

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RENATA IPIRANGA DE OLIVEIRA

**A MALVADA E DOIS IRMÃOS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA IDENTIDADE  
FEMININA E DA REPRODUÇÃO IDEALIZADA DA MULHER EM TEXTOS  
AUDIOVISUAIS**

MANAUS-AM

2020

RENATA IPIRANGA DE OLIVEIRA

**A MALVADA E DOIS IRMÃOS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA IDENTIDADE  
FEMININA E DA REPRODUÇÃO IDEALIZADA DA MULHER EM TEXTOS  
AUDIOVISUAIS**

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – UFAM – como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, na linha de pesquisa Teoria e Análise Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Augusto Freire de Souza.

MANAUS-AM

2020

RENATA IPIRANGA DE OLIVEIRA

A MALVADA E DOIS IRMÃOS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA IDENTIDADE  
FEMININA E DA REPRODUÇÃO IDEALIZADA DA MULHER EM TEXTOS  
AUDIOVISUAIS

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – UFAM – como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, na linha de pesquisa Teoria e Análise Linguística.

Manaus, 06 novembro de 2020.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Sérgio Augusto Freire de Souza – UFAM  
(Presidente)

Profa. Dr. Leonard Christy Souza Costa – UFAM  
(Titular 1)

Prof. Dra. Edith Santos Corrêa – UFAM  
(Titular 2)

Todos os direitos desta dissertação são reservados a sua autora e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É recomendado que este material seja reproduzido para fins acadêmicos ou científicos.

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

O48m Oliveira, Renata Ipiranga de  
A Malvada e Dois irmãos: uma análise discursiva da identidade feminina e da reprodução idealizada da mulher em textos audiovisuais / Renata Ipiranga de Oliveira . 2020  
114 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Sérgio Augusto Freire de Souza  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Análise do Discurso Francesa. 2. Análise Fílmica. 3. Identidade Feminina. 4. A malvada. 5. Dois irmãos. I. Souza, Sérgio Augusto Freire de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

À minha mãe, mulher de resistência - *in*  
*memoriam*

## AGRADECIMENTOS

À Secretaria Municipal de Educação de Manaus (SEMED-AM), pela oportunidade de usufruir do Programa Qualifica durante a realização do curso.

Ao Prof. Dr. Sérgio Augusto Freire de Souza, por ter acolhido a ideia desse projeto em um momento tão delicado desta trajetória, pelo saber compartilhado e pelas orientações, muitas vezes, terapêuticas, que acalentaram as angústias e impulsionaram a caminhada.

À Prof. Dra. Edith Santos Corrêa e Prof. Dr. Leonard Christy Souza Costa, pelas sugestões oferecidas na Banca de Qualificação.

Aos professores do PPGL – UFAM, especialmente, à Prof. Dra. Marta de Faria e Cunha Monteiro, que me inspirou, em diversos momentos, com sua generosidade e maneira diferenciada de vivenciar a educação.

Aos colegas da turma, que sempre com incentivo e parceria contribuíram para tornar a caminhada mais leve, Cris Guimaraes, com quem dividi muitas dúvidas e angústias, assim como boas conversas e risadas; Alessandra, Ana, Camilo, Isabelle, colegas muito próximos na realização das disciplinas; Ilma e Lívia, colegas que contribuíram no momento de escrita; Bruna e Elizandra, muito solícitas em meus momentos de dúvidas; Anderson, Aline, Santiago e Carla, pelo companheirismo.

Aos meus colegas de trabalho, em especial, Cássia Damasceno e Caroline Alfaia que, por vezes, trocavam tempos ou me substituíam em sala de aula.

À Escola Estadual Senador João Bosco e toda equipe escolar, que disponibilizou o local para eu realizar a minha escrita.

Aos amigos de perto e de longe, pelas orações, carinho, incentivo e apoio.

Aos meus pais João e Josefa (*in memoriam*), que sempre incentivaram o estudo aos filhos.

Às minhas tias Elza e Ecila (*in memoriam*), que foram como mães para mim e contribuíram para essa trajetória.

Ao meu marido, Gerberson, pelo companheirismo e incentivo em minhas realizações pessoais e profissionais.

Ao meu filho, Vinícius, pela compreensão, amizade e companheirismo.

À Deus, por tornar tudo isso possível.

## RESUMO

Este trabalho teve como objetivo geral investigar a constituição do sujeito, dos sentidos e da identidade à luz teoria da Análise do Discurso Francesa desenvolvida por Michel Pêcheux, nas obras audiovisuais *A Malvada* (1950), de Joseph L. Mankiewicz e a minissérie *Dois irmãos* (2017), de Maria Camargo e Luiz Fernando Carvalho, considerando-se a representação da identidade feminina traçada nestes contextos. Como objetivos específicos, buscou-se investigar, nas personagens femininas, como o sujeito, os sentidos e a identidade se constituem; mas também, analisar como se (re)constrói a identidade feminina nas obras audiovisuais mencionadas. Para tanto, foram utilizados os conceitos de análise fílmica (CASSETTI, Di CHIO, 2007; MARTINS DE SOUZA, 2012), pressupostos teóricos da Análise do Discurso Francesa (PÊCHEUX, 1988) e discurso (FOUCAULT, 1996; 1999; 2007; 2008; ORLANDI, 2015; PÊCHEUX, 1988). Como procedimento metodológico foi utilizada a abordagem qualitativa (OLIVEIRA, 2012), que se alinhou às possibilidades interpretativas apresentadas e aos critérios de descrição e interpretação na análise de corpus de acordo com a Análise do Discurso (ORLANDI, 2015). Dessa forma, foi possível explicitar as discursividades das relações de gênero, bem como o modo como são reproduzidas na sociedade.

**Palavras-chave:** Análise do Discurso Francesa. Análise Fílmica. Identidade Feminina. *A Malvada*. *Dois irmãos*.



## ABSTRACT

This research aimed at investigating the constitution of the subject, of the senses and of the identity using the theory of the French Discourse Analysis developed by Michel Pêcheux, in the audiovisual works *All about Eve* (1950) of Joseph L. Mankiewicz and the miniseries *Dois irmãos* (2017) of Maria Camargo and Luiz Fernando Carvalho, taking into consideration the female identity in the context described. The specific objectives were planned to investigate, in the female identity, how the subject, the senses and the identity are constituted; besides analyze how the female personage is (re)constructed in the mentioned audiovisual works. To do so, it was used the concepts of filmic analysis (CASSETTI, Di CHIO, 2007; MARTINS DE SOUZA, 2012), as well as the theoretical framework anchored on the French Discourse Analysis (PÊCHEUX, 1988) and discourse (FOUCAULT, 1996; 1999; 2007; 2008); ORLANDI, 2015; PÊCHEUX, 1988). As a methodological procedure, it will be used qualitative research (OLIVEIRA, 2012), which is aligned with the intended interpretative possibilities and the criteria of description and interpretation in the corpus analysis according to the Discourse Analysis (ORLANDI, 2015). It was expected with the proposed analysis, to explain the discursiveness of the evidenced gender relations, as well as the way they are reproduced in society.

