou os aspectos práticos relacionados ao acesso à esterilização voluntária, em casos de mulheres sem filhos por opção. O segundo artigo (NGOUBENE-ATIOKY et al., 2017) é uma pesquisa empírica, realizada com psicoterapeutas. Ambas são pesquisas da América Anglófona.

No primeiro artigo, Richie (2013) tratou das dificuldades da acessibilidade à esterilização nos EUA como método contraceptivo definitivo. Segundo a autora, no Canadá, por exemplo, menos de um por cento das mulheres que não querem ter filhos conseguem esterilização. Dentre os motivos para a negativa é que a mulher seria “muito jovem” para fazer essa opção. Segundo a autora, há algumas décadas a esterilização era uma prática punitiva, eugênica e, em muitos casos, indiscriminadamente praticada, principalmente contra a população mais vulnerável. A autora critica o fato de que esterilização não possa ser uma alternativa para mulheres que não querem ter filhos.

No segundo artigo, Ngoubene-Atioky et al. (2017) realizaram uma pesquisa cuja finalidade era averiguar a habilidade empática de psicoterapeutas quando atendiam mulheres voluntariamente sem filhos. Participaram do estudo 109 profissionais, que foram convidados a assistir vídeos de mulheres, de várias classes e raças diferentes, sem filhos. Os autores encontraram que mulheres não-mães voluntárias frequentemente sofrem com a marginalização social e o estigma resultante de suas escolhas reprodutivas. Segundo eles, estas mulheres são vistas

como materialistas, egoístas, individualistas, menos nutridoras, autônomas, desajustadas e pouco desejáveis. O estudo encontrou que a empatia dos terapeutas varia de acordo com a idade e situação econômica da mulher, de forma que quanto menor a idade e a situação econômica, maior a empatia dos psicoterapeutas. A recomendação é que terapeutas que atendam mulheres voluntariamente sem filhos sejam capazes de desenvolver maior empatia e que sejam críticos quanto à cultura conhecida como “pró-nascimento”.

Mesmo que a América Anglófona seja pioneira nas pesquisas sobre mulheres voluntariamente sem filhos, as duas pesquisas desta categoria (RICHIE, 2013; NGOUBENE-ATIOKY et al., 2017) apontam dificuldades de acesso à saúde, havendo inclusive uma espécie de barreira entre os próprios profissionais da Psicologia. Segundo Zanello (2016), a Psicologia ainda está muito aquém da mudança de paradigma epistemológico necessário para dar conta do não desejo de maternidade. Segundo a autora, a compreensão da maternidade nas teorias psicológicas permanece uma grande “rocha” inquestionada, naturalizada, e muitas vezes mistificada.

Conclusões

A partir da revisão sistemática realizada, pode-se destacar que grande parte dos estudos indexados (quase metade) dedicou-se a entender ou levantar os motivos pelos quais mulheres fizeram a opção pela não-maternidade. Quase todos apontaram, ainda que colateralmente, para mudanças culturais que vêm ocorrendo em relação ao “ser mulher”. Dentre essas mudanças, podemos sublinhar a possibilidade de realização em outras esferas que não apenas a maternidade. De todos, o que mais se destacou, tanto nas pesquisas anglófonas quanto brasileiras, foi o investimento/realização em uma carreira profissional. Aqui faz-se mister pontuar a existência de uma representação negativa de maternidade, na qual as mulheres compreendem a vinda de um filho mais como privação e perda do que como ganho de algo. Trata-se de destacar o que o não desejo de maternidade pode estar questionando sobre certo tipo de maternagem e o que ela historicamente impôs às mulheres, como a hiperconcentração de responsabilidades, ainda pouco divididas em geral, mais ainda no mundo latino.

Por outro lado, trata-se de pontuar, também, uma separação cultural, crescente, entre maternidade e certa ideia essencialista de “mulheridade”, abrindo para as mulheres uma gama de possibilidades diferentes de advir, fora do “tornar-

se mãe”. No entanto, nenhum dos artigos encontrados abordou questões atuais sobre gênero, raça, classe ou sexualidade; ou seja, faltou a problematização de se, como e quanto, essa escolha está disponível para diferentes mulheres, em situações diversas. No Brasil, por exemplo, como sugere o último relatório do IBGE, essa escolha ainda não é acessível, igualitariamente, a todas as brasileiras.

Em relação às contribuições da Psicologia, destaca-se que foi uma das áreas que mais produziu artigos sobre o tema. Ainda assim, a produção se mostra incipiente face ao crescimento que este fenômeno tem tido nas últimas décadas. O Brasil contribuiu com cinco publicações, classificadas em três das quatro categorias elencadas neste artigo. São elas: *Motivos* (2), *Impactos*(2) e *Representações e vivências da não-maternidade* (1), o que sugere que a Psicologia no país, embora ainda tenha pouca produção na área, já começa a mostrar interesse pelo tema. No entanto, somente dois artigos fizeram alusão ao feminismo ou estudos de gênero, limitando-se a citar Simone de Beauvoir. Artigos em Psicologia, da América Latina e Anglófona, seguiram a mesma perspectiva, com exceção de um, o mexicano (GALLARDO; TOVAR, 2017), que usou em suas referências além de Simone de Beauvoir, Teresa de Lauretis, Marcela Lagarde e Joan Scott. Ou seja, mesmo que os estudos de gênero tenham feito contribuições importantes para a compreensão da construção sócio-histórica da maternidade e seu questionamento, no mínimo nas últimas quatro ou cinco décadas, esses aportes parecem não ter tido o devido impacto na Psicologia. Esse encontro poderia ser promissor, ao munir a Psicologia de um cabedal teórico que a ampare para pensar, dentre outros aspectos, a que este não desejo de ser mãe alude, talvez em relação ao mal-estar da maternidade na contemporaneidade.

É fundamental que haja mais estudos na América Latina em geral, e em nosso país, em específico, sobre o tema do não desejo de maternidade em mulheres. São necessárias pesquisas sociodemográficas (que contemplem a especificidade da questão) para levantamento das características dessas mulheres, mas também, pesquisas qualitativas para que seja possível ouvi-las mais e melhor.

Referências

- ABMA, Joyce C.; MARTINEZ, Gladys M. Childlessness among older women in the US. *Journal of Marriage and Family*. Minneapolis: *National Council on Family Relations*, v. 68, p. 1045–1056, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4122892>. Acesso em 16/01/2019.
- ANZORENA, Claudia; YAÑEZ. Narrar la ambivalencia desde el cuerpo: diálogo sobre nuestras propias experiencias en torno a la “no-maternidad”. *Investigaciones Feministas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid: v. 4, p. 221–239, 2013. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/43890>. Acesso em 26/01/2019.
- ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. 2. edição. Rio de Janeiro: LCT (1978).
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARBOSA, Patrícia Zulato; ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. Ser mulher hoje: a visão de mulheres que não desejam ter filhos. *Psicologia & Sociedade*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Psicologia Social, v. 24, n. 3, p. 577-587, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v24n3/11.pdf>. Acesso em: 16/01/2019.
- BECKMAN, Linda J; HOUSER, Betsy Bosak. The consequences of childlessness on the social-psychological well-being of older women. *Journal of Gerontology*. Gerontology Society of America, v. 37, n. 2, p. 243-250, 1982.
- BLACKSTONE, Amy; STEWART, Mahala Dyer. Choosing to be childfree: Research on the decision not to parent. *Sociology Compass*. v. 6, n. 9, p. 718-727. Disponível em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1751-9020.2012.00496.x>. Acesso em 09/01/2019.
- BRAM, Susan. Voluntarily childless women: Traditional or nontraditional? *Sex roles*, v. 10, n. 3-4, p. 195-206, 1984.

DELYSER, Gail. At midlife, intentionally childfree women and their experiences of regret. *Clinical Social Work Journal*. Springer Science, v. 40, n. 1, p. 66-74, 2012.

DEVELLIS, Brenda McEvoy; WALLSTON, Barbara Strudler; ACKER, David. Childfree by choice: Attitudes and adjustment of sterilized women. *Population and Environment*, v. 7, n. 3, p. 152-162, 1984.

DONATH, Orna. *Regretting Motherhood: a Study*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2016.

FIDELIS, Daiana Quadros; MOSMANN, Clarisse Pereira. A não maternidade na contemporaneidade: um estudo com mulheres sem filhos acima dos 45 anos. *Aletheia*. Universidade Luterana do Brasil; n. 42, p. 122-135, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/aletheia/n42/n42a11.pdf>. Acesso em 26/01/2019.

FREIRE, Maria Marta de Luna. 'Ser mãe é uma ciência': mulheres, médicos e a construção da maternidade científica na década de 1920. *História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro. v. 15, p. 153-171, 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/html/3861/386138040008/>. Acesso em 16/01/2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FUNDO DE POPULAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS - UNFPA. *O poder de escolha: direitos reprodutivos e a transição demográfica*. Relatório da Situação da População Mundial de 2018. Brasília: Organização das Nações Unidas, 2018. Disponível em: https://brazil.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/SWOP_2018.pdf. Acesso em 09/01/2019.

GALLARDO, Erika Muñiz; TOVAR, María Elena Ramos. La presión social para ser madre haciamujeres académicas sin hijos/Social pressure to be a mother toward academic women without children. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, v. 28, n. 55, p. 64-87, 2017. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85954254004>. Acesso em: 09/01/2019.

GILLESPIE, Rosemary. Voluntary childlessness in the United Kingdom. *Reproductive Health Matters*, Taylor and Francis, v. 7, n. 13, p. 43-53, 1999. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1016/S0968-8080%2899%2990111-8?needAccess=true>. Acesso em 16/01/2019.

HOUSEKNECHT, Sharon K. Timing of the decision to remain voluntarily childless: Evidence for continuous socialization. *Psychology of Women Quarterly*, v. 4, n. 1, p. 81-96, 1979.

HOUSER, Betsy Bosak; BERKMAN, Sherry L.; BECKMAN, Linda J. The relative rewards and costs of childlessness for older women. *Psychology of Women Quarterly*, v. 8, n. 4, p. 395-398, 1984.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população Brasileira*. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

JACOBSON, Cardell K.; HEATON, Tim B.; TAYLOR, Karen M. Childlessness among American women. *Social Biology*, v. 35, n. 3-4, p. 186-197, 1988.

JEFFRIES, Sherryl; KONNERT, Candace. Regret and psychological well-being among voluntarily and involuntarily childless women and mothers. *The International Journal of Aging and Human Development*, v. 54, n. 2, p. 89-106, 2002. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.2190/J08N-VBVG-6PXM-0TTN>. Acesso em 26/01/2019.

KALTREIDER, Nancy. B; MARGOLIS, Alan G. Childless by choice: a clinical study. *American Journal of Psychiatry*, v. 134, n. 2, p. 179-182, 1977.

KELLY, Maura. Women's voluntary childlessness: a radical rejection of motherhood?. *Women's Studies Quarterly*. Nova Iorque: The Feminist Press, v. 37, n. 3/4, p. 157-172, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27740584>. Acesso em 09/01/2019.

KOROPECKYJ-COX, Tanya; PIENTA, Amy Mehraban; BROWN, Tyson H. Women of the 1950s and the “normative” life course: The implications of childlessness, fertility timing, and marital status for psychological well-being in late midlife. *The International Journal of Aging and Human Development*, v. 64, n. 4, p. 299-330, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.2190/8PTL-P745-58U1-3330>. Acesso em 16/01/2019.

MACHADO, Jacqueline Simone de Almeida; PENNA, Claudia Maria de Mattos. Reprodução feminina e saúde sob os olhares de mulheres sem filhos. *REME: Revista Mineira de Enfermagem*. Minas Gerais: Escola de Enfermagem da UFMG, v. 20, p. 1-7, 2016. Disponível em: <http://www.reme.org.br/artigo/detalhes/1108>. Acesso em 09/01/2019.

MCQUILLAN, Julia; GREIL, Arthur; SHREFFLER, Karina et al. Does the reason matter? Variations in childlessness concerns among US women. *Journal of marriage and family*, v. 74, n. 5, p. 1166-1181, 2012.

MONDARDO, Anelise Hauschild; LIMA, Roberta Farina Cirne. Nem toda mulher quer ser mãe: outros caminhos para a realização pessoal. *Psico*. Porto Alegre, p. 107-128, 1998.

MARTINEZ, Alejandra; ANDREATTA, Maria Marta. “It’s My Body and My Life” A Dialogued Collaborative Autoethnography. Cultural Studies? *Critical Methodologies*, v. 15, n. 3, p. 224-232, 2015. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1532708614562901>. Acesso em 26/01/2019.

MATHEWS T. J.; HAMILTON B. E. *Total fertility rates by state and race and Hispanic origin: United States, 2017*. National Vital Statistics Reports. Hyattsville, MD: National Center for Health Statistics, v. 68, n. 1, 2018.

MOLLEN, Debra. Voluntarily childfree women: Experiences and counseling considerations. *Journal of Mental Health Counseling*, v. 28, n. 3, p. 269-282, 2006.

MONTGOMERY, Mary Beth. The decision to have children: Women faculty in social work. *Affilia*, v. 4, n. 2, p. 73-84, 1989.

MORELL, Carolyn. Intentionally Childless Women: Another view of womens’ development. *Affilia*, v. 8, n.3, p. 300-316, 1993.

MORELL, Carolyn. Saying no: Women’s experiences with reproductive refusal. *Feminism & Psychology*, v. 10, n. 3, p. 313-322, 2000. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0959353500010003002>. Acesso em 26/01/2019.

MOVIUS, Margaret. Voluntary Childlessness. The Ultimate Liberation. *The Family Coordinator*. Minneapolis: National Council of Family Relations, v. 25, n. 1, p. 57-63, 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/582482>. Acesso em 16/01/2019.

MYERS, Jane E.; NAVIN, Sally L. To have not: The childless older woman. *Journal of Humanistic Counseling, Education & Development*, v. 22, n. 3, p. 91-100, 1984.

NGOUBENE-ATIOKY, Arlette J.; WILLIAMSON-TAYLOR, Claudette; INMAN, Arpana G; CASE, John. Psychotherapists' Empathy for Childfree Women of Intersecting Age and Socioeconomic Status. *Journal of Mental Health Counseling*, v. 39, n. 3, p. 211-224, 2017.

PATIAS, Naiana Dapieve; BUAES, Caroline Stumpf. Não tem filhos? Por quê? *Disciplinarum Scientia - Ciências Humanas*, v. 10, n. 1, p. 121-133, 2009. Disponível em :
<https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/disciplinarumCH/article/viewFile/1697/1601>. Acesso em 16/01/2019.

_____; _____. " Tem que ser uma escolha da mulher!": representações de maternidade em mulheres não-mães por opção. *Psicologia & Sociedade*, v. 24, n. 2, p. 300-306, 2012. Disponível em :
<https://www.redalyc.org/html/3093/309326586007>. Acesso em 09/01/2019.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

RICE, Susan. Single, older childless women: Differences between never-married and widowed women in life satisfaction and social support. *Journal of Gerontological Social Work*, v. 13, n. 3-4, p. 35-47, 1989.

RICHE, Cristina. Voluntary sterilization for childfree women: understanding patient profiles, evaluating accessibility, examining legislation. *Hastings Center Report*, v. 43, n. 6, p. 36-44, 2013.

SHEA, Gail Anne. Voluntary childlessness and the Women's Liberation Movement. *Population and Environment*, v. 6, n. 1, p. 17-26, 1983. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F01255862.pdf>. Acesso em 16/01/2019.

SMEHA, Luciane Najar; CALVANO, Lize. O que complete uma mulher? Um estudo sobre a relação entre não-maternidade e vida profissional. *Psicologia Argumento*, v. 27, n. 58, p. 207-217, 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/psicologiaargumento/article/view/19849>. Acesso em 12/01/2019.

SOUZA, Daniela B. L.; FERREIRA, Maria Cristina. Autoestima pessoal e coletiva em mães e não-mães. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 10, n. 1, p. 19-25, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v10n1/v10n1a03.pdf>. Acesso em 16/01/2019.

TRINDADE, Zeidi A.; COUTINHO, Sabrine Montuan S.; CORTEZ, Mirian B.; Ainda é proibido não ser mãe? A não maternidade tratada nas publicações científicas da Psicologia. In: ZANELLO, Valeska.; PORTO, Madge. (Orgs.). *Aborto e (Não) Desejo de Maternidade(s): questões para a Psicologia*. Conselho Federal de Psicologia, Brasília: CFP, 2016, p. 141-163.

VEEVERS, Jean E. (2006). The Moral Careers of Voluntarily Childless Wives: Notes on the Defense of a Variant World View. *The Family Coordinator*, v. 24 n. 4, p. 473. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/583032>, Acesso em 26/01/2019.

VOLSCHE, Shelly. A Comparison of Mothers and Childfree Women on the Common Characteristics of Romantic Love. *SAGE Open*, v. 7, n. 1, p. 1-8, 2017. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2158244017701529>, Acesso em 26/01/2019.

WOLOWYNA, Jean E. Income and childlessness in Canada: a further examination. *Social Biology*, v. 24, n. 4, p. 326-331, 1977. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19485565.1977.9988303>. Acesso em 09/01/2019.

ZANELLO, Valeska. Saúde mental, gênero e dispositivos. In: DIMENSTEIN, Magda (Org.). *Condições de Vida e Saúde Mental em Assentamentos Rurais*. São Paulo: Intermeios Cultural, v. 1, 2016, p. 223-246.

_____. Dispositivo materno e processos de subjetivação: desafios para a Psicologia. In: ZANELLO, Valeska.; PORTO, Madge (Orgs.). *Aborto e (Não) Desejo*

O não desejo de maternidade: um fenômeno crescente, mas pouco pesquisado no Brasil

de Maternidade(s): questões para a Psicologia. Conselho Federal de Psicologia, Brasília: CFP, 2016, p. 101-120.

ZANELLO, Valeska. *Saúde Mental, Gênero e Dispositivos: Cultura e Processos de Subjetivação*. Curitiba; Appris (2018).

_____. ROMERO, Ana Carolina. “Vagabundo” ou “Vagabunda”? Xingamentos e relações de gênero. *Revista Labrys*, v. 22, 2012. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys22/libre/valeskapt.htm>. Acesso em 09/01/2019.



“Sem desbotar o nosso coletivo”: mulheres de comunidades tradicionais e suas formas de autoinscrição na Universidade de Brasília

Cristiane de Assis Portela

1. De pesquisados a pesquisadores: sujeitos de comunidades tradicionais chegam à universidade

É relevante um movimento que tem ganhado força desde a década de 1980 no Brasil, mas que é especialmente significativo nos últimos dez anos: a ocupação da universidade por indígenas, quilombolas, camponeses e sujeitos oriundos de contextos comunitários tradicionais, na condição de estudantes de graduação e conseqüentemente, como pesquisadores inseridos em cursos de pós-graduação. Dentre estes sujeitos, é considerável a presença de mulheres, sendo estas, marcadas por opressões que se entrecruzam: de gênero, classe, raça, etnia, regionalidade, origem rural etc.

Desde 2011, atuo como docente e professora orientadora do Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (Mespt), espaço em que tenho tido a oportunidade de acompanhar um número considerável de pesquisadoras oriundas de povos e comunidades tradicionais que chegam à pós-graduação. Trata-se de um programa de mestrado intercultural da Universidade de Brasília, que se estrutura hoje como um curso interunidades, reunindo, além do Centro de Desenvolvimento Sustentável (CDS), unidade que acolheu inicialmente a iniciativa, o Departamento de Antropologia (DAN), a Faculdade de Educação (FE) e a Faculdade UnB Planaltina (FUP).

Reconhecendo haver uma pluralidade de sistemas de conhecimento, para além da ciência, o Mespt se propõe a promover a abertura da universidade para essa diversidade e para o diálogo de saberes. É uma iniciativa pioneira para a formação de profissionais indígenas, quilombolas e de sujeitos de outros contextos comunitários abarcados pela categoria Povos e Comunidades Tradicionais (PCTs) no Brasil, além de profissionais, sem origem comunitária, que atuam junto a

PCTs, em posições institucionais diversas (órgãos dos poderes Executivo e Judiciário, organizações da sociedade civil e movimentos sociais). Já são 72 estudantes egressos e 20 em formação, sendo 66 deles pertencentes a comunidades tradicionais de diferentes lugares do país¹. A partir de turmas de aprendizagem multiétnicas, o Mespt oferece uma formação orientada para o desenvolvimento de pesquisas e intervenções sociais, com base no diálogo de saberes (científicos e tradicionais), em prol do exercício de direitos, do fortalecimento de processos autogestionários da vida, do território e do meio ambiente, da valorização da sociobiodiversidade e salvaguarda do patrimônio cultural (material e imaterial) de povos indígenas, quilombolas e outras comunidades tradicionais.

Neste momento, julho de 2019, a quarta turma do Mespt está em período de defesa de suas dissertações. As reflexões aqui apresentadas foram construídas a partir da experiência vivida junto a estas turmas e, mais especificamente, na análise de estratos de cartas que entre si trocaram estudantes da quarta turma, compreendendo os discursos ali construídos como indícios das formas de subjetivação que estas estudantes acionam ao adentrarem a universidade na condição de pesquisadoras. Argumento que as formas discursivas de autoinscrição que elas acionam têm como fundamento uma percepção de si mesmas como sujeitos coletivos. Para compreender melhor as reflexões aqui apresentadas, faz-se necessário apresentar a configuração mais ampla da turma em que se inserem estas mulheres e os relatos que nos inspiram. Trata-se de uma turma composta por vinte estudantes:

1 - Em sua primeira turma (2011 - 2013) o Mespt recebeu catorze indígenas de treze diferentes etnias, sendo destinadas outras doze vagas para sujeitos que atuam no campo indigenista. A formação e titulação da primeira turma encerrou a fase inicial do Mespt, ensejando lições e reflexões para o aprimoramento da iniciativa e a construção de uma nova fase de experimentações. A segunda turma (2015 - 2017) ampliou o escopo do curso ao acolher também quilombolas e representantes de outros povos e comunidades tradicionais, além dos indígenas. Compuseram a turma oito indígenas (de sete diferentes etnias), oito quilombolas, dois geraizeiros, um pomerano e onze profissionais aliados que atuam junto a povos e comunidades tradicionais. Tivemos também a especificidade de receber nesta etapa duas estudantes *maroons* do Suriname, categoria tradicional que se aproxima de quilombolas no Brasil. Durante o processo de constituição desta turma tornou-se mais evidente não só a complexidade do exercício proposto, mas também as potencialidades até então insuspeitas, sobretudo das práticas metodológicas colaborativas, pautadas em uma *lógica de inclusividade* que estes povos ensinam à universidade. Esse foi um momento importante para a experimentação de metodologias de caráter intercultural, como a que aqui apresento. A terceira turma (2016- 2018) foi composta exclusivamente por sujeitos de povos e comunidades tradicionais: seis indígenas, seis quilombolas, e seis representantes de outras comunidades (geraizeiros, quebradeiras de coco, extrativistas da Amazônia, retireiras do Araguaia e uma camponesa). Na ocasião, o Mespt reiterou o seu posicionamento em favor da ampliação da diversidade de sujeitos do conhecimento na academia, a partir de uma estratégia de inclusão não baseada em cotas - ou seja, na reserva de vagas em cursos estabelecidos-, sem desmerecer a importância das cotas, mas apostando na composição de *comunidades de aprendizagem multiétnicas*, como diretriz político-pedagógica para a modelagem de uma formação propriamente intercultural.

cinco indígenas (dois homens e três mulheres), cinco quilombolas (todas mulheres, oriundas de contextos comunitários diversos), cinco sujeitos de outras comunidades tradicionais (três mulheres e dois homens, sendo eles uma cigana da etnia Rom, uma marisqueira da Bahia e uma mulher de terreiro Jeje-Nagô, além de um ribeirinho do Pará e um geraizeiro de Minas Gerais. Como dissemos, por tratar-se de um curso que prima pelo diálogo intercultural, são também destinadas cinco vagas a sujeitos que não pertencem a comunidades tradicionais, mas que têm uma atuação profissional que os faz serem reconhecidos como aliados importantes dessas comunidades: nesta turma, duas mulheres e três homens. Entre estes, temos dois que se subsumem aos sujeitos de comunidades tradicionais, mas que pelos trânsitos que operam em função da vivência comunitária e fora dela, optaram por concorrer às vagas destinadas à ampla concorrência: um homem negro que é jovem liderança político-religiosa de comunidade de terreiro no Distrito Federal e um ribeirinho do Amazonas, que se insere em um contexto familiar e profissional profundamente marcado pelas coletividades constituídas em torno da atividade da pesca. Além destes, uma indigenista que é servidora da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e atua junto a comunidades Karajá; um jovem advogado popular com trajetória reconhecida no apoio a comunidades interculturais locais do sul do Brasil; e uma advogada que atua como procuradora da República e que em Altamira, no Pará, tem acompanhado com apreensão a situação de comunidades indígenas e ribeirinhas altamente impactadas pelos empreendimentos em torno da construção da Usina de Belo Monte.

Diante de um contexto tão diverso e significativo, em que estão presentes sujeitos que guardam peculiaridades de forma alguma hierarquizáveis, é difícil a escolha por alguns dentre os textos produzidos. A opção aqui foi trabalhar com os textos escritos por dez mulheres, sendo elas: três indígenas (Xakriabá, de Minas Gerais/Tupinambá, da Bahia, Pira-Tapuia, do Amazonas e Ashaninka, do Acre), cinco quilombolas (oriundas de comunidades dos estados de Goiás, Pará, Tocantins, Bahia e Pernambuco), uma pescadora do Recôncavo baiano e uma ekede de terreiro de origem Jeje-Nagô, do Sergipe. Em sua maioria, as cartas foram trocadas entre mulheres de contextos comunitários, mas algumas delas escreveram a homens de outras comunidades, ou a homens e/ou mulheres aliadas que atuam junto a povos e comunidades tradicionais e que são também estudantes da turma.

Como a ênfase recai sob as narrativas destas mulheres e interessa-nos o exercício de alteridade intercultural, considereirei que estas cartas endereçadas a mulheres de contextos não-comunitários expressavam igualmente as suas formas de autoinscrição. Se há, sem dúvida, legitimidade na problematização conjunta da totalidade dos textos, muitas são também as clivagens possíveis, o que permite diferentes escalas de análise. Na leitura aqui proposta escolhi os textos destas dez mulheres porque pude identificar em suas narrativas indícios que permitem compreender como percebem, projetam expectativas e vislumbram novas formas de produção acadêmica.

Deste modo, algumas características identificadas na leitura preliminar das cartas fizeram com que este recorte circunscrito a dez cartas fosse assumido por alguns elementos narrativos que me pareceram representativos daquilo que as inscreve como sujeitos coletivos. Portanto, do ponto de vista narrativo, estas cartas:

1. são *narrativas de mulheres*, visto que a turma como um todo apresenta como singularidade em relação às três anteriores, uma forte marcação identitária das questões de gênero e de mulheres, sendo estas pautas recorrentes nos debates que surgem espontaneamente em sala de aula;
2. são, especificamente, narrativas de mulheres *marcadas por interseccionalidades diversas*, por isso a escolha por textos produzidos por pesquisadoras que enunciassessem que estruturalmente opressões entrecruzadas de gênero, raça/etnia e classe marcam suas vidas como mulheres negra, indígena, marisqueira, de terreiro, oriunda de contextos rurais ou interioranos, nordestina ou amazônica, de classe socialmente desfavorecida e historicamente subalternizada, ou seja, todas são leituras de si marcadas pelo reconhecimento das violências de diversos tipos às quais foram expostas;
3. são, também, narrativas interseccionais em que, *para além do reconhecimento das opressões, anunciam uma concepção política emancipatória*, lendo a si mesmas como mulheres não subalternas, apesar de historicamente expostas a situações que buscaram as subalternizar;
4. e, por fim, são narrativas em que se destacam o *estabelecimento de alianças entre mulheres como caminho vislumbrado para a construção de políticas emancipatórias*, guardando uma forte perspectiva de futuro a si mesmas como sujeitos coletivos.

Estes quatro elementos narrativos identificados nas cartas me instigaram a conferir centralidade à categoria *sujeito coletivo*, assumindo este como mote para compreender as formas pelas quais estas mulheres subjetivam as suas identidades ao adentrar a universidade. Os dois primeiros acima citados foram aspectos que eu já buscava de antemão pelas próprias características que me chamavam atenção na turma: a preocupação em demarcar suas identidades como “fala de mulheres” e o reconhecimento político de si mesmas como marcadas por opressões entrecruzadas. Já os dois últimos aspectos foram elementos que me surpreenderam pela força que assumiram em seus argumentos. Desenvolvo abaixo algumas reflexões, instigadas por estas proposições narrativas e feitas a partir de uma interlocução mais livre com as cartas que entre si trocaram as mestrandas após a apresentação da primeira versão de seus textos memoriais. Tal análise foi complementada pela observação de suas formas de interação no Mespt durante todo o processo, cujos procedimentos apresento no tópico seguinte. Deste modo, espero apresentar algumas lições aprendidas a partir de suas narrativas, sugerindo que elas nos informem sobre os sentidos das políticas de subjetivação que trazem consigo ao adentrar a universidade como mulheres que se apresentam como sujeitos coletivos, e não individuais.

Vale dizer que a inserção de povos de terreiro e daqueles oriundos de territórios das águas nesta turma trouxe outras pautas para o Mespt, alargando seus horizontes empíricos e teóricos. Também a crescente presença e proeminência de mulheres nesse coletivo vem jogando luz sobre os contornos do que pode ser designado como “outros feminismos”, por isso as reflexões apresentadas aqui nos interessam ainda mais. No decorrer destes anos, coletiva ou individualmente, o Mespt veio transformando profundamente as minhas compreensões e daqueles/as que estão diretamente envolvidos/as com a sua existência: sobre a universidade, a produção do conhecimento, as metodologias de pesquisa, a relação entre a pesquisa acadêmica e aquela produzida nos diferentes espaços comunitários etc. Temos nos preocupado em reconhecer junto ao Mespt o potencial insurgente apresentado por outras epistemologias, narrativas e metodologias elaboradas em contextos comunitários tradicionais.

Observar as produções que estas pesquisadoras têm feito permite afirmar que mulheres de comunidades tradicionais, oriundas de lutas envoltas em desiguais relações de poder, adentram a universidade com o propósito de se empoderarem intelectualmente. Estas mulheres desejam fortalecer as lutas que já as constituem

identitariamente como parte de coletividades historicamente desfavorecidas, e guardam a expectativa de reverberar suas vozes para além de suas comunidades. Também, de modo geral, estas pesquisadoras demonstram a intenção de retornar às suas comunidades após a formação para continuar atuando em suas frentes de trabalho.

Por si só, a presença destas mulheres na universidade já provoca questionamentos que demandam uma reacomodação de nossas compreensões acerca das políticas de subjetivação e as leituras feministas que elas trazem consigo. Algumas questões me parecem importantes nesse sentido: *Quais são os desafios por elas identificados ao adentrarem a universidade? O que elas trazem como expectativas do ponto de vista das epistemologias, das narrativas e da incidência política de seus trabalhos? E nós, o que esperamos ouvir de mulheres indígenas, quilombolas e de outras comunidades tradicionais?*

Parece relevante que para reconhecermos as formas de subjetivação destas pesquisadoras, devemos ainda considerar: *quais questões se interpõem a pesquisadoras acadêmicas que se autorreconhecem como sujeitos coletivos? Como a universidade reconhece a existência destas pesquisas (e pesquisadoras)? Como concebem a universidade como espaço de empoderamento político-intelectual?* É um pequeno recorte destas reflexões que busco aqui apresentar, tomando como mote cartas que mulheres pesquisadoras do Mespt trocaram entre si, no contexto de elaboração individual de seus textos memoriais. Para fins de contextualização da experiência, cabe aqui considerar as dimensões metodológicas que envolveram a elaboração dos textos que provocaram estas reflexões. É o que apresento no tópico seguinte.