**Keywords:** French Discourse Analysis. Filmic Analysis. Female Representation. *All about Eve*. *Dois irmãos*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** - O modelo comunicativo de Jakobson

**Figura 2** – Personagem Domingas

**Figura 3** – Personagem Zana, jovem

**Figura 4** – Personagem Margo Channing

**Figura 5** – Personagem Eve Harrington

**Figura 6** – Personagem Karen Richards

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 MULHER - UMA ABORDAGEM HISTÓRICA .....</b>	<b>15</b>
1.1 REVISITANDO A HISTÓRIA: A MULHER E A SOCIEDADE.....	15
1.1.1 NA PRÉ-HISTÓRIA .....	15
1.1.2 NA ANTIGUIDADE .....	16
1.1.3 IDADE MÉDIA .....	18
1.1.4 IDADE MODERNA .....	19
1.1.5 A IDADE CONTEMPORÂNEA .....	21
1.2 O PANORAMA DA MULHER NO BRASIL.....	24
1.2.1 OS MODELOS RÍGIDOS.....	26
1.2.2 OS MODELOS FLEXÍVEIS.....	28
1.3 A MULHER E O CINEMA .....	31
1.4 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA MODERNIDADE .....	35
1.5 A TEORIA DE FOUCAULT E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O FEMININO... 37	
1.5.1 FOUCAULT: PODER, SABER, POLÍTICA E SEXUALIDADE.....	38
1.5.2 ABORDANDO AS DISCURSIVIDADES RELIGIOSAS SOB A ÓTICA DO FEMININO .....	42
<b>CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS .....</b>	<b>47</b>
2.1 A ANÁLISE DO DISCURSO – UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA .....	47
2.1.2 CONCEITOS BASE PARA ANÁLISE DO DISCURSO .....	50
2.1.3 SUJEITO E IDEOLOGIA .....	50
2.1.4 LÍNGUA, DISCURSO E SENTIDO .....	52
2.2 A ANÁLISE DO DISCURSO E A PSICANÁLISE .....	54
2.3 CRITÉRIOS METODOLÓGICOS .....	60
<b>CAPÍTULO 3 – DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO - A ANÁLISE DO CORPUS... 65</b>	
3.1 O BATIMENTO DO <i>CORPUS</i> .....	65
3.1.2 DESEJO DE SER AMADO(A) .....	69
3.2 A FIGURA FEMININA.....	71
3.2.1 DOMINGAS – A CRIADA .....	71
3.2.2 ZANA – A MULHER IDEAL DE BELEZA, A PATROA E MÃE DEVOTA DE SEU CAÇULA .....	79
3.2.3 MARGO CHANING E EVE HARINGTON - ATRIZES DE TEATRO.....	90
3.2.4 KAREN RICHARDS – MODELO DE ESPOSA IDEAL.....	100
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1970). Por meio dessa afirmação passamos a buscar as possibilidades de sentidos que um enunciado como esse pode produzir. Como isso é possível? A mulher não é mulher até tornar-se mulher? E como tornar-se mulher? O que é ser mulher? Esses e outros questionamentos foram motivadores para adentrarmos no campo da pesquisa envolvendo as questões de gênero e linguagem. Outro ponto de partida foi a adaptação da obra *Dois irmãos* (2017) para o formato de série de televisão. Explorar uma obra literária em sua versão audiovisual pareceu-nos um campo fértil para a pesquisa.

Acrescido a esses motivos, tivemos a constatação, por meio de levantamento bibliográfico, do limitado número de pesquisas desenvolvidas utilizando-se de material audiovisual no campo discursivo. Assim, pensamos ser uma oportunidade de contribuir com a sociedade ao evidenciarmos as práticas discursivas presentes também nos audiovisuais, possibilitando ao nosso público acadêmico e a nós, professores, a oportunidade de acionarmos atitudes e pensamentos crítico-reflexivos.

Em nossa profissão - professores e professoras- nos deparamos com rápidas mudanças sociais e tecnológicas que são assimiladas com muita facilidade pela geração Z<sup>1</sup>, o que dificulta a concentração desses indivíduos em uma aula tradicional. Ao considerar esse fato, é preciso pensar em modos de tornar essas ferramentas, como aliadas e, para que isso aconteça, precisamos utilizá-las adequadamente. Nesse intuito de despertar o interesse dos alunos, aliando a tecnologia com as características próprias dessa geração (a procura imediata de informações, o hábito de estar sempre conectado) identificamos que a utilização dos audiovisuais e seus componentes cinematográficos, juntamente com o estudo do discurso, tornou-se um real e forte motivo para nutrir nosso espírito curioso, investigativo, reflexivo e iniciar essa pesquisa.

---

<sup>1</sup>Refere-se aos nascidos após o surgimento da internet e familiarizados com todas as possibilidades da era tecnológica.

É inegável o incentivo do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL/UFAM para adentrarmos no universo da ciência, para tanto, oportuniza aos alunos não regulares a participação nas aulas de disciplinas eletivas como: “Narrativas audiovisuais e discursividades”, “Derrida, a desconstrução e as discursividades”, “Análise do discurso – Introdução”. O que para a realização dessa pesquisa foi fundamental para refinar as ideias a serem abordadas. O conhecimento e o ambiente de pesquisa são fascinantes e sedutor, então esse envolvimento nas aulas suscitou ainda mais o espírito investigativo e pesquisador, conduzindo assim a área eleita para essa pesquisa: Análise do Discurso.

A Análise do Discurso Francesa (AD) é a perspectiva teórica em que se ancora essa pesquisa, ela considera que o sujeito e o sentido são constituídos juntamente ao Materialismo Histórico e Dialético, à Psicanálise e à Linguística, cujas principais referências são Michel Pêcheux e Eni Orlandi. A base para análise considera as estruturas significantes nas obras audiovisuais *A malvada* e *Dois irmãos*, observando como essas estruturas se organizam, o que significam ou pretendem significar.

Saussure advoga que “o termo significante é aquilo que constitui uma imagem acústica ou uma palavra, termo este vinculado ao do significado, que é apresentado como sendo o conceito em si” (SAUSSURE, 2012, p. 80). Percebe-se que o significante faz significar, deste modo a busca pelo significante presente nas obras audiovisuais elencadas trará o significado daquilo que será a materialidade discursiva a ser analisada.

Orlandi nos faz observar que,

[...] a Análise do Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade (ORLANDI, 2015, p. 15-16).