2. Trocas de Cartas como metodologia de alianças: experienciando diálogos

Os textos aqui analisados foram produzidos como atividade parcial (troca de cartas) que orientaria a atividade final (reescrita dos textos memoriais de cada estudante) em uma das disciplinas do Mespt: *Educação para a Interculturalidade e para a Sustentabilidade*, nesta turma de 2017 ofertada por mim, Cristiane Portela (Mespt/ Departamento de História/UnB) e pela professora Ana Tereza Reis (Mespt/ Faculdade de Educação, UnB). Trata-se de uma disciplina que tem como objetivo refletir sobre a construção de processos educativos voltados para a interculturalidade e para a sustentabilidade socioambiental e cultural, analisando experiências vivenciadas em comunidades tradicionais (indígenas, quilombolas e

outras) por meio da interlocução com referenciais conceituais epistemologicamente plurais. Conforme a ementa constante na proposta pedagógica do Mespt:

A disciplina visa à compreensão da interculturalidade como fator inerente às relações sociais e aos processos educativos, tendo como foco o estudo das seguintes interfaces, noções e conceitos: relações entre igualdade e diferença; processos discriminatórios e políticas afirmativas; alteridade e construção das identidades individuais e coletivas; perspectivas pedagógicas em educação intercultural; orientações universalistas e relativistas do currículo; vertentes epistemológicas que preconizam o diálogo, a cooperação e a equidade entre os saberes, as culturas e as racionalidades. (Ementário PPC Mespt/UnB, 2015: s/p)

Trata-se de uma disciplina ofertada desde a segunda turma do curso e que hoje consta como parte obrigatória do currículo, inserida no conjunto de disciplinas de temas panorâmicos ao curso. Atribui-se a ela também a função de acolhimento e contextualização da proposta do curso aos estudantes, sendo por esta razão oferecida a cada turma no primeiro módulo cursado. Alinhada à proposta metodológica do Mespt, que intercala atividades entre o *tempo universidade* (período modular) e o *tempo comunidade* (período de pesquisa e intervenção em suas comunidades), a disciplina é dividida em duas partes: a primeira no módulo de acolhimento e a outra parte no segundo módulo. No caso da oferta nesta quarta turma, o primeiro módulo aconteceu no mês de julho de 2017, num período concentrado mais amplo (cinco semanas de imersão no tempo universidade) e o segundo no mês de setembro, em um período mais curto, de duas semanas. Sendo uma disciplina de 04 créditos, 30h/a, corresponde a 15 horas na primeira etapa e 15 horas na segunda etapa.

A disciplina *Educação para a Interculturalidade e Sustentabilidade* desde o princípio ampliava o significado que mais comumente se atribui à “educação” nos cursos de licenciatura ou outras propostas formativas voltadas para a formação de professores, geralmente com debates circunscritos à escola. Aqui, o termo educação diz respeito a contextos educativos em um sentido amplo o suficiente para que possamos inscrevê-lo nos diversos contextos de comunidades tradicionais, superando a leitura mais comum, que entende a escolarização como *locus* educativo privilegiado do saber que circula nestes espaços. Ao invés disso, o

que buscávamos já era orientado pelas possibilidades do currículo como espaço epistêmico e de construção insurgente. Ao chegar à quarta turma, para além da confirmação desta necessidade de ampliação da noção de contextos educativos, as experiências anteriores de construção da disciplina nos fizeram perceber que os debates deveriam ser marcados pela ênfase na situação de encontro intercultural experimentada no próprio Mespt, argumentando que era importante compreender este como espaço específico de um saber constituído na interação entre os seus sujeitos. Assim, buscamos favorecer a construção de uma *comunidade de aprendizagem multiétnica entre sujeitos diversos*, sendo eles povos que vêm de origens urbanas ou rurais, que trazem consigo concepções diversas de tradição e modernidade, que operam entre cosmologias ocidentais hegemônicas e aquelas “não ocidentais” (ou contra-hegemônicas), mas que sobretudo colocam-se em favor do encontro entre concepções de mundo dadas por origens étnico-comunitárias que apresentam diferentes formas de representação de si mesmos e dos outros. Aqui a nossa inspiração é bell hooks (2013) e a noção de *comunidade de aprendizagem* que busca em Paulo Freire.

Com isso, quero dizer que, ao elaborarmos esta disciplina no contexto de preparação da segunda turma (2015), já existia a preocupação em pluralizar os debates inscritos pela educação intercultural indígena – experienciadas na primeira turma do Mespt (2011-2013), que foi exclusivamente composta por indígenas e aliados indigenistas – já que a partir da segunda turma o caráter intercultural/interétnico se evidenciaria ainda mais pela adesão de quilombolas à proposta. Entretanto, ainda não dimensionávamos com precisão a importância epistêmica das relações mútuas de apoio e o sentido político das alianças construídas entre estes sujeitos, quando inseridos em uma mesma turma de formação intercultural em nível de pós-graduação como a que hoje se configura: indígenas, quilombolas, geraizeiros, quebradeiras de coco, extrativistas, ciganos, povos de terreiro, pescadoras etc. A produção dos textos memoriais como ponto de partida formativo do Mespt trouxe também à tona a complexidade das relações entre oralidade e escrita, originando muitos debates sobre os sentidos da produção acadêmica e as possibilidades de construir outras epistemologias, metodologias e formas narrativas em suas pesquisas de mestrado. Fomos sendo, então, conduzidas pelos indícios que os próprios estudantes nos ofereciam como respostas, ao reagirem às nossas proposições acadêmicas.

Trata-se de uma experiência didática que assumiu como princípio metodológico a intenção de estimular o quanto fosse possível o *diálogo de saberes em uma turma de aprendizagem multiétnica*. Para começar, foi provocada uma situação de diálogo inicial por meio das versões preliminares de seus memoriais, trocados entre colegas que ainda não se conheciam, ou que se conheciam apenas superficialmente, já que são oriundas de diversos lugares do país. Cada estudante já entrou no mestrado com a produção de um breve texto memorial, visto que esse produto consistia em um dos requisitos obrigatórios para participação no processo seletivo. Deste modo, pedimos autorização à turma para fazer circular internamente os seus textos memoriais entregues na seleção. Cada colega recebeu o texto de algum(a) outra/o para leitura, sendo esta atividade feita no segundo dia do primeiro módulo, como parte das atividades de acolhimento e reconhecimento da turma. A função de cada um era apresentar a/o colega à turma por meio do memorial que acabara de ler. Estimulamos que fossem acrescentados outros elementos nestas apresentações, como a primeira impressão que teve ao se deparar com a/o colega. Ao final de cada apresentação, cada um poderia complementar algo que considerasse importante na apresentação feita pelo colega, e questões poderiam ser interpostas por outros que quisessem manifestar suas impressões. Este foi o *primeiro momento* da metodologia proposta.

A experiência foi profundamente bem sucedida, gerando um ambiente de grande afetividade e reciprocidade. Identitariamente, os estudantes relataram terem sido instigados a muitas reflexões, fosse pelos estranhamentos provocados, ou pelo reconhecimento de desafios comuns vividos em realidades bastante diversas entre si. Foram muitos os relatos posteriores de como vínculos interpessoais se constituíram naquele momento, e a partir dali se converteram em fortes alianças na universidade e para além dela. Despertou-me atenção como esses relatos entusiasmados vieram principalmente por parte de mulheres que se reconheceram umas nas outras, quando esperavam que as suas especificidades étnico-culturais se sobreporiam às convergências. A cadeia ancestral de uma se assemelhava à da outra de forma que logo se reconheciam os “parentescos”, as dores e as formas comuns de resistência, enunciando juntas caminhos de emancipação dentro da universidade e também formas de apoio mútuo entre suas comunidades. Partimos do pressuposto de que haveria entre elas um reconhecimento de similaridades e ao mesmo tempo de singularidades, por isso observei com atenção as suas formas de recepção e interação. Deste modo,

busquei identificar alguns significados inscritos no encontro destas pesquisadoras oriundas de contextos comunitários bastante diversos. São estas *formas de significação compartilhadas* que busco compreender a partir de suas falas, identificando os sentidos destas palavras quando grafadas e convertidas em cartas.

Os diálogos da disciplina foram impulsionados pela interlocução com textos e ideias de autores/escritores que alinhamos em três eixos teóricos e que igualmente me instigam às reflexões aqui apresentadas.

No primeiro eixo: **Oralidade e Escrita**, iniciamos com a noção de *escrevivência* de Conceição Evaristo (ver MACHADO, 2014), passando pela leitura da *literatura de testemunho* da indígena guatemalteca Rigoberta Menchú e a consequente polêmica de falseamento de seus relatos (enunciada por historiadores como Daphne Patai, 2010), e finalizando com textos do malinês Amadou Hampatê-Bá – um estrato do livro autobiográfico *O Menino Fula* (2013) e o artigo *A tradição viva* (2010).

O segundo eixo: **Escrita, Fala e Subalternidade**, discutiu as ideias centrais da indiana Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010) e, a partir dela, com a feminista negra bell hooks pensamos a proposição política de escrita em tom autobiográfico partindo dos artigos reunidos em *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade* (2013) e mais especificamente pensando sobre as repercussões político-culturais da escrita de mulheres marcadas por interseccionalidades diversas. Aqui utilizamos o artigo *Linguagem: ensinar novas paisagens, novas linguagens* (hooks, 2008) em diálogo com o provocativo texto da feminista chicana Glória Anzaldúa *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo* (2000).

No terceiro eixo: **Narrativas históricas e suas disputas**, trabalhamos com o *paradigma da travessia* do camaronês Jean Godefroy Bidima no texto *Da travessia: contar experiências, partilhar sentidos* (2002); em interlocução com a noção de *contracolonização*, desenvolvida pelo quilombola piauiense Antônio Bispo no livro *Colonização, Quilombos: modos e significados* (SANTOS, 2015).

Alinhada com os eixos teóricos acima apresentados e nutridas pela expectativa de reconstrução das narrativas autobiográficas (anunciadas desde o princípio como atividade final da disciplina), os debates trouxeram interessantes chaves para o reconhecimento do pluralismo epistêmico que mulheres de comunidades tradicionais conferem à universidade ao adentrarem este espaço

como intelectuais pesquisadoras de seus próprios saberes. Em seguida, desenvolvo algumas reflexões, orientadas pela interlocução com as cartas. Para indicar a tônica destas cartas, transcrevo na íntegra uma delas, escrita por uma mulher negra quilombola-pescadora e que tem como destinatária uma indígena Xakriabá de Minas Gerais, que hoje atua como professora junto aos Tupinambá da Bahia:

“Prezada ***,

Como estão você e seu filho? Espero que estejam bem ...

Conforme compromisso, escrevo-lhe com o objetivo de fazer algumas sugestões que possam colaborar na reescrita do seu memorial proposto pela disciplina de educação intercultural e sustentabilidade. Em primeiro lugar, lhe parabeno pela mulher fantástica que é. Um exemplo para nós! Felicito pela capacidade de dar continuidade a busca de seus sonhos, e em especial, conciliando a sua militância, o cuidado com a família e o profissionalismo, além da dedicação aos estudos. Você é uma mestra na vida e vai se tornar mestra através do reconhecimento na academia! Não posso deixar de falar da beleza de sua criança! Vocês nos ensinaram o exemplo de compreensão, cumplicidade e respeito.

Quero também reconhecer e registrar a importância do tema do seu projeto. É uma proposta bastante pertinente, visto o impacto do uso de agrotóxico na saúde e na vida das comunidades. Este trabalho trará grandes contribuições aos nossos parentes Tupinambá, mas não só a eles: uma pesquisa quando dialoga com demandas sociais, cumpre um papel estratégico para a transformação de toda a sociedade. Sobre o seu memorial, lembro as orientações da professora Cristiane Portela e proponho que você pense e trabalhe considerando três momentos e/ou tempos históricos: o passado antes do MESPT; o momento atual com o MESPT; e as expectativas futuras. Cada um destes momentos pode ser compreendido como um capítulo de um grande livro, o livro de sua vida e a da vida dos seus povos (Tupinambás e Xacriabás).

Sugiro também que na introdução você conceitue povos indígenas a partir do olhar dos próprios povos (seu olhar e olhar dos seus). Assim, nos presenteie com a partilha dessa fantástica experiência de ser uma Xacriabá vivendo no território Tupinambá: O que é ser uma indígena Xakriabá? Em que aspectos da tradição os Xacriabás e os Tupinambás se aproximam e se distanciam culturalmente?

Você quase não falou da família, da sua infância e da adolescência. Muitas informações foram sonegadas a seu respeito essa sua história enriqueceria seu texto. Durante as conversas, apareceram muitas

informações que considero importantes e necessárias de serem abordadas.

Referente aos capítulos, seria interessante trazer mais elementos de sua vivência pessoal. Você começa seus relatos a partir do ano de 2006, como se sua vida e história iniciassem a partir deste ano. Estou muito curiosa para saber dos caminhos que você percorreu antes dos anos 90. Quais águas banharam e banham seu território?

Finalizando, ***, proponho que você também cite algumas mulheres indígenas que foram e são referências em sua vida e para seu povo.

Atenciosamente,

Comunidade Remanescente de Quilombo Conceição de Salinas, BA
15 de setembro de 2017.”

3a. Alteridade compartilhada: o que encontro no texto do outro?

Trechos dos textos que abrem as cartas revelam vínculos de afeto e parceria que rapidamente se apresentaram à turma e estabeleceram sentidos de autorreconhecimento de suas comunidades por meio da história da outra, como nos trechos que aparecem em outras cartas: “*identifiquei em seu texto estes outros que também são nós*” (trecho de carta escrita de uma mulher indígena para uma quilombola), “*you se define fortemente, encontro em seu texto uma inteireza que falta aos textos acadêmicos*” (trecho de carta escrita por uma mulher quilombola para um homem de terreiro), “*não há dúvida de quem fala em seu texto e este alguém é um coletivo*” (trecho de carta escrita por uma mulher indígena para uma quilombola), por “*sua trajetória é uma história de silêncios, negações e não-ditos*” (trecho de carta de uma mulher quilombola para uma indígena), ou “*consiste em uma história de engajamento, transformação e transgressão*” (trecho de carta de mulher quilombola para outra quilombola). Muitas questões remetem ao interesse pelo cotidiano vivenciado pela outra mulher, enfatizando menos as questões de pertencimento étnico-comunitário e mais o interesse pelos aspectos familiares, afetivos e à história que as conduziu aos engajamentos políticos em que se inserem e que as levaram à academia.

Destaco neste tópico, portanto, o reconhecimento da força das definições identitárias compartilhadas, ou seja, a identificação do que aquela outra mulher traz como *alteridade* em trajetórias geralmente marcadas pelos seus antepassados. Dentre estes, predomina em seus memoriais a nomeação de mulheres que

perpassaram suas trajetórias: suas mães, avós, tias e outras “mulheres tronco-velho”. Essa última é uma expressão que aprendi com as mulheres do Quilombo Puris, do norte de Minas Gerais, e que se refere àquelas que vieram antes, mas das quais ficou apenas o nome e legado, não tendo elas convivido com mais ninguém das gerações atuais. São, portanto, mulheres que existem hoje somente como memórias herdadas, mas sobre as quais reconhecem a importância de que suas histórias sejam lembradas e se perpetuem nas comunidades como símbolo de força e resistência insubmissa.

O reconhecimento da trajetória destas mulheres que vieram antes é um aspecto observado em grande parte das cartas, o que gera identificação entre elas, mas também a recomendação de que a versão finalizada de seus textos memoriais enfatizem as biografias e a importância destas mulheres, como no fim da carta aqui apresentada na íntegra:

Estou muito curiosa para saber dos caminhos que você percorreu antes dos anos 90. Quais águas banharam e banham seu território? [...] proponho que você também cite algumas mulheres indígenas que foram e são referências em sua vida e para seu povo”. (trecho de carta de uma mulher pescadora para uma indígena).

Há também a referência à ancestralidade negra ou indígena que lembram que estas coletividades possuem trajetórias coletivas compartilhadas e que vem de muito longe.

Ao ouvir as minhas mais velhas contando sobre a história do meu quilombo, vejo que a nossa história é também indígena, somos um povo só, um único coletivo que foi colocado uns contra os outros pelos colonizadores. Conhecer você me faz perceber como é importante que a gente construa outras formas de contar essa história para fora da comunidade.(trecho de carta de mulher quilombola para uma indígena)

Durante o contato inicial entre as mulheres, ainda durante a leitura e debate a partir de seus textos preliminares, evidenciou-se uma forte clivagem de gênero e a enunciação de políticas de subjetivação envoltas em formas de resistência emancipatória, sendo estas profundamente pautadas na defesa de uma lógica de alianças inclusivas em meio àquilo que reconheço como um “tipo de feminismo” que partilha *elementos interseccionais, comunitários e ancestrais*. Aqui, há de se fazer uma

ressalva: são muitas as mulheres de povos e comunidades tradicionais que recusam politicamente a categoria feminismo, em decorrência da compreensão – indubitavelmente legítima – de que se trata de uma pauta que historicamente as excluiu ou instrumentalizou suas lutas, o que é relatado também por estudantes quilombolas quando se referem às relações estabelecidas durante muito tempo com o movimento de mulheres negras urbanas. Significativamente, em nenhuma das cartas é utilizada a expressão “feminismo”, mas em quase todo encontramos “luta de mulheres”.

Destaca-se que a maior parte destas pesquisadoras são lideranças de grande expressão interna e/ou externa em suas comunidades. Atuantes agora também na universidade, compreendem que suas agendas de pesquisa constituem-se por demandas definidas coletivamente nos espaços de decisão da comunidade. Nesse sentido, argumento que elas acessam a universidade como *sujeitos coletivos*, o que as coloca em uma condição de singularidade, ao mesmo tempo que exige que reconheçamos sob essa perspectiva as políticas de subjetivação que elas acionam. Estes aspectos ficam evidenciados nas impressões mais gerais causadas pelos textos memoriais que, acessados preliminarmente e acrescidos de um primeiro diálogo, permitiu que uma mulher conhecesse a outra, indo além das lacunas da narrativa ao mesmo tempo em que buscava-se formas de reconhecer a si mesmas na história da outra. O sentido de reciprocidade que envolve esse tipo de leitura me lembra uma definição de Jacques Rancière, naquilo que ele chama de “partilha do sensível”²: Ao escrever as cartas, vivenciaram a oportunidade de pensar sobre si mesmas e acionar reconhecimentos coletivos, ocorrendo algo que se aproxima dessa “partilha do sensível”. Conforme explica Frederico Machado:

Merece uma atenção especial o duplo sentido contido na palavra “partilha”, pois indica, ao mesmo tempo: a divisão das partes e também a participação dos indivíduos neste processo, já que estes compartilham uma “mesma faculdade de compreender” (Rancière, 2010:64) que, embora esteja determinada pelos lugares sociais partilhados, engendram a noção de uma igualdade latente, de onde se deduz que “a desigualdade de posições sociais não funciona mais que

2- Segundo Jacques Rancière: “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determinam propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009: p.15)

em razão da igualdade mesma dos seres falantes” (Rancière, 2010:68). A tese de Rancière é forte neste sentido, pois destitui tanto um pensamento elitista quanto aqueles da esquerda ilustrada, cuja emancipação dos oprimidos depende de uma vanguarda pensante que ilumine o caminho e ensine como atingir a maturidade intelectual. Não por outro motivo, Rancière (2010b) estudou os escritos da classe operária reconhecendo a produção intelectual destes sujeitos, já que para ele a experiência prática é muito mais potente do que qualquer rigor conceitual. (MACHADO, 2013: p. 268)

Compreendendo como o faz Machado, busco em Rancière alguns elementos que iluminem a percepção dessa forma de emancipação intelectual que está sendo formulada por mulheres de comunidades tradicionais, e entendo que a potência desta elaboração está nesse modo de se apresentar como “sujeito coletivo”, colocando em xeque compreensões mediadas por concepções individualistas do sujeito.

3b. Relações de acolhimento: como dói ouvir/ler a dor de outro?

Em uma das cartas encontramos o seguinte trecho:

Descobri não em seu texto, mas na sua fala, que a sua história percorre caminhos de ida e volta, da casa ao trabalho, do aconchego à violência. Fiquei então pensando sobre mim mesma e sobre todas nós, sobre aonde escondemos as nossas dores e se devemos ou não falar delas...”. (trecho de carta de uma mulher quilombola para uma indígena)

Esse questionamento diz sobre algo que foi recorrente nos debates em sala de aula, a pergunta sobre “*qual é o lugar das nossas dores nas narrativas que escrevemos?*” (fala de uma estudante quilombola do Jalapão durante as aulas depois da leitura de alguns trechos de *Olhos d’Água*, de Conceição Evaristo). Há a compreensão de que externalizar estas dores as pode colocar numa condição de vulnerabilidade, especialmente diante daqueles que reconhecem nestas narrativas o sentido apriorístico de suas identidades, desconsiderando a complexidade que envolve essas formas de posicionamento. Tento formular da seguinte maneira o incômodo crítico que suas falas me provocam: como nós, pesquisadoras vindas de contextos não-comunitários, devemos lidar com as narrativas de opressão que estas mulheres trazem, inseridas que estão entre dois mundos que em grande parte reproduzem

lógicas igualmente patriarcais? Especialmente quando estas narrativas se remetem à violência cometida por homens contra mulheres, em contexto doméstico/familiar ou em espaços públicos das comunidades, o dilema apresentado a elas é de que a própria identidade coletiva parece ser exposta à fragilidade quando segmentos específicos (como as mulheres) denunciam as violências sofridas. Esse é um dos sentidos das dores a que elas se remetem nas cartas, mas fica evidenciado que esta questão ainda guarda muitos tabus, sendo tema permeado por interdições.

Acerca dessas dores, ampliando a reflexão para sentidos mais amplos, as cartas sugerem que se escreva mais sobre os reencontros, que se recorde das reconciliações coletivas, que se enfatize as estratégias de resistência acionadas frente à relação opressor/ oprimido. Ao mesmo tempo em que dizem para a outra, falam para si mesmas:

Eu digo a você para que eu possa lembrar a mim mesma, sei que nossas histórias são de opressão, mas isso já foi dito a ponto de se banalizar. Queremos agora falar de emancipação, de resistência e até mesmo de beleza! Será que podemos (ou devemos) falar de beleza?”
(trecho de carta entre mulheres quilombolas)

Esses questionamentos e proposições remetem a uma pergunta que me faço desde alguns anos, interpelada especialmente pelas falas de mulheres indígenas e quilombolas: o que esperamos ouvir destas mulheres? Será que estamos mesmo epistemicamente “prontas” para ouvir delas aquilo que não corresponde ao que imaginamos que devam dizer? Será que a expectativa de uma narrativa de identidade não nos aprisiona (e assim também a elas), impedindo que reconheçamos suas travessias e atravessamentos históricos?

Penso que a leitura do filósofo camaronês Jean Godefroy Bidima (2002) pode ajudar no reconhecimento destes paradigmas com os quais lidamos de forma tão espontânea que passam quase despercebidos como problemáticos, e assim o são porque mesmo quando bem intencionadas, nossas expectativas acabam impondo a estas mulheres que elas nos contem sobre sua identidade, aprisionando a possibilidade de que elas escrevam sobre seus atravessamentos históricos. Segundo Bidima (2002), em um *paradigma da identidade*, há fardos narrativos que se predeterminam e se entrecruzam: o do anúncio e o da prova, ambos ocidentalmente construídos. Com estes fardos, segundo ele, temos uma falência do

pensamento de alteridade. Aplicando estas reflexões para o contexto aqui analisado, em relação às narrativas de mulheres de comunidades tradicionais que chegam à universidade, argumento que quando somos orientados por este paradigma, predominando de nossa parte – mesmo quando bem intencionadas – uma expectativa que circunscreve a produção destas pesquisadoras a três eixos narrativos, tidos como mais “adequados”:

- a) esperamos que elas nos falem criticamente sobre a colonização (e conseqüentemente sobre os efeitos perversos do capitalismo e patriarcado associados);
- b. esperamos que elas escrevam sobre escravidão e subalternização, reconhecendo o racismo e suas permanências até os dias de hoje; e
- c) esperamos que elas nos digam que “apesar de” todo o peso histórico da colonização, escravidão e subalternização, nos afirmem a permanência de suas tradições, enunciando como resguardam um pensamento autêntico e de resistência).

Como alternativa ao *paradigma da identidade*, Bidima propõe que nos orientemos por um *paradigma da travessia*:

A ideia de travessia conjuga, de uma só vez, as possibilidades históricas existentes no tecido social e as tendências e motivações subjetivas que empurram os atores históricos para um outro lugar. É no cruzamento da objetividade e da subjetividade que alguma coisa de diferente pode advir. A travessia se ocupa dos devires, das excrescências e das exuberâncias, ela diz de quais plurais uma determinada história é feita. (BIDIMA, 2002, p. 5)

A percepção das mulheres em suas cartas indica uma negação de narrativas que elas leem como “ressentidas ou essencializadoras”. Elas afirmam a altivez dos contradiscursos que entendem sempre terem sido formulados por suas comunidades, temendo que se ignore as alianças historicamente estabelecidas. Para além disso, desejam que lhes seja reconhecida a possibilidade de construir histórias que façam sentido para as suas comunidades, como simbolizado pela provocação: “*Será que podemos (ou devemos) falar de beleza?*”, ou seja: quais são os limites políticos que nós mesmas definimos (“devemos?”) e quais são as interdições que a universidade nos impõe (“podemos?”)? Nesse sentido, suas falas parecem se alinhar, intuitivamente, com o paradigma da travessia que nos fala Bidima (2002).

Sugerindo uma perspectiva que vai ainda além da resistência, arrisco a dizer que percebemos em suas narrativas, uma *interseccionalidade emancipatória ou insubmissa* (PORTELA, 2017) ou seja, há uma consciência das opressões sobrepostas - às quais especialmente as mulheres estão expostas – mas esta conduz a uma postura ao mesmo tempo ativa e ativa, em que assumem o protagonismo efetivo em seus cotidianos e, em grande medida, a direção de seus destinos, reconhecendo inclusive os atravessamentos históricos que as tornaram o que são hoje. Nesse sentido, parece-me que mais uma interessante chave de leitura é que as reconheçamos como *mulheres em diásporas*. São sujeitos coletivos, mas não são quaisquer sujeitos, são mulheres marcadas por atravessamentos históricos profundos e ressignificadores, que as conduzem a outros percursos emancipatórios.

3c. Posicionamentos políticos: a quem se destina nossas falas?

Quando se trata de pensar a destinação dos resultados de pesquisa por parte dos estudantes que chegam no Mespt, é comum percebermos que são formuladas questões mais ou menos nos seguintes termos: a) devo escrever uma narrativa que seja inteligível para a minha comunidade e que busque equacionar dilemas internos que vivenciamos? ou b) devo escrever uma narrativa que corresponde àquilo que a academia espera, a fim de fortalecer a minha atuação como intelectual na universidade, levando estes conhecimentos para a minha comunidade? À primeira questão, o risco é construir uma narrativa essencializadora e que legitima a ideia de que comunidades étnico-culturais produzem práticas e não teorias; à segunda formulação o perigo é desconsiderar aquelas formulações teórico-metodológicas que poderiam ser gestadas no contexto de pesquisa por suas reflexões coletivas. Ou seja, se por um lado, reforçar as cores do pertencimento comunitário pode conduzir ao risco de uma leitura exotizada destas pesquisas na universidade, por outro lado, o preço pode ser desbotar essa identidade a ponto de colocar em risco o sentido coletivo desses pertencimentos, retirando a singularidade que os constitui.

Em ambas as situações, quando assumidas como mutuamente excludentes, há um desperdício considerável da experiência, seja aquela gestada por conhecimentos tradicionais, seja aquela formulada por meio de saberes da academia. No Mespt, argumentamos sobre a importância das aproximações entre estes dois âmbitos de fala, estimulando que o retorno das pesquisas atendam tanto às demandas das comunidades quanto as expectativas da universidade. Deste modo, nos

preocupamos que uma visão essencializadora reforce estereótipos na universidade (inclusive quando lidos por olhares benevolentes) ou reafirme uma visão tutelar que pode, inclusive, construir hierarquizações entre os próprios sujeitos de comunidades tradicionais, por exemplo quando reverenciamos certas lideranças que atuam em âmbito nacional ou internacional, e secundarizamos aquelas que lideram processos no cotidiano de suas comunidades. Como disse anteriormente, entendo que a própria presença e especificidade das produções desses sujeitos provoca questionamentos às concepções epistemológicas e procedimentos metodológicos que norteiam a universidade, mas é importante que busquemos nos despir de nossas aspirações a “hierarquizações didáticas”, a fim de que possamos, efetivamente, reconhecer aquilo que elas têm a nos dizer.

Importa destacar que aparece com frequência nos textos e nas falas destas pesquisadoras o questionamento sobre para quem aquela mulher escreve. Tenho me convencido de que, por razões que não consigo aqui desenvolver, a autoexigência em relação à devolutiva de seus trabalhos para suas comunidades recai com maior força sobre as mulheres do que sobre os homens nesta mesma condição. Em suas respostas, um primeiro impulso me parece ser o de estimular que o destinatário privilegiado da escrita (e dos resultados de pesquisa) seja a própria comunidade, por exemplo quando argumentam sobre a incidência política dos seus projetos no âmbito interno ou externo às comunidades:

Quero também reconhecer e registrar a importância do tema do seu projeto. É uma proposta bastante pertinente, visto o impacto do uso de agrotóxico na saúde e na vida das comunidades. Este trabalho trará grandes contribuições aos nossos parentes Tupinambá, mas não só a eles: uma pesquisa quando dialoga com demandas sociais, cumpre um papel estratégico para a transformação de toda a sociedade. (Trecho da carta que citei anteriormente, escrita de uma mulher pescadora para uma indígena)

Muitas vezes o questionamento sobre a destinação da pesquisa indica preocupação com os dilemas de se lidar com aspectos reconhecidos como parte da cultura tradicional, mas que afetam diretamente a igualdade de direitos entre mulheres e homens. Nesse sentido, quero destacar que além do debate sobre a destinação prioritária da escrita para a própria comunidade ou para a academia, surge nesse contexto o diálogo que estas mulheres vislumbram estabelecer com as

chamadas pautas feministas. As questões específicas sobre mulheres começam a ganhar força nas argumentações:

Ao ouvir sua história fiquei me perguntando: Qual é o nível de consciência das mulheres de sua comunidade sobre direitos humanos, educação popular, como têm avançado para promover mudanças no campo das relações de gênero, ou sua ação é pioneira para que esta transformação cultural aconteça? Me parece importante que você escreva para elas! (Trecho de carta escrita por uma mulher de terreiro para uma mulher cigana)

Neste trecho, mesmo que de maneira sutil, apresenta-se uma visão orientada por “feminismos” que conflitam: é uma mulher profundamente engajada no movimento negro urbano que lê como preocupante a condição em que mulheres de outra comunidade vivem, no caso uma comunidade de povo cigano, que a princípio recusa um debate específico de gênero em sua comunidade. Em seguida, em um exercício que evidencia a preocupação em respeitar a alteridade da outra mulher, afirma que a pesquisa da colega deve repercutir também fora da comunidade, ou seja, que o trabalho de pesquisa deve combater os estereótipos e disputar lugar com a invisibilização a que historicamente foram submetidos os povos ciganos:

Por fim, percebo que na sua narrativa há muita força e necessidade de afirmar seu pensamento, ocupar um lugar na sociedade envolvente, o que não é um defeito, nós precisamos mesmo ouvir muito mais sobre sua cultura e suas tradições. Então entendo também que o seu trabalho tem que reverberar fora da comunidade, deve ser ouvido por todos, retirando da invisibilidade sua comunidade. (Trecho de carta escrita de uma mulher de terreiro para uma mulher cigana)

Algumas especificidades devem ser consideradas de maneira ainda mais cuidadosa, quando se trata de pesquisadoras mulheres, que chegam à universidade vindas de uma experiência por vezes negativa (ou contraditória), com o movimento feminista que se tornou hegemônico. Aciono aqui uma fala de bell hooks, que guarda aproximações com algumas preocupações apresentadas por mulheres do Mespt:

Quando participei de grupos feministas, descobri que as mulheres brancas adotavam uma atitude condescendente em relação a mim e outras participantes não brancas. A condescendência que elas dirigiam

a mulheres negras era um dos meios que empregavam para nos lembrar de que o movimento de mulheres era “delas” – que podíamos participar porque elas nos permitiam, até mesmo incentivaram; afinal, éramos necessárias para legitimar o processo. Elas não nos viam como iguais, não nos tratavam como iguais. E, embora esperassem que fornecêssemos relatos em primeira mão da experiência negra, achavam que era papel delas decidir se essas experiências eram autênticas. Frequentemente, mulheres negras com formação universitária (mesmo aquelas de famílias pobres e de classe trabalhadora) eram desconsideradas como meras imitadoras. Nossa presença em atividades do movimento não contava, já que as mulheres brancas estavam convencidas de que a negritude “real” significava falar o dialeto dos negros pobres, não ter estudos, ser esperta e uma série de outros estereótipos. Se nos atrevêssemos a criticar o movimento ou assumir responsabilidade por reformular ideias feministas e introduzir novas ideias, nossa voz era abafada, desconsiderada, silenciada. Só poderíamos ser ouvidas se nossas afirmações fizessem eco às visões do discurso dominante. (hooks, 2015, p. 204)

Muito se tem debatido academicamente sobre o potencial de estímulo a produções que possam fazer frente à *colonização do conhecimento*, dado o reconhecido esgotamento dessa perspectiva, conforme demonstrado especialmente pelas reflexões do campo das ciências humanas e sociais, alinhadas com teorias críticas, leituras pós-coloniais, os estudos da decolonialidade e as perspectivas afrocentradas, entre outras. Associam-se nessas críticas três elementos: a preocupação em pensar de forma articulada o conteúdo das pesquisas, a elaboração de metodologias inovadoras para o desenvolvimento destas e a consideração do lugar de fala dos novos sujeitos que articulam um deslocamento em relação às trajetórias clássicas de formação intelectual no Brasil.