Logo, se eu significo, o “Eu” ocupa uma posição de sujeito, indicando o lugar de onde o eu fala e o que o eu quer (re)produzir com tal discurso, isto faz com que o sujeito se posicione no discurso. Ao se posicionar no discurso, o sujeito assume uma identidade e na investida da ampliação das discursividades sobre a identidade da

mulher propomos a investigação da representação da identidade feminina nessas duas obras audiovisuais elencadas: *A malvada* (1950) e *Dois irmãos* (2017).

Em nossa trajetória docente é possível perceber certas singularidades da carreira e isso nos faz refletir. Uma dessas percepções é que a presença feminina é vista com maior regularidade nas séries iniciais do ensino fundamental (1º ao 5º ano), nesse segmento, raros são os homens lecionando. No ensino fundamental II, podemos perceber a presença masculina na equipe docente, no entanto, em concentração maior nas áreas de exatas. O ensino médio segue a tendência do fundamental II. Realizando essas observações, durante a caminhada profissional e as leituras para compor a abordagem histórica da mulher e a sociedade é possível perceber o que Bruschini e Amado apontam “o magistério, enquanto carreira feminina, incorpora elementos da ideologia sobre a domesticidade e a submissão da mulher” (BRUSCHINI & AMADO, 2013, p. 4).

Isso, juntamente com o fascínio pelas questões de gênero, suscitou nessa pesquisa. A mulher teria um “lugar” ao qual deveria ser destinada? Esse “lugar” destina-se a ela apenas por ser mulher, ou há outros fatores sócio-históricos e econômicos construídos?

Seguindo essas observações e a frase norteadora proferida por Simone de Beauvoir, acreditamos que esse trabalho se justifica por diversos motivos. Primeiro, por abordar um tema que muito instiga pesquisadores e, assim, continuar as pesquisas dentro de uma linha que agrega muitas reflexões acerca dos temas abordados, a Análise do Discurso. Em segundo, por uma questão pedagógica, pois quanto mais pesquisas houver nessa área, muito mais benéfico será para os envolvidos, que contarão com um olhar mais crítico-reflexivo diante das situações vivenciadas na sociedade. Em terceiro lugar, por motivos profissionais, pois todo o conhecimento aqui produzido poderá ser compartilhado e fornecer suporte para pesquisas futuras. Por fim, por este trabalho articular em seu referencial teórico a história da mulher na sociedade, a identidade feminina, a análise do discurso, a linguagem e a psicanálise seus resultados poderão contribuir para diferentes linhas de pesquisa.

Dessa forma, após expostas as motivações e justificativas, este trabalho teve como objetivo geral investigar a constituição do sujeito, dos sentidos e da identidade

à luz da Análise do Discurso. Portanto, para alcançar esse objetivo nos orientamos pelos seguintes objetivos específicos: investigar nas personagens femininas dos audiovisuais *A malvada* (1950) e *Dois irmãos* (2017) como o sujeito, os sentidos e a identidade se constituem; e analisar como se (re)constrói a identidade feminina nos audiovisuais *A malvada* (1950) e *Dois irmãos* (2017).

Essa dissertação é um estudo na área da linguagem denominado Análise do Discurso (ORLANDI, 2015; PÊUCHEUX, 1988) e os dados coletados foram obtidos por meio dos cortes fílmicos para obtenção da materialidade linguística e da imagem em movimento para sugerir algumas possibilidades de interpretação.

Quanto à estrutura, o trabalho está dividido em três capítulos. No capítulo 1 *Mulher – Uma abordagem histórica*, temos o percurso da mulher desde a Pré-História até a atualidade, fundamentado em Beauvoir (1970); Corrêa (1981); Del Priori (1994; 2004; 2013); Pinsky (2012). No capítulo 2 *Fundamentos Teórico- Metodológicos* são apresentados os conceitos pertinentes para a análise dos dados, fundamentados em Orlandi (2015); Pêucheux (1988); Souza (2006; 2014) Freud (2016; 2019); a escolha metodológica e o contexto da pesquisa realizada. No Capítulo 3 *Descrição e interpretação – A análise do corpus* apresentamos algumas possibilidades interpretativas para as questões norteadoras deste trabalho.

Concluindo o trabalho, temos as Considerações Finais, onde apresentamos as reflexões decorrentes do processo de desenvolvimento desta pesquisa, que incluem tanto ponderações do nosso lugar de analistas do discurso, quanto de sujeitos da pesquisa; além de oferecer possibilidades de leitura discursiva utilizando-se do recurso audiovisual, a fim de provocar uma maneira diferenciada de vislumbrar a chamada sétima arte.

## CAPÍTULO 1 MULHER - UMA ABORDAGEM HISTÓRICA

Para a Análise do Discurso Francesa (AD) o discurso está constantemente em movimento. Os sentidos se estabelecem, se deslocam, transformam-se, há uma tensão. Esta tensão é o que impulsionará a ruptura ou manutenção de certos conceitos de acordo com o momento histórico dado. O discurso feminino proposto através das obras audiovisuais *A malvada* e *Dois irmãos* torna-se uma tensão a provocar rupturas acerca da visão apresentada sobre o feminino neste âmbito.

Este capítulo, em virtude da linguagem e seu funcionamento histórico, está dedicado ao percurso histórico das relações homem e mulher ao longo da história da sociedade ocidental para que se possa melhor compreender como se constituiu a identidade da mulher ao longo do período, bem como esta relação de gênero com o cinema.

### 1.1 REVISITANDO A HISTÓRIA: A MULHER E A SOCIEDADE

A forma como o homem se relacionou com a natureza, estabeleceu-se em sociedade e os meios de produção influenciaram diretamente no lugar destinado à mulher. Desse modo, analisar, ao longo do tempo, estas relações histórico-sociais trará esclarecimentos de como se constituiu este lugar do homem e da mulher na sociedade ocidental atualmente.

#### 1.1.1 NA PRÉ-HISTÓRIA

Este é um período da história com ausência de documentos escritos, temos acesso apenas a alguns desenhos e pinturas conhecidos como arte rupestre, encontrados em pedras e cavernas retratando situações cotidianas dos viventes do período. A mulher aparecia representada nessas figuras ora junto ao homem, o que pode induzir à ideia de subserviência, ora em um grupo, a família, o que poderia ser a representação de uma orientação das atividades do cotidiano familiar. Nesse período, os grupos de sobrevivência eram pequenos, não havia a noção de



sociedade, logo todos desempenhavam atividades semelhantes e não havia divisão do trabalho entre homens e mulheres.

Simone de Beauvoir (1970) vem ratificar tais informações ao apresentar em sua obra *O segundo sexo* que pouco se sabe sobre as condições reais da mulher no período da Pré-História. Ela nos mostra os relatos que o historiador grego Heródoto faz sobre as Amazonas, apresentando-as como um grupo de mulheres guerreiras aptas para o combate. O que nos leva a supor que elas estariam na iminência do perigo, em menor número e em desvantagem em relação às civilizações próximas. Em posição de maior vulnerabilidade por suas obrigações maternais, fator determinante na trajetória dessas guerreiras.

É nesse momento da maternidade que as diferentes funções passam a ser estabelecidas para a mulher e para o homem. Como mães, elas passam a ser detentoras das obrigações com os filhos, isso as limita a um território fixo e seguro, muito embora, ainda não se tenha a preocupação com a posteridade ou com a descendência. O que também restringe suas ações enquanto guerreiras, pois elas deixam de sair por longos períodos para a caça e/ou descobertas de novos territórios. Quanto aos homens, estes podiam permanecer realizando suas atividades sem dificuldades, podiam sair de seus territórios para caçar, pescar, por longos períodos sem ônus e usufruir dos louros que essas atividades perigosas lhes traziam.

Assim, percebem-se nitidamente as diferenças sociais entre o homem e a mulher conforme aponta em Beauvoir “[...] não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis porque na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra, e sim ao que mata” (BEAUVOIR, 1970, p. 98).

Temos então, um pequeno panorama da vida em sociedade na pré-história. Mas, com a evolução do homem, temos também as mudanças provocadas na sociedade, e sem dúvidas, as mudanças na configuração social do papel de cada indivíduo. Passemos ao modelo que foi vivenciado na antiguidade.

### 1.1.2 NA ANTIGUIDADE

Neste período, as famílias nômades começaram a se instalar em áreas fixas e com isso, as mulheres tornaram-se responsáveis pela agricultura, conforme cita

Saffiotti: “[...] enquanto a família existiu como uma unidade de produção, as mulheres e as crianças desempenharam um papel econômico fundamental” (SAFFIOTTI, 2013, p. 62). Elas permaneciam no território, juntamente com as crianças e, assim, passaram a ter a responsabilidade com a agricultura, visto que o cultivo necessita de cuidados diários e elas já estavam a postos para poder realizar tais tarefas. Porém, com o avanço da tecnologia, com o domínio dos homens sobre as técnicas de fabricação de armas e equipamentos elas foram perdendo seu lugar social.

Com o estabelecimento das famílias e a possibilidade do homem sair para guerrear, conquistar e expandir territórios passaram a ser estabelecidos novos códigos de poder, como o patriarcado, em que os valores eram passados e reproduzidos a partir do ponto de vista masculino. Em muitas sociedades antigas, a preocupação era manter as terras dentro da mesma família, destituindo da mulher o direito de herança, pois se assim fosse, as terras passariam a outra família.

O casamento passou a ser um dos meios de garantia à propriedade privada; a mulher passou a ser um bem adquirido e ao homem cabia reger as terras e as leis sobre as relações conjugais, familiares e sociais. A mulher foi colocada em um lugar de inferioridade, de submissão. De acordo com Stearns *apud* Cavalcante, Lauschner, Torres:

[...] o alcance do patriarcalismo foi tão poderoso e extenso. Muitas mulheres ficaram tão intimidadas e isoladas pelo sistema que formas de protesto se tornavam improváveis – embora algumas mulheres pudessem obter certa satisfação em manipular seus maridos e filhos ou dar ordens a mulheres inferiores no âmbito doméstico (CAVALCANTE, LAUSCHNER, TORRES, 2012, p. 04).

No entanto, conforme aparece na obra de Simone de Beauvoir (1970), as condições para as mulheres foram mais favoráveis no Egito. Elas eram tidas como deusas-mães e vistas como aliadas de seus maridos. Possuíam os mesmos direitos que o homem, como casar, herdar bens, divorciar-se, porém esta herança não se tratava de algo substancial, visto que a propriedade se dava apenas no usufruto da terra, pois o solo pertencia ao rei. Já na Grécia era praticada a poligamia, em maior ou menor escala, mas isto implicava em o homem ter posses para prover todas as mulheres da relação. Sendo que somente a primeira mulher, a esposa, detinha algum poder dentro da estrutura poligâmica (BEAUVOIR, 1970, p. 106).

A sociedade grega também possuía categorias de prostitutas, algumas eram pertencentes ao Estado, outras, aos templos e, ainda havia àquelas que se vinculavam a estabelecimentos particulares, além das artistas ou amantes de notáveis homens da sociedade. Assim sendo, as mulheres, de modo geral, estavam sob a tutela de algum regulador; fosse o Estado, o marido ou a família. Seus direitos eram mínimos: o divórcio, em raras situações; e a devolução do dote caso ficasse viúva.

Esse era o cenário vivenciado pela mulher na Antiguidade, onde um “regulador” estava constantemente presente, cerceando as experiências que poderiam vivenciar, “governando” suas vidas e liberdade. Vejamos a seguir como se apresenta essa perspectiva na Idade Média.

### 1.1.3 IDADE MÉDIA

Este é um período também conhecido como idade das trevas, momento em que a igreja católica detinha a hegemonia e controlava o conhecimento científico, provocando com isso o surgimento de concepções como o mal, o pecado, a bruxaria, entre outros. Durante esta época havia muitos conflitos, o que colaborou para que o homem passasse a agir de maneira coletiva, não mais individual.

Na era medieval a mulher permanece vista como sexo frágil, devendo limitar-se às funções do lar e da maternidade. Não possuía direito como pessoa, pois não apresentava nenhuma capacidade política, sua condição ainda era incerta. No entanto, duas figuras tomam destaque: a nobre e a camponesa. Embora haja esta divisão entre ambas, as duas ainda possuíam pontos em comum, como os casamentos impostos, a dependência do pai ou do marido, o fato de “ser” propriedade do marido em consonância com a lei e o convento como destino, lugar considerado adequado àquelas que não constituíam casamento.

Ao averiguar esta ideia de adequado e inadequado pode-se perceber nos versos dos poetas trovadorescos este pensamento da mulher idealizada, do amor platônico, com as mulheres – predominantemente de classe dominante – em um pedestal de pureza e idealização para cantar seu amor quando esses estavam na eminência da batalha, ocasionando uma valorização da imagem construída da mulher, e não do sujeito mulher. Nesse período surge uma fresta em que a mulher

apresenta-se bem próximo de uma possível igualdade com o homem; quando os camponeses contavam com o trabalho braçal de suas esposas na colheita e também com a colaboração junto ao sustento da família. Entretanto, também se atribuiu a elas poderes mágicos, oriundos de bruxaria, o que ocasionou a exclusão e a morte de muitas delas queimadas vivas nas fogueiras, pois eram vistas como as que desobedeciam aos preceitos religiosos e aos valores morais.

A instrução para as mulheres ainda era rara, apenas algumas nobres possuíam a companhia de poetas, o que suscitava conhecimento poético e com isso um desenvolvimento cultural feminino. Ponto relevante para o que a história revela nos anos seguintes sobre o posicionamento que a mulher ocuparia na sociedade e as lutas que passaria a travar para conseguir encontrar seu espaço.