Muitas vezes, as mulheres brancas que estão ocupadas publicando artigos e livros sobre “desaprender o racismo” continuam paternalistas e condescendentes quando se relacionam com negras. Isso não é surpreendente, dado que o discurso costuma ser direcionado apenas a um público branco e o foco recai exclusivamente na mudança de atitudes, em vez de enfrentar o racismo em um contexto histórico e político. Fazem de nós os “objetos” de seu discurso privilegiado sobre raça. Como “objetos”, continuamos desiguais, inferiores. Mesmo que elas possam estar sinceramente preocupadas com o racismo, sua metodologia sugere que ainda não estão livres do tipo de paternalismo endêmico à ideologia branca hegemônica. Algumas dessas mulheres se

colocam na posição de “autoridades” que devem mediar a comunicação entre mulheres brancas racistas (naturalmente, elas consideram ter resolvido o seu racismo) e mulheres negras raivosas, que elas acreditam ser incapazes de um discurso racional. É claro que o sistema de racismo, classismo e elitismo educacional deve permanecer intacto para que elas preservem suas posições de autoridade. (hooks, 2015, p. 205)

Atenta aos alertas de hooks e muito preocupada em manter um princípio ético na relação afetivo-intelectual com estas mulheres, aprendi que o engajamento político das mulheres indígenas, quilombolas e de outras comunidades tradicionais é um movimento profundamente inclusivo e, nesse sentido, demonstra contornos que trazem uma especificidade se comparado ao movimento negro como um todo ou ao movimento de mulheres urbanas. Há uma “lógica de inclusividade” que caracteriza o movimento de mulheres de contextos comunitários e isso me parece muito potente como forma de articular conhecimentos. Aqui também bell hooks diz algo muito parecido com o que as mulheres do Mespt enunciam: “Eu nem conhecera uma vida em que as mulheres não estivessem juntas, em que as mulheres não tivessem se ajudado, protegido e amado profundamente” (hooks, 2015: p. 204). Nestas compreensões percebo elementos daquilo que designo como um tipo de feminismo que entrecruza o comunitário e o ancestral, constituindo uma perspectiva interseccional muito singular.

Ao lermos as suas falas, temos a impressão de que as interseccionalidades não operam em suas vidas como somatório algorítmico de opressões e, sim, que foram transformadas em algo emancipatório, na medida em que os membros dessas comunidades tomam consciência de sua condição e longe de se deixarem aviltar pela correlação de forças desfavoráveis, reagem e rejeitam vigorosamente a submissão. Em suas narrativas aprendemos muito sobre a força criativa da insubmissão. Formas de se fazer conhecer e representar o mundo segundo concepções de comunidades tradicionais devem ser incorporadas com urgência nos debates acadêmicos sobre gênero e estudo das mulheres, por seu potencial de contribuição para o campo das interseccionalidades no Brasil, a exemplo das categorias *atrevimento* entre as mulheres do Quilombo Carrapatos (FERNANDES, 2017) e *desapocamento* entre as mulheres do Quilombo Puris (BARBOSA PASSOLD, 2017), ambos de Minas Gerais, que nos informam sobre essa atitude

de insubmissão ao esperado dos membros da comunidade. Em diversas comunidades indígenas e quilombolas, expressões correspondentes designam esse mesmo tipo de atitude. (ver PORTELA e NOGUEIRA, 2017)

3d. O exercício autobiográfico como cura: quem fala junto com você para além desse genérico “comunitário”?

Os/as estudantes do Mespt – até pelas características próprias de um mestrado que convida à participação indígenas, quilombolas e sujeitos de comunidades tradicionais –, mas também pelas suas próprias trajetórias de engajamento social nas lutas coletivas, sentem-se compelidos a se apresentarem antes de tudo como sujeitos coletivos. Essa é uma primeira questão à qual se interpelam ao construir os seus relatos autobiográficos: não são somente elas que estão presentes na Universidade de Brasília, é cada comunidade que ocupa esse lugar por meio de seus processos de pesquisa e presença no mestrado. Como, então, construir um texto que, *a priori*, demanda a apresentação de si a partir de subjetividades individuais? Se o desafio dado em um primeiro momento exige que se supere esse dilema para que se cumpra um requisito do processo seletivo, perpassada essa etapa, este debate volta à tona de forma acalorada.

Os textos indicados na disciplina geraram debates muito potentes acerca deste dilema. Em um dos trechos temos como sugestão: “*a generosidade de trazer outras [mulheres negras, indígenas, lideranças e professores] para reconhecer suas inspirações deve ser semelhante a de trazer a si mesma para o texto*” (trecho da carta de uma mulher pesquisadora para uma indígena). Nesse sentido, nos surpreendeu nessa turma, mais do que nas anteriores, a rápida assunção de um relativo consenso de que todas deveriam investir na escrita em primeira pessoa, intercalando o uso do singular “eu” ao plural “nós”, não somente no texto memorial, mas levando essa escolha também para o texto final da dissertação: “*Lembre-se de bell hooks... a teoria e a autobiografia são processos de cura!*” (trecho de carta de uma quilombola para uma indígena).

As referências a bell hooks e às obras de Conceição Evaristo aparecem em muitos textos, demonstrando terem sido estas leituras muito instigantes, em especial quando as permitiram interpretar os limites e argumentar em torno do estabelecimento de uma relação não-submissa com a teoria. Nesse sentido, aparece a recomendação de que se acione politicamente a escrita em primeira pessoa, tanto para escapar da suposta neutralidade ainda vigente na academia, quanto para demarcar a superação da ideia que durante muito tempo

compreendeu que fosse necessário “dar vozes” àqueles que historicamente foram silenciados:

Agora falamos nós mesmas por nós, por isso a escrita em primeira pessoa é como um ato transgressor, embora isso pareça conflitante em um primeiro momento. Somos coletivo mas trazemos também nossas singularidades, e uma coisa não exclui a outra. Precisamos nos lembrar disso.” (trecho de carta escrita por uma mulher quilombola para outra quilombola)

Em “Dois ensaios sobre o sujeito e o poder” (1984)³, Michel Foucault considera que aos riscos de uma “*racionalização*” em geral (expressão que ele considera perigosa), sugere que devam ser analisadas racionalidades específicas, buscando “compreender através de que mecanismos nós nos encontramos prisioneiros da nossa própria história” (1984, s/p). Para tanto, propõe que se avance para uma nova “*economia das relações de poder*” analisando as formas de resistência e os esforços feitos para dissociar estas relações. Este é mais um ponto de aproximação com os enunciados aqui apresentados: as narrativas destas mulheres sugerem a ênfase nas formas de resistência e na tentativa perene de fazer frente às relações de poder estabelecidas. Foucault argumenta ainda que em relação a estas “*lutas contra a autoridade*”, há alguns aspectos comuns que merecem ser observados:

1. São lutas transversais; [...]
2. As finalidades destas lutas são os efeitos do poder enquanto tais; [...]
3. São lutas 'imediatas', e isto por duas razões. Para já porque as pessoas criticam as instâncias do poder que estão mais próximas delas (...). Em seguida, porque não pensam que uma solução para o seu problema possa residir num qualquer futuro (isto é, numa promessa de libertação, de revolução, no fim do conflito de classes). (...) Mas não são estas as suas características mais originais;
4. São lutas que colocam em questão o estatuto do indivíduo: por um lado, elas afirmam o direito à diferença e sublinham tudo o que pode tornar os indivíduos verdadeiramente individuais. Por outro lado, elas

3- Tradução parcial do texto: Michel Foucault, "*Deux essais sur le sujet et le pouvoir*", in Hubert Freyfus e Paul Rabinow, Michel Foucault. *Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984 [p. 297-321]. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/sujeitopoder.pdf> , acessado em 08 de junho de 2019.

combatem tudo o que pode isolar o indivíduo, desligá-lo dos outros, cindir a vida comunitária, constranger o indivíduo a debruçar-se sobre si próprio e a ligar-se à sua identidade própria. Estas lutas não são exatamente por ou contra o "indivíduo", mas elas opõem-se àquilo que poderíamos designar por "governo pela individualização";

5. Elas opõem uma resistência aos efeitos de poder que estão ligados ao saber, à competência e à qualificação. Elas lutam contra os privilégios do saber. Mas elas opõem-se também ao mistério, à deformação e a tudo que possa aí haver de mistificador nas representações que se impõem às pessoas. (...)

6. Enfim, todas as lutas atuais rodam em torno de uma mesma questão: **quem somos nós?** Elas são uma recusa destas abstrações, uma recusa da violência do Estado econômico e ideológico que ignora que nós somos indivíduos, e também uma recusa da inquisição científica e administrativa que determina a nossa identidade. (FOUCAULT, 1984, s/p)

Em síntese, Foucault lembra que o objetivo destas lutas é atacar “uma técnica particular, uma forma de poder”, e não instituições, grupos ou classe. Os três primeiros aspectos dizem muito sobre as lutas enunciadas pelas mulheres que aqui são nossas interlocutoras, o quarto item merece ser analisado de forma mais detida para pensar os sentidos dessa individuação, talvez um debate com o texto recente de Joice Berth, “O que é empoderamento?” (2018), da coleção *Feminismos Plurais*, pudesse trazer elementos muito interessantes. Sendo os indivíduos classificados em categorias, esta forma de poder designa-os pelas suas individualidades, impondo uma “lei da verdade” que deve ser reconhecida por si mesmos e pelos outros, somente assim indivíduos são transformados em *sujeitos* na concepção foucaultiana. Para ele, qualquer destas formas guarda relações de sujeição, já que a palavra sujeito sugere sempre uma forma de poder que subjuga e submete⁴. O debate sobre “quem somos nós”, abre um alerta quanto aos riscos já enunciados na interlocução com Bidima (2002), acerca de um paradigma da identidade. O problema que nos é

4 - “Há dois sentidos para a palavra "sujeito": sujeito submetido a outro pelo controle e a dependência e sujeito ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si. Nos dois casos a palavra sugere uma forma de poder que subjuga e submete. De uma forma geral, pode-se dizer que há três tipos de lutas: a) aquelas que se opõem às formas de dominação (étnicas, sociais e religiosas); b) aquelas que denunciam as formas de exploração que separam o indivíduo daquilo que produz; c) e aquelas que combatem tudo o que liga o indivíduo a ele mesmo e asseguram assim a submissão aos outros (lutas contra a sujeição, contra as diversas formas de subjetividade e de submissão). [...] Atualmente, predominam as lutas contra a submissão da subjetividade.” (FOUCAULT, 1984, s/p)

apresentado vai ganhando aqui contornos mais evidentes: a leitura que faz Foucault acerca das “relações de poder” não nos permite conceber o sujeito coletivo, conforme enunciado por estas pesquisadoras.

Como, então, construir categorias que permitam reconhecer este sujeito coletivo como forma de subjetivar a presença insurgente destas mulheres na universidade? Acredito que, para que essa intelectualidade insurgente no Brasil possa efetivamente incidir em nossas compreensões epistêmicas, é imprescindível reconhecer que não há dissociação entre formação intelectual, atuação profissional e os modos de vida que nos constituem como sujeitos, seja individual ou coletivamente, a partir de marcadores de etnicidade e cultura, ou pelas inscrições profissionais que igualmente nos atribuem identidades e nos envolvem em engajamentos específicos. Temos que considerar, portanto, uma concepção que lê o intelectual como aquele que se apresenta como um sujeito pleno e não-monolítico, combatendo uma visão estereotipada que distingue mente, corpo e concepções ontológico-afetivas, fazendo crer que o intelectual opera somente como mente, fracionando-se ao assumir esse papel. Em especial, as elaborações teóricas de intelectuais indígenas latino-americanas do *feminismo comunitário* (Julieta Paredes, 2017 e, sob outra perspectiva, Lorena Cabnal, 2010) e do *feminismo negro*, têm questionado tais compreensões acerca do papel da teoria e atuação da/do intelectual, nesse sentido podemos pensar os trabalhos de bell hooks e Glória Anzaldúa, já citados, mas também Angela Davis (2016) e Nah Dove (1998), esta última com o mulherismo africano.

3e. Libertar a escrita para construir alianças: “Onde está a sua natureza grafada?”

Há nas cartas o reconhecimento da importância de encontrar caminhos de travessia da oralidade e a escrita como forma de fortalecer a sua presença na universidade. Para algumas delas, a escrita já existe de forma significativa em suas vidas, como traço muito singular à sua história e que mereceu a dedicação a partir de um dado momento. Para outras, trata-se de “*um encontro frontal com algum medo ou incômodo que é grande demais*” (trecho de carta de uma mulher indígena para uma quilombola), porque a palavra escrita se contrapõe aos fundamentos da oralidade que orientam suas comunidades, o que é especialmente válido para mulheres indígenas para as quais o português é, por vezes, uma língua adquirida tardiamente, fazendo grande sentido nestes contextos o texto de Glória Anzaldúa,

“Como domar uma língua selvagem”. Quando não o português padrão, pelo menos a escrita acadêmica, é percebida de modo geral como lugar de opressão, pela imposição de códigos elitizadores e conformadores de um único tipo de linguagem considerada legítima. Entretanto, apesar de desafiadora, para todas estas mulheres a compreensão é a de que a escrita acadêmica potencializará a sua atuação política e coletiva. Reconhecem, pois, a escrita acadêmica como espaço de poder: “*o meu propósito é fazer a caneta falar!*”, como ouvi diversas vezes enunciar a indígena Guarani Valdelice Verón.

Outra face desta relação tensa entre escrita e oralidade está apresentada na leveza com que suas narrativas são percebidas por quem lê quando se apresentam apaziguadas as distinções que opõem a escrita à oralidade: “*Ler é como te ouvir falar! Onde está a sua natureza grafada?*”. As experiências no Mespt nos fizeram crer que podemos construir um ambiente favorável à escrita acadêmica, de modo que a oralidade não precise ser violentada no processo de produção do texto escrito, mas sim que forcemos as potencialidades das narrativas de oralidade, instrumentalizando-a com os elementos da escrita acadêmica. Desta maneira, podemos estimular a elaboração de outras narrativas, de forma criteriosa mas criativa, condizente com pedagogias insurgentes e que traduzam aquilo que pesquisadoras apresentam como outras epistemes. Do mesmo modo, nos parece bastante profícua a aproximação com outras linguagens que forcem as possibilidades narrativas apresentadas pela grafia escrita. Experiências com a produção de narrativas audiovisuais e metodologias pautadas na fotografia como parte da escrita têm indicado alternativas e consistido em bons recursos para devolutivas das pesquisas junto às comunidades.

Historicamente, há em nossa tradição acadêmica diversos processos estruturais que desestimulam a atividade intelectual de sujeitos considerados subalternos e que durante muito tempo não acessaram os espaços clássicos de produção do conhecimento. Há de se ressaltar que o espaço intelectual – durante muito tempo reservado aos sujeitos alinhados com um padrão que se tornou hegemônico – tornou-se ainda mais inacessível às mulheres que aos homens, na medida em que estas por vezes não encontraram estímulos à intelectualidade durante o seu processo de socialização e escolarização. Tal concepção reforçou um cruzamento perverso entre contradições de raça, etnia, classe e gênero, conformando a condição de inacessibilidade do trabalho intelectual aos sujeitos

oriundos de coletivos étnica e culturalmente diferenciados ou daqueles atuantes em movimentos sociais.

É essencial para a continuação da luta feminista que as mulheres negras reconheçam o ponto de vista especial que a nossa marginalidade nos dá e façam uso dessa perspectiva para criticar a hegemonia racista, classista e sexista dominante e vislumbrar e criar uma contra-hegemonia. Estou sugerindo que temos um papel central a desempenhar na construção da teoria feminista e uma contribuição a oferecer que é única e valiosa. A formação de uma teoria e uma práxis feministas libertadoras é de responsabilidade coletiva, uma responsabilidade que deve ser compartilhada. Apesar de criticar aspectos do movimento feminista como o conhecemos até agora – crítica que às vezes é dura e implacável – eu o faço não em uma tentativa de diminuir a luta feminista, mas de enriquecer, de compartilhar o trabalho de construção de uma ideologia libertadora e de um movimento libertador. (hooks, 2015: p. 208)

Estas mulheres representam possibilidades de superação desse quadro, enquanto mulheres engajadas na produção de conhecimento, que tendo conquistado espaço na academia, não abdicaram, mas ao contrário, seguiram afirmando sua condição e origem como elementos fundamentais nesse exercício. Dito de outro modo, ser mulher, negra, indígena, quilombola, pescadora, ekedi, nordestina, oriundas de comunidades de contextos rurais, implica em uma perspectiva tão particular, quanto potente e renovadora das formas de conhecer, comunicar e atuar sobre a vida.

Duas questões se entrecruzam nesse aspecto: a prospecção de que se construa leituras históricas de suas comunidades evitando reafirmar os mesmos marcos hegemônicos já apresentados. Ao mesmo tempo, o questionamento dos marcos de tempo e espaço, com uma proposta que aparece sob diferentes variações em suas cartas: “*Vamos sonhar outros mundos?*” (trecho de carta de uma mulher indígena para uma mulher quilombola). Nesse sentido, me parece que a relação entre justiça e cuidado, sob a perspectiva ubuntu, nos indica alguns caminhos. Conforme assinalam Drucilla Cornell e Karin van Marle (2015):

O argumento aqui é que cada um de nós é diferente em nossa própria singularidade, e nós podemos afirmar que isso demanda a abertura e espaço para novas formas de simbolizar o feminino dentro da diferença sexual. Todavia, simultaneamente reconhecer a desigualdade material e a opressão de literalmente milhões e milhões de pessoas no planeta,

incluindo homens e mulheres; essa desigualdade deve ser superada conforme nós lutamos para construir uma vida em comum. Qualquer coisa que não isso seria uma contradição em termos de justiça. Então, não há um contraste entre justiça e cuidado. Portanto, essas duas noções não precisam ser colocadas como um fosso intransponível, uma contra a outra, mas consideradas como parte integrante como um novo modo de pensar sobre nosso ser humano que exige que não pode haver cuidado sem justiça, e sem justiça não haverá futuro onde todos os seres humanos possam reivindicar suas semelhanças e uma nova visão sobre como seres humanos podem viver juntos nessa terra.” (CORNELL; VAN MARLE, 2015, p. 12)

Este me parece ser um estímulo para que reconheçamos, nós também, as nossas singularidades, impedindo que “desbotemos as nossas cores”, como nos lembra Célia Xakriabá (2018). São muitas as situações que conduzem mulheres oriundas de comunidades tradicionais (indígenas, quilombolas e de outros povos) a percorrerem caminhos de atravessamento entre a oralidade e a escrita, articulando sentidos identitários entre uma e outra travessia. Há grande similaridade de histórias de mulheres em diásporas ou lutando contra essa condição de migração forçada em comunidades tradicionais e/ou periferias urbanas. Igualmente violentadas pelas condições históricas que as colocaram em lutas permanentes em defesa de seus territórios, algumas neles permaneceram outras foram lançadas para contextos diversos de suas origens comunitárias, mas todas estas mulheres seguem historicamente em resistências. Da oralidade à escrita, novos mundos se interpõem, pluralizando os espaços em que estas mulheres podem (e desejam) estar, como corpos-territórios que são. Até bem pouco tempo a universidade era um destes espaços interditados para muitos, mas a travessia entre a inscrição oral e a grafia escrita faz irromper espaços que pareciam intransponíveis. Conforme diz uma das indígenas em carta endereçada a uma mulher quilombola: “*Vamos seguir sem desbotar o nosso coletivo!*”. Reconhecer a presença destas pesquisadoras como sujeitos coletivos e considerar o potencial que suas falas nos permite acessar, possibilita percorrer caminhos de atravessamento, vislumbrando políticas emancipatórias pautadas na justiça, no cuidado e nas alianças mútuas interculturais.

O atual cenário político no Brasil mostra um caminho de muitos retrocessos, principalmente para os povos originários. Seguiremos lutando epistemicamente como nos ensinam as grandes mulheres: como Tuíra Kayapó, que levou seu facão ao rosto do engenheiro da Eletronorte contra as construções de Belo Monte ainda

na década de 1980; como Alessandra Korap Munduruku, uma grande guerreira do Médio Tapajós que recentemente em uma audiência em Brasília denunciou a grande contaminação do rio Tapajós pelas plantações de soja e uso de agrotóxicos totalmente nocivos aos indígenas e ao meio ambiente; como Sônia Guajajara, que em 518 anos de Brasil, foi a primeira indígena a concorrer numa chapa à presidência da República. Também como as quebradeiras de coco que se guiam pelos babaçuais, e como as pescadoras que se orientam pelas marés! Com uma delas, Elionice Sacramento, aprendi que há lutas em tempos de maré cheia e lutas em tempos de maré baixa. Nesse momento de marés baixas, um exercício importante parece ser o de retornarmos a nossas próprias comunidades, reconhecendo formas ancestrais de pensar o coletivo antes do indivíduo, de fazer frente às políticas coloniais de inimizade, de retomar as bases comunitárias não como campo de formação política mas como nossas próprias raízes, cada vez é mais urgente a articulação de redes e movimentos reivindicatórios desde a universidade. É hora de unir a mobilização jurídica com ações políticas que valorizem estas iniciativas contra-hegemônicas já existentes. Lutemos como estas mulheres, por outras narrativas e novas epistemologias.

Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, 2000.

BARBOSA PASSOLD, Sirlene Barbosa Correa. *Desapocadas: Concepções de beleza e conhecimentos tradicionais de mulheres quilombolas do Puris-MG*. [Dissertação de Mestrado- Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais]. Brasília: Mespt, CDS-UnB, 2017.

BERTH, Joyce. *O que é empoderamento*. São Paulo: Coleção Feminismos Plurais, 2018.

BIDIMA, Jean-Godefroy. *Da travessia: contar experiências, partilhar o sentido*. 2002 Tradução para uso didático por Gabriel Silveira de Andrade Antunes [Acessado em 20 de abril de 2019]. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/>.

CABNAL, Lorena. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Madri, Espanha: ACSUR-Las Segovias, 2010.

CORNELL, Drucilla; VAN MARLE, Karin. Feminismo Ubuntu: Reflexões Tentativas, 2015. [Tradução para uso didático de CORNELL, Drucilla; VAN MARLE, Karin. Ubuntu feminism: Tentative reflections. *Verbum et Ecclesia*. 36 (2), Art. # 1444.

<https://verbumeteclesia.org.za/index.php/ve/article/view/1444/2493>, por Juliana Gonçalves Caceres]. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/>.

DOVE, Nah. Mulherisma Africana: uma Teoria Afrocêntrica. Universidade Temple. Tradução: Wellington Agudá. *Jornal de Estudos Negros*, v. 28, n. 5, maio de 1998, p. 515-539, Sage Publications, Inc.. Tradução para uso didático. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/>

FERNANDES, Ana Carolina Araújo. *Do Fogo e da Justiça: Sandra Maria da Silva Andrade, movimentos de uma filha de Xangô na luta quilombola*. [Dissertação de Mestrado- Departamento de Antropologia]. Brasília: PPGAS-UnB, 2017.

FOUCAULT, Michel. Dois ensaios sobre o sujeito e o poder. Tradução de Deux essais sur le sujet et le pouvoir, In: Hubert Freyfus e Paul Rabinow, Michel Foucault. *Un parcours philosophique*, Paris: Gallimard, 1984, p. 297-321. Disponível em

<http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/sujeitopoder.pdf>, acessado em 08 de junho de 2019.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2010.

_____. *Amkoullel, o menino Fula*. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. 3. ed. São Paulo: Palas Athena, 2013.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 16, Brasília: 2015.

MACHADO, Frederico Viana. Subjetivação Política e Identidade: contribuições de Jacques Rancière para a Psicologia Política. *Revista Psicologia Política*, 13 (27), 2013.

MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. *Revista de História Oral*, v. 17, n. 1. Rio de Janeiro: ABHO, 2014.

MESPT. *Proposta Político Pedagógica do Curso de Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais*. Brasília: UnB, 2015.

PAREDES, Julieta. El feminismocomunitario: la creación de un pensamiento propio. *Revista Corpus: Archivos virtuales de la alteridad americana* [En línea], v. 7, n. 1. Buenos Aires, Argentina: CONICET, 2017.

PATAI, Daphne. *História oral, feminismo e política*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELA, Cristiane de Assis. “Gênero, etnicidade e suas interseccionalidades: narrativas Kura-Bakairi na Universidade de Brasília”. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane; ZANELLO, Valeska; SILVA, Edlene; PORTELA, Cristiane (Orgs). *Mulheres e Violências: Interseccionalidades* (p. 421-442). Brasília: Technopolitik, 2017.

_____; NOGUEIRA, Mônica Celeida Rabelo. “Sobre afetos, aprendizagem mútua e fagulhas contra-hegemônicas: interlocuções entre a Universidade de Brasília e Conceição das Crioulas-PE”. In: José Carlos de Paiva e Rita Raínho (Orgs), *Partilha de Reflexões sobre as Artes, a Luta, os Saberes e os Sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas* (p. 219-226). Porto, Portugal: i2ADS Universidade do Porto/ AQCC, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org, 2009.

SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, Quilombos*. Brasília: INCTI, 2015.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

XAKRIABÁ, Célia Nunes Correa. *O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. [Dissertação de Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais]. Brasília: MESPT/ UnB, 2018.



Violência contra as mulheres: cultura histórica, subjetivação e ensino de histórias do possível

Susane Rodrigues de Oliveira

(...) nomear experiências que agem como linhas de fuga ao biopoder, à biopolítica e à governamentalidade neoliberal, isto é, ao governo das condutas das mulheres, e dar visibilidade às novas formas de experimentação subjetiva engendradas relacionalmente nas práticas feministas e fora delas é tarefa urgente num mundo que se desconecta com muita facilidade da tradição positiva que nos foi legada, reforçando a violência e a intolerância entre pessoas, grupos, classes, etnias, gêneros e gerações (RAGO, 2019, p. 4).

Problematizando narrativas históricas de um patriarcado universal

Em 2015, a prova de redação do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) teve como tema “A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira” (BRASIL, 2016). Dos 5.631.606 textos corrigidos, 104 obtiveram nota máxima (mil), enquanto outros 53.032 foram anulados e receberam nota zero (G1, 2016). Para o desenvolvimento da redação, oferecia-se aos estudantes quatro textos motivadores da proposta:

O texto I apresentou um trecho do relatório Mapa da Violência 2012, o qual sintetizou o número de homicídios de mulheres no Brasil entre os anos de 1980 e 2010. O texto II trouxe subsídios para ampliar a reflexão sobre a violência contra a mulher ao apresentar um gráfico com um balanço sobre os tipos de violência relatados pelas mulheres na Central de Atendimento à Mulher ao longo do ano de 2014. O texto III foi um cartaz que abordava a questão do feminicídio (Lei nº 13.104, de 09/03/2015), por meio de um pedido de combate à violência contra a mulher. O texto IV foi um infográfico com informações em números referentes ao impacto da Lei Maria da Penha (BRASIL, 2016, p. 17).

Violência contra as mulheres: cultura, subjetivação e ensino de histórias do possível

Tais conteúdos apontavam para a persistência e aumento da violência contra mulheres, entre os anos de 1980 e 2010 no Brasil, colocando a possibilidade para que os estudantes pudessem não só explicar o porquê da persistência desse problema, mas também apontar medidas preventivas e obstáculos no combate à questão. Os avaliadores esperavam assim que as redações “abordassem o cenário em que se localiza o problema (a sociedade brasileira) e não o tratassem como assunto novo, mas considerassem as políticas, ações e leis já em curso relacionadas a esse problema” (BRASIL, 2016, p. 17). De acordo com o Inep, “foram anuladas as redações que fugiram do tema, desrespeitaram os direitos humanos e escreveram em uma tipologia diferente da solicitada, dentre outras razões” (G1, 2016)¹.

Além de fazer com que milhões de jovens pudessem refletir sobre a violência contra as mulheres, as redações do Enem revelaram também depoimentos de 55 estudantes que foram assediadas ou estupradas². Não por acaso, o tema da redação foi alvo de muitas críticas e polêmicas nas redes sociais, especialmente, por parte de grupos conservadores que alegavam que o Ministério da Educação estava tentando impor uma “ideologia de gênero”³ nos estudantes, além de colocar as mulheres como vítimas de uma sociedade machista. Tais reações expressam, sobretudo, uma visão limitada da violência contra as mulheres, – como

1- “Configurou-se como desrespeito aos [direitos humanos] DH a incitação de qualquer tipo de violência contra a mulher, a formulação de propostas de intervenção pautadas na supremacia de gênero e as propostas que, baseadas na condição feminina, atentaram contra quaisquer aspectos da dignidade da pessoa humana. (...) Exemplos de propostas que receberam nota 0 (zero) na redação no Enem 2015: ‘ser massacrado na cadeia’; ‘deve sofrer os mesmos danos causados à vítima, não em todas as situações, mas em algumas ou até mesmo a pena de morte’; ‘fazer sofrer da mesma forma a pessoa que comete esse crime’; ‘deveria ser feita a mesma coisa com esses marginais’; ‘as mulheres fazerem justiça com as próprias mãos’; ‘merecem apodrecer na cadeia’; ‘muitos dizem [...] devem ser castrados, seria uma boa ideia’” (BRASIL, 2016, p. 9-10).

2- Cf. Alunas usam redação do Enem para relatar casos de estupro, disponível em <http://entretenimento.r7.com/blogs/blog-da-db/alunas-usam-redacao-do-enem-para-relatar-casos-de-estupro-20160114/>.

3- Trata-se de uma expressão criada com o objetivo moral de interditar a discussão de gênero nas escolas, bem como qualquer tipo de prática e pensamento voltado para o questionamento e desnaturalização das concepções de sexo e gênero hegemônicas, baseadas no binarismo hierárquico que opõe o masculino ao feminino. O fantasma da “ideologia de gênero”, difundido por grupos fundamentalistas religiosos (católico, evangélicos e pentecostais), com o apoio daqueles que defendem o neoliberalismo econômico, promove o “medo de mudanças na ordem das relações entre homens e mulheres e, sobretudo, da extensão de direitos a homossexuais” (MISKOLCI, 2018, p. 5). Segundo Miskolci, para setores da Igreja tais questões “representam uma vertente teórica e política que contesta sua hegemonia em fóruns internacionais, para seguidores religiosos é uma noção que ameaça concepções idealizadas sobre a família e seu papel social, e, para agnósticos com interesses políticos ou econômicos à direita, representaria uma agenda oculta de doutrinação ‘marxista’” (2018, p. 7). Essa “cruzada moral recusa e reage a mudanças nas relações de poder sob o disfarce de defesa da família, na verdade um arranjo doméstico compreendido por esses grupos de maneira pouco condizente com a realidade sociodemográfica nacional. Os empreendedores morais que deflagraram a cruzada definem a família como indissociável da heterossexualidade e do controle dos homens em relação às mulheres e aos filhos defendendo, portanto, a autoridade absoluta do pai e a família como verdadeiro estado de exceção” (MISKOLCI, 2018, p. 10). A censura ao que denominam “ideologia de gênero” é, portanto, uma “ação deliberada de impedir o aprendizado de meios para a demanda de igualdade e autonomia por parte de mulheres, assim como o de direitos fundamentais como segurança e respeito à própria vida no caso de homossexuais, pessoas trans, entre outrx” (MISKOLCI, 2018, p. 8).

algo que diz respeito ao espaço da vida íntima, doméstica e privada das relações entre os sexos, – pautada na naturalização da superioridade, dominação e poder dos homens sobre as mulheres. Essa visão, impregnada também de crenças e preceitos sagrados, nega não só o reconhecimento da historicidade e do caráter político dessa violência, mas a extensão da igualdade de direitos às mulheres e homossexuais, servindo, portanto, à manutenção dos privilégios e poderes políticos e econômicos de determinados grupos sociais.

Positivamente, boa parte das redações aprovadas com nota máxima⁴ são aquelas que não incorreram no desrespeito aos direitos humanos e que revelaram esforços significativos na busca por explicações históricas para o problema da violência de gênero, atentando para a historicidade do tema, escapando ao presenteísmo dominante e problemático na sua abordagem. Entretanto, chama aqui a nossa atenção o modo como alguns estudantes brasileiros concebem a persistência da violência contra as mulheres em uma dimensão temporal, a partir de uma cultura histórica⁵ onde o patriarcado e o machismo são tomados como fatos universais e persistentes na longa duração. Como exemplo, destacamos nas redações as seguintes afirmações:

- “Segundo a história, a mulher sempre foi vista como inferior e submissa ao homem”;
- “Ao longo da formação do território brasileiro, o patriarcalismo sempre esteve presente, como por exemplo na posição do ‘Senhor do Engenho’, conseqüentemente foi criada uma noção de inferioridade da mulher em relação ao homem”;

4- Os dez candidatos que tiraram nota 1.000 na redação forneceram seus textos ao G1 (2016). A cartilha do Inep apresenta as cinco competências avaliadas nas redações: “Competência 1: Demonstrar domínio da modalidade escrita formal da Língua Portuguesa. Competência 2: Compreender a proposta de redação e aplicar conceitos das várias áreas de conhecimento para desenvolver o tema, dentro dos limites estruturais do texto dissertativo-argumentativo em prosa. Competência 3: Selecionar, relacionar, organizar e interpretar informações, fatos, opiniões e argumentos em defesa de um ponto de vista. Competência 4: Demonstrar conhecimento dos mecanismos linguísticos necessários para a construção da argumentação. Competência 5: Elaborar proposta de intervenção para o problema abordado, respeitando os direitos humanos” (...) Cada avaliador atribuirá uma nota entre 0 (zero) e 200 pontos para cada uma das cinco competências, e a soma desses pontos comporá a nota total de cada avaliador, que pode chegar a 1.000 pontos. A nota final do participante será a média aritmética das notas totais atribuídas pelos dois avaliadores (BRASIL, 2016, p. 8).