Essa perspectiva vivenciada na Idade Média começa a apresentar algumas mudanças sob a ótica do “papel” da mulher na sociedade. Rupturas irregulares começam a surgir, porém o que não se consegue explicar/aceitar, exclui-se drasticamente. No entanto, mesmo excepcionalmente, há um desenvolvimento cultural feminino, o que suscitará mudanças nos períodos a seguir.

#### 1.1.4 IDADE MODERNA

A Idade Moderna é um momento de grande importância para a história da humanidade, é nela em que ocorrem as grandes navegações e o desenvolvimento do comércio, fato este que veio consolidar a burguesia. Além desses eventos, apresenta outro ponto marcante que é o Renascimento, movimento de pintores, escultores, filósofos e cientistas. Momento em que o conhecimento assume um lugar de destaque, trazendo consigo um período de grandes mudanças para a humanidade. No entanto, a condição da mulher não foi incorporada às transições, pois a igreja católica ainda possuía grande influência ideológica na sociedade, os preceitos conservadores influenciavam fortemente os padrões sociais sob a ordem e disciplina familiar, colocando a mulher como a responsável exclusiva pela educação dos filhos e condução da casa. Elas estavam constantemente em reclusão, em ambiente privado, o que só veio a colaborar com a consolidação de um padrão de família burguesa e conservadora.

No entanto, há algumas realizações positivas, mesmo que estas ocorram em

pequeno número e com figuras privilegiadas, como com a rainha. Simone de Beauvoir nos apresenta um trecho abordando tais prerrogativas,

[...] é essencialmente no terreno intelectual que as mulheres continuam a distinguir-se no século XVII; a vida mundana desenvolveu-se e a cultura expande-se; o papel desempenhado pelas mulheres nos salões é considerável; não estando empenhadas na construção do mundo têm lazes para se dedicar à conversação, às artes, às letras; sua instrução não é organizada, mas através de reuniões, de leituras, do ensino dos professores particulares, chegam a adquirir conhecimentos superiores a de seus maridos (BEAUVOIR, 1970, p. 134).

O campo intelectual que essas poucas mulheres alcançam é um campo essencial para a proposta de mudanças quanto à sua condição, pois esse aspecto faz com que elas vislumbrem outros ares e passem a perceber que podem ocupar outros campos da sociedade. No que se refere ao aspecto econômico, a mulher dependia financeiramente do marido, o que fortalece mais a sua submissão; sujeição legitimada pela cultura que valoriza cada vez mais as atividades desempenhadas pelo homem.

É necessário evidenciar ainda que a condição da mulher também dependia de características singulares, como a cor de sua pele, sua condição social e econômica. Àquelas com maior poder aquisitivo poderiam ter aulas particulares, aprender a tocar piano e a falar francês - língua nobre da época - ter aulas de etiqueta e boas maneiras, o que proporcionaria maiores chances de um bom casamento, enquanto que as demais, que não possuíam tais recursos financeiros ficariam a mercê de sua própria sorte, dedicando-se com veemência nos afazeres domésticos. Por muitos anos as mulheres tiveram que ser mais educadas que instruídas, devendo exercer funções exclusivas, imposta pela sociedade sob influência da igreja católica: ser mãe, esposa, sustentáculo do lar. Para isso, não se via necessidade de que elas pudessem expandir seus conhecimentos e ideias, visto que os espaços sociais e políticos eram destinados aos homens.

Dessa forma, vê-se no decorrer do período que as limitações eram muito impositivas e que o panorama da mulher não apresentava liberdade, cabia a elas uma vida privada e de conhecimentos mínimos - para algumas privilegiadas - para poder ser o melhor sustentáculo possível da família.

### 1.1.5 A IDADE CONTEMPORÂNEA

“[...] Poder-se-ia imaginar que a Revolução<sup>2</sup> transformasse o destino feminino. Não foi o que aconteceu. A revolução burguesa mostrou-se respeitosa das instituições e dos valores burgueses; foi feita quase exclusivamente pelos homens” (BEAUVOIR, 1970, p. 141). Apesar do oportuno momento, as mulheres trabalhadoras não aproveitaram as circunstâncias para lutar por sua emancipação; a submissão e os costumes tradicionais ainda eram ideias muito presentes e limitadoras em suas vidas. Esse foi um movimento realizado, em maior número, por homens, poucas reivindicações envolvendo as mulheres foram realizadas, e as raras solicitações se apresentavam no âmbito dos costumes tradicionais ainda.

As poucas iniciativas femininas não obtiveram sucesso, pois as mulheres burguesas da época, bem integradas à família não viam necessidade de uma união por uma luta que não envolvia diretamente a sua classe. Assim, Beauvoir nos aponta que “[...] só quando o poder econômico cair nas mãos do trabalhador é que se tornará possível à trabalhadora conquistar capacidades que a mulher parasita, nobre ou burguesa, nunca obteve” (BEAUVOIR, 1970, p. 142). E ainda acrescenta:

[...] a mulher burguesa faz questão de seus grilhões porque faz questão de seus privilégios de classe. Explicam-se sem cessar (e ela sabe) que a emancipação das mulheres seria um enfraquecimento da sociedade burguesa; libertada do homem seria condenada ao trabalho; pode lamentar não ter sobre a propriedade privada senão direitos subordinados aos do marido, porém deploraria ainda mais que essa propriedade fosse abolida; não sente nenhuma solidariedade com as mulheres da classe proletária: está muito mais próxima do marido que das operárias da indústria têxtil. Faz seus os interesses do marido (BEAUVOIR, 1970, p. 145).

A Revolução Industrial no século XIX devolve à mulher sua importância econômica, com a entrada das máquinas na indústria a diferença existente, por conta da força física, torna-se quase nula, logo, elas saem de casa e iniciam sua participação na produção industrial. Contudo, a mulher permanecia sendo explorada. Os industriários preferiam utilizar mão de obra feminina, em particular das mulheres casadas e com família em casa, pois mostravam mais destreza, respeito, responsabilidade e fino acabamento nos produtos, o que não as impediam de serem mantidas em condições sub-humanas. Conforme Beauvoir traz em sua obra quando

---

<sup>2</sup>Onde se lê Revolução, considerar Revolução Francesa (1978).

busca em G. Derville o resumo de *O Capital* e comenta Bebel, “[...] animal de luxo ou animal de carga, eis o que é, hoje, quase exclusivamente a mulher. Mantida pelo homem quando não trabalha é ainda mantida por ele quando se mata no trabalho” (BEAUVOIR, 1970, p. 149).