5- “(...) la cultura es el modo en que una sociedad interpreta, transmite y transforma la realidad. La cultura histórica es el modo concreto y peculiar en que una sociedad se relaciona con su pasado. (...) Con la categoría de cultura histórica definimos, por tanto, el conjunto de recursos y prácticas sociales a través de las cuales los miembros de una comunidad interpretan, transmiten, objetivan y transforman su pasado. (...) Al estudiar la cultura histórica indagamos la elaboración social de la experiencia histórica. Es imposible acceder al pasado en cuanto que pasado. Para aproximarnos a él debemos representarlo, hacerlo presente a través de una reelaboración sintética y creativa. Pero la elaboración de la experiencia histórica y su uso en el presente se enmarca siempre dentro de unas prácticas sociales de interpretación y reproducción de la Historia” (SÁNCHEZ-COSTA, 2009, p. 277).

Violência contra as mulheres: cultura, subjetivação e ensino de histórias do possível

- “Pode-se perceber, portanto, que as raízes históricas e ideológicas brasileiras dificultam a erradicação da violência contra a mulher no país”;
- “Historicamente, o papel feminino nas sociedades ocidentais foi subjugado aos interesses masculinos e tal paradigma só começou a ser contestado em meados do século XX”;
- “a violência contra a mulher é uma problemática persistente no Brasil, uma vez que ela se dá – na maioria das vezes – no ambiente doméstico”;
- “elas sempre foram tratadas como cidadãs inferiores cuja vontade tem menor validade que as demais”;
- “Por todo o mundo, a figura feminina teve seus direitos cerceados e a liberdade limitada devido ao fato de ser considerada ‘frágil’ ou ‘sensível’, ainda que isso não pudesse ser provado cientificamente” (G1, 2016).

Tais afirmações remetem a uma aprendizagem histórica da desigualdade de gênero como um padrão contínuo e universal ao longo do tempo e espaço, baseado na crença de uma origem essencialista do gênero como algo binário/hierárquico (masculino/feminino) que subsiste ao tempo e comanda os destinos da humanidade. Como bem disse tania navarro-swain,

A produção histórica tem criado naturalizações, generalidades, que fazem das relações humanas uma eterna repetição do Mesmo; mesma divisão binária baseada no biológico, no genital, cujo referente é o masculino; mesma concentração de poderes e instituição de hierarquias entre os sexos; mesma compulsão à heteronormatividade, baseada na reprodução, ordem divina. Nas narrativas históricas confundem-se valores e fatos, representações e verdades incontornáveis (2004, p. 2).

As generalizações e leis universais, constitutivas de narrativas históricas pautadas na linearidade, continuidade e homogeneização das subjetividades e relações humanas ao longo do tempo, podem fundamentar explicações deterministas para a violência contra as mulheres no presente. Nesse desenrolar previsível do mesmo, apagam-se as possíveis diversidades e *descontinuidades* históricas reveladoras de outros modos de existência e de resistência para além do poder patriarcal. Como diria Foucault, apagam-se as “cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis” (1999, p. 58) e que, portanto, colocariam em xeque a ideia de verdade

única e a noção de sujeito universal (masculino/feminino) que se impõe neste modelo tradicional de narrativa histórica⁶.

Essa divisão binária da sociedade, que se encontra na explicação da persistência da violência contra as mulheres, “desde o início dos tempos”, tende ainda a naturalizar e privatizar o problema dessa violência, tratando-a como restrita aos espaços domésticos e conjugais, apenas como fruto de relações íntimas, afetivas e interpessoais. De modo bastante limitado, esse tipo de explicação ignora ainda a conexão da desigualdade de gênero com questões mais amplas e estruturais em nossa sociedade (SEGATO, 2016). Isso acontece, especialmente, quando o tema das relações de gênero é analisado de forma isolada e descontextualizada, segundo a lógica de um patriarcado universal, que invisibiliza também as conexões históricas do gênero a outros marcadores sociais (como a raça, a classe, a sexualidade, a religião, a nacionalidade, a etnia etc.) na configuração de variados sistemas de opressão das mulheres (BRAH, 2006; VIGOYA, 2016; COLLINS, 2015).

Sob a ótica do “sempre foi assim”, as interpretações dos estudantes parecem impregnadas de valores e crenças a-temporais e a-históricas que tendem a ignorar “as especificidades biossociais no espaço/tempo” (navarro-swain, 2012). Entendemos que esse tipo de aprendizagem tende a reforçar e fixar modelos de subjetivação⁷ que mantém as relações hierárquicas entre os sexos como algo incontornável. Assim, as redações do Enem nos conduzem aqui a uma discussão sobre os processos de subjetivação engendrados em narrativas históricas de violência contra as mulheres. Essa discussão tem como foco os livros didáticos de História, com o propósito de assinalar os limites e possibilidades de promoção de um ensino de história para o combate à violência contra as mulheres no presente. Considerando as narrativas históricas como práticas potenciais de resistência

6- Uma das possíveis consequências desse tipo de narrativa histórica linear e evolutiva, que procura seguir os rastros do desenvolvimento contínuo das relações entre os sexos, está em que ela “(...) é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia – sob a forma da consciência histórica –, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas à distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada” (FOUCAULT, 1997, p. 14).

7- “Chamarei de subjetivação o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade, que evidentemente é uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si” (FOUCAULT, 1984, p. 137). Nesse sentido, como explica Deleuze, “um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda a interioridade e mesmo de toda a identidade” (1992, p. 123).

política e social, essa discussão se orienta para o ensino de “histórias do possível” (navarro-swain, 2014) que permitam aos/às estudantes a compreensão da historicidade do sexo/gênero, o reconhecimento da pluralidade e descontinuidade das formas de subjetivação das mulheres ao longo do tempo/espço, bem como a transformação de suas maneiras de pensar, sentir e tratar o problema da violência contra as mulheres no presente.

Ao produzir sentidos para as experiências no tempo, as narrativas históricas se inscrevem no âmbito da cultura vinculando-se às crenças, valores, interesses, discursos, normas, identidades, concepções e imaginários sociais compartilhados. Como bem disse Hayden White,

há diversas maneiras possíveis de compreender os fenômenos históricos porque há diversas maneiras, igualmente plausíveis, de organizar o mundo social que nós criamos e que nos fornece uma das bases de nossa experiência da própria história (1995, p. 294).

Assim, compreendemos que os sentidos constitutivos de narrativas históricas sobre a violência contra as mulheres são bastante problemáticos, pois de alguma maneira exercem força sobre nossas formas de ver, sentir e tratar esse tipo de violência no tempo presente. Afinal, a atribuição de sentidos para o presente ocorre também a partir de modos de apropriação e interpretação do passado. Ainda segundo White (2010, p. 16), o passado também é evocado como um “espaço de experiência” (Koselleck) que pode servir de base para todos os tipos de julgamentos e decisões na vida cotidiana. Esse espaço de experiência que se constitui em um “passado prático” é composto de memórias, fragmentos de informações dispersas, atitudes e valores que os indivíduos ou grupos evocam para justificar, dignificar ou defender suas ações ou projetos de vida (WHITE, 2010, p. 16). A partir de questões colocadas no presente, o passado pode servir de guia para condutas e ações, determinando o modo como lidamos com as situações à nossa volta, constituindo modos de subjetivação ou promovendo critérios para “fixar” os sujeitos dentro de um determinado sistema social.

Essa produção e difusão de narrativas históricas não é uma tarefa exclusiva dos/as historiadores/as profissionais. Há uma série de agentes ativos que difundem em nossa sociedade determinadas leituras do passado, dentre eles estão professores, autores de livros didáticos, jornalistas, literatos, movimentos sociais, cineastas, fotógrafos, desenhistas, pintores, escultores, músicos, museus, famílias,

igrejas etc. No entanto, os livros didáticos de História ainda se destacam como os principais agentes promotores de cultura histórica em nossa sociedade. Como bem assinalou Le Goff,

A história da história não se deve preocupar apenas com a produção histórica profissional mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica ou, melhor, a mentalidade histórica de uma época. Um estudo dos manuais escolares de história é um aspecto privilegiado, mas esses manuais praticamente só existem depois do século XIX (1992, p. 49).

Assim, no estudo da “relação que uma sociedade, na sua psicologia coletiva, mantém com o passado” (LE GOFF, 1992, p. 47), os livros didáticos constituem fontes importantes e inesgotáveis. Mais do que retratar a sociedade em sua história, tais livros são portadores de memórias sociais com valor formativo, já que produzidos a partir de finalidades educativas estabelecidas socialmente. Trata-se ainda da principal fonte de irradiação das interpretações e atitudes de professores/as e estudantes brasileiros/as perante a história. Por meio do Programa Nacional do Livro de Didático (PNLD), milhares de exemplares são comprados das editoras e distribuídos às escolas públicas de todo o país, o que faz com que estes livros cheguem mais facilmente ao público em geral, tornando-se o segundo suporte de leitura mais lido no Brasil. Assim, justificamos a importância dos livros didáticos enquanto fontes de pesquisa.

A vitimização das mulheres nos livros didáticos de história

Partindo de uma preocupação política feminista com o ensino de história e os processos de subjetivação de sexo/gênero, dediquei-me a uma análise discursiva das representações de violência contra as mulheres difundidas em nove coleções de livros didáticos de história, aprovados no PNLD de 2018, para o Ensino Médio. Com bem explica Stuart Hall, esse tipo de abordagem discursiva das representações

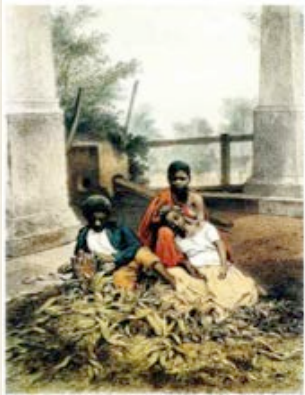
esclarece não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados (2016, p. 27).

Já no questionamento das generalizações e universalismos que tendem a apagar a pluralidade das relações humanas e das experiências e subjetividades das mulheres na história, busquei apoio teórico nos estudos feministas pós-estruturalistas, negros, pós-coloniais e interseccionais que, pautados em uma compreensão multidimensional e complexa da opressão das mulheres, atentam para as imbricações do gênero à raça, etnia, classe, religião, nacionalidade e outros marcadores sociais que se articulam na produção da violência contra as mulheres. Como assinala Patrícia Collins,

Levar em conta [essa] diversidade na nossa construção do conhecimento, no nosso ensino e no nosso dia a dia nos oferece um novo ângulo de visão nas interpretações de realidades pensadas como naturais, normais e “verdadeiras” (2015, p. 26).

Nesse estudo observei o modo como os acontecimentos de violência ganham enorme centralidade e importância nas narrativas históricas dos livros didáticos. Citados de maneira *contínua* ao longo do tempo e espaço parecem se constituir no motor da história, como evidências constitutivas da normalidade e universalidade das relações de poder e das formas de governabilidade. Embora homens e mulheres apareçam em situações de violência em variados contextos históricos, observamos que a violência contra as mulheres aparece de modo bastante expressivo e simbólico. Uma variedade de modalidades de violência (física, material, simbólica, psicológica e sexual) atinge as mulheres, persistentemente, em diferentes épocas e lugares privilegiados nas narrativas didáticas. Trata-se, especialmente, de restrição de direitos e cidadania, inferiorização e assédio sexual no mercado de trabalho, violência doméstica e familiar, estupro coletivo, perseguição, aprisionamento, tortura, rapto, exploração sexual, caça às bruxas, racismo, pobreza, intolerância religiosa, apedrejamento, castigo, colonialismo, escravidão, tráfico humano, genocídio e estupro de guerra (OLIVEIRA, 2019). Nestes enunciados, as mulheres pobres e racializadas são, especialmente, as mais subjetivadas como seres indefesos, frágeis e de rara resistência e atitude política. A menção aos estupros em cenários de guerra e outros conflitos sociais é também bastante significativa do modo como estas narrativas colaboram em processos de subjetivação que tendem ao desempoderamento e desumanização destas mulheres, na medida em que reiteram constantemente a sua vitimização excessiva na história (OLIVEIRA, 2017).

Quadro 1 – Imagens de mulheres em situações de vulnerabilidade, dependência e violência, identificadas em algumas coleções didáticas de história (PNLD/2018)



Mulheres negras retratadas em situação de exaustão física, resultado do trabalho escravo. Representação da exploração no trabalho escravo (Brasil, século XIX)

Fonte: Foto de Victor Found, durante visita ao Brasil em 1861, após a promulgação da Lei Eusébio de Queirós (COTRIM, 2016, v. 2, p. 214).



A imagem trata com ironia os níveis de crueldade com que as mulheres negras eram tratadas na ordem escravista. A legenda diz que “um senhor joga uma escrava em um tacho fervendo com caldo de cana-de-açúcar” (SANTOS; FERREIRA; VAINFAS; FARIA, 2016, v. 2, p. 198).

Fonte: Caricatura de James Gilbray (1791). Propaganda antiescravista (SANTOS; FERREIRA; VAINFAS; FARIA, 2016, v. 2, p. 198).



Mulher como representação de Roma, é agarrada nua por Vítor Emanuel II.

Representação das guerras pela unificação da Itália no século XIX.

Fonte: desenho do século XIX, autor desconhecido. (SANTOS; FERREIRA; VAINFAS; FARIA, 2016, v. 2, p. 142)



Mulher como representação da desolação e perdas resultantes da Guerra do Paraguai.

Fonte: La Paraguaya, 1880, pintura de Juan Manuel Blanes (GRANGEIRO, 2016, v. 2, p. 263)).

(continua)

Quadro 1 – Imagens de mulheres em situações de vulnerabilidade, dependência e violência, identificadas em algumas coleções didáticas de história (PNLD/2018) (continuação)



Representação da punição pública de uma prisioneira pela Inquisição. A legenda confere destaque ao *sambenito* – traje usado “pelos condenados” – desviando o olhar da violência promovida pelo Tribunal do Santo Ofício para os aspectos estéticos que envolvem a representação feminina na cena.

Fonte: Gravura espanhola do século XIX (SANTOS; FERREIRA; VAINFAS; FARIA, 2016, v. 1, p. 210).



Mulher acusada de feitiçaria submetida ao afogamento.

Fonte: Ilustração de John Aston, século XVIII, colorizada posteriormente (BOULOS JUNIOR, 2016, v.1, p. 246).



Mulheres indígenas capturadas e escravizadas por bandeirantes. Representação da dominação colonial portuguesa no Brasil. Fonte: Litografia de Charles Motte sobre desenho de Jean-Baptiste Debret, produzida em 1834 (COTRIM, 2016, v. 1, p. 254).



Mulheres indígenas. Representação da dizimação do povo Xokleng (Santa Catarina, 1906) pelos ataques dos bugreiros (caçadores de indígenas) e por doenças respiratórias pós-contato com os colonos.

Fonte: VICENTINO; VICENTINO, 2016, v. 1.

(continua)

Quadro 1 – Imagens de mulheres em situações de vulnerabilidade, dependência e violência, identificadas em algumas coleções didáticas de história (PNLD/2018) (continuação)



Representação da Queda da Comuna Paris. A legenda diz: “Em 1871, mulheres aguardam julgamento após a queda da Comuna Paris, movimento que contou com intensa participação feminina”.

Fonte: COTRIM, 2016, v. 2.



Representação da derrota e rendição de conselheiristas às tropas do Exército em 1897. A legenda diz “Repare nos soldados ao fundo e nas expressões assustadas das mulheres e crianças que compunham o grupo”.

Fonte: Foto de Flávio de Barros (VICENTINO; VICENTINO, 2016, v. 3, p. 2016, p. 80).



Mulheres e filhos morando nas ruas da Inglaterra (1834). Representação de trabalhadores sem qualificação, sem teto e indigentes.

Fonte: GRANGEIRO, 2016, v.3.



Meninas sob proteção do Tio Sam (1917). Representação dos EUA como protetores de San Salvador, Bolívia, Cuba e Brasil. Representação da dependência dos países latino-americanos em relação aos EUA. Fonte: Charge de K. Lixto publicada em 1917.

Na legenda original, Tio Sam dizia: “Vinde a mim as criancinhas” (COTRIM, 2016, v. 2, p. 280).

(continua)

Quadro 1 – Imagens de mulheres em situações de vulnerabilidade, dependência e violência, identificadas em algumas coleções didáticas de história (PNLD/2018) (final)



Mulheres como vítimas de guerra. Representação do massacre na Guerra da Coreia.

Fonte: Massacre na Coreia, de 1951, de Pablo Picasso (COTRIM, 2016, v. 3, p. 151).



Mulheres africanas refugiadas. Representação de vítimas da guerra civil no Congo (1998-2003).

Fonte: Fotografia de novembro de 2008 (SANTOS; FERREIRA; VAINFAS; FARIA, 2016, v. 3, p. 165).



Mulheres africanas em condições sub-humanas em campos de refugiados. Representação da guerra entre sudaneses em Darfur (1993-2005).

Fonte: CERQUEIRA; PONTES; SANTIAGO, 2016, v.3, p. 226.



Mulher palestina tentando sair do território de Gaza (1968). Representação da guerra movida pelo governo israelense que aumentou o número de refugiados palestinos. Fonte: GRANGEIRO, 2016, v. 3, p. 13.

Nos livros didáticos, as narrativas históricas que enfatizam a precariedade da vida das mulheres, não vem acompanhada de uma vontade de protegê-las ou de garantir-lhes condições de sobrevivência e prosperidade no presente. Nesse sentido, concordamos com Judith Butler, se queremos ampliar as

reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência e à prosperidade, temos antes que nos apoiar em uma nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social (2015, p. 15).

A ênfase na precariedade da vida de certos sujeitos históricos pode, portanto, conduzir “a uma potencialização da violência, a uma percepção da vulnerabilidade física de certo grupo de pessoas que incita o desejo de destruí-las” (BUTLER, 2015, p. 150). Desse modo, destacamos a importância de um olhar atento ao modo como as mulheres são apreendidas enquanto sujeitos históricos nas narrativas didáticas. As imagens anteriores (Quadro 1) comunicam e reafirmam não só a inferioridade das mulheres na história mas expressam, sobretudo, o poder, a superioridade e a dominação dos grupos, instituições, nações e sujeitos que promovem esta violência na história. Não por acaso, as imagens históricas mais utilizadas para comunicar tragédias, desastres e infortúnios humanos provados por guerras e outros conflitos sociais, são aquelas de corpos femininos em situações de sofrimento e de cuidado dos outros. Seguindo a mesma tendência da cultura midiática na contemporaneidade, os livros didáticos usam os corpos femininos como expressão de sofrimento humano⁸. Assim, as escolhas e inserções de tais imagens nos livros didáticos não são aleatórias, já que utilizadas com a finalidade de conferir sentidos e significados para determinados eventos do passado, ao mesmo tempo em que reafirmam valores, concepções e interesses que implicam em processos de subjetivação de gênero.

8- O texto de Asunción Bernárdez Rodal e Ignacion Moreno Segarra, nesta mesma coletânea, ao analisar o modo como o fotojornalismo, premiado nas últimas décadas, constrói as diferenças de gênero acerca do sofrimento humano, traz uma importante discussão sobre a cultura midiática e os usos de corpos femininos para representar a globalidade ou particularidade de desastres e traumas humanos.

Violência contra as mulheres: cultura, subjetivação e ensino de histórias do possível

Embora, tais imagens (Quadro 1) de violência de gênero sejam raramente problematizadas nos livros didáticos, – como observamos nas legendas, enunciados de exercícios, textos principais e complementares que as acompanham, – a presença delas não pode ser ignorada pelos/as professores/as em sala de aula, já que nos colocam a oportunidade de historicizar as articulações do sexismo ao racismo, classismo, colonialismo, nacionalismo, intolerância religiosa e vários outros aspectos socioculturais em contextos e situações específicas. Escapando ao reducionismo histórico, essa forma de ver, compreender e interpretar a violência contra as mulheres *dentro* de sociedades específicas, atenta às contradições inerentes ao lugar das mulheres *dentro* de várias estruturas, pode introduzir mudanças de pensamento e ação que colaborem no planejamento de estratégias mais específicas e eficientes de combate a essa violência no tempo presente (MOHANTY, 2017, p. 320-333).

Mulheres excepcionais e a restituição do lugar do feminino na história

Não por acaso, as imagens reveladoras do protagonismo político das mulheres, quando não silenciadas nos livros didáticos, aparecem raramente e de modo bastante controverso, apenas para reafirmar a força do patriarcado no destino das mulheres ao longo do tempo. Assim, a morte como o destino de mulheres excepcionais como Hipátia de Alexandria, Joana D’arc e Policarpa Salavarrieta, é brevemente mencionada nos livros didáticos, mas sem qualquer explicação que aponte também para as dimensões políticas da especificidade da violência de gênero da qual foram vítimas. Assim, a coleção *Oficina da História* menciona que em 412 d.C Hipátia foi morta em um fogueira por um “grupo de fanáticos cristãos” (CAMPOS; PINTO; CLARO, 2016, v. 1), revelando o destino de uma mulher que ensinava filosofia, matemática e astronomia na Biblioteca de Alexandria, no início da Idade Média. Já a coleção *História* destaca o destino de Joana D’Arc que

(...) lutou extraordinariamente na fase final da Guerra dos Cem Anos. Comandou várias vitórias, como na retomada de Orleães, em 1429, mas acabou capturada pelos ingleses no ano seguinte. Acusada de praticar bruxarias, usando magia e invocando maus espíritos, de blasfemar, de incitar a guerra e o derramamento de sangue, foi condenada à morte, em 1431, e queimada viva aos 19 anos de idade. (...) A execução de Joana d’Arc deflagrou uma prática que se tornou

frequente nos anos seguintes e se consolidou no século XV: a de associar o gênero feminino à bruxaria (SANTOS; FERREIRA; VAINFAS; FARIA, 2016, v.1, p. 105).

A prática que se tornou “frequente”, de associação do feminino à bruxaria, e que levou, portanto, a um feminicídio em massa com a condenação, perseguição e assassinado de milhares de mulheres na Europa Moderna, não é problematizada e muito menos historicizada no livro didático em questão. Nada é dito sobre o modo como as dimensões de gênero, classe, economia e religião se articulam nessa perseguição às mulheres. Afinal, trata-se de um episódio histórico que marcou profundamente a exclusão e inferiorização política, intelectual, epistêmica e econômica das mulheres no Ocidente (FEDERICI, 2017; GROSGUÉL, 2016).

De acordo com Silvia Federici (2017), a violência brutal desencadeada pela “caça às bruxas”, durante a transição do feudalismo para o capitalismo na Europa, esteve diretamente relacionada à imposição de um sistema econômico baseado na escravidão, colonização, exploração e dominação dos corpos e saberes femininos, constituindo-se em um grande evento responsável por aniquilar a participação, a força e a resistência femininas, até então vigente em várias comunidades Ocidentais. Como bem assinalou Ramón Grosfoguel (2016), milhares de mulheres foram queimadas vivas, sob a acusação de bruxaria, o que produziu um dos grandes genocídios/epistemicídios do século XVI. Os ataques a essas mulheres

(...) constituíram uma estratégia de consolidação do patriarcado centrado na cristandade, que também destruía formas autônomas e comunais de relação com a terra. A Inquisição foi a vanguarda dos ataques. A acusação era um ataque a milhares de mulheres, cuja autonomia, liderança e conhecimento ameaçavam o poder da aristocracia, que se tornava a classe capitalista transnacional tanto nas colônias quanto na agricultura europeia (GROSGUÉL, 2016, p. 42).

Embora boa parte dos livros didáticos apontem para as diferenças de religião e de crença como fatores de perseguição e condenação à morte pela Inquisição, a dimensão de gênero – constitutiva também desse grande episódio de feminicídio –

Violência contra as mulheres: cultura, subjetivação e ensino de histórias do possível

não é explicitada⁹. Não por acaso, a caça às bruxas ainda é um tema bastante controverso, envolvido em uma variedade de discursos históricos (historiográficos, cinematográficos, artísticos, literários, feministas, religiosos, dentre outros) que nos revelam disputas, interesses, identidades e apropriações políticas em torno deste passado.

Já o livro *Oficina da História* fala de Policarpa Salavarrieta ou Pola (1795-1817), sacrificada em praça pública pelos espanhóis em 1817. Segundo os autores, ela foi considerada por numerosos historiadores da época como a mais representativa mulher da independência da Colômbia. (...) alia-se à causa de Antonio Nariño, um dos chefes militares do movimento independentista, e torna-se informante em Santa Fé de Bogotá. Recolhe informações tanto em locais públicos como nas casas dos realistas espanhóis onde trabalha como costureira. Transmite os dados a mulheres que os comunicavam aos soldados que combatiam na frente. Mas acaba por ser detida e executada a 14 de novembro de 1817. Em homenagem, em 1967, foi ratificada lei que tornou o 14 de novembro o “dia da mulher colombiana” (CAMPOS; PINTO; CLARO, 2016, v. 2, p. 142).

Imagem 1: Policarpa Salavarrieta, marcha para o suplício.



Fonte: Anônimo. Óleo sobre tela, 1825

⁹- Apenas a coleção #Contato História traz uma “Uma interpretação feminista da ‘caça às bruxas’” ao mencionar que tais práticas estiveram diretamente relacionadas ao preconceito contra as mulheres e que variaram dependendo da região em que ocorreram. A partir de questionamentos sobre quem eram estas mulheres e do porquê do feminismo retomar a “bruxa” como um dos seus principais símbolos, o texto afirma que se tratou de uma “massiva campanha judicial” desencadeada pela Igreja, o Estado e as classes dominantes contra mulheres da população rural e que, desse modo, teve um “significado religioso, político e sexual” (DIAS; GRINBERG; PELLEGRINI, 2016, v. 2, p. 50).

(CAMPOS; PINTO; CLARO, 2016, v. 2, p. 142).

Apesar de sinalizar para outros modos de subjetivação das mulheres na história, tais imagens tendem a destacar a violência e a morte como o destino de subjetividades femininas “excepcionais”, ou seja, daquelas que rompem com os padrões de comportamentos prescritos para o feminino (de subordinação, dependência, passividade, fragilidade e incapacidade política e intelectual). As ações masculinas de dominação e assassinato destas personagens demonstram a força de instituições patriarcais como a Igreja e o Estado na história. Desse modo, heroínas e santas aparecem na história para melhor desaparecer, numa constante reafirmação da persistência da desigualdade de gênero ao longo do tempo. Nesse processo, os sujeitos masculinos/brancos são subjetivados na violência e agressividade desmedida para solucionar conflitos e obter poder ao longo do tempo.

Ao enquadrar as subjetividades de mulheres que rompem com os padrões de feminilidade, o livro *História* (SANTOS; FERREIRA; VAINFAS; FARIA, 2016, v. 2, p. 152) menciona que Maria Quitéria, disfarçada de homem, alistou-se para combater os portugueses na Bahia e foi promovida a cadete durante a guerra, mas depois da guerra foi impedida de servir como militar de carreira e então voltou à casa do pai e, em seguida, se casou e teve filhos. É desse modo também que o livro *Olhares da História* assinala o protagonismo político de mulheres que lutaram ao lado dos homens na Revolução Francesa, “com identidades falsas e disfarçadas de homens” (VICENTINO; VICENTINO, 2016, v. 2, p. 168). Como exemplo, traz a leitura de um fragmento da obra da historiadora Tania Machado Mori:

“Não fiz a guerra como mulher, fiz a guerra como um bravo!”, declarou Marie-Henriette Xaintrilles em carta ao imperador Napoleão Bonaparte (1769-1821). Indignada por lhe recusarem pensão de ex-combatente do Exército “porque era mulher”, ela lembrou que, quando fez sete campanhas do Reno como ajudante de campo, o que importava era o cumprimento do dever, e não o sexo de quem o desempenhava. (...) Fora da batalha, passeavam com roupas de mulher e carabina ao ombro. Tornaram-se heroínas nacionais. [...] Chamam [a] atenção as descrições sempre exaltadas dos feitos marciais das soldadas. (...) De todo modo, as soldadas encarnavam as virtudes republicanas. Não era pouco. Por essa razão, Liberté Barreau e Rose Bouillon figuravam na Coletânea de Ações Heroicas e Cívicas dos Republicanos Franceses, publicada em 30 de dezembro de 1793. [...] Sacrificaram-se pela pátria sem esquecer as virtudes de seu sexo. Eis aí o grande mérito. Numa República marcada por apelos à moral, as

Violência contra as mulheres: cultura, subjetivação e ensino de histórias do possível

mulheres-soldados contribuíram com um modelo de comportamento feminino positivo (apud VICENTINO; VICENTINO, 2016, v.2, p. 168).

A frase “Não fiz a guerra como mulher, fiz a guerra como um bravo!”, destaca o posicionamento de uma mulher que, apesar de lutar bravamente, não rompe ou questiona as convenções de gênero dominantes em sua época, pois transfere e reconhece apenas no masculino a capacidade de lutar bravamente. Tais heroínas, da mesma forma que Maria Quitéria, apesar de adentrarem na guerra, demonstrando interesse nas lutas políticas e também habilidades com as armas, não deixam de se enquadrar num modelo de feminilidade dominante e “positivo”. Assim, destaca-se que o destino de Maria Quitéria é o casamento e a maternidade, reafirmando o espaço da guerra e das revoluções políticas como um espaço masculino. A escolha destas mulheres “excepcionais” nas narrativas didáticas acaba cumprindo a função de restituir o lugar tradicional do feminino na história.

Violência contra mulheres no tempo presente

Até mesmo os poucos esforços na inclusão de capítulos e exercícios sobre o tema da violência contra as mulheres no tempo presente revelam certos problemas e limitações dos livros didáticos. Em um texto intitulado “A violência contra as mulheres”, presente na coleção *#Contato História* (DIAS; GRINBERG; PELLEGRINI, 2016, v. 3, p. 282-283), menciona-se uma lista com os principais tipos de violência contra mulheres no Brasil, denunciadas em 2015, bem como a importante atuação dos movimentos feministas e as conquistas recentes com a Lei 11.340, de 2006, conhecida como Maria da Penha, e a lei de tipificação do Femicídio (Lei 13.104, de 2015). A logomarca do disque denúncia Ligue 180 (Central de Atendimento da Mulher) ganha também espaço de destaque como uma das medidas adotadas para estimular o combate à violência contra as mulheres no Brasil. Embora isso estimule positivamente as denúncias e confira importância ao ensino de história nessa conscientização, o foco apenas na denúncia de mulheres maltratadas tende a limitar as possíveis soluções desse problema a estratégias assistencialistas. Finalizando o texto, diz que mesmo com essas conquistas, os “casos de violência constituem uma situação preocupante e devem ser combatidos por toda a sociedade” (DIAS; GRINBERG;

PELLEGRINI, 2016, v. 3, p. 283). Para isso propõe que se discuta “nas escolas, na vida pública e nos meios familiares a importância da igualdade de gênero e a valorização do papel das mulheres em nossa sociedade” (DIAS; GRINBERG; PELLEGRINI, 2016, v. 3, p. 283). A narrativa se encerra de modo controverso com a foto de uma manifestação de mulheres contra a implantação do vagão de metrô exclusivo para mulheres em São Paulo (SP), em 2014, cuja legenda ressalta que “os manifestantes alegam que esse tipo de medida não resolve o problema do assédio sofrido pelas mulheres nos metrôs” (DIAS; GRINBERG; PELLEGRINI, 2016, v. 3, p. 283). Embora as propostas e abordagens apresentadas nesse livro demonstrem certos avanços relevantes na educação para o combate à violência de gênero, observamos que a exposição da historicidade dessa violência não é explorada, ou seja, os processos históricos que explicam a persistência dessa violência escapam à narrativa, alijando o ensino de história da tarefa importante de desnaturalização das desigualdades de gênero.

Já a coleção *História em Debate*, em um texto intitulado “Desafios para a conquista de direitos em questões de gênero”, menciona brevemente que os

enormes avanços alcançados pela sociedade quanto aos direitos das mulheres estabelecidos em lei não se refletiram, como esperado, na diminuição da violência contra elas. Em 2006, a Lei Maria da Penha entrou em vigor alterando a possibilidade de seus agressores, principalmente em ambiente doméstico, obterem penas alternativas para seus crimes. A Lei Maria da Penha também é considerada um marco na luta das mulheres por igualdade de direitos, já que transforma a percepção social do papel das mulheres (MOCELLIN; CAMARGO, 2016, v. 2, p. 290).