As operárias foram muito exploradas, enfrentaram muitas dificuldades, com longas jornadas de trabalho e em condições insalubres ganhando salário inferior ao dos homens. Seus patrões assim o faziam, pois sabiam que elas tinham filhos para criar e necessitavam daquele serviço como meio de subsistência. As conquistas femininas foram muito lentas e penosas. As operárias só conseguiram melhorias em suas condições de trabalho quando começaram a se sindicalizar, isto ocasionou um atraso e muita lentidão na regulamentação do trabalho feminino.

Vejamos o panorama da luta pelos direitos femininos, segundo Beauvoir, iniciados em 1789, quando Olympe de Gouges propôs uma Declaração dos Direitos da Mulher solicitando que os privilégios masculinos fossem revogados. No ano seguinte, mais manifestos similares são escritos, além de ocorrer o declínio do direito de progeneratura masculina, possibilitando o mesmo direito à mulher. Então em 1792, o divórcio é estabelecido por uma lei, diminuindo o rigor dos casamentos (BEAUVOIR, 1970, p. 142). No ano de 1793, vedam o direito às mulheres de entrar no Conselho Político, sob a interpelação do procurador Chaumette:

[...] desde quando se permite às mulheres abjurarem o sexo, fazerem-se homens? ... [A natureza] disse à mulher: sê mulher. Os cuidados da infância, as coisas do lar, as diversas preocupações da maternidade, eis as tuas tarefas (BEAUVOIR, 1970, p. 142).

Proibição esta estendida aos clubes onde aprendiam política. Assim, as mulheres tinham seu engajamento político minimizado e o discurso da burguesia sobre a questão econômico-social elevado. Reforçando mais uma vez o estereótipo de mulher ligada à função social de mãe e esposa, conforme afirma o pensador reacionário Bonald, “[...] as mulheres pertencem à família não à sociedade política, e a natureza as fez para as tarefas domésticas e não para as funções públicas” (*apud* BEAUVOIR, 1970, p. 144).

Tal discurso ideológico passou a ser reforçado pelo sistema positivista de Augusto Comte, segundo ele, a mulher não possuía o direito de se divorciar, sua viuvez deveria ser eterna, não possuindo nenhum direito político e econômico,

apenas esposa e educadora. Salientava a desigualdade entre os gêneros e procurava justificativa na diferença física e comportamental. Balzac reverbera o mesmo ideal, tornando-se porta-voz da burguesia antifeminista (BEAUVOIR, 1970, p. 144-145).

Entretanto, a História da humanidade não para, está em constante transformação e a indústria maquinista desarticula a propriedade fundiária promovendo a autonomia de sua classe trabalhadora e também da mulher. Assim, a mulher retoma sua importância econômica ao encontrar nas fábricas a participação na produção. Essa é a grande revolução do século XIX, a transformação do destino da mulher e da classe trabalhadora, que segundo Marx e Engels encontram-se ligadas. Engels escreve que,

[...] a mulher só pode ser emancipada quando tomar parte em grande escala social na produção e não for mais solicitada pelo trabalho doméstico senão em medida insignificante. E isso só se tornou possível com a grande indústria moderna, que não somente admite em grande escala o trabalho da mulher, mas ainda o exige formalmente (BEAUVOIR, 1970, p. 148).

No entanto, isso não ocorre de forma tão simplista, são necessárias muitas lutas e alguns anos para que elas consigam se organizar sindicalmente e conquistar direitos inerentes às suas necessidades. Em 1874, tem-se a proibição de menores no trabalho noturno, descanso obrigatório aos domingos e feriados e jornada de trabalho de 12 horas; posteriormente, em 1892, tem-se a proibição de trabalho noturno; em 1900, preconiza-se a diminuição da jornada de trabalho para 10 horas; em 1905 institui-se o descanso semanal; no ano de 1907, a trabalhadora obtém a livre disposição de seu ganho; em 1909, licença maternidade; e em 1913, conquista o direito ao descanso antes e pós-parto e a proibição a trabalhos perigosos e excessivos (BEAUVOIR, 1970, p. 150).

Beauvoir ainda nos expõe que o salário pago às mulheres era fixado num valor muito inferior ao dos homens, o que agregava vantagens ao empregador. Na França, no período de 1889 – 1893, para um dia de trabalho igual ao do homem, a operária recebia somente a metade do valor pago ao trabalhador, o que impossibilitava a mulher viver sem a companhia de um benfeitor. Não obstante, os trabalhadores sentem-se ameaçados pelas operárias, pois as mesmas aceitam salários mais baixos. Somente com a integração das mulheres na vida sindical e a



defesa de seus interesses, operários e operárias passaram a unir-se e exigir em conjunto seus direitos trabalhistas.

Outro problema exposto ainda se refere à maternidade, como a mulher com seu papel de reprodutora conseguirá conciliar tal função com o trabalho? Em 1778, temos relatos da prática do *coitus interruptus* pela burguesia. O *birth-control* é autorizado nos países anglo-saxões. O preservativo passa a ser utilizado como anticoncepcional, porém o aborto não é oficialmente autorizado em nenhum lugar. No século XIX, a inseminação artificial apresenta-se como mais uma evolução para o controle da função reprodutora da mulher, proporcionando assim a liberdade de sua função reprodutora e possibilitando a elas, o exercício das atividades econômicas que se propõe (BEAUVOIR, 1970, p. 154-156).

O soerguimento da condição da mulher pode ser explicado por esses dois fatores acima descritos: a participação na produção e a emancipação do caráter de reprodutora da espécie. Com isso, temos transformações nas reivindicações femininas, agora elas passam a requerer seus direitos civis: o divórcio, a princípio; e posteriormente, o voto. No entanto, por divergência de interesse, as burguesas não estão de acordo com as reivindicações das proletariadas, isso demora a se concretizar. Quanto aos direitos políticos, estes não foram conquistados sem dificuldade. Na França, em 1901, propõe-se na Câmara, pela primeira vez, o voto feminino. Em 1909, se concede o direito de voto às mulheres para as assembleias locais. Somente em 1945, a mulher francesa conquista todas suas capacidades políticas (BEAUVOIR, 1970, p. 158 -162).

Vimos que o caminho percorrido pela mulher para obter suas conquistas foi longo e difícil. Pode-se inferir que o problema que a mulher enfrenta é o problema do homem, é o sexo oposto que não aceita as mudanças ocorridas ao longo da história, a sociedade patriarcal ainda tem rastros marcantes e significantes na sociedade moderna.

## 1.2 O PANORAMA DA MULHER NO BRASIL

A trajetória da mulher em busca de seu espaço na civilização ocidental se dá em um percurso com muitos obstáculos. No Brasil, isso não ocorre de forma diferenciada, alguns aspectos são abordados mais lentamente que outros, no

entanto, o ideal de mulher perante a sociedade ainda permanece de acordo com os ideais conservadores. E para romper com esses padrões estabelecidos foram necessários muitos embates em prol das conquistas femininas. Para vislumbrar o panorama feminino no Brasil, usaremos como aporte teórico Corrêa (1981), Del Priori (1994, 2004, 2013) e Pinsky (2012).