Em seguida, apresenta-se alguns números de violência contra mulheres no Brasil, destacando que, em 2013, mais de 4.700 mulheres foram assassinadas no Brasil, o que corresponde a 4,8 vítimas a cada mil mulheres. Além disso, menciona a seguinte porcentagem de atendimentos de mulheres pelo Sistema Único de Saúde (SUS), devido a agressões: violência física (48,7%), sexual (23%) e psicológica (11,9%) (MOCELLIN; CAMARGO, 2016, v. 2, p. 280). Apesar de ressaltar a importância das leis na conquista de direitos, a narrativa também não fornece pistas sobre os significados e razões da persistência dessa violência contra mulheres, homossexuais e transexuais no presente. O texto se encerra com a seguinte indagação “Qual é o papel das leis na conquista de direitos humanos?”

Justifique sua resposta com exemplos relacionados às questões de gênero” (MOCELLIN; CAMARGO, 2016, v. 2, p. 281). Frisando ainda mais o papel das leis como veto social para essa violência, o Manual do Professor, para o terceiro volume desta mesma coleção, orienta que os docentes estimulem os/as estudantes “a refletir nas diferentes formas de violência contra a mulher: física, psicológica e sexual” (MOCELLIN; CAMARGO, 2016, v. 3, p. 348). Para isso, propõe que se leia o texto intitulado “Lutas e conquistas femininas”, onde traz dados estatísticos e um trecho da lei do Feminicídio. Além disso, alerta os/as professores/as para que tenham o cuidado de fazer com que os/as estudantes entendam o que as leis estabelecem. Nesse sentido, as expectativas de aprendizagem são ainda explícitas:

Espera-se que os alunos considerem que o aumento da pena expressa um veto social à violência contra a mulher em situações de vulnerabilidade. Incentive-os a utilizar dados estatísticos para caracterizar a violência contra a mulher, como a elevada proporção de homicídio cometidos nas residências e o fato de maridos e ex-maridos serem os principais agressores de mulheres adultas (MOCELLIN; CAMARGO, 2016, v. 3, p. 348).

Assim, observamos que o tema da violência contra as mulheres ganha certo espaço em narrativas didáticas que têm como foco os direitos das mulheres e a conquista de leis de criminalização a esse tipo de violência na contemporaneidade. Tais enunciados representam avanços importantes na subjetivação das mulheres como sujeitos de direitos e de lutas contra a violência de gênero no tempo presente. No entanto, há uma deliberada invisibilidade das mulheres como agentes sociais e históricos até o momento em que conquistam esses direitos políticos. Além disso, tais livros evitam reflexões e explicações históricas sobre os processos, significados, implicações e valores que mantêm essa violência no presente. Embora tais narrativas sejam imprescindíveis para a educação jurídica no combate à violência contra as mulheres, tendem a reduzir essa violência a um problema legal, reforçando ainda a ideia de que o Poder Judiciário e o aumento e rigor das penas/punições para os sujeitos agressores são as únicas soluções para o combate à violência contra as mulheres.

Dessa forma, a violência contra as mulheres, como uma questão do tempo presente, também parece vazia de historicidade nos livros didáticos. Os acontecimentos recentes não aparecem para ser historicizados, já que os debates sobre essa violência são orientados para a exposição das opiniões e reflexões

dos/as estudantes que tendem ao presentismo. A história pode, assim, perder o seu potencial educativo como instrumento de compreensão e análise de questões vigentes no tempo presente. Quando se trata de um tema sensível, como o da violência contra as mulheres, sua abordagem nos livros didáticos é ainda mais desafiadora, porque implica em posturas éticas e políticas em relação ao presente e, ao mesmo, em rupturas com o método dominante de produção e ensino da história escolar (pautado na neutralidade e distanciamento em relação ao objeto de estudo). Não por acaso, a maioria dos livros didáticos de história, aprovados no PNLD, evita mencionar a expressão “violência contra as mulheres”, já que esta aponta para um posicionamento crítico em relação ao passado, aproximando-o de debates controversos no tempo presente.

Violência epistêmica contra as mulheres

Nos livros didáticos observamos como as noções de masculinidade e feminilidade são constituídas e mantidas através de suas constantes reiterações em narrativas históricas que envolvem fatos de violência. Nesse sentido, o conhecimento histórico escolar não constitui um simples registro das mudanças nas organizações sociais ao longo tempo, já que ele também participa como instrumento dessa produção de sentidos para o mundo. Como bem observou Joan Scott, a disciplina história

produz (e não incorpora ou reflete), através de suas práticas, saber a respeito do passado em geral e, inevitavelmente, também a respeito das diferenças sexuais. A história faz funcionar, desse modo, um tipo particular de instituição cultural que endossa e publicita construções de gênero (1994, p. 25).

Não por acaso, uma parte das demandas dos movimentos feministas e de mulheres para a educação no combate ao sexismo e racismo foram incorporadas aos critérios de avaliação das coleções didáticas inscritas no PNLD de 2018. Assinalando o compromisso educacional assumido pelo Estado, de construção de uma sociedade antirracista e antissexista, previa-se também que os livros didáticos deviam:

1.1.1. promover positivamente a *imagem da mulher*, considerando sua participação em diferentes trabalhos, profissões e espaços de poder, reforçando sua visibilidade e protagonismo social;

Violência contra as mulheres: cultura, subjetivação e ensino de histórias do possível

1.1.2. abordar a *temática de gênero*, visando à construção de uma sociedade não-sexista, justa e igualitária, inclusive no que diz respeito ao combate à homo e transfobia;

1.1.3. proporcionar o debate acerca dos compromissos contemporâneos de *superação de toda forma de violência*, com especial atenção para o compromisso educacional com a agenda da não-violência contra a mulher (...) (BRASIL, 2015. Grifos no original).

Apesar desse edital revelar importantes e notáveis avanços nas políticas educacionais para a formação cidadã e a ampliação dos direitos das mulheres, observamos ainda uma limitação na crítica dos avaliadores do PNLD em relação às imagens das mulheres nas coleções aprovadas. Afim de cumprir com as demandas expressas no PNLD, as coleções didáticas promovem uma certa inclusão de “histórias para as mulheres” e não de “histórias na perspectiva das mulheres”. É notável o predomínio de uma inclusão do protagonismo feminino que, de forma isolada, em boxes ou textos complementares, tende a perpetuar a discriminação das mulheres na história, já que sua presença se restringe à de complemento, como um apêndice de uma história geral “que se desenvolve habitualmente ao longo do livro, onde a rara consideração coletiva e individual das mulheres não lhes reconhece uma posição significativa na história” (OLIVEIRA, 2014, p. 282).

Nas últimas décadas, vários estudos apontam que os livros didáticos de história ainda continuam sendo produzidos sob uma ordem epistêmica eurocêntrica, sexista e racista (OLIVA, 2017) que define os temas, acontecimentos e sujeitos históricos que merecem atenção e que são dignos de memória histórica, bem como os métodos, narrativas e interpretações que podem ser usados para produzir conhecimento histórico escolar. Nessa ordem epistêmica, a voz que se faz ouvir sobre o passado é, exclusivamente, a de homens brancos, cristãos, heterossexuais, escolarizados, produtivos e de grupos sociais mais privilegiados economicamente. Ou seja, a história escolar ainda é produzida a partir de um lugar de fala específico, de saberes e experiências localizados socialmente. Porém, trata-se de um lugar de fala construído historicamente como superior, neutro e universal, e que permanece na tradição epistêmica da história escolar, constituindo-se como o único e capaz de produzir, educar e ensinar conhecimentos históricos “verdadeiros”, no apagamento e silenciamento de outras vozes e experiências acerca do passado.

Essa hierarquização de saberes autorizados para o ensino de história no Brasil é produto de uma “política de representações” articulada a uma “política das identidades” que se firmou desde tempos coloniais por meio de discursos e práticas baseados em uma classificação racial e de gênero da população. Nesse modelo classificatório, aqueles que detêm o privilégio social passaram a possuir o privilégio epistêmico, uma vez que os saberes valorizados e legitimados para a educação escolar, determinante de um modelo de história a ser ensinado, foram construídos a partir de um ponto de vista exclusivamente branco, masculino, cristão e heteronormativo. Nessa perspectiva, a história ensinada nos livros didáticos tende a silenciar e desautorizar, no sentido epistêmico, as vozes e pensamentos de mulheres e outros sujeitos que colocaram em questão ou ameaçaram os sistemas de relações de poder (coloniais, patriarcais, raciais, classistas etc.) baseados em convenções de gênero e raça que privilegiaram certos grupos em detrimento de outros. Desse modo, ainda somos ensinados por meio dos livros didáticos de história a olhar, analisar e interpretar o passado, a partir de um ponto de vista dominante – androcêntrico, eurocêntrico, racista, patriarcal, colonialista e heteronormativo.

Ensinar “histórias do possível” – por outros modos de subjetivação

Na análise dos livros didáticos observamos que as imagens de vitimização, que subjetivam as mulheres como seres inferiores na história, apontam também para os sujeitos agressores na constituição de um modelo de masculinidade branca, agressora, viril e dominante que assume *continuamente* papéis privilegiados, superiores e de poder em cenários de guerra, conquista, colonialismo, escravidão, ditaduras, exploração econômica e outros conflitos sociais. Estes modelos de subjetivação se perpetuam em uma cultura histórica sexista e racista que reitera *continuamente* a agressão, a dominação, a posse, o controle, a exploração, a tortura, a repressão, a escravidão, o assassinato, a intriga, o assujeitamento de outros (principalmente de mulheres) e as lutas pelo poder como formas legítimas e ideais de governabilidade e resolução de conflitos. O predomínio dessa cultura histórica nos livros didáticos não deixa espaço para a emergência de outros modos de subjetivação de homens e mulheres que permitam linhas de fuga reveladoras de outras possibilidades de existência e de relacionamentos humanos.

A intensa repetição de enunciados de violência contra as mulheres no ensino de história pode nos fazer “crer em uma diferença sexual hierárquica existente

desde o princípio dos tempos” (navarro-swain, 2014, p. 613), pois os livros didáticos raramente narram aquilo que escapa a essas convenções, ou seja, as *histórias do possível* reveladoras da diversidade de subjetividades e relações humanas através dos tempos. É nesse sentido que apontamos para as possibilidades do ensino de histórias do possível na transformação das formas de ver, sentir e tratar a violência contra as mulheres no tempo presente. De acordo com tania navarro-swain,

A história do possível é aquela do que aconteceu, deixou vestígios materiais e simbólicos, no entanto foi ignorada, foi considerada impossível. Os historiadores, enclausurados em um imaginário androcêntrico, não conseguem pensar e nem ver aquilo que se abre à pesquisa, um mundo onde o feminino atuava como sujeito político e de ação. Esta representação é muito assustadora para o sistema patriarcal, pois quebra a naturalização das relações de força e dominação estabelecida pelo masculino. Veja-se o caso das amazonas. Se no século XVI e XVII eram seres plausíveis, logo porém, foram relegadas ao mito, pois é *impossível* existirem mulheres guerreiras!!. A história do possível é aquela que busca o desconhecido: nos milênios de existência humana, e a multiplicidade é premissa básica. O tempo é a matéria da história e sua característica principal é o dinamismo (2014, p. 613).

As narrativas históricas escolares necessitam do frescor de histórias do possível que tragam outras formas de subjetivação de mulheres e homens no passado. Desse modo, o ensino de história pode romper também com a perspectiva eurocêntrica e evolucionista dominante nos livros didáticos, a fim de auscultar

(...) a *deixis discursiva*, o *aqui e o agora* dos períodos estudados, os sentidos ali produzidos e circulantes, pois cada sociedade é composta de articulações específicas, de imaginários múltiplos e concorrentes que abrigam representações sociais diversas (Prefácio, navarro-swain, 2012, p. 10. Grifos originais).

No entanto, sabemos que isso não é tarefa fácil no ensino de história, haja vista a força de uma tradição epistêmica sexista/racista que promove o silenciamento, apagamento e estigmatização de *outras* vozes, saberes, culturas e histórias nos livros didáticos escolares. As histórias do possível abrigam a alteridade, conferindo visibilidade aos “passados estranhos” reveladores de saberes e práticas que escapam às convenções e normas de sociedades classificadas como

patriarcais, avançadas, modernas e civilizadas. Como exemplo, os vestígios deixados por antigas culturas pré-colombianas, como a dos Incas na região andina, abrem a história para a existência de mundos possíveis onde o governo, a organização econômica, as subjetividades e as relações entre os sexos eram outras (OLIVEIRA, 2012). Nos Andes pré-colombianos as mulheres tinham participação ativa e importante na sociedade, algumas puderam exercer o poder e autoridade na organização política-religiosa dos Incas, sendo inclusive adoradas e reverenciadas como seres sagrados, heroínas e governadoras: como foram as *Coyas*, as sacerdotisas do Sol e da Lua, as curandeiras, as *huacas* femininas, as *señoras Cápacs*, as mulheres guerreiras, as *curacas*, as *capullanas* e as proprietárias de terras e águas (OLIVEIRA, 2012, p. 2015). Antigas tradições históricas como essa e de vários outros povos indígenas e afrodescendentes podem nos revelar *outras* representações de mulheres atuando em espaços políticos e econômicos de prestígio, poder e liderança, bem como *outros* saberes acerca do corpo, da sexualidade e das relações entre os sexos¹⁰.

Além disso, as produções de mulheres (na literatura, histórica, arte, música, ciência, educação, cinema etc.), em tempos e espaços marcados também pela violência de gênero, podem nos revelar outras possibilidades de existência para as mulheres e, especialmente, o modo como as próprias mulheres se percebem e se interpretam, criando outras condições subjetivas para si mesmas, na resistência e recusa a uma identidade definida pelo dispositivo do saber-poder classista, racista e sexista.

Dentre as produções intelectuais de mulheres negras, voltadas para o ensino de história, destacamos, como exemplo, a cartilha “Somos todas rainhas” publicada em 2011, como resultado de um projeto coordenado e realizado pela Articulação Política de Juventudes Negras e pela Associação Frida Kahlo, que contou com a autoria de Giselle Cristina dos Anjos Santos. Distribuída de modo gratuito na internet¹¹, essa cartilha tem o objetivo de conscientizar e informar as jovens mulheres negras sobre o protagonismo histórico de personagens femininas

10- Paula Gunn Allen, por exemplo, nos fala que muitas comunidades indígenas norte-americanas, antes da presença e influência colonial europeia, “eram matriarcais e que reconheciam positivamente tanto a homossexualidade quanto o ‘terceiro’ gênero, e que desse modo entendiam o gênero em termos igualitários, não em termos de subordinação que o capitalismo eurocêntrico acabou por impor a eles. O trabalho de Gunn Allen nos permite ver que o escopo das diferenças de gênero era muito mais abrangente e não baseado no biológico” (LUGONES, 2008, p. 86).

11- Disponível em: <http://afrika.org.br/publicacoes/somos-todas-rainha-1ed.pdf>.

negras que exerceram papel ativo e importante na África e no Brasil. Priorizando “os períodos de transição da história mundial, de muita dor, sofrimento, mas também, de muitas lutas de resistência e algumas conquistas”, essa cartilha, segundo Chindalena Ferreira Barbosa, uma das organizadoras do projeto, traz a

(...) história de grandes guerreiras Africanas e Brasileiras afim de elevar a auto-estima das mulheres que são constantemente esquecidas nas salas de aula de nossas escolas e dos meios de comunicação de massa. Somos todas rainhas (...) Esta é a primeira mensagem que desejamos passar para todas as mulheres negras, especialmente, as jovens que têm pouco acesso à informação sobre a contribuição histórica das mulheres negras na sociedade brasileira¹².

Essa cartilha, ao destacar as mulheres negras como autoras de histórias e como sujeitos históricos, difunde histórias do possível reveladoras de *outras* imagens para as mulheres negras, diferentes daquelas generalizadas, estereotipadas, vitimizadoras, racistas e sexistas que predominam na cultura histórica escolar (Cf. OLIVEIRA, 2019). Assim, fala da atuação e importância de rainhas africanas (como Cleópatra, Nzinga, Taitu, Aqaltune, Na Agontimé, Teresa do Quariterê e Luiza Mahin), mulheres cujas identidades e contribuições históricas foram silenciadas, negadas ou estigmatizadas na história oficial. Além de abordar a questão do racismo e sexismo na escrita da história, a cartilha trata da atuação de mulheres negras como governadoras, líderes, diplomatas, estrategistas de guerra e organizadoras de quilombos, de cultos aos ancestrais (no Candomblé) e de resistências à escravidão, enfatizando “a força, a garra e a resistência das guerreiras negras” (SANTOS, 2011, p. 12). Trata-se de um recurso didático extremamente importante e necessário para a desconstrução de estereótipos das mulheres negras no ensino de história e que pode auxiliar, sobretudo, no empoderamento destas mulheres e no fortalecimento das lutas contra o racismo e sexismo em nossa sociedade. Como bem disse Ana Flávia Pinto e Eliane Cavalleiro,

Raça e gênero têm servido como eixos de diferenciação negativa, consolidados nas práticas teóricas e cotidianas responsáveis por excluir sistematicamente mulheres negras dos sistemas de pensamento,

12- Cf. em <http://www.afrika.org.br/2016/somos-todas-rainha/>.

negando-as como sujeitos de conhecimento científico e dificultando, sobremaneira, seu acesso às posições de poder (2010, p. 5).

Assim, a cartilha busca destituir os discursos históricos hegemônicos, ao fazer ecoar as vozes de mulheres negras sobre acontecimentos passados que tem profundas implicações na construção de suas subjetividades no presente. Ao difundir uma memória histórica favorável ao reconhecimento e construção de *outras* subjetividades para as mulheres negras, reverberam “modos de se colocar no mundo, contrariando destinos pré-fixados” (PINTO & CAVALLEIRO, 2010, p. 5). Desse modo, proporcionam ao seu público alvo (leitores/as jovens) referências fortes e positivas para a construção de suas identidades (LOPES, 2017, p. 23).

Destacamos ainda, como exemplos de indícios históricos do possível, as produções feministas que problematizam os modelos de feminilidade e os modos de sujeição e de subjetivação impostos às mulheres. Como observou Margareth Rago,

Desde as primeiras manifestações pelo direito de voto, no século XIX, ou reivindicando igualdade de salários para as mulheres, as feministas lutaram para alterar as condições normalizadoras de formação das meninas e das moças, incitando-as a que procurassem construir-se autonomamente, rejeitando as sujeições cotidianas do patriarcalismo experimentadas na própria carne. Críticas da definição biológica da mulher estreitamente vinculada ao útero, da maternidade obrigatória e da mistificação da esfera privada do lar, elas levaram um intenso combate macro e micropolítico para que a reinvenção de si e a construção de modos de existência mais justos, libertários e filóginos se tornassem possíveis (2019, p. 2).

Desse modo, as fontes históricas feministas também constituem indícios para um ensino de história a serviço da legitimação das lutas e dos direitos das mulheres no tempo presente (RAGO, 2013). Ao engendrar outros modos de subjetivação das mulheres na história, as práticas e discursos feministas podem ter um

impacto formidável na mudança da sensibilidade e do imaginário cultural e na maneira pela qual as pessoas se relacionam consigo mesmas, se percebem e se interpretam. Portanto, se, de um lado, a crítica da medicalização do corpo feminino foi contundente, há que se destacar, de outro, as práticas feministas da liberdade, isto é, a ativação

de “políticas de nós mesmas”, ou de políticas da subjetividade, pelas quais tem sido problematizado o que as mulheres são e o que querem ser, escapando às malhas do poder. “Libertar as mulheres da Mulher” significou abrir espaço para que muitas outras figuras da feminilidade emergissem, como temos visto, pelo menos desde os anos de 1970 (RAGO, 2019, p. 4).

Nesse sentido, acreditamos que o ensino de histórias do possível ao permitir também um encontro com a alteridade, – com algo “estranho” à lógica da persistência e universalidade do patriarcado que estabelece modelos fixos de subjetividades masculinas (violentas e dominantes) e femininas (passivas, frágeis e assujeitadas) ao longo do tempo, – permite “uma expansão da vida, isto é, é um encontro com o passado para problematizar o presente e abrir o futuro em possibilidades de vida” (PEREIRA; RODRIGUES, 2018, p. 8-9). Ao trazer outros olhares e narrativas históricas, experiências muito diferenciadas, de ontem e hoje, as histórias do possível estimulam uma aprendizagem de si e ajudam a pensar o nosso próprio presente. Ao libertar o passado dessa lógica universalista e patriarcal, abrimos possibilidades para questionar as “verdades” históricas que justificam uma série de abusos e violências contra as mulheres no presente. Assim, os “passados possíveis” permitem ainda reimaginar o presente em “oposição radical às forças misóginas, sexistas, racistas, altamente destrutivas, ativadas pelo capitalismo empresarial” (RAGO, 2019, p. 9-10).

Para que o ensino de história nas escolas brasileiras possa colaborar na difusão de uma cultura histórica que eduque para o fim da violência contra as mulheres, é necessário que os/as professores/as e autores/as de materiais didáticos invistam em narrativas históricas que reconheçam as mulheres como sujeitos de direitos e favoreçam processos de empoderamento das mulheres. Como bem disse Vera Candau, acerca da educação para os direitos humanos, o “empoderamento” dos indivíduos “começa por liberar a possibilidade, o poder, a potência que cada pessoa tem para que ela possa ser sujeito de sua vida e ator social” (CANDAU, 2007, p. 404). Nesse sentido, os processos de empoderamento das mulheres por meio do ensino de história se dão na difusão de representações históricas que reconheçam e valorizem outros modos de existência/resistência para as mulheres em sociedades passadas, na construção de uma “nova memória social, de um novo sujeito feminino, político, filosófico, artístico, que não é mais o

‘outro’, nem o ‘diferente’, mas que esboça no espaço exterior, um espaço de movimento e criatividade” (navarro-swain, 2014, p. 618).

Já o educar para o “nunca mais” (CANDAU, 2007, p. 404), como parte da educação para os direitos humanos e, acrescentamos, para o fim da violência contra as mulheres, requer um tratamento especialmente de memórias históricas traumáticas que envolvem feminicídio, violência doméstica, aprisionamento, tortura, estupros de guerra, prostituição forçada, exploração sexual, genocídio, colonialismo e escravidão. Isso implica em acabar com a cultura do silêncio e da banalização da violência no ensino de história, desnaturalizando os atos de violência por meio da historicização de seus processos, significados, razões, interesses de poder e implicações culturais, com o intuito de promover reflexões e questionamentos favoráveis aos processos de modificações indispensáveis à consolidação de uma sociedade mais justa e igualitária.

Coleções de livros didáticos

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. *História, Sociedade & Cidadania*. 2. ed., São Paulo: FTD, 2016.

CAMPOS, Flávio de; PINTO, Júlio Pimentel; CLARO, Regina. *Oficina de História*. 2. ed., São Paulo: Leya, 2016.

CERQUEIRA, Célia; PONTES, Maria Aparecida; SANTIAGO, Pedro. *Por dentro da história*. 4. ed., São Paulo: Escala Educacional, 2016.

COTRIM, Gilberto. *História global*. 3. ed., São Paulo: Saraiva Educação, 2016.

DIAS, Adriana Machado; GRINBERG, Keila; PELLEGRINI, Marco. *#Contato História*. 1. ed., São Paulo: Quinteto, 2016.

GRANGEIRO, Cândido. *Cenas da história*. 1. ed., Palavras Projetos Editoriais, 2016.

MOCELLIN, Renato; CAMARGO, Rosiane de. *História em debate*. 4. ed., Editora do Brasil, 2016.

SANTOS, Georgina; FERREIRA, Jorge; VAINFAS, Ronaldo; Sheila de Castro, FARIA. *História*. 3. ed., São Paulo: Saraiva Educação, 2016.

VICENTINO, Bruno; VICENTINO, Cláudio. *Olhares da História: Brasil e Mundo*. 1. ed. São Paulo: Editora Scipione, 2016.

Referências

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, jun. 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. *Editais de convocação para o processo de inscrição e avaliação de obras didáticas para o Programa Nacional do Livro Didático*. PNLD 2018. Brasília: MEC/SEC/SECADI; FNDE, 2015.

_____. *PNLD 2018: História*. Guia de livros didáticos, Ensino Médio. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2017.

_____. *Redação do Enem 2016*: cartilha do participante. Brasília: Inep, 2016.
Disponível em:
http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/guia_participante/2016/manual_de_redacao_do_enem_2016.pdf. Acesso em: 25 abr. 2019.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANDAUI, Vera Maria. Educação em Direitos Humanos: desafios atuais. In: SILVEIRA, Rosa Maria Godoy, et. al. *Educação em Direitos Humanos: fundamentos teórico-metodológicos*. João Pessoa: EduUEPB, 2007, p. 399-411.

COLLINS, Patricia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, Renta (Org.). *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015, p. 13-42.

DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 118-126.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

_____. O retorno da moral. Barbedette, Gilles e Scala, André. Entrevista de Michel Foucault. Les Nouvelles, em 29/5/1984. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org.). *Michel Foucault (1926-1984). O Dossier: últimas entrevistas*. Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1984. p. 128-138.

GROSGUÉL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*. v. 31, n. 1, janeiro/abril 2016.

G1. Redação no Enem: leia textos que tiraram nota mil em 2015. In: *Educação*. Publicado em 16/06/2016. Disponível em <https://g1.globo.com/educacao/noticia/leia-redacoes-do-enem-2015-que-tiraram-nota-maxima.ghtml>. Acesso em: 29 abr. 2019.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 2. ed., Campinas: Unicamp, 1992.

LOPES, Adrielly Nascimento Cardoso. “Somos todas rainhas” (2011): tecnologia de gênero e ensino de história no empoderamento de mulheres negras. 2017. 24 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-102, dez. 2008.

MISKOLCI, Richard. Exorcizando um fantasma: os interesses por trás do combate à “ideologia de gênero”. *Caderno Pagu*, Campinas, n. 53, 2018, e185302.

MOHANTY, Chandra Talpade. Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA COSTA, Cláudia de; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.). *Traduções da cultura:*

perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUAFL; Editora da UFSC, 2017, p. 309-353.

navarro-swain, tania. *A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado*. 2012. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm>. Acesso em: 31mai. 2019.

_____. Histórias feministas, história do possível. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (orgs.). *Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e Perspectivas*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014.

_____. O que a história não diz, nunca existiu? As amazonas brasileiras. *Caminhos da História* (Unimontes), v. 9, 2004.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Desafrikanizar o Egito, embranquecer Cleópatra: silêncios epistêmicos nas leituras eurocêntricas sobre o Egito em manuais escolares de História no PNLD 2018. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos, Espírito Santo*, v. 10, p. 26-63, 2017.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. Ensino de história das mulheres: reivindicações, currículos e potencialidades. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane R. de; ZANELLO, Valeska. *Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e Perspectivas*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014.

_____. “Guerras e violência sexual nos livros didáticos de história brasileiros: análises e orientações pedagógicas feministas”. In: STEVENS, Cristina; SILVA, Edlene; OLIVEIRA, Susane de, ZANELLO, Valeska. *Relatos, análises e ações no enfrentamento da violência contra mulheres*. Brasília: Technopolitik, 2017, p. 131-167.

_____. Violência contra mulheres nos livros didáticos de História (PNLD 2018). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, e58426, 2019.

_____. *Por uma história do possível: representações das mulheres Incas nas crônicas e na historiografia*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

PEREIRA, Nilton Mullet; RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. BNCC e o passado prático: temporalidades e produção de identidades no ensino de história. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 26 (107), 2018.

PINTO, Ana Flávia Magalhães; CAVALLEIRO, Eliane. Apresentação: Dossiê temático “Experiências de mulheres negras na produção do conhecimento”. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as* (ABPN). v. 1, n. 1, jun. de 2010, p. 1-6.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

_____. “Estar na hora do mundo”: subjetividade e política em Foucault e nos feminismos. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação* [online]. 2019, v. 23, p. 1-11. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/Interface.180515>. Acessado em 16 Mai. 2019.

SÁNCHEZ-COSTA, Fernando. La cultura histórica. Una aproximación diferente a la memoria colectiva. *Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporánea*, Alicante, n. 8, p. 267-286, 2009.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos Santos. *Somos todas Rainhas*. Coleção Histórias das Mulheres Negras. Passado, Presente e Futuro. São Paulo: Associação Frida Kahlo e Articulação Política de Juventudes Negras, 2011. Disponível em: <http://www.afrika.org.br/publicacoes/somos-todas-rainha-led.pdf>. Acesso em 20 nov. 2017.

SCOTT, Joan W. Preface a gender and politics of history. *Cadernos Pagu*, Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp, 1994, p. 11-28.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madri: Traficante de Sueños, 2016.

SILVA, Valeria Fernandes da. Entre silêncios, esquecimentos e exclusões: das dificuldades em se falar de gênero e mulheres nos PCN’s e nas aulas de história. *Labrys: Estudos Feministas*. jan./jun. 2015. <http://labrys.net.br/labrys27/historia/valeria.htm>.

VIGOYA, Mara Viveros. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista*, Ciudad de México, v. 52, p. 1-17, out. 2016.

WHITE, Hayden. *Meta-história*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EdUSP, 1995.

_____. The Practical Past. *Historiein*, v. 10, 2010, p. 10-1



Cópia e paródia: práticas de si na arte contemporânea de mulheres e a crítica feminista à História da Arte¹

Luana Saturnino Tvardovskas

Ao consenso da cultura se opõe a coragem da arte em sua verdade bárbara.

Michel Foucault, *A coragem da verdade*, 2011.

Problematizando a originalidade artística

No Brasil, a produção artística de mulheres vem sendo recentemente explorada em suas especificidades de gênero, no entanto ainda há um grande percurso a se avançar em termos de uma análise de suas táticas e estratégias feministas. Não sendo eu uma crítica de arte, mas uma pesquisadora feminista, pretendo discutir a temática da originalidade artística, propondo algumas possibilidades de leitura de obras das artistas contemporâneas Cindy Sherman (EUA), Cristina Salgado (Brasil) e Nicola Costantino (Argentina), observando-as em contraste com os discursos hegemônicos da disciplina História da Arte e do próprio patriarcado, por meio de imagens paródicas, de cópias e repetições.

As concepções de originalidade e de genialidade embasaram grande parte da literatura sobre arte no século XX, numa estratégia que afastou as mulheres do espaço de reconhecimento e valor da arte. Mais do que denunciar as causas dessa exclusão ou mesmo incorporar nomes ao inventário da disciplina, historiadoras feministas como Griselda Pollock refletem sobre as configurações simbólicas, históricas e políticas que constituíram, no mundo moderno, uma separação estrutural entre o feminino e a arte. Não se almeja aqui, contudo, a construção de

1- Esse texto foi apresentado no IX Seminário Arte, Cultura e Fotografia - Imagens: Práticas e Metodologias, Grupo de Estudos Arte e Fotografia, departamento de Artes Plásticas ECA/ USP, de 15 a 19 de setembro de 2014, MAC, USP. Também foi publicado na revista *Labrys*, (Estudos feministas, n.º. 29, jan/jun 2016) e gentilmente cedido pela autora para publicação na presente coletânea.

uma História da Arte feminista, visto que esse é um anseio totalizante que não contempla a multiplicidade das inscrições femininas presentes na arte contemporânea ou a diversidade das experiências de mulheres artistas em outros tempos históricos (Pollock, 2007: 143).

Se essa parece ser uma ambiguidade, o que ela pode nos revelar, segundo Pollock, é que a busca por sanar os silenciamentos e vazios deixados pela História da Arte canônica não pôde realmente fazer com que o trabalho cultural das mulheres se tornasse uma presença ativa em nosso imaginário. O que nos compete, assim, é a formulação de reflexões e pesquisas que possam transformar a ordem do discurso, como problematizou Michel Foucault, buscando erodir as hierarquias de gênero, em movimentos desconstrutivos (Foucault, 1996a: 22).

Há que se distinguir, inicialmente, que os feminismos possuem já uma longuíssima elaboração teórica, não se restringindo às caracterizações por vezes repletas de prejuízos e temores pautados em estereótipos sociais. A história das mulheres, advinda da reivindicação pela memória – perante o silenciamento e desconhecimento acerca dos temas e das problemáticas femininas – é um dos aspectos desse movimento. O que as vozes e as experiências das mulheres, historicamente menosprezadas, ignoradas em livros, cânones e compêndios teriam a nos dizer? Nesse processo, visitar as artistas do passado adquiriu relevância, sobretudo nos EUA e na Europa a partir dos anos de 1970, juntamente com a ebulição dos feminismos e da contracultura. Notou-se – o que para nós hoje já pode parecer óbvio – que as mulheres não estavam presentes nos centros de poder e de visibilidade de sua época, assim como não tinham o mesmo prestígio social e histórico. Anônimas, elas não faziam parte da memória social, não tinham os mesmos incentivos para o estudo e não eram, de fato, consideradas capazes de grandes feitos ou obras-primas. Nesse cenário, o corpo feminino, espaço de resistência feminista por excelência, passou a ser utilizado como um lugar de insubordinação e de ruptura por muitas mulheres artistas contemporâneas, como indicou Norma Telles:

O elemento subversivo nas últimas décadas não tem sido a denúncia de injustiças sociais contra as mulheres, mas o rompimento do sistema de representação dominante. “Todos/as podemos ser outro/a (Collado, 1999:79)”. As artistas se aproveitam da ideia de maleabilidade feminina para tornar evidente a falácia de um corpo inato, biológico, suporte instintivo de um gênero indistinto. O corpo instável oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres.

Ideias elaboradas durante todo um século e que se projetam para o novo milênio. (Telles, 2006: web)

Qual a importância de compreendermos as obras de arte de mulheres dentro dessa perspectiva? Valeria pensarmos, em diálogo com Foucault, em como essas artistas criam um tipo de pensamento crítico em que provocam, diagnosticam e procuram transfigurar o presente. Nesse movimento, transfiguram também a si mesmas, por meio de práticas de si poéticas e criativas, celebrando “(...) *the power of images to disclose new possibilities of relating to others and ourselves*” (Tanke, 2009: 161). Nossa atualidade, constituída por relações de poder, sejam essas de gênero, raça, classe social etc., nutre e reverbera nessas produções mas, em contrapartida, a arte é espaço de produção de discursos, de afetos e de rupturas subjetivas, agenciando-se continuamente. Como afirmaram Norma Broude e Marry D. Garrard, uma das críticas fundamentais nas décadas mais recentes “*has been the notion of gendered subjectivity – the idea that every artist or writer responds to the world and represents it in artistic constructions, consciously or unconsciously, from the position of gendered experience*” (Broude; Garrard, 2005: 03).

Para Julia Kristeva, a arte pode ser pensada como um meio privilegiado de revolucionar o campo simbólico e social, na medida em que transforma a ordem dos significados, fazendo com que novas concatenações de significantes e de relações subjetivas sejam possíveis por meio dela (Kristeva apud Pollock, 2007: 152). Foucault também afirma essa vinculação ética entre arte e vida em sua já consagrada questão “*Why should a painter work if he is not transformed by his own painting?*”, indicando a relação entre a constituição das subjetividades e os atos de criação (Foucault, 1996b: 379).

O que é a arte e como nos relacionamos com ela são aspectos que se transformam social e historicamente e, no entanto, o discurso hegemônico sobre a arte reafirma que ela é eterna e única, sendo aquilo que não se deteriora e portadora de uma aura metafísica. Ela atualiza-se, o que significa que diferentes épocas podem reconhecê-la como objeto de valor e apreço, mas não necessariamente pelos mesmos padrões ou características; e tampouco se pode dizer que apenas a qualidade e o valor artístico são necessários para que uma obra de arte e um artista se transformem, respectivamente, em uma obra-prima e num gênio canônico. Ser um mestre, no sentido do imaginário e do *status quo*, refere-se

a criar obras verdadeiramente únicas e por meio das quais o humano atinge uma experiência elevada de contemplação e sublimação.

Para a Idade Média, no entanto, a arte assumia outras concepções e o artista representava um imaginário já definido pela argumentação religiosa ou mítica, sem propriamente dedicar-se à originalidade. A concepção e noção modernas de arte estão fortemente vinculadas ao final do século XVIII e início do XIX, ao fortalecimento da figura do autor e do artista individual (Foucault, 1992). E não é verdade que consideramos, ainda hoje, que o artista necessita expressar sua genialidade, criando obras imortais? Quem realmente quer ser imortal? (talvez, perante o mercado de megacolecionadores, poderíamos reformular a atualidade dessa questão para “quem quer ser milionário”?) A quem importa isso?

O anseio por originalidade perdura em nossos discursos acadêmicos e culturais e é urgente pensarmos os cânones como uma “estratégia discursiva na produção e reprodução da diferença sexual”, nas palavras de Pollock (2007: 145). O que se acaba por ocultar, aí, é o infinito jogo de repetições, reproduções, releituras, referências e cópias *constituente* de cada trabalho de criação, em nome de um valor, seja esse simbólico, cultural ou mesmo financeiro. Se hoje e, sobretudo a partir do modernismo, muitos artistas explicitaram e renegociaram com tais postulados, não podemos ignorar que grande parte da produção acadêmica sobre a História da Arte segue sublinhando a suposta originalidade como um valor intrínseco da arte, elencando e hierarquizando artistas e suas produções. Para Pollock:

Por lo tanto, no hay manera de, ni tiene sentido, “añadir mujeres al canon”. Existen, no obstante, modos productivos y transgresivos de releer el canon y los deseos que representa; de hacer lecturas deconstructivas de la formación disciplinaria que establece y mantiene bajo vigilancia el canon; de cuestionar las inscripciones de femineidad en la obra de artistas viviendo y trabajando bajo el signo de la Mujer, que se formaron en femineidades histórica y culturalmente específicas. Y finalmente existen modos de cuestionar nuestros propios textos por los deseos que inscriben, por la apuesta que simulamos contando historias de nuestros egos ideales: las artistas que nos llegan a fascinar y que necesitamos que nos fascinen para encontrar un espacio cultural y una identificación para nosotras mismas, un modo de articularnos a nosotras mismas – para crear una diferencias en los sistemas actuales que manejan la diferencia sexual como una negación de nuestra humanidad, creatividad y seguridad. (Pollock, 2007: 156)

Utilizar a criatividade é saber-se livre, mas não propriamente genial – e isso as mulheres artistas parecem ter afirmado em diferentes épocas históricas, pois estiveram continuamente envolvidas nas Belas Artes, seja como artistas, espectadoras, patronas ou curadoras (Broude; Garrard, 2005: 03). O rosto, o nome, o autor poderiam ser abandonados, para que pudéssemos nos lançar a novos relampejos imaginativos, como postularam Foucault e Barthes (Pollock, 2001: 11). O novo tido como o potencial de invenção não é o mesmo que ser original. É possível gerar o novo, ainda que explicitemos as cópias e referências às quais recorreremos?

Esse processo assemelha-se a um método arqueológico, se pensarmos no sentido foucaultiano de genealogia da História, em que não são buscadas as “verdadeiras” origens límpidas e nobres, mas são explicitados os embates e lutas existentes nos começos. A genealogia é cinza, diz Foucault, e está marcada pelo calor das disputas pelo poder:

(...) ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” e “o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate (Foucault, 1978: 15-37).

Isso sugere que precisamos nos despir de nossas pretensas valorações e jogos de poder em busca do original, passando a buscar na arte aquilo que irrompe com a ordem estabelecida, que faz vibrar, ranger as estruturas, que refrata o já conhecido em inúmeros *flashes* não vivenciados.

Essa “vontade de originalidade” configura-se como certa vontade de poder, o que não significa que os artistas considerados geniais e originais devam ser abandonados. Mas há que se pensar nas práticas históricas que os fizeram ocupar um lugar dentro do discurso canônico, por meio de uma narrativa reproduzida, na qual o artista cumpre certos requisitos específicos, completando uma teleologia dentro da História da Arte: *ele* é incompreendido, *ele* enxerga coisas não vistas pelos homens comuns, *ele* é compreendido unicamente pelos seus pares ...

Tocamos, assim, no ponto nodal sobre o qual gostaria de refletir aqui: o original é criação do indivíduo masculino em nosso Ocidente cristão (e mesmo mais recentemente, as mulheres criadoras passam ainda despercebidas aos discursos oficiais e legitimadores). Não é raro identificar nos discursos históricos do

século XIX as mulheres artistas tidas como amadoras e certamente vistas como aquelas incapazes do original e, portanto, devotas da cópia dos verdadeiros mestres, como mostrou no Brasil a pesquisadora da arte e socióloga Ana Paula Simioni (2008). No entanto, para Barbara Godard, o procedimento da imitação é parte constituinte do processo criativo:

For copying may be a method of learning: at certain times in the history of art and literature, imitation of, or quotation of classical models has been a highly approved method of instruction, young artists being encouraged to copy before looking to nature, or to themselves, for truth” (Godard, 1987:web).

Mesmo o trabalho de copistas antes da invenção da imprensa fora respeitado e visto como parte constituinte da divulgação do conhecimento literário, científico e artístico: “*Nacida antes de la invención de la imprenta y prolongada, incluso cuando los medios mecánicos de reproducción de imágenes fueran descubiertos en el siglo XIX, esta actividad sigue siendo practicada ampliamente por pintores y, en gran medida, por mujeres”* (Lebovici, 2008: 38). O menosprezo pela cópia, assim, faz parte de uma ordem discursiva contemporânea, atuante e produtora de hierarquias de longa duração, e não a-históricas ou naturais. Os usos da cópia, na arte contemporânea de mulheres, teriam algo a nos dizer? Passarei nas próximas páginas a destacar e buscar compreender alguns sentidos dessas estratégias de cópia, assim como da citação e da paródia na produção contemporânea de mulheres, lendo-as num viés feminista.

Refrações

A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei.

Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, 2006.

Dentro da historiografia feminista da arte, a paródia tem sido percebida como uma imitação que busca satirizar ou ridicularizar o original, mas também, como uma imitação complexa, que introduz – explícita ou implicitamente – significados dissonantes nas leituras, conformando-se como uma prática subversiva. A cópia, aqui, tem um sentido de crítica política das bases estruturantes da História da Arte, pois explicita sua própria estratégia de ser

Cópia e paródia: práticas de si na arte de mulheres e a crítica feminista à História da Arte

derivativa, de não poder ser única ou original, já que o espaço de criação das mulheres não é considerado um lugar real de fala dentro do regime masculino (Irigaray, 2009). Perante o desejo construído de um artista ser único, original ou genial, mulheres artistas têm abandonado essa discursividade, mostrando a incapacidade desse lugar de dar resposta à criatividade das mulheres no mundo ocidental. Para Linda Hutcheon, a paródia é um processo estrutural que retoma, repete, reinventa e recontextualiza obras de arte existentes, criando uma distância crítica apresentada como ironia (Hutcheon, 1985: 143). Também afirma ser a paródia uma prática ambivalente, ao mesmo tempo de imitação e diferença.

Cindy Sherman, *Untitled #488 (Mini)*, 1976.



Fotografias preto e branco recortadas e montadas sobre papel, 16 ¼ x 39 ¼ inches, Collection of Elizabeth and Frank Leite, Prescott, Arizona.

Uma das mais importantes fotografias contemporâneas, a artista norte-americana Cindy Sherman, nascida em 1954, apresenta imagens em que a cópia e a paródia adquirem interessantes sentidos feministas. Em um período inicial de sua produção, como na obra *Untitled #488*, de 1976, a colagem de autoimagens em preto e branco criava um espelhamento de si em lentíssima transformação. Por meio da repetição de si vestida com minissaia, pernas à mostra, óculos redondos e sapatos de salto alto, encena uma jovem pouco sensual que se olha por todos os ângulos em um espelho invisível. Se buscarmos referências dentro do cânone, poderíamos associar esse sentido de movimento e seus *frames* aos estudos fotográficos de Thomas Eakins ou Étienne-Jules Marey; talvez aos cavalos em trote de Muybridge ou mesmo às capturas cubistas de

Duchamp, em *Nu descendo a escada*, de 1912. Nesse percurso, no entanto, talvez percamos de vista que aqui a imagem não ressalta a velocidade ou a amplitude de um movimento, mas apresenta espectros tão lentos que não nos geram qualquer sentido de transformação subjetiva óbvio.

Se pensarmos diferencialmente em como a performance de gênero é repetida incessantemente até o sentido de realidade se impor como natural, tal como apresenta Judith Butler, a obra de Sherman adquire um interessante prisma de crítica cultural (Butler, 2003). Como pensar, em uma perspectiva feminista, sobre tais refrações? Em que ordem do discurso elas intervêm? A repetição, aqui, como estratégia crítica, sugere não a repetição do Mesmo, do feminino tido como elemento imutável, ligado à natureza. Pensando com Deleuze na célebre frase de Hume: “*a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla*” (apud Deleuze, 2006: 111), aqui a repetição é causadora de um transtorno na constituição das subjetividades, perturbando as imagens e autoimagens estáveis de gênero. Como afirma Catherine Morris a respeito da formação educacional de Sherman, período de criação dessa obra, “*Consciously or not, making the choice to transform and manipulate her own body as subject has its roots in the feminist discourse of ideation established by these pioneering artists*” (Morris, 2005: 9-10).

Outra colagem, do mesmo período, *Untitled #489*, apresenta a artista travestida e atuando como homem. Essa multidão e multiplicação de sua autoimagem – crítica das padronizações de gênero – aparece em diferentes obras de sua carreira, em que encena figuras como *socialites*, palhaços, divas de cinema e obras-primas da História da Arte. A dessubjetivação promovida em seus autorretratos distorcidos, irônicos e paródicos, é destacada por Margareth Rago:

Especialmente forte é o contraste do ato de falar de si sem constituir uma narrativa autobiográfica, de produzir um eu fictício para expressar uma crítica social à identidade feminina e às representações dominantes do corpo feminino, valendo-se do próprio corpo, fazendo de si mesma a personagem central. Sem visar a um autodesvendamento ou a uma afirmação de si, ao contrário, dessubjetivando-se e irrealizando-se na proliferação de figuras femininas previsíveis e estereotipadas, e questionando o próprio uso da fotografia como representação fiel da realidade, Sherman manifesta, pela arte, suas críticas às formas culturais falocêntricas, e expõe suas próprias interpretações da contemporaneidade. Põe em cena as múltiplas maneiras pelas quais as mulheres são trazidas na cultura, pela mídia, pelas artes visuais ou pelo cinema, e revela a natureza

construída dessas representações (...). Essas imagens subvertem, produzem deslocamentos, denunciam as prisões identitárias, riem de nós mesmas. (Rago, 2013: web)

Valeria recorrer, ainda, a uma artista brasileira: Cristina Salgado, carioca nascida em 1957, que questiona ao longo de sua produção as imagens do corpo feminino, dialogando com o surrealismo e com a fragmentação subjetiva acarretada pelo olhar masculino e patriarcal (Tvardovskas, 2015: 232). Em uma série produzida nos anos de 2006 e 2007, intitulada Carimbo – Londres², Salgado reproduz em um carimbo de tinta simples a imagem de Vênus, escultura em mármore romana datada de aproximadamente 100-150 DC, exposta no British Museum. Salgado utiliza a reprodução sistemática dessa imagem canônica para produzir vórtices e campos gravitacionais. Contagiam-nos a ironia e o humor dessas imagens, ao inverter a organicidade estática da estátua de mármore, imortal e gélida, fazendo-a dançar, trombar consigo mesma, rodopiar, atravessar paredes, adquirir novos contornos e leituras.

Cristina Salgado, *British Museum*, 2006-2007, série Carimbo-Londres.



Foto Wilton Montenegro.

² Para ver a série completa, acessar <http://www.cristinasalgado.com/>

O lugar do feminino na arte - como apontaram diferentes pesquisadoras feministas - esteve ao lado da musa, daquela que era sempre observada, mas não agia ou criava, inspirando os artistas homens, silenciosamente. Nas obras de Salgado, a musa, pasmem, acordou! Multiplicou-se, *desdobrou-se* – como em outras de suas obras: as esculturas em tecido, por mim analisadas em outro momento (Tvardovskas, 2015: 250). Aqui, Salgado não produz apenas uma inocente repetição, mas uma paródia do modelo de feminilidade por excelência: a Vênus em pose reproduzida de Botticelli (*O nascimento de Vênus*, 1483-85), a Jacques Stella (*Vênus*, 1640), tensionando a longa duração desse *pathosformel*, se pensarmos na proposta warburguiana³.

A maternidade e a morte

Para teóricas feministas francesas como Rose Braidotti, Luce Irigaray e Kristeva, a feminilidade precisa ser vista enquanto parte de um processo de constituição das subjetividades, o que permite observarmos como as imagens formuladas por mulheres na atualidade posicionam-se, muitas vezes, nas margens dos discursos hegemônicos sobre os sexos. Para Kristeva, a Mulher “não existe”, sendo um lugar instável de posicionamento negativo, muito mais do que qualquer designação ou demarcação fixa. A referência da feminilidade está, para ela, construída em oposição ao masculino, como uma perda, uma exterioridade, que serve ao mesmo tempo como lugar de coesão para a identidade masculina.

A mulher, tomada como a falta na teoria lacaniana – vista em posição negativa e sem voz, pois para Lacan, as mulheres não poderiam ser inteiras, porque não possuem uma posição fixa –, foi contrastada por Irigaray e Kristeva, que criticaram a impossibilidade de constituição de subjetividades femininas dentro desse sistema. Para Kristeva, as mulheres, em sua diferença, não biológica, mas pela experiência de cisão com a mãe e sua relação particular com o corpo, poderiam recriar a cultura, por meio do excesso e do transbordamento da linguagem. Um desses aspectos de recriação é a presença da morte nas obras de

3- Aby Warburg propôs um modelo cultural para o estudo da história, “um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas. (...) O devir das formas deveria ser analisado como um conjunto de processos tensitivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão”. (Didi-Huberman, 2013: 25)

arte, lugar em que a ansiedade reprimida da morte ressurgue deslocada, em forma desfigurada (Bronfen, 1992: 215).

Outro tema pungente revela-se nas problematizações da maternidade, em que se desconstrói a imagem ideal do feminino: a mãe. Nicola Costantino, artista argentina nascida em 1967, em Rosário, utiliza em diferentes trabalhos de uma construção fotográfica paródica de obras-primas canônicas, inserindo aspectos desconstrutivos nos discursos de gênero, como quando aborda a imagem da Virgem amamentando o menino Jesus. Em *Madonna*, de 2007, Costantino parodia a obra clássica *Madonna Litta* (1490), de Leonardo da Vinci, amamentando um porquinho embalsamado, como num *thriller* aterrador⁴.

Nicola Costantino, *Madonna*, 2007.



Sherman, em *Untitled #216*, de 1989, relê às avessas a obra de Jean Fouquet, *Diptych de Moulin. Madonna and Child. Left panel*, de 1450. Segundo Rago, “Entre 1989-1990, quando vive na Itália, Sherman compõe seus ‘History Portraits’, isto é, um conjunto de trinta e cinco fotografias, em que parodia obras clássicas dos grandes mestres do Renascimento, do Barroco e de períodos posteriores” (Rago,

4- A obra utiliza as esculturas de animais embalsamados, como *Chanchobolas*, que são feitas com fetos de consumo massivo – como porcos, bezerros, frangos e avestruzes –, feitas por compactação ao comprimir seus corpos em recipientes esféricos.

2013: web). Como apontou Kimberlee A. Cloutier-Blizzard a respeito de Sherman, a imagem da amamentação da *Virgo Lactans*, apresentando a ligação corporal e visceral entre o seio e a criança, foi negada pelo imaginário cristão da Contrarreforma católica até a atualidade, embora fosse comum após o Concílio de Trento (1545-63) (Cloutier-Blizzard, 2007: web). Ao escolher essas imagens, e não outras, da virgem que nina um deus-porco ou, como em Sherman, da Madona cujo seio está criticamente plastificado e artificial, as artistas indicam esferas de percepção crítica e subjetiva, também presentes em *Untitled #225* e *Untitled #223*, ambas de 1990⁵.

Cindy Sherman, *Untitled #216*, 1989.



Analisando a escrita literária, Margareth Rose vê a paródia como um exercício de metaficção que funciona como uma arqueologia de seu próprio meio, escavando sentidos e significados, sem acesso total ou verdadeiro ao original (Rose, 1979: 13). Alguns temas destacam-se por sua capacidade perfurante, sobrepondo mitologias e cristalizações culturais reiteradas pelas clássicas visões realistas de obras-primas consagradas. Refiro-me agora à morte de Ofélia, personagem de *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare, em que a figura feminina repousa

5- As imagens podem ser vistas em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>
Acesso 05set2014.

Cópia e paródia: práticas de si na arte de mulheres e a crítica feminista à História da Arte

em um lago, morta, embora sua beleza a dignifique no imaginário. Como um *pathos*, podemos perceber similaridades em *Ofelia, muerte de Nicola no. 2, de 2008*, de Costantino e *Untitled #153*, de 1985 e a imagem de mulher vagando num rio, *Untitled #38*, 1979, da série *Film Stills* (1977-80), ambas de Sherman (Tvardovskas, 2015: 406).

Nicola Costantino, *Ofelia, Muerte de Nicola no. 2*, 2008.



Cindy Sherman, *Untitled #153*, 1985.



Cindy Sherman, *Untitled #38*, série *Film Stills*, 1979.



Elaine Showalter, em seu ensaio "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism", discute como essa personagem foi usada como símbolo nas teorias psiquiátricas freudianas e lacanianas, contribuindo para a caracterização dos atributos da feminilidade na modernidade⁶. Para a autora, a figura de Ofélia reforça a loucura atribuída ao amor melancólico feminino, associado no imaginário a uma paixão erótica entre ela e Hamlet. Mesmo havendo outras possibilidades interpretativas, como a que vê sua loucura resultante do assassinato de seu pai e da relação de profundo respeito entre eles – sendo os sentimentos dela pelo pai muito mais fortes do que por Hamlet –, Showalter mostra como a insanidade causada pela paixão é a visão predominante.

⁶ Showalter afirma acerca do seminário de Jacques Lacan em Paris, em 1959: "He goes on for some 41 pages to speak about Hamlet, and when he does mention Ophelia, she is merely what Lacan calls "the object Ophelia"—that is, the object of Hamlet's male desire. The etymology of Ophelia, Lacan asserts, is "O-phallus," and her role in the drama can only be to function as the exteriorized figuration of what Lacan predictably and, in view of his own early work with psychotic women, disappointingly suggests is the phallus as transcendental signifier. To play such a part obviously makes Ophelia "essential", as Lacan admits; but only because, in his words, "she is linked forever, for centuries, to the figure of Hamlet."

Mesmo negligenciada pela crítica literária, tratada por muitos como uma personagem insignificante, Ofélia é uma das heroínas mais citadas de Shakespeare:

Her visibility as a subject in literature, popular culture, and painting, from Redon who paints her drowning, to Bob Dylan, who places her on Desolation Row, to Cannon Mills, which has named a flowery sheet pattern after her, is in inverse relation to her invisibility in Shakespearean critical texts. (Showalter, 1985: 77)

Classicamente, a temos representada também por Eugène Delacroix (*A morte de Ofélia*, 1838) e John Everett Millais (*A morte de Ofélia*, 1851-1852). Para Showalter, Ofélia tem uma importância em nossa mitologia cultural pois, mesmo reiterando a figura da “Mulher” em sua imagem de fraqueza e loucura, ela também sofre a opressão dessa sociedade de forma trágica. Esse arquétipo da mulher enquanto loucura e da loucura como mulher precisa ser problematizado e, para a autora, a crítica feminista deve se responsabilizar por discutir as representações de Ofélia em nossos discursos. Showalter mostra também que para as feministas francesas como Irigaray, sua imagem

“confirm the impossibility of representing the feminine in patriarchal discourse as other than madness, incoherence, fluidity, or silence”, desprovida de voz, de passado e de sua própria sexualidade: “I think nothing, my lord” Ofélia diz a Hamlet na cena de Mousetrap.

According to David Leverenz, in an important essay called “The Woman in Hamlet,” Hamlet's disgust at the feminine passivity in himself is translated into violent revulsion against women, and into his brutal behavior towards Ophelia. Ophelia's suicide, Leverenz argues, then becomes “a microcosm of the male world's banishment of the female, because ‘woman’ represents everything denied by reasonable men.” (Showalter, 1985: 78)

E aqui, talvez, possamos pensar no banimento do feminino dentro da cultura ocidental e nos sentidos dessa repetição para as artistas contemporâneas. Para Showalter, muitas das representações modernas de Ofélia reforçaram a associação entre a feminilidade e a loucura, mas sugiro que as paródias de Costantino e Sherman destoam dessa discursividade ao instaurarem um aspecto teatralizado e irônico nessa aproximação. Se Ofélia é sempre vista como produto do corpo e da natureza femininos, aqui há uma interferência da violência com que as figuras são apresentadas. O vestido de Nicola, rasgado e sujo, ambienta uma cena mais violenta e conflituosa do que o suicídio plácido representado em nosso imaginário.

Talvez até mesmo denuncie um assassinato. A imagem de Sherman, de forma similar, sugere que essa Ofélia foi engolida e cuspidada por uma tormenta. Também podemos pensar em como essas obras ironizam, de certa forma, as obras-primas que visavam imortalizar seu autor, assim como o desejo de permanência e enaltecimento: “*A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor*” (Foucault, 1992).

Há um efeito complexo de superposição nessas obras, pois enquanto existe uma crítica implícita da cristalização forjada no imaginário cultural sobre o lugar das mulheres enquanto natureza, loucura e maternidade, há também um posicionamento dessas artistas enquanto vozes de autoridade sobre essas representações que definiram e definem as mulheres enquanto corpos sexuados, silenciados e violentados. O contraste, por sua vez, com as representações plácidas e docilizadas da maternidade e da morte, indica um ímpeto de transformação subjetivo, que explora as possibilidades e as múltiplas aberturas para a construção das feminilidades na atualidade.

Conclusão: ambiguidades

O que pode significar esse *desdobramento infinito da cópia*? Leio que essas práticas de artistas como Sherman, Salgado e Costantino espelham criticamente a constituição das subjetividades femininas enquanto repetição do Mesmo, denunciando a ausência de espaços de criação e de possibilidades de ser outra. Ao serem explicitamente cópias, mostram as formas e definições do feminino enclausurado pela cultura, impelindo a novas visões e configurações éticas. Por fim, descaracterizando uma visão platônica, esses simulacros prescindem da divisão entre original e cópia, mostrando as cavernas superpostas, nas palavras de Deleuze:

Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser escapa, atinge a univocidade e se põe a girar em torno do diferente. O que é ou retorna não tem qualquer identidade prévia ou constituída: a coisa é reduzida à diferença que a esquarteja e a todas as diferenças implicadas nesta e pelas quais ela passa. É nesse sentido que o simulacro é o próprio símbolo, isto é, o signo na medida em que ele interioriza as condições de sua própria repetição. O simulacro aprendeu uma *disparidade* constituinte na coisa que ele destituiu do lugar de modelo. (Deleuze, 2006: 106-107)

Num trânsito entre ficção, paródia e realidade, essas artistas dialogam com suas próprias constituições subjetivas, sendo a arte uma prática de si, no sentido foucaultiano de elaboração ética e de experiência radical da verdade (Foucault, 2011: 165). Não podemos afirmar seus propósitos, mas lê-las, sim, como parte de uma elaboração crítica sobre as definições, mitos e simbologias que estigmatizam as mulheres no mundo ocidental. O efeito cômico e paródico, como dissemos, é capaz de destruir os significados originais e demonstra aspectos incongruentes ou discrepantes dos mesmos, impondo-se como uma função crítica, tal como afirma Godard. Para Rose, é justamente a *ambiguidade* o aspecto fundamental ao conceito de paródia, criando uma aparente empatia e distância em relação ao original. Não há uma similitude entre essas obras, se pensarmos no conceito de Deleuze, pois o que elas procuram justamente é criar uma diferença em relação aos textos e obras referenciadas.

Essa transgressão, muito bem apontada pela crítica literária feminista, ganha potentes dimensões quando problematizada nas artes visuais de mulheres (Hutcheon, 1985). Se as imagens aqui discutidas distorcem os originais, satirizando-os e mostrando sua ridicularidade para a atualidade, também ganham sofisticação e perspicácia, ao explicitar as margens desses discursos e onde eles ainda nos afetam, indicando a superposição de temporalidades. Questionam, assim, o próprio modelo de transmissão imposto pela discursividade hegemônica da História da Arte, recusando-se a dele participar.

Para vermos esses sinais, no entanto, é preciso decifrar os subtextos e oscilações que essas imagens produzem, não apenas no terreno das representações, mas também das subjetividades. E esse é um trabalho arqueológico e artesanal que exige do observador uma cumplicidade com cada artista e uma tomada de posição em relação às tormentas que cada obra lhe pretende causar. As obras devem ressoar, afetar e implicar ao observador um compromisso ético de aproximação, buscando, como afirma Godard, “*a vertiginous spiral of ironies within ironies*”, abrindo-nos ao seu potencial subversivo para que possamos compartilhar com elas um sorriso. Se não estivermos atentos a isso, correremos o risco de realmente ler nessas imagens uma reverência ao original e, na repetição, o signo do Mesmo que elas buscam demolir.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos Nômades*. Barcelona: Paidós, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

BRONFEN, Elisabeth. *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

BROUDE, N.; Garrard, M. (Ed.). *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

CLOUTIER-BLAZZARD, Kimberlee A. “Cindy Sherman: Her ‘History Portrait’”. Series as Post-Modern Parody”. *Bread and Circus*. Disponível em <http://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/07/29/cindy-sherman-her-%E2%80%9Chistory-portrait%E2%80%9D-series-as-post-modern-parody/> consultado em 29ago2014, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II. Curso no Collège de France (1983-1984)*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996a.

_____. “An Ethics of Pleasure”. In: *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*. New York: Columbia University Press, 1996b.

_____. “Nietzsche, a genealogia e a história” In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. *O que é um Autor?* Coleção Passagens, Vega, Lisboa, 1992.

GODARD, Barbara. “Telling it over again: Atwood’s Art of Parody”, *Canadian Poetry. Studies, documents, reviews*. v. 21, Fall/winter 1987. Disponível em

<http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrn/vol21/godard.htm>
consultado em 05set2014.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York e Londres: Methuen, 1985.

IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.

KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*, Ed. De Toril Moi, New York: Columbia University Press, 1986.

MORRIS, Catherine. “The education of Cindy Sherman” In. Cindy Sherman: *Working Girl*. St. Louis: Contemporary Art Museum St. Louis, 2005.

POLLOCK, Griselda. “Diferenciando: el encuentro del feminismo com el Canon” In: REIMAN, Karen C. e SÁENZ, Inda (comp.). *Crítica feminista em la teoria e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

_____ “Critical positions”. In *Looking back to the future*. Essays on art, life and death. Canada: G+B Arts international, 2001.

RAGO, Margareth. “Dessubjetivando com Cindy Sherman”, *Revista Labrys, estudos feministas*, n. 24, jul-dez de 2013. Disponível em <http://www.labrys.net.br/labrys24/libre/marga.htm> consultado em 22ago2014.

ROSE, Margaret. *Parody/Metafiction*, London: Croom Helm, 1979.

SHERMAN, Cindy. *The complete Untitled Film Stills: Cindy Sherman*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

SHOWALTER, E. “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”. In: Patricia Parker e Geoffrey Hartman (Eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*. Methuen, 1985, p. 77-94.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp 2008.

SOFIO, Séverine. Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e. Siècle. In: *Travail, genre et sociétés*, n. 19 (1/2008), Paris, Armand Colin, 2008, p. 23-39.

TANKE, Joseph. *Foucault's philosophy of art: a genealogy of modernity*. NY, London: Continuum, 2009.

TELLES, Norma. 2006. “Belas e Feras”. *Revista Labrys, estudos feministas*, n. 10, jul/dez de 2006. Disponível em <http://www.labrys.net.br/labrys10/livre/belafera.htm> consultado em 22ago2014.

TVARDOVSKAS, Luana. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*, São Paulo: Intermeios, 2015.

Sites

As imagens desse artigo foram retiradas dos seguintes sites:

<http://www.cristinasalgado.com/>

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>

<http://www.nicolacostantino.com.ar/>



A escrita feminina e a fabricação de si: a narrativa de Ina von Binzer¹

Diva do Couto Gontijo Muniz

Peço-lhes que escrevam todo tipo de livros, não hesitando diante de nenhum assunto, por mais banal ou mais vasto que seja (...). Se quiserem agradar-me, podem escrever livros de viagem e aventura, e pesquisa e estudo, e história e geografia, e crítica e filosofia e ciência (WOOLF, 1985).

Antecipando-se à orientação de Virgínia Woolf para que as mulheres escrevessem “todo tipo de livros”, ação que a feminista defende como estratégia de luta e de afirmação como sujeitos, Ina von Binzer publica em 1887 *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Nesse livro de viagem, a alemã constrói sua narrativa acerca da experiência vivenciada na sociedade brasileira oitocentista como mulher solteira, viajante solitária, educadora estrangeira, aprendiz de colecionadora e jovem ansiosa por conhecer e explorar o mundo. No relato feito, expõe-nos, e ao mesmo tempo esconde-nos, seus modos de ver, de conhecer, de sentir e de existir. Tal como precisou Rago, ela nos dá a ver “seu modo de pensar o mundo, de organizar a própria vida, de fazer suas escolhas afetivas, de revelar-se ou esconder-se ao olhar do/a outro/a” (RAGO, 2007, p. 14).

Existem algumas controvérsias em torno da definição do gênero literário a que pertence o livro: romance autobiográfico epistolar, tal como definido por Carlos Roberto Ludwig (2010, p. 152-165); literatura de viagem, como considerado por Miriam Moreira Leite (1984); misto de “literatura de viagem ou viagem na literatura” ou romance epistolar e literatura de viagem, na percepção

1- Esse texto é uma versão atualizada de um artigo publicado na Revista Labrys em 2012.

de Lisânea Weber Machado (2010, p. 10). Não há dúvida, porém, quanto aos diferentes modos de ler que a narrativa comporta, sendo que a que realizei compreende apenas uma dentre as várias possibilidades acenadas. Para tal, considereei justamente o espaço de indistinção, de imprecisão, de hibridismo de gêneros, no qual o texto de Ina se encontra abrigado, e também desabrigado. Afinal, o meu propósito era o de fazer uma leitura aberta e livre da narrativa da autora, desatrelada das imposições dos cânones e ideias pré-concebidas; fora, portanto, de qualquer enquadramento que todo modelo, literário ou não, comporta.