De acordo com Corrêa (1981) ao estabelecer um diálogo com pesquisas de Gilberto Freyre e Antônio Candido sobre a família brasileira, o Brasil apresenta, ao longo dos anos, dois modelos de formação familiar: a família patriarcal e posteriormente, a família conjugal moderna. O primeiro modelo, da família patriarcal, predominou no Brasil do século XVI ao XIX, ditando o modelo histórico familiar da sociedade brasileira. Com o surgimento da sociedade industrial no século XX, temos uma nova configuração familiar emergindo, a família conjugal moderna. Esta não está mais centralizada na ideia de manutenção de propriedades ou interesses políticos, mas sim, em afetividade e satisfação das necessidades e prazeres sexuais - que no outro modelo ocorria de forma extraconjugal.

Partindo dessa divisão familiar, pode-se notar que a constituição do *sujeito* mulher perpassa por tais modelos, e com um traço forte na configuração da família patriarcal. No decorrer do tempo e com fatores históricos, o lugar e o papel da mulher vão se modificando na sociedade, inclusive no Brasil.

No modelo patriarcal, a mulher não possuía domínio sobre si, suas posses, seu corpo; tudo era decidido pelos homens, primeiramente o pai, na ausência desse, o irmão mais velho, posteriormente, pelo marido (CORRÊA, 1981). Na sociedade colonial brasileira, a mulher de classe dominante, no modelo de família patriarcal, possuía poder sob as escravas e, até direito aos estudos, caso se tornasse freira. Tinham como obrigações as atividades domésticas, a obediência ao marido, a criação e educação dos filhos. Isso tudo sob a supervisão do homem.

Posteriormente, temos a transição para o modelo de família conjugal moderna, fato que ocorreu sem ruptura e lentamente segundo Corrêa (1981), deixando vestígios da família patriarcal ainda muito fortes nas famílias modernas. Vejamos então como se configurava o padrão feminino no Brasil do século XVI ao XIX, período designado como a era dos modelos rígidos.

### 1.2.1 OS MODELOS RÍGIDOS

Percorrendo a trajetória da história da mulher, segundo Pinsky (2012) é possível identificar dois momentos distintos: o primeiro com a imagem da mulher mais estabilizada (no período que compreende do início do século XX até 1960); e o outro modelo instável (meados dos anos 1960 aos dias atuais). Segundo a autora, a imagem das mulheres era construída a partir de seu sexo e, aos pares, “pura/impura”, “santa/pecadora”. Mas com o passar dos anos houve várias situações para (re)construir a figura da mulher. Um dos pontos marcantes para essa (re)construção da imagem da mulher foi o direito das brasileiras à educação escolar.

Segundo Pinsky (2012), em 1827, a Lei Geral do Ensino garantia apenas a escola feminina de primeiras letras, deixando a educação das mulheres para ser contemplada apenas em 1971 com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) ao atribuir correspondência entre os cursos secundários. Somente assim as mulheres tiveram possibilidade de ingressar nas universidades. E desse modo o fizeram, passando a serem vistas, com mais frequência em espaços públicos, não estando mais confinadas ao espaço doméstico e maternal.

Apesar disso, não houve rompimento com o modelo herdado da Europa Medieval, a pureza da mulher ainda deveria ser valorizada, mesmo com mudanças sutis essa herança ainda permaneceu pulsante por muitos anos. O crescimento das cidades, com mais espaços de convivência como salões, cafés, bondes atraíram novamente o olhar para a mulher. Segundo Pinsky “[...] um grande esforço teve que ser feito no sentido de enquadrar, por meio de normas, as condutas femininas, demarcar o “lugar da mulher” e definir claramente que tipo de mulher seria alvo do respeito social” (PINSKY, 2012, p. 1666-1667). Temos então a configuração da “mulher ideal”: a dona de casa, boa mãe, boa esposa, ideia constantemente atrelada ao casamento e largamente difundida em revistas femininas da época.

A representação de dona de casa está intrinsecamente ligada ao fato de que, mesmo com as possibilidades de conquistar o espaço no mercado de trabalho, a mulher priorize sua permanência em casa cuidando dos afazeres domésticos, dos filhos e marido. Sua dedicação é exclusiva ao lar, o que colabora para o sucesso do *status* do marido perante a sociedade. Ela cuida das finanças domésticas, da higiene, da educação das crianças. Tudo deve estar em ordem, bem limpo e

apresentável. Com o desenvolvimento capitalista e as famílias de classe média melhorando sua qualidade de vida, as donas de casa puderam contar com a figura da empregada doméstica.

A boa mãe, por sua vez, era aquela que cuidava dos filhos em tempo integral, mas com a “modernidade” emergente, tinham menos filhos, e eram mais exigidas sobre os cuidados com a sua prole, “[...] suas horas de lazer devem ser consagradas às crianças” (PINSKY, 2012, p. 1745). Era preciso está sempre disponível para os filhos, porém, as grandes revistas e jornais vinham como um manual a ensinar as mães a educar seus filhos, assim, conselhos de parteiras, parentas ou vizinhas passaram a ser ignorados (PINSKY, 2012).

A mulher para ser considerada boa esposa deveria cumprir os requisitos já descritos anteriormente, caso fosse boa dona de casa, boa mãe já tinha critérios positivos de aprovação para ser boa esposa. Acreditava-se que, uma boa mulher: “[...] conquista o marido pelo coração, mas o conserva pelo estômago, pois ‘os homens são como peixes, agarram-se pela boca<sup>3</sup>’” (PINSKY, 2012, p. 1777). A boa esposa, então, deveria ser devotada e carinhosa, mesmo obtendo seu espaço no mercado de trabalho não poderia deixar de cumprir as obrigações domésticas e conjugais, sempre bela e sorrindo. A felicidade do casamento dependia de todos os seus esforços.

Por conseguinte, surge a figura da mulher que trabalha fora de casa, refletindo uma ruptura nos padrões sociais da época. A mulher possuía um local social - o doméstico – e, ao propor romper com tal barreira, ela enfrenta resistência mediante o modelo convencional que já fora estabelecido pela sociedade. Ainda que no início do século XX elas fossem a maior parte da mão de obra fabril, não possuíam a estima de uma mulher do lar, além de serem constantemente comparadas e desvalorizadas quanto à força física masculina, seus salários eram bem mais reduzidos e podiam perder o emprego caso engravidassem (PINSKY, 2012).

Assim se configurava o padrão social da mulher nesse período, ainda que com algum avanço, conservava pensamentos e atitudes do período colonial. Porém,

---

<sup>3</sup>Jornal das Moças, 2 out. 1958; 16 maio 1957, *apud* Carla Bassanezi, Virando as páginas, revendo as mulheres: revistas femininas e relações homem mulher (1945-1964).

a sociedade urge por mudanças e essas começam a ser vistas, mesmo que lentamente, a partir da sociedade industrial do século XX, com uma nova configuração da imagem da mulher denominada modelos flexíveis.