A possibilidade de acessar, via leitura da referida correspondência, o modo próprio como Ina se constituiu como sujeito é ampla, considerando-se que as cartas trocadas, “produzem uma literatura de si que tornam visíveis dois aspectos importantes: o caráter intersubjetivo/dialógico da produção da subjetividade, e exibem especialmente o estatuto ético e estético da fabricação de ‘si’” (IONTA, 2007, p. 139). As cartas, consideradas, portanto, como “lugar de confidências, de exame de consciência, de afirmação para si mesma dos valores morais, espaço de reflexão sobre as ações empreendidas na cotidianidade” (RAGO, 2007, p. 15).

A escrita de si que delas emerge torna visíveis, e ao mesmo tempo esconde, os medos, ansiedades, certezas, incertezas, reconhecimentos, estranhamentos, desejos, sonhos, realizações e frustrações que moveram e informaram a experiência constituidora do sujeito Ina von Binzer. Sentimentos, como ela bem resume já no título, de alegrias e tristezas, fundamentais para se acessar e compreender as políticas de subjetivação operadas na configuração da história de cada pessoa, indivíduo e/ou grupo, da história do sujeito. Afinal, como ressalta Marilda Ionta:

[...] a subjetividade não antecede a história, nem a vida em sociedade, mas constitui-se em rede de relações sociais, através de práticas subjetivas de relação consigo mesmo e com o outro, que podem ou não escapar das insistentes tentativas de captura impostas aos indivíduos” (IONTA, 2007, p. 15).

Muito próximas de uma literatura epistolar ou pessoal (UNAMUNO, 1945, p. 43), as cartas escritas por Ina, sob o pseudônimo Ulla, são práticas subjetivas de relação da autora consigo mesma e com o/a outro/a. Elas expressam e conformam um espaço de reflexão e exame de consciência da jovem alemã acerca

de sua experiência como professora de inglês, alemão e música junto a crianças e adolescentes de famílias abastadas do Rio de Janeiro e São Paulo.

No verbete do *Dicionário de Poetas e Prosadores*, de Franz Briimmer, somos informadas/os que a autora nasceu em 03 de dezembro de 1856 na Província de Schleswig-Holstein, tendo falecido provavelmente em 1916. Recebeu formação escolar na Vestfalia e em Bonn, submetendo-se, mais tarde, aos exames para professora em Soest. Depois da morte da mãe, morou na Prússia com a família e posteriormente partiu, por conta própria, segundo o verbete, “para a peregrinação” que a levou de “um lado para o outro” até aportar no Brasil, em 1881, onde permaneceu até 1884.

Regressando à Alemanha, morou em Berlim, a seguir em sua província natal, desposando, pouco depois, o juiz da comarca, Dr. Adolf von Bentivegni. Antes de seu casamento já se dedicava à profissão de escritora, projeto acalentado e efetivado com o apoio e ajuda financeira de um tio. Foram três os livros publicados: em 1887, *Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*, nomeado no verbete como “romance humorístico em cartas”; em 1894, *Ciganos da grande cidade*; em 1897, *As sombrinhas da Tia Córdula* (apud CALLADO, 1980, p. 08). O primeiro livro, não obstante referir-se ao Brasil do século XIX, somente foi traduzido para o português e publicado em 1956 pela Editora Anhembi, com tradução de Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira e prefácio de Yan de Almeida Prado. A obra foi reeditada em 1980 pela Editora Paz e Terra, com apresentação de Antônio Callado e prefácio de Paulo Duarte.

O lacônico e padronizado resumo da biografia de Ina, contido no verbete do dicionário, reduz a riqueza de sua existência ao nascimento, formação escolar, profissão, casamento e morte. Compreendem, sem dúvida, experiências configuradoras de si mesma, de sua história, significadas como relevantes provavelmente porque comuns a toda pessoa, submetidas ao padrão biográfico da época, datado pelos ciclos biológicos e pelas etapas da vida em sociedade. Todavia, nas descrições do verbete, alguns traços de seu modo singular de ser fogem à regra, isto é, à lógica da partilha binária e desigual de gênero, que confere ao feminino o lugar da invisibilidade no/do espaço privado, ao referir-se à face aventureira da jovem alemã. Ina é ali descrita como uma espécie de sôfrega andarilha, cuja “peregrinação” por conta própria a levou a uma vida instável, circulando de um “lado para outro”, como uma mulher sem rumo, não uma

viajante. Além disso, registra um outro traço igualmente inusitado, o de uma mulher que escreve, autora de três obras publicadas.

Ser escritora, autora de livros, mesmo na Alemanha do final do século XIX, compreendia um modo de ser e se localizar no mundo que era tratado sob o viés da excepcionalidade, condição que inclusive justificava e autorizava sua incorporação no referido dicionário. Nesse gesto, o reconhecimento da pessoa e da escrita de Ina no mundo da cultura, nos domínios etnocêntricos e viricêntricos da literatura. Todavia, trata-se de inclusão operada sob o signo da excepcionalidade, sob a rubrica de “casos excepcionais”, da exceção que foge à regra.

Trata-se de prática do campo literário que, como lucidamente expôs Ria Lemaire, tem uma longa permanência ao ressaltar que a contribuição e os escritos das mulheres, assim como as literaturas não-ocidentais, foram, até muito recentemente, excluídas do cânone e das discussões acadêmicas (LEMAIRE, 1994, p. 60). Como bem avalia aquela feminista:

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heróicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais”. (Idem, *ibidem*, p. 58).

Não por acaso, o livro *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*, publicado na Alemanha em 1887, somente foi traduzido para o português em 1956, embora já ocorresse aqui um grande interesse historiográfico por obras de literatura de viagem. Já no prefácio, o discurso autorizado de Yan de Almeida Prado desautoriza a narrativa de Ina von Binzer. A autora é por ele criticada e depreciada menos por conta da postura anti-germânica e nacionalista daquele intelectual, que a define como “uma alemã soberba, presunçosa e tirânica, uma prussiana ou uma inimiga do Brasil” (ALMEIDA PRADO, 1956), e mais de sua misoginia explícita. Afinal, na avaliação de Almeida Prado, a autora era uma mulher e, o mais inaceitável, uma mulher com “afetações literárias”. Para

o consagrado, e também preconceituoso crítico literário, embora o livro de Ina tivesse grande valor informativo, assegurado pelas supostas objetividade e neutralidade de sua condição de observadora estrangeira, apresentava, porém, um “problema” estrutural, derivado dos “defeitos do sexo e da idade” (Idem, ibidem) da autora: mulher e jovem.

Literariamente rechaçada, a obra permaneceu ignorada também pelos/as historiadores/as brasileiros/as até 1984, não obstante a riqueza de suas informações e impressões sobre o país, particularmente sobre a sociedade brasileira oitocentista e a vida patriarcal nas províncias de São Paulo e Rio de Janeiro às vésperas da abolição. Reeditada em 1980, integrando a Coleção Literatura e Teoria Literária, ganha finalmente visibilidade no campo historiográfico brasileiro a partir daquela primeira data com a publicação de *A condição feminina no Rio de Janeiro no século XIX*, antologia de textos de viajantes estrangeiros organizada por Miriam Moreira Leite.

Tal iniciativa editorial encontra-se localizada no contexto de mudanças ocorridas no campo da história, nos deslocamentos temáticos, teóricos e metodológicos operados em seus domínios em meio aos seus movimentos de revisão, de crítica interna, de interrogação sobre seu campo, de questionamento à lógica do sujeito e das identidades (MUNIZ, 2010, p. 68). Produz-se, a partir dos anos 1980-1990, no campo da história, um redirecionamento para a cultura e as dimensões da vida privada, para a leitura do mundo como representação, para as propostas desconstrutoras de inúmeras dimensões da vida social, cultural e sexual. Enfim, observa-se a “construção de um novo olhar no campo, com espaços abertos para se pensar a diferença e operar a inclusão dos excluídos, dentre estes as mulheres” (Idem, ibidem, p. 69).

Enquadrado, naquela antologia, como “literatura de viagem”, “um macrocorpus documental” (LEITE, 1984, p. 19), de onde se “extraiu a contribuição para o conhecimento de alguns aspectos da condição feminina” (Idem, ibidem), o livro de Ina von Binzer integra o grupo dos seis autores mais citados na seleção de temas e textos feita pela organizadora: J. B. Debret, Kidder e Fletcher, Adele Toussant-Samson, Mary R. Wright e Mauricio Lamberg (Idem, ibidem, p. 23). Conforme assinala Miriam Moreira Leite, contrariamente à expectativa inicial de que as autoras-mulheres apresentassem um material mais rico em informações sobre a condição feminina em seus livros, por uma identificação com as mulheres da população visitada, tal não ocorreu (Idem,

ibidem, p. 23). Todavia, há que se atentar, nessa evidência, também para a enorme desproporção entre o quantitativo de autoras e autores: do conjunto de livros de viagem pesquisados, 172 eram de autoria masculina e apenas 22 de autoria feminina.

Tal desequilíbrio encontra-se alinhado à ordem sexista da época, pois, embora o desejo de tornar-se viajante e escritora fosse projeto acalentado por muitas mulheres do século XIX, apenas algumas poucas realizaram-no, pois as interdições eram muitas. Rose de Francinet, por exemplo, a primeira viajante estrangeira que aportou no Brasil, nos idos de 1817, conseguiu finalmente concretizar seu sonho porque “embarcou clandestinamente, disfarçada de homem” (Idem, ibidem, p. 24).

Por certo, também para Ina von Binzer não foi fácil, mesmo no final do século XIX, embarcar para o Brasil e, sobretudo, dedicar-se à escrita do livro e finalmente publicá-lo. Sua condição de alemã, professora, instruída e com cartas de recomendação para as pessoas certas no Rio de Janeiro e em São Paulo, certamente favorecia seu propósito de viajar, conhecer e trabalhar no Brasil. Afinal havia, especialmente entre as famílias abastadas, o interesse pelos serviços educacionais das europeias ilustradas. Também nessa época muitos dos segmentos das elites viam com bons olhos a presença do/a trabalhador/a de origem europeia, considerada exemplar e estimuladora do projeto de branqueamento da população, um dos critérios para se efetivar o ideário de civilização e de progresso. Ao mesmo tempo, sua condição de mulher, protestante, jovem, solteira, desacompanhada, sem familiares no Brasil, desprovida de recursos financeiros e com pretensões literárias, representava sérias dificuldades não apenas para sua vinda, mas também para sua permanência. No entanto, o que importa é que Ina, a “*invencível*”, como ela mesma se autodenominava, atravessou o Rubicão e veio. Veio, viu e venceu. E voltou.

Os desencontros e encontros, estranhamentos e reconhecimentos, tristezas e alegrias, não se encontram, porém, explicitados no impessoal verbete; no máximo, são sugeridos e/ou apontados. A leitura do livro sobre sua experiência no Brasil é que me permitiu acessá-los, perceber os modos de Ina von Binzer pensar e representar o mundo; de ser e de estar na sociedade; de se localizar como sujeito. Nele estão indicados seus modos singulares de constituição ética e estética de si; dele emerge a escrita que Ina de si produz.

Na leitura da obra, um primeiro reconhecimento é o de que a narrativa da autora, embora singular, encontra-se conectada a uma rede discursiva que envolvia autoras/es, produtoras/es de literatura de viagem, a maioria estrangeira, pessoas de fora, preocupadas em observar, descrever, conhecer, significar e produzir um *corpus* documental sobre o país visitado, no caso, o Brasil. Tal como observado no texto de Ina, também naqueles de natureza similar, evidenciam-se, de forma mais ou menos explícita, alguns elementos comuns: a postura de estranhamento do “civilizado” e “culto” diante de uma população “atrasada” e “inculta”; o viés de uma suposta neutralidade e uma pretensa objetividade diante do objeto observado; a presunção de maior lucidez da pessoa de “fora” na identificação dos problemas e contradições do país visitado; a consciência da missão civilizadora que a presença estrangeira representava para o país.

Enfim, tal como os demais autores e autoras de livros de viagem de sua época, Ina com eles compartilha o sentimento comum de identificação com a “civilização europeia e seus padrões de avaliação dos homens (e das mulheres) e de sua produção, de acordo com o êxito ou o fracasso, basicamente econômicos” (LEITE, 1984, p. 22). Com eles, a autora se identifica pelo fato de integrar, de modo mais ou menos aproximado, uma similar formação cientificista e naturalista, herdeira da “tradição rousseauniana de viajantes da ilustração” (Idem, *ibidem*, p. 25).

Situar-se como “naturalista”, para quem o/a viajante não poderia ser um “simples expectador, mas deveria ser um ator de passagem, observador atento da realidade, exercitando-se diante dela a arte de pensar” (Idem, *ibidem*, p. 25), representa um modo de ser que aflora do texto de Ina. Nas referências sobre escravidão e escravizados, por exemplo – que são muitas, pois a autora trabalhou em fazendas de escravocratas e em um período de expansão dos movimentos abolicionistas – suas observações e avaliações encontram-se, como não poderia deixar de ser, filtradas pelas lentes de seu olhar etnocêntrico (SLENES, 1994, p. 54). Esse olhar inclui a dimensão nacionalista de sua formação e localização espacial e imaginária, atravessada pelas “concepções da época como o darwinismo, o determinismo e a teoria das raças” (LUDWIG, 2010, p. 155).

Com efeito, para ela, a inferioridade da “raça” negra diante dos brancos dolicocefalos explicita-se inclusive esteticamente. Assim, ela revela esse seu modo de ver quando se refere a “sua negra” Olímpia, descrevendo-a como “criatura preta e beijuda mais horrenda que jamais usou esse nome majestoso” (BINZER,

1980, p. 18); igualmente quando sublinha o “pavor” que lhe causou uma criança negra que parecia “mais um macaco do que gente, abrindo um sorriso até as orelhas, a carapinha repugnante, um dedo de testa” (Idem, ibidem, p. 22); também quando ela comenta o batismo de alguns bebês das escravas da fazenda, descrevendo-os como “pequenos horrorosos de nariz chato e cabelo encarapinhado” (Idem, ibidem, p. 35).

Escravizadas e escravizados seriam também intelectual e culturalmente inferiores em relação aos brancos por conta de sua “raça” e do regime da escravidão. Sob tal viés, a professora alemã concorda com seu patrão, o Sr. Rameiro, proprietário de duzentos escravizados, para quem “nenhum cativo compreende a dádiva tal que a liberdade representa” (Idem, ibidem, p. 22). Paradoxalmente, a viajante estrangeira que na Alemanha e ao chegar ao Brasil condenava a escravidão, depois de aqui permanecer explicita sua anuência quanto àquele ponto de vista. Reconhece mesmo sua surpresa e inesperada satisfação ao constatar a afinidade entre ela e o patrão quanto ao modo de ver e avaliar a escravidão, não obstante tratar-se de pessoas tão diferentes. Em seu relato, a educadora alemã assinala que

tinha raciocinado dessa mesma forma e pensava que a brutalidade e a crueldade contra os escravos podiam provocar muitas vezes fatos bastante tristes, o que é fácil compreender; mas, por outro lado, não se pode exigir dessa raça que se acha escravizada há tantas gerações, concepções de pensar altamente civilizadas, nem pretender que adotem nossos conceitos sobre liberdade em relação ao homem, e de honra em relação à mulher, o que seria uma aspiração vã ou poética.” (Idem, ibidem, p. 38).

Aspiração poética ou não, percebe-se que a maneira como Ina von Binzer via a escravidão modificou-se após seis meses de permanência no Brasil, convivendo com uma família de escravocratas, como educadora de seus rebentos. Se, na Europa, Ina imaginava existirem “fazendas onde ainda se encontram as condições horríveis da Cabana Pai Tomás (Idem, ibidem, p. 37), assim que chegou ao Brasil constatou escandalizada que todo “trabalho era realizado pelos pretos, toda riqueza é adquirida por mãos negras, porque o brasileiro não trabalha” (Idem, ibidem, p. 34). Porém, após curto espaço de tempo e de observação, relativiza o papel e as condições dos/as escravizados/as e de seus proprietários. Não nos parece ser senão essa sua nova posição, ao registrar em suas cartas que

compartilha a opinião do Sr. Rameiro de que os cativos “não tinham ideais”, bastava-lhes “receber bom tratamento”. A liberdade, essa ideia tão cara à jovem alemã, no que concernia aos cativos/as, ficava em “segundo plano” (Idem, *ibidem*, p. 37).

Ciosa da liberdade para si e para os brancos civilizados, de ambos os sexos, Ina passa a compartilhar a opinião dos proprietários de que tal direito seria uma aspiração vã ou poética. Liberdade seria inviável e impensável entre os/as escravizados/as, em razão certamente dos “defeitos da raça e da condição de cativos”. A partir de convivência com os proprietários e escravizadas/os, a europeia branca, civilizada e culta, que, ao chegar ao Brasil, condenara “a escravidão, a falta de liberdade, a corrupção moral de muitos, a ignorância de todos” (Idem, *ibidem*, p. 51), passa a defender a posição de seu patrão de que a mão de obra escravizada ainda não poderia ser dispensada. Incorpora, inclusive, o discurso da classe proprietária, ao sublinhar em sua narrativa que, na fazenda do Sr. Rameiro, os escravizados e escravizadas eram bem tratados, sendo que ali, como em todo o país, os “pretos”, no fundo, “são mais senhores do que escravos dos brasileiros” (Idem, *ibidem*, p. 34).

A escritora/educadora finalmente conclui seu novo modo de ver a escravidão, ressaltando sua surpresa diante do fato de que tal “lamentável aspecto me fazia muito pior impressão na Europa do que aqui” (Idem, *ibidem*, p. 51). Ou seja, ao ver de perto e conviver com as condições de vida dos/as cativos/as de algumas poucas fazendas, ela reconheceu seu equívoco com a leitura mais ou menos romantizada que de longe fizera do regime da escravidão. Construiu, porém, uma outra bastante pacificadora e perversamente generalizadora: a de que se tratava de uma instituição relativamente suave, um fardo dos brancos proprietários. Tal sentido, presente em outras literaturas de viagem, alimentou interpretações da escravidão na historiografia brasileira que reverberaram por um bom tempo. Com efeito, até a primeira metade do século XX, predominou a perspectiva da suavidade de tal regime de trabalho no Brasil colonial e monárquico em relação ao praticado nas colônias inglesas da América e depois república americana.

Integrando a rede discursiva dos naturalistas, artistas e escritores que vieram ao Brasil, na trilha aberta por Alexander von Humboldt (1789-1859), Ina foi, como os viajantes da sua época, igualmente mobilizada pelos temas e objetos caros àquele viajante-naturalista e seu propósito de fazer o mapeamento físico, humano e linguístico das regiões visitadas. Todavia, o interesse da viajante

estrangeira restringiu-se a referências, geralmente esparsas e raramente específicas, sobre plantas, pedras, animais, pássaros e insetos vistos e revistos em suas andanças pelo eixo Rio de Janeiro/São Paulo oitocentista.

Assim, ao invés de colecionar insetos, ela deles fugiu, ou eliminou-os como fez com as baratas na casa de praia em Santos; ou, já bem “*abrasileirada*” (Idem, ibidem, p. 56), como ela mesma se definiu, displicentemente ignorou-os, como fez com as formigas que com ela dividiram um pedaço de bolo. Como os da terra, ela se limitou a retirá-las dali e, sem repulsa, continuou a comer a fatia que lhe coubera do lanche oferecido no intervalo da viagem do Rio a Petrópolis (Idem, ibidem, p. 56).

A flora tropical, cuja expectativa de conhecer era há muito tempo objeto de sua “*fantasia romântica*” (Idem, ibidem, p. 19), não mereceu da autora nenhum mapeamento e/ou classificação científicas. As inúmeras espécies observadas – palmeiras, bananeiras, laranjeiras, caneleiras, amendoeiras, cajueiros, romanzeiras, algodoeiros –, não obstante espalharem “*por toda parte seus perfumes*” (Idem, ibidem, p. 28) e provocarem nela, no início, “*embriaguez e admiração*” (Idem, ibidem, p. 28), depois de algum tempo perderam, para ela, seu encanto. A confissão que de que “*não posso me entreter com essas primorosas; não as reconheço, nem elas a mim*” (Idem, ibidem, p. 29) indica-nos que, seguramente, as ciências naturais, particularmente a botânica, não eram temas de seu interesse ou predileção, nem sequer o aspecto por ela escolhido para melhor conhecer o país.

Esse mesmo efeito de desencantamento deu-se em relação à “exótica” fauna... Para quem veio para cá com a ilusão de aventura nas selvas e de luta com animais ferozes, mas que acabou não vendo “*nenhum tigre*” e nem mesmo nenhuma “*cobra gigante*” (Idem, ibidem, p. 17), a decepção foi grande e visível. A observação e a descrição dos recursos minerais das regiões visitadas restringiam-se à coleta de vários tipos de pedras, recolhidas sem qualquer intenção científica classificatória, mas com o único propósito de formar a “famosa coleção” de todo viajante que se preza. Era essa uma prática comum entre os viajantes naturalistas e da qual Ina não abriu mão, buscando ser incluída entre aqueles, reconhecida na comunidade como tal.

Até mesmo em relação aos pássaros, às aves raras que, idilicamente, habitavam seu imaginário antes de vir para o Brasil, particularmente os papagaios e araras, o sentimento foi o mesmo: o de desencanto e mesmo de irritabilidade. Depois de tensionada convivência com vários deles na Fazenda São Francisco/RJ,

ela declara-os seus “*inimigos mais íntimos*” (Idem, ibidem, p. 20), nomeia-os como aves barulhentas, ruidosas, insuportáveis. Por seus relatos, nossas coloridas e falantes aves, tão admirados lá na distante Alemanha, tornaram sua permanência e seu trabalho na fazenda uma experiência plena de agruras pela algazarra que faziam, pois

tagarelam, gritam, grunhem, chiam, vociferam o dia inteiro, com uma persistência que me deixa exasperada, se as máquinas de costura em conjunto com outros onze passarinhos e os balaios, já não bastassem para tornar-me louca furiosa (Idem, ibidem, p. 20).

A autora faz abordagens, de modo genérico, e às vezes humoristicamente, a alguns temas/espécies e práticas presentes nas narrativas dos viajantes-naturalistas. Todavia, um reconhecimento e uma identificação que se pode fazer quanto ao seu modo de observar e relatar o mundo natural, é o de que Ina, decididamente, não se deixou capturar pelas imposições do discurso das Ciências Naturais, seus princípios científicos, procedimentos de investigação, métodos de observação, descrição, análise e produção de conhecimento. O interesse da autora, sem dúvida alguma, localiza-se reconhecidamente na área das Humanas, haja vista suas considerações e avaliações sobre a política, os usos e costumes da sociedade, trabalho, relações sociais, escravidão e educação. É com olhar sociológico que a autora desenha, como bem assinala Antônio Callado, “uma espécie de álbum de fotografia da classe abastada brasileira” (CALLADO, 1980, p. 07). E, ainda, indo um pouco mais além, “um curiosíssimo depoimento da vida patriarcal do século passado”, como precisou Paulo Duarte (1980, p. 11).

Com sensibilidade, ironia, espírito crítico, fino humor e constante mordacidade, Ina traça, sob a lente de seu modo europeu de ver, um retrato do modo de ser da população brasileira, particularmente as pessoas e famílias das classes abastadas com as quais conviveu mais de perto. Reconhece-se, em meio à sua permanente prevenção no julgamento dos usos e costumes da sociedade brasileira oitocentista, e à sua indisfarçada má vontade com o país que ela visita e que abriga o imigrante europeu, a expressão de seu estranhamento e não de sua “soberba” ou “presunção”. Trata-se, afinal, de sentimento provavelmente comum a toda pessoa estrangeira, expatriada de sua terra natal, privada de suas redes de relações e afetos, desfamiliarizada com o novo que cotidianamente a desafia e a confronta.

Diante dos ouvidos “civilizados” da europeia, incomodava-lhe, sobretudo, o ruído provocado pelo movimento incessante de pessoas, máquinas e animais na cidade do Rio de Janeiro, bem como o das fazendas, representadas na literatura e no imaginário social como locais de silêncio e de tranquilidade. Ao contrário, ali, nas casas senhoriais, os concertos desconcertantes de sons provocados pela tagarelice dos escravizados/as, trabalhadores livres, agregados, crianças e donas-de-casa, pelo barulho ensurdecedor das ferramentas, máquinas, tambores, matracas, pianos e ainda pela algazarra de animais e pássaros domésticos, exasperavam-na a ponto de quase a “deixarem louca” (Idem, *ibidem*, p. 23).

Além do mais, desagradavam-lhe algumas práticas costumeiras, bem provincianas, vistas e tidas por ela como “incivilizadas”, tais como o “vício repelente do cigarro”; a mania de cuspir dos brasileiros; as brincadeiras com os “limões de cheiro” no carnaval; os fogos das festas de São João; o hábito de as mulheres dormirem nas alcovas, “cafuas escuras, úmidas e sem ventilação”; as formas de cumprimento entre mulheres da chamada “boa sociedade”, com os “infalíveis dois beijos das senhoras” (BINZER, 1980, p. 40).

Acrescente-se, em seu estranhamento, o seu encontro/confronto com os hábitos alimentares locais. Ela praticamente passou fome, até que finalmente entregou os pontos, ou, como ela mesma confessa, não sem alguma culpa, ter “abrasileirado-se”, isto é, ter assujeitado seu paladar germânico ao da culinária nativa, rendendo-se finalmente ao

feijão preto e seu inseparável bolo de fubá sem sal, o angu; (...) à farinha de milho e de mandioca que vêm a mesa em cestas de pão e que os brasileiros misturam com feijões de caldo; (...) à carne de carneiro seca pelo sol, com a qual nos regalam frequentemente ao almoço (Idem, *ibidem*, p. 25).

Não obstante esse “abrasileiramento”, fruto, sem dúvida, não apenas das circunstâncias, mas também de escolhas pessoais, Ina, que se intitulava “*a invencível*”, mantém-se, porém, vencida como educadora, desalentada em relação às suas perspectivas como preceptora em um país onde não se conferia valor à educação. Reconhece, desiludida, que diferentemente de sua “cara e linda Alemanha” (Idem, *ibidem*, p. 51), país onde seus habitantes são “rigidamente educados” (idem, *ibidem*, p. 60), aqui tudo lhe parece solto, superficial e negligenciado, principalmente a educação das crianças, livres e libertas.

Em sua avaliação, as crianças eram malcriadas e voluntariosas, principalmente aquelas de famílias ricas; já as libertas, nem sequer eram objeto de preocupação no que tange à sua escolarização. Seus alunos e alunas não demonstravam interesse pela aprendizagem do idioma alemão e da música, comportavam-se em relação a ela de modo distante e empertigado, como as três irmãs, por ela apelidadas de “*a Santa Inquisição*”. Ou, então, eram “*endemoniados demais*”, como os filhos com nomes romanos do Sr. Martinho Prado Jr. Não há dúvida de que na relação entre mestra e discípulos/as o estranhamento foi recíproco e o distanciamento também.

Não por acaso, Ina registra indignada o pouco apreço pela profissão de educadora no Brasil, evidenciado nos baixos salários, na escassa demanda pelos serviços e na inferiorizada posição no mercado de trabalho. Significativamente, a oferta de serviços desses profissionais nos anúncios no *Jornal do Commercio* encontrava-se localizada no setor “*de anúncios de pretos fugidos e vendas de escravos*”, apesar e por conta da exigência expressa de “*imensa capacidade e inúmeras perfeições*” (Idem, ibidem, p. 67), como ela ressalta com indignação e mordacidade. Reconhece-se finalmente como “*péssima professora*” (Idem, ibidem, p. 65), pois seus métodos pedagógicos, pautados na cartilha do austero alemão Borman, não funcionavam com as crianças brasileiras, que nada aprendiam com ela e não a entendiam. Triste e frustrada, confessa sua incapacidade de “*habituar-se*” aos moldes liberais, frouxos e imprecisos do ensino brasileiro, por conta de sua rígida, consistente e disciplinada formação.

De seu mirante privilegiado – interior das casas das famílias abastadas e como professora/preceptora de seus filhos e filhas – Ina desenha, com traços firmes e precisos, um retrato da sociedade brasileira da época, “*alguma coisa que se pode definir como civilização sem cultura*” (Idem, ibidem, p. 74). De seu lugar social, ancorada em suas referências culturais e políticas, nossa autora, em meio a suas alegrias e tristezas, constata que, no caso do Brasil e de seu povo, a exterioridade é o que conta:

Não se encontra profundidade em parte alguma; e mesmo que procurem adquirir a cultura alemã em todos os campos da ciência, tudo ficará somente em superficial imitação, enquanto não o fizerem com a mesma perseverança, aplicação e seriedade dos alemães. Não se aproximam de nós por irresistíveis afinidades internas e cada vez mais me venço e os próprios brasileiros se convencem que de coração inclinam-se mais instintivamente para os franceses outros povos latinos,

mesmo quando se deixam empolgar pelo respeito alemão e pela energia inglesa (Idem, *ibidem*, p. 70).

Em meio aos relatos de suas agruras, insucessos e sucessos, o reconhecimento dos sentimentos de solidão, desamparo e exílio, escondidos de muitos e revelados à amiga Grete, na escrita de si que emerge de suas cartas. Até a ida para São Paulo (20/03/1882), esse estado de alma constitui a temática recorrente de sua correspondência, seu espaço para o exame de consciência para a avaliação de seus sentimentos na relação consigo mesma e com os outros. Nesse exame, Ina confessa sentir-se “tão só, tão indiscutivelmente solitária” (Idem, *ibidem*, p. 46), “tão desamparada e afastada do mundo” (Idem, *ibidem*, p. 47), desejosa por “ver, ao menos, um alemão” (Idem, *ibidem*, p. 48), angustiada a ponto de, às vezes, “chorar de desespero” (Idem, *ibidem*, p. 52), ciente de que “ficaria mais tranquila se tivesse um apoio qualquer nesse país estrangeiro” (Idem, *ibidem*, p. 51). Como se vê, são confissões de suas fragilidades, inseguranças e medos, um exercício autocrítico de coragem de expor-se, de revelar seu modo de ser justamente na contramão dos traços de soberba, presunção e tirania identificados por Almeida Prado no retrato que constrói de nossa escritora aventureira.

A mudança para São Paulo aparece com um divisor de águas na vida da destemida jovem: ali, com o apoio direto do cônsul alemão, Sr. Hawpt, ela teve a “*sorte*” de ser contratada para atuar como professora em casa de “uma boa família” e na própria cidade, “o melhor lugar do Brasil para educadoras” (Idem, *ibidem*, p. 76). Mas, principalmente, foi ali, em São Paulo, que ela sentiu-se “como no céu” (Idem, *ibidem*, p. 73), pois conhece e estreita relações com duas jovens alemãs – Fraülein Meyer e Fraülein Harras –, com uma educadora alemã mais velha do que ela e ainda, e mais particularmente, com o solícito e gentil engenheiro inglês Mister Hall. Finalmente, foi em tal cidade que ela se reconhece inscrita em uma rede de sociabilidade “civilizada”, quando passa a frequentar com certa assiduidade a residência dos Schaumanss, alemães como ela, em cuja casa “encontra-se gente de todas as partes do mundo e conversa-se sobre todos os assuntos” (Idem, *ibidem*, p. 75).

Razões de sobra tinha nossa estrangeira, vulgo “*mestra*” Ina, como ironicamente se autodenomina, pois no Brasil aquele título é percebido como inferior ao de professora, para se sentir bem em São Paulo. Afinal, ali tudo lhe “*parecia cor de ouro em comparação com as experiências brasileiras*” (Idem, *ibidem*, p. 72-75)

até então vivenciadas. Foi justamente ali, na capital paulista, que ela encontrou seu espaço. Foi onde os sentimentos de solidão e isolamento desapareceram em meio às redes de solidariedade, interação, amizade e companheirismo tecidas na convivência com estrangeiros como ela, de ambos os sexos. Também foi ali, em São Paulo, que, como nos contos de fadas, ela encontrou o amor ...

As experiências boas e ruins vivenciadas por Ina no Brasil são objeto de confidências, de exame de consciência, de reflexões sobre as ações cotidianas empreendidas, relatadas nas cartas dirigidas à Grete, possivelmente uma amiga imaginária, já que se trata de destinatária sobre a qual não se encontra nenhuma referência. Por certo, tal amiga foi invenção de Ina, uma *persona* por ela criada no isolamento do exílio para falar de si, estabelecer uma relação dialógica e também dar vazão às suas pretensões, e não “afetações”, literárias. Engenhosamente, nossa educadora recorre a esse hábito cultural da sociedade moderna, como modo singular de construção de si, de “escultura de si na amizade e na escrita epistolar” (IONTA, 2007, p. 137).

Escrever cartas a uma amiga, falar de si, dos outros e do mundo que a cerca, percebido, portanto, como estratégia política de afirmação e construção de si, de ocupação de seu espaço de fala e lugar de sujeito na sexista ordem social de sua época. Escrever, como ato político de exercício de poder, de expressão de liberdade, autonomia e criação, como tática para escapar das insistentes tentativas de captura social e historicamente impostas às pessoas, dentro e fora do Brasil. Escrever, como verbo de localização, que expressa seus modos de ver, sentir e de existir. Como bem atenta Marilda Ionta, ao refletir sobre a relação sujeito/objeto, em seus diálogos com Deleuze (1992),

é impossível uma administração total da vida humana, um agenciamento completo das subjetividades pelos poderes, pelo sistema. No modo de produção capitalista de subjetividade entrelaçam-se forças de territorialização (tendência do sistema) com forças de desterritorialização (forças de criação, de inventividade). Esses fluxos escalonam-se, trabalham, reconfiguram-se uns em relação aos outros (IONTA, 2007, p. 134).

Inventividade e criação, num último e importante reconhecimento que fazemos do modo de ser e de ver de Ina von Binzer, a partir da leitura de seu livro. O exercício de autonomia e liberdade na fabricação de si mesma revela-se não

apenas nas experiências vividas e por ela repensadas e relatadas, mas também no modo singular como constrói sua narrativa e a si própria.

Nessa construção, é possível perceber que as forças de territorialização entrelaçam-se com as de desterritorialização em seus modos de ler e representar o mundo, os outros e a si própria. Não por acaso sua narrativa transita, fluida e imprecisa, entre os gêneros da literatura de viagem e o romance epistolar e/ou autobiográfico. Ela nos fala objetiva e subjetivamente da fauna, flora, economia, população, política, usos e costumes e também subjetiva e objetivamente de seus sonhos, projetos e expectativas, de seus sentimentos de medo, solidão, saudade, irritação, amor e amizade. A própria estrutura do livro orienta-se por aquele entrelaçamento: é uma narrativa de viagem e é também uma narrativa romanceada, “uma literatura de viagem e uma viagem na literatura”...

Trata-se de narrativa cuja intencional imprecisão não exclui, porém, a dimensão comum de um romance convencional, estruturado sob tal ordenamento, ao contemplar um início – o desejo de aventura, as expectativas criadas, a chegada no Brasil, as primeiras desilusões e dificuldades –, um meio – a construção de uma rede de solidariedade e de amizades – e um fim – o encontro “inevitável” com o “príncipe encantado”, Mr. Hall, a corte, o noivado e o final feliz. Ina constrói, assim, um relato romanceado, entremeado com literatura de viagem, em um interessante jogo criativo em que a autora insinua, nega, sugere, esconde e revela aqueles fios condutores da trama tecida. Pitadas últimas de ironia e humor temperam a narrativa final: a heroína Ina é salva pelo seu amado em sua luta, não contra o dragão ou a bruxa malvada, mas contra uma inocente e inofensiva melancia.

A face romântica da “prussiana” Ina von Binzer transborda no enredo construído, disseminado na narrativa objetiva da “viajante naturalista”. Talvez esse hibridismo seja sua nota mais interessante, sobretudo porque sutil, quase dissimulado em meio aos demais relatos. Não há como não identificar no livro de Ina, em seu ato de escrever, nesse verbo de localização, a expressão de seu modo singular de construir-se, de conduzir-se, de criar saídas para escapar da condição de inferioridade, do estado de submissão, para escapar das forças de territorialização. Para confrontar e fugir da condição de inferioridade do estado de submissão e invisibilidade a ela prescrito pela sua localização no sistema sexo/gênero. Não há como não deixar de ver também em sua narrativa a operacionalidade das forças de territorialização, os efeitos do “dispositivo

amoroso” de que fala tânia navarro-swain (2006), que assujeita Ina ao modelo de “verdadeira mulher”, que a constrói como corpo-em-mulher cuja razão de viver e de ser, “fundamento identitário”, é o amor e o casamento. No diálogo, e também no confronto, entre as forças de territorialização e desterritorialização, Ina agencia a fabricação de si.

Fontes

BINZER, Ina. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. São Paulo: Anhembi, 1956.

Referências

IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp 2007.

LEITE, Miriam Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Hucitec/Edusp; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUDWIG, Carlos Roberto. Meus romanos: relatos de viagem e diferenças culturais na obra de Ina von Binzer. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. Dossiê Literatura de Minorias e Margens da História, Novembro, 2010. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie04/art_11.php.

MACHADO, Lisânea Weber. *O romance epistolar de Ina von Binzer: um documento de interculturalidade brasileira-alemã*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas. Porto Alegre: UFRGS/IL/PPG Letras, 2010.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Mulheres na historiografia brasileira: práticas de silêncio e de inclusão diferenciada. In: STEVENS, Cristina et. al. (Orgs.). *Gênero e feminismos: convergências (in)disciplinares*. Brasília: Ex Libris, 2010.

navarro-swain, tania. Entre a vida e a morte, o sexo. *Labrys*. Brasília/DF, jul./dez., n.10, 2006. Disponível em: www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/livre/anahita.

RAGO, Margareth. Apresentação. Podemos ser amigas? In: IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

SLENES, Robert. Lares negros, olhares brancos. In: CORREIA, Mariza (Org.). *Colcha de retalhos*. Campinas: Unicamp, 1994.

UNAMUNO, Miguel de. Elogio de la literatura epistolar. In *Ensayos*. v. 1. Madrid: Aguilar, 1945.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico Norte e do Pacífico a remo!¹

tania navarro-swain



Fonte:

https://www.lexpress.fr/actualite/sport/maud-fontenoy-l-hyperactive-ecologiste_998409.html

Quem é esta mulher jovem, linda, esbelta, braços de ferro e sonhos de aço? Maud Fontenoy, nascida em Meaux no dia 7 de setembro 1977 é uma navegadora francesa praticando não só o remo como a vela. É uma mulher de aventura, destas que afrontam os perigos e o impossível; ela tem medo, sim, mas não cessa de perseguir os horizontes infinitos do mar. É isto a coragem, de fato: afrontar o medo!

1- Esse texto é uma versão atualizada de um artigo publicado na Revista *Labrys*, n. 19, jan./jun. de 2011. Gentilmente cedido pela autora para publicação na presente coletânea.

Um mar terrível, que a acolhe para melhor desafiá-la, com suas profundezas abissais, seus monstros dissimulados, seus cinco mil quilômetros de solidão que a circundam, seus dez quilômetros de abismo e desconhecido. Maud atravessa os mares sozinha, em um pequeno barco a remo! Ela atravessa o Atlântico Norte, o mais difícil e não satisfeita, o Pacífico, o oceano de todos os perigos, de todas as esperanças e desesperanças.

A rota do Atlântico norte é um pesadelo e Maud é a primeira mulher a percorrê-la de forma solitária e a remo. Seis homens apenas conseguiram fazê-lo, muitas outras tentativas foram abandonadas ou terminaram quando o mar colheu e engoliu para sempre os infelizes. Não é para todo mundo, uma proeza igual a esta!

Os marinheiros de Saint-Pierre e Miquelon, porto do qual Maud partiu, a observam com olhos arregalados, pois eles conhecem este mar, “eles sabem que é intratável, cruel, caprichoso, imprevisível e sobretudo, que não é feito para as mulheres, como gostam de sublinhar” (FONTENOY, 2004, p. 25. Tradução nossa.). Então, “Não, é uma brincadeira, não é ela? [...] A loirinha? Não? É uma loucura!” (FONTENOY, 2004, p. 24. Tradução nossa.).

Não é uma questão de braços poderosos, diz ela, mas de vontade e determinação (FONTENOY, 2005, p. 29). Para o senso comum, esta proeza frisa a loucura pura e simples para uma mulher (ou para os homens igualmente), cuja representação social corrente é de fragilidade e dependência. Mas Maud a faz explodir em mil pedaços: ela se investe totalmente em suas aventuras e não esconde sua angústia e seu medo, o que a torna ainda mais forte e admirável.

Tanto se falou dos Vikings (séculos X, XI) que teriam vindo para a América, tanto se exaltou esta proeza, tão difícil àquela época! Falou-se também dos portugueses, dos ingleses, holandeses, espanhóis, sobre suas caravelas e veleiros (século XV e posteriores) sobre os mares e oceanos, tanto se admirou sua resistência às dores, fadigas, tempestades, calmarias, falta de água potável..., mas eles não realizaram suas proezas individualmente e a remo! Maud o fez.

Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico e do Pacífico a remo!



Fonte: http://www.oceanrowing.com/Maud_Fontenoy/PhotoAlbum/08.htm

Deem às mulheres a escolha – remos, asas, velas, trenós, camelos, cavalos, rodas – e elas realizarão todas as proezas! Encontramos mulheres efetuando descobertas, explorações, tomando caminhos ainda não percorridos, em todos os campos: basta não criar leis que as impeçam, basta não reduzir seus pés, mutilar seus sexos ou cobri-las de véus, basta não acorrentá-las a um destino biológico, não impedi-las de sair, de dirigir, de estudar, de ser esportivas. Basta dar-lhes a possibilidade de ser cidadãs, sujeito de suas ações, de seus corpos, de sua força, de seu trabalho. E, sobretudo, basta não impedi-las de sonhar, impedir que haja sonhos em seus horizontes. O sonho, para Maud, era o impulso de todas suas proezas.

A felicidade está em muitas coisas, mais perto do que se imagina. Está na realização do que escolhemos. [...] O mais difícil, na realidade, é assumir o que somos, em seguida ter a coragem de realizar seus sonhos, suas escolhas, seus projetos, quer sejam difíceis ou não, sobre a terra, sobre os oceanos, ou por vezes no quotidiano (FONTENOY, 2005, p. 150. Tradução nossa).

Maud é um ser hígido, mestra de sua vida assim como de seu barco, sofre as incertezas do mar e das correntes, mas sempre com a vontade de vencer, de ir ainda mais longe, de passar além dos limites e das barreiras. Seu sonho é a aventura, a liberdade, o sopro do vento, os respingos do mar que embalaram sua infância. Com efeito, até os 15 anos Maud viveu com sua mãe e seu pai e seus dois

irmãos em um veleiro (FONTENOY, 2005, p. 30). O mar é seu domínio e sua alegria. Assim, ela conhece perfeitamente os perigos de suas aventuras marítimas:

Lembro-me terem me anunciado que os dez primeiros dias seriam insuportáveis. É preciso este tempo para dominar o corpo, esquecer seus antigos hábitos de vida, do conforto da terra firme para aprender a suportar os movimentos incessantes do barco e entrar enfim nesta penosa solidão [...] Eu olhava rapidamente os mapas, é incrivelmente longe. Nem acredito que me lancei nesta louca aventura (FONTENOY, 2004, p. 38-39. Tradução nossa)

O caminho escolhido para atravessar o Atlântico foi o mais difícil, pois é o domínio das depressões geradoras de tempestades, dos ventos que viram de repente, das águas cruzadas, do vento que sopra no sentido inverso da progressão do barco. E além disto, o frio cortante, a bruma, a falta total de sol durante o primeiro mês. Ela narra:

Durante mais de um mês eu estagnei, avancei com dificuldade, depois voltei sobre meus passos. Perco em vinte e quatro horas o que ganhei duramente em mais de quatro ou cinco dias. [...] Em todo este período no qual recuava tanto que quase fiquei maluca, pus-me a remar, seja qual for a hora [...] quer faça calor ou não e eu remo e remo ainda [...] e cada vez que o vento começa a soprar, é uma desolação. (FONTENOY, 2004, p. 146. Tradução nossa).

Maud parte de Saint-Pierre et Miquelon, na costa canadense, no dia 13 de junho de 2003 na direção da Europa: ela só chegará à Espanha no dia 9 de outubro! Quatro meses sobre o oceano mais perigoso, o mais difícil. Mesmo a travessia do Pacífico não será tão complicada. Maud tem 25 anos naquele momento e festejará seu aniversário sozinha no meio das ondas. O que a levava a esgotar suas forças nos remos, hora por hora, dia após dia, quatro meses de solidão? O objetivo sempre longe, tão longe...

Claro, o que realizei é uma proeza física, mas para mim era antes de mais nada uma viagem. Era a liberdade, a verdadeira, aquela de escolher o além dos limites, de lutar para viver o que se tem no coração e de ter enfim esta extraordinária sensação de se realizar [...] Não tenho o estado de espírito de uma grande esportiva, mas o de uma aventureira, sim, se ousar dizê-lo... Evidente, o caminho que escolhi não foi o mais simples, mas é justamente isto que o torna fabuloso (FONTENOY, 2004, p. 116-117. Tradução nossa).

Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico e do Pacífico a remo!

A morte a encara todo o tempo: seu barco vira 17 vezes em uma só tempestade; há tubarões que a espiam, baleias que avançam sobre ela e mergulham no último instante, navios que não a veem, pequenino ponto perdido no oceano e que quase a atropelaram. O dessalinizador que quebra, a água que se acaba e a fome que se instala – a fadiga esmagadora, a falta de sono e omito outros detalhes.

Como se apresentam os barcos que Maud utiliza para estas duas travessias? Para a travessia do Atlântico, o barco se chama Pilot, com 7,50 metros de comprimento, 1,60 metros de largura, um GPS, um telefone iridium, um radar, comida liofilizada, um fogareiro, roupas, dois dessalinizadores, três pares de remos, para o caso de necessitar uma troca. Sua cabine tem 1 metro cúbico e torna-se uma gaiola úmida e sufocante segundo as condições atmosféricas, como explica Maud (FONTENOY, 2004, p. 20). Para o Pacífico, mais ou menos igual, o barco se chama porém Océor, comprimento de 7,50 metros e largura de 1,60. Mas desta vez temos mais detalhes sobre o equipamento como, por exemplo, uma caixa de ferramentas, duas balizas Argos, uma combinação de socorro, uma chaleira, uma linha de pesca, uma caixa de farmácia, uma câmera, três livros, um leitor MP3 e é, mais ou menos, só isto. Tudo o que necessita para arriscar sua vida sobre as ondas traiçoeiras dos oceanos. 7.300 km para a travessia do Pacífico e mais ou menos o mesmo para o Atlântico. E ela rema sem cessar.

Meu corpo assim mesmo começa a trabalhar, tento esquecer minha cabeça pesada, fecho os olhos, a tensão toma meus braços, em minhas mãos o par de remos busca a água o mais longe possível, minhas pernas tomam apoio sobre o apoio para os pés e empurram energicamente, meus músculos se crispam, os remos plenos de água voltam lentamente para a traseira do barco . [...] Debruço-me de novo e recomeço, incansavelmente o mesmo movimento. Obrigada a obedecer este ritmo monótono, imponho-me o esquecimento de meu corpo, rapidamente, ele prossegue como um robô. Não conto mais os minutos mas as estrelas que se acendem uma a uma no céu sobre mim” (FONTENOY, 2005, p. 56-57. Tradução nossa.)



Fonte:

http://www.nbcnews.com/id/6819833/ns/world_news/t/french-woman-attempts-row-across-pacific/#.XRDI5-hKjIU

Desde as primeiras linhas de seu livro sobre a travessia do Atlântico Norte, sentimos o ambiente: a tempestade que cresce, as ondas de 5 a 6 metros que se quebram sobre o minúsculo barco e pronto! Emborca pela primeira vez e que não será a última!

Pilot desce do cimo da onda e cai no fundo, com um salto. Parece-me ouvi-lo soluçar. Isto não devia ser assim. Oh, não! Não desde o início! Não aguentarei nunca três meses desta maneira. O barco se contorce, geme em toda parte, o mar bate e bate e rebate contra a fina parede, não somos mais que um pequeno brinquedo insignificante na mão do oceano, sacudido em todas as direções, projetado sem cuidado por torrentes de água (FONTENOY, 2004, p. 20. Tradução nossa).

Felizmente, não é todo tempo assim, é difícil de suportar tantas emoções! Ler os livros de Maud é fazer as travessias com ela, é sofrer suas dores, viver o mar agitado e as ondas gigantes, sinto-me à beira de um precipício sem fundo. Quanto sofrimento! Maud tem costelas quebradas, o pulso torcido, tem tendinites constantes, as palmas das mãos machucadas pelos remos e assim de repente, o dessalinizador quebra e não há mais água nem para beber, nem para desidratar os alimentos.

Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico e do Pacífico a remo!

Durante a travessia do Atlântico Norte, já esbelta, Maud perde 10 kg. Sofre tempestades incríveis, que duram às vezes três dias, durante os quais Maud não pode sair de abrigo, sob o risco de ser projetada na água. O barco vira 17 vezes em uma só e terrível tempestade, Pilot suporta, mas com algumas sérias avarias. Dois homens que haviam partido para singrar a mesma rota abandonam a travessia, por causa deste tempo completamente furioso (FONTENOY, 2004, p. 133) Ela não. Permanece, apesar de tudo e continua sua aventura.

Trinta horas de tempestade. Ondas de 10 metros de altura que se precipitam sobre o pequeno barco com sua pequena Maud dentro.

Elas chegavam por trás com um rugido que fazia os cabelos ficarem em pé. Estou tetanizada de medo, cada parcela de meu corpo treme, minha mandíbula crispada, estou à beira do pânico, em plena crise de angústia [...] não posso mover minha perna, grito de dor, de desespero. Não consigo respirar, não há mais ar, tusso, cuspo [...] um medo incontrolável me invade, estou machucada da cabeça aos pés, não tenho nem mesmo a força de abrir a escotilha para deixar entrar o ar (FONTENOY, 2004, p.123-124. Tradução nossa).

O mar se torna um ser em fúria, o vento enlouquece, levantando enormes massas de água. Abismos desmesurados se abrem quando as vagas se levantam e Pilot cai, a pique: “Ele corre [...] com uma rapidez vertiginosa, praticamente na vertical, vejo o buraco, o abismo embaixo de nós [...] Estou perdida, totalmente impotente. Está tudo tão negro, a água fria, na boca o gosto da morte [...]” (FONTENOY, 2004, p. 126. Tradução nossa).

Por que? Porque este sofrimento? A aventura é como uma obra de arte, ela não tem um fim em si – é, de fato, a construção de si que está em jogo. Ir além dos limites, esquecimento de contornos do corpo, de semelhanças, dos detalhes de seu próprio rosto, do olhar do outro. Que importa? É o apelo do deserto tórrido, do mar furioso, ou de extensões geladas, ou ainda de montanhas altaneira. É esta natureza que conta.

Interrogo-me sobre as razões que o oceano tem de me conservar à sua proximidade [...] Ele decide tudo, eu só preciso baixar a cabeça, suportar suas mudanças de humor, aguentar suas monstruosas cóleras e me dizer que ele não poderia ficar eternamente aborrecido [...] Ele me tolera desde o dia 13 de junho, abriu-me um estreito caminho, fechando os olhos sobre meus pequenos braços... e minha “condição de jovem mulher”, como me disse um jornalista um dia (p. 117-118).

(...) O mar não perdoa, tenho clara consciência que não devo acordar a força sobre-humana adormecida em baixo de mim. Sinto-me andando na ponta dos pés, nas costas de um leviatã adormecido. Sei que em breve despertará, é inevitável, mas quanto mais tarde, melhor (FONTENOY, 2004, p.116. Tradução nossa).

Na aventura, o esforço, a paciência, a perseverança é que contam, é um quotidiano extenuante, seja na poeira, no calor, no frio, nas multidões, nos problemas burocráticos, barreiras climáticas... Todas estas formidáveis mulheres de aventura que nos fazem partilhar seu caminhar através de seus livros, narram o desejo que as habita, este apelo da grandeza infinita dos horizontes, deste desejo transbordante de liberdade! As dores, a angústia, os perigos, o medo, são apenas parte da aventura. Nada mais.

Maud não se envergonha de seu temor, mas sua vontade de aço a sustenta: onde tantos outros abandonaram, ela continua. E ela suporta quatro meses em lugar dos três planejados para a travessia do Atlântico.

Tempo de solidão, de reflexão, de trabalho forçado, mas igualmente de uma beleza indescritível, das noites estreladas, o oceano com mil reflexos prateados, adoráveis lontras que a observam, gestos brincalhões.

Sob meus olhos, cinco longos pescoços emergem. Sou observada. São as lontras [...] Em pequenos grupos elas brincam umas com as outras a cerca de cinquenta metros de mim. Tenho a impressão que a terra desapareceu há uma eternidade, estou só sobre uma gigantesca extensão de água salgada e esta companhia inesperada, minúsculo ponto na imensidão azul que me cerca faz-me bem. Não as perco de vista. O oceano me desvela generosamente uma parte da vida que o anima, quebrando assim meu isolamento. [...] Estes encontros roubados à monotonia do quotidiano fazem parte do maravilhoso desta viagem, desta aventura que tento tornar o mais humana possível (FONTENOY, 2005, p. 47-49. Tradução nossa).

Os golfinhos também vêm vê-la e a seguem por um pedaço de caminho, sempre alegres, falando sua linguagem, adoráveis criaturas que nos fazem esquecer os monstros das profundezas!

Alguma coisa soa, em algum lugar [...] Uma dezena de golfinhos que dançam em volta de Pilot. O oceano começou a cintilar. Os grandes golfinhos, provavelmente “marsouins” brincam de passar e repassar

Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico e do Pacífico a remo!

sob a embarcação. [...] Ponho a mão na água e a agito, eles avançam para me tocar. É elétrico, extraordinário. Tenho o estômago, o coração, o espírito que se enchem instantaneamente de alegria, de leveza, de doçura [...] Eles parecem sorrir, fazem mímicas, ruídos, pequenos gritos engraçados. [...] Após tantas dores, angústia, eles me trazem sobre uma bandeja dourada pelo sol, o reconforto, a alegria e sobretudo a sensação fabulosa de estar um pouco menos só. Estou emocionada por sua ternura (FONTENOY, 2004, p. 101-102. Tradução nossa).

Os livros de Maud são imagens vivas de ação: com ela estamos sobre as águas, sacudidas pelas tempestades, com um medo terrível dos tubarões e das profundezas abissais, e eis que os navios passam sem nos ver e quase nos esmagam. As baleias, os golfinhos, as lontras, os dourados, o pequeno pássaro que vem se repousar no barco, tão longe da costa são uma festa. Choramos as lágrimas da chegada e as lágrimas da impotência. É uma aventura fascinante, uma verdadeira mulher de aventura, e estamos com ela. E sua imagem abre a todas as mulheres suas próprias possibilidades, seus desejos de ação, sua auto-representação. Ela mostra às mulheres que sim, podemos realizar nossos sonhos!



Fonte:

<https://www.maudfontenoyfondation.com/en/les-sorties-en-mer-a-bord-du-voilier-tahia.html>

Não sei se Maud se considera uma feminista, mas ela o é, não há nenhuma dúvida. Ela mostra o que uma mulher pode fazer e partilha sua aventura com colegas, pela internet, em ligação com várias escolas. Estas crianças não poderão jamais dizer que uma menina não pode fazer isto ou aquilo. Viram, quase ao vivo,

do que uma mulher é capaz . Além de se construir como um ser em movimento, Maud transforma a imagem do mundo, pois o “natural” do feminino é totalmente desconstruído por ela. Em visita a um colégio parisiense conta que

As crianças não acreditavam em seus olhos. Eu havia instalado um mapa do Atlântico e trazido minha máquina para fazer água potável e alguma comida desidratada para que compreendessem melhor .[...] Meus olhos se fixam no desenho de uma jovem que escreveu Maud com fotos de sapatos de verniz que havia cortado em forma de letras; isto era uma interrogação suplementar para elas, vestida de mulher, parecendo, estou certa, com suas mães , falava-lhes de naufrágios, violentas tempestades, consertos... E você tem filhas? Perguntavam espantados. Como se uma mulher como eu não fosse verdadeiramente uma mulher, que podia ter filhos. Uma mãe não pode ser uma aventureira que atravessa o oceano a remo! (FONTENOY, 2004, p. 69-71. Tradução nossa).

As ações e teorias feministas mudam e modificam há mais de meio século as relações entre feminino e masculino, e colocam em questão o sexo biológico enquanto base da divisão de trabalho, de responsabilidades, de importância social. Com efeito, o biológico que serve de pretexto para criar uma hierarquia entre os sexos não é senão uma construção social fundada na vontade de poder, nos discursos de “verdade” da ciência, da religião, das tradições e costumes e, sobretudo, das representações sociais assim forjadas que, de fato, instituem o mundo segundo eixos de poder, definidos como “naturais”. Os estereótipos, as normas, as leis religiosas e civis fazem das mulheres seus alvos.

Mesmo nas democracias ocidentais, onde as mulheres deveriam ter todos os direitos, elas ganham menos, são minoria nos postos de comando de administração do Estado ou das empresas privadas. E que sejam presidentes ou “do lar” são suscetíveis de sofrer todas as violências ligadas a seu *status* social de mulher, logo dominadas/disponíveis/apropriadas. É assim que a metade da humanidade – as mulheres – é ainda atualmente tratada como mercadoria, enquanto corpos a serem utilizados, vendidos, trocados, degustados, cuja força de trabalho é explorada de maneira específica, sancionada pelas instituições tais como casamento e prostituição.

As representações sociais são a base das relações humanas pois constroem os seres segundo valores, proposições que têm cunho de verdade. Criam assim um saber que justifica e institui os seres classificados segundo o gênero, a raça, a

Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico e do Pacífico a remo!

origem etc. A partir deste conhecimento estabelecido pelos discursos sociais e pelas imagens assim desenhadas, os homens acham normal a apropriação das mulheres, normal a utilização da violência e dominação para melhor submetê-las. É assim que a diferença sexual foi estabelecida para definir a hierarquia social, para fundar o poder de uma metade da humanidade sobre a outra. Pois, quando há uma diferença, há seu fundamento, um referente que define os parâmetros e neste caso, é o masculino que os materializa.

É junto às crianças, nas escolas, que se pode modificar a noção de “diferença sexual” e isto depende de se deixar às meninas a possibilidade e o prazer da ação, da criatividade, dos estudos, dos esportes e do trabalho. Quando Maud fez sua busca de financiamento, a representação social das mulheres se mostrou uma desvantagem pois certas pessoas contatadas pensaram até que era uma brincadeira:

Lutei com graves preconceitos, contra os receios e dúvidas solidamente ancoradas, até contra minha imagem de jovem mulher. Hoje é o momento de lhes provar que tinham razão de acreditar. Que o hábito não faz o monge e que feminina como estava em meu *tailleur* e saltos altos, eu podia da mesma forma vencer um desafio audacioso, como o atravessar o Atlântico Norte a remo (FONTENOY, 2004, p. 42. Tradução nossa).

Duas mulheres foram seu primeiro apoio: Claudine Salmon, de “France Info”, e Marie-Claire Pauwels, redatora chefe de “Madame Figaro”. Esta última havia decidido, segundo Maud, “ajudar uma mulher a desabrochar em um desafio pessoal” (FONTENOY, 2004, p. 43. Tradução nossa). Claro, depois de sua vitória, todo o mundo afirmou ter certeza de que conseguiria realizar a proeza!

Assim, Maud estabeleceu uma nova imagem do feminino, forte, independente, dotada de uma vontade de aço. Ela penetra o imaginário das crianças, muda sua representação das relações sociais de sexo e mostra-lhes que não há uma diferença “natural” de sexos. Ela, cuja imagem é feminina, bela, é também alguém que tem um sonho e que nada pode dissuadi-la de realizá-lo.

Os meninos que a veem, que seguem sua aventura na escola, não poderão nunca mais justificar uma atitude de dominação baseada sobre o biológico, sobre uma fragilidade que, com clareza, é construída pelo patriarcado. Maud pode mudar também a vida das meninas que têm, a partir deste momento, um modelo

de força e de competência: elas não se deixarão mais envolver pelos discursos sobre uma feminilidade frágil, dependente e submissa.

Sua família, suas amigas/os estão a postos para apoiá-la, mas mesmo se lá não estivessem, estou certa que ela prosseguiria seu caminho da mesma maneira.

Obediente aos deuses soberanos do mar e do vento, fugindo do cotidiano, alimento minha necessidade insaciável do maravilhoso, de aventura e de diferença (FONTENOY, 2005, p. 127. Tradução nossa).

Mas e a viagem? Acho que suas aventuras poderiam ser classificadas de “perigo extremo”, quatro meses sozinha e sem assistência para a travessia do Atlântico norte e dois meses e meio para o Pacífico.

Maud e seus barcos formam um todo, ela sempre fala de “nós”. Quando chega finalmente ao porto, Maud hesita em deixá-los, eles que partilharam tantos perigos, dores, e que se mantiveram firmes, levando-a até o fim da viagem. Ao chegar na Espanha,

O capitão pensava que eu iria subir a bordo. “Não, não, eu não deixo meu barco. Entraremos juntos no porto e não se coloca a questão que eu o deixe sozinho”. [...] Obrigada, murmurei-lhe antes de cruzar a fronteira dos terrestres. Obrigada por ter me ajudado a chegar até aqui (FONTENOY, 2004, p. 165. Tradução nossa).



Fonte:

<https://www.citedelocean.com/fr/la-cite-de-l-ocean-expose-le-bateau-de-maud-fontenoy/>

Estas mulheres de aventura! Maud Fontenoy, a travessia do Atlântico e do Pacífico a remo!

E juntos, seu barco e ela, afrontam os perigos que os perseguem. Durante as duas travessias, Maud é obrigada a mergulhar no mar para raspar do barco os mariscos e algas que bloqueiam o leme; instalam-se até na parte habitável tendo em vista a umidade e o calor. (FONTENOY, 2005, p. 15-105). E isto, nas regiões abissais de às vezes 10 km (de profundidade), por onde os monstros se escondem. Ela tenta dobrar as pernas, o medo jugulando-a, alerta aos tentáculos ou às mandíbulas que podiam colhê-la.

Sem um ruído, singrando a superfície do mar, um tubarão-toupeira se aproxima [...] Olho-o fixamente. Meu coração está prestes a explodir em meu peito [...] Através uma derrisória muralha de água eu escuto, alarmada, o corpo afilado azul metálico desta repentina ameaça. Com a visão de seus olhos glaciais, de seus músculos de aço, tenho o sentimento de que ele é invulnerável. Como um lobo solitário em busca de sua presa, ele rodeia o Océor, meu pequenino barco a remo que o movimento faz vibrar (FONTENOY, 2005, p. 13. Tradução nossa).

Mas nem tudo é horripilante todo o tempo, senão a aventura não teria gosto ou sentido. Há a magnificência do mar, suas cores, suas texturas de água, os pequenos peixes que seguem o barco, as noites estreladas e as águas que brilham de mil cintilações. E há sobretudo este amor pelo oceano que a habita, uma paixão que a faz ver beleza em toda parte:

O oceano torna-se uma pessoa, um amigo do qual narro os humores em meu diário de bordo. Ele é todo poderoso. Seu carisma e sua força me fazem tremer mas seus segredos me fascinam. Apaixono-me, sua beleza me confunde. [...] Estou pasma, cada manhã ao me levantar. São as primeiras luzes alaranjadas do sol que me acordam, abro os olhos e as observo se transformar aos poucos, elas se tornam cada vez mais vivas e ácidas. Bebo estas cores-vitamina gulosamente, torno-me insaciável e sua lembrança imprime-se no mais fundo de mim mesma, isto me ajuda a assumir minha vida quotidiana, rude e dolorosa (p. 78). (...) Claro, o risco é inerente a cada um de meus movimentos, mas que felicidade de estar ali (FONTENOY, 2004, p. 75. Tradução nossa).

Estas são aventuras que terminam bem. Maud é recebida com festas, seu nome aparece em todos as mídias, o presidente da República francesa a recebe, oferece-lhe um cargo (que ela recusa) e ela retoma sua vida, sempre viva sua paixão pelo mar.

Esta viagem, é antes de mais nada um sonho, o de viver algo de forte com o oceano [...] Eu tinha um desejo de viver verdadeiramente uma grande aventura. E de viver sozinha, de superar limites. Eu queria ir ao limite de mim mesma, ao cabo de minhas emoções. Ultrapassar meu corpo e seu potencial. E avançar. [...] Nesta aventura, há apenas uma coisa que me faz aguentar e não abandonar: é unicamente minha vontade (FONTENOY, 2004, p. 63. Tradução nossa).

É isto, a aventura no feminino: a construção de si.

Não, ela não pára por aí: em 2006 Maud parte para uma volta ao mundo a vela, solitária e sem assistência. No dia 15 de outubro inicia uma nova aventura de 14.500 km percorrendo os mares do Sul, do leste para oeste, isto é, contra a corrente, como ela adora fazer. Partindo da Ilha da Reunião, passa pelo cabo da Boa Esperança, o cabo Horn, o cabo Leeuwin, com o objetivo de voltar a seu porto de partida cinco meses depois. Mas isto, é uma outra história!

Referências

FONTENOY, Maud. *Atlantique, face nord*. Paris: Robert Laffont, 2004.

_____. *Pacifique à mains nues*. Paris: Robert Laffont, 2005.