### 1.2.2 OS MODELOS FLEXÍVEIS

Com o desenvolvimento econômico do Brasil, em meados do século XX, as coisas foram se modificando gradativamente. Pinsky (2012) nos apresenta como marco inicial dessas mudanças a declaração realizada por Simone de Beauvoir, em 1949, que não se nasce mulher, torna-se (referência para as discussões do papel da mulher na sociedade); posteriormente, nos revela a necessidade de possuir mão de obra qualificada. Depois, temos a chegada às farmácias das pílulas anticoncepcionais; para em seguida, apresentar a extinção da diferença curricular entre alunos e alunas, possibilitando a entrada da mulher no nível superior de ensino.

Surgiram então, grupos que discutiam sobre assuntos políticos e contestação da ordem familiar e sexual, abolindo a concepção anterior de que determinados assuntos só poderiam ser entendidos/discutidos por homens. Já era possível falar claramente sobre liberdade sexual e amor livre. Além do que, várias garotas nos meios universitários e intelectuais procuravam debater sobre política e problemas ligados ao país se tornando adeptas das causas feministas, que no Brasil abrangeu primeiramente as questões sociais mais amplas que a temática voltada exclusivamente a mulher. Tal comportamento configura entre elas uma ruptura dos padrões vividos por suas mães, tias, avós (PINSKY, 2012).

A chegada da pílula anticoncepcional no final dos anos 1960 possibilitou uma mudança na imagem que se tinha da mulher. Com a probabilidade de sexo sem risco de gravidez ou sem o questionamento sobre a honra da mulher, pouco a pouco, a busca pelo prazer tornou-se “direito” da mulher. No universo dos jovens, em particular dos universitários, isso pôde ser visto como a expansão dos direitos iguais, inclusive no que diz respeito aos prazeres sexuais.

No entanto, não houve lugar que mais alcançasse visibilidade ao expor as questões da “liberação sexual” da mulher que os grupos feministas no Brasil nos anos de 1970, “[...] neles, fazer da mulher alguém “dona de seu próprio corpo”, com

“direito ao prazer”, ao orgasmo, e a ter filhos “se e quando” quisesse era bandeira de luta” (PINSKY, 2012, p. 1844). Outros itens também abordados e colocados em pauta referiam-se à liberação do aborto e à liberdade da escolha erótica, em particular, das lésbicas. Isso tudo colaborou para provocar uma descontinuidade na ideia que se tinha sobre o modelo de mulher.

A imprensa continuou exercendo seu papel. Passou a legitimar a “mulher moderna”, mas ainda fazia referências ao homem e seu poder nas relações amorosas. Bem como no cinema (esse, com filmes pornô), novelas e seriados de TV. “[...] Em 1975, Sônia Braga surgiu nua em Gabriela. E todo um desfile de personagens femininas ‘liberadas’, ‘independentes’(...)” (PINSKY, 2012, p. 1848). A autora avança no tempo e exemplifica tais ideias então difundidas,

[...] em 1985, a revista Isto É anunciava: “O sexo já não é pecado. A perda da virgindade agora é uma opção. Os adolescentes estão mais livres para escolher sua iniciação sexual<sup>4</sup>”. Em 1990, a revista Claudia recomendava: “os pais devem aceitar o fato de que os jovens, em sua maioria, irão ter experiências sexuais<sup>5</sup>” (PINSKY, 2012, p. 1849-1850).

O relacionamento com a prática sexual passou a ser considerado comum e saudável; tanto mulheres quanto homens podiam e deviam satisfazer-se sexualmente. Da mesma forma como dizer “não” também deveria ser naturalmente aceito, no entanto, tal objeção poderia gerar “gozações” com a mulher que se opusesse.

Nas décadas de 80 e 90 o tema sexo aparecia de maneira mais recorrente. Músicas, filmes, novelas, seriados, tudo direcionou para um diálogo mais franco, o que também possibilitou adentrar na questão da saúde, ao abordar quesitos como a AIDS, DST’s, preservativos. As revistas femininas passaram a se dedicar aos assuntos de interesse da mulher, e não mais como ela deveria agir para ser uma boa mãe, boa esposa; passou a escrever conselhos sexuais, sobre a satisfação sexual com segurança, independente do estado civil ou idade, assim como também sobre a vida sexual em idades mais avançadas. Era a hora de construir uma “[...]

---

<sup>4</sup>Apud Peter Stearns, História da sexualidade, São Paulo, Contexto, 2010.

<sup>5</sup>“Falar de sexo com minha mãe? Nem pensar” Claudia. 1990, apud Carla Bassanezi, “A revista Claudia e a sexualidade (anos 1960 e anos 1990)”, em Anais do VIII Encontro da Abep, Brasília, 1992, disponível em: <[www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1992/T92VA06](http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1992/T92VA06)>. Acesso em: jan. 2012.

mulher real, feliz, capaz, que tem controle sobre sua própria vida<sup>6</sup> (PINSKY, 2012, p. 1856).

O casamento já não era um pré-requisito para felicidade. O divórcio, no Brasil, viraria lei em 1977, desobrigando as mulheres a vida conjugal por conveniência social. O relacionamento conjugal possui outra configuração, não eram mais necessárias às formalidades legais e religiosas da união, tornou-se comum viver junto sob o mesmo teto. A emancipação da mulher e as exigências delas para com os companheiros moveram o desejo pela igualdade na relação, no entanto, isso ainda não é muito bem vivenciado, os homens esperam muito mais das mulheres em relação aos serviços domésticos, do que os assumem enquanto serviços obrigatórios a todos que usufruem do lar. “Na “nova família” existe uma ligação afetiva profunda, com espaço para a “realização pessoal e profissional” da mulher e para o desenvolvimento do “lado sensível” do homem” (PINSKY, 2012, p. 1868).

Porém, participar do mercado de trabalho ainda implica a responsabilidade de cuidar dos filhos, visto que os homens não tendem a assumir tal papel, cabendo à mulher também a sobrecarga dos trabalhos domésticos. Quer seja ela realizando, quer seja atribuindo à empregada doméstica.

Nesse modelo flexível, ser mãe ainda é uma realização para a mulher, no entanto, isso não é mais uma obrigação social, passou a ser uma escolha. A mulher “realizada” não precisa ser mãe, ou apenas mãe, ela busca independência, profissionalização, realização afetiva e sexual. E isso requer outras demandas, como por exemplo, creches para receber os filhos enquanto as mesmas seguem para o trabalho. Embora haja uma maleabilidade nesse modelo, ainda há resistência masculina quanto aos afazeres domésticos e aos cuidados com os filhos, ficando a cargo da mãe, exercê-los ou solicitar ajuda de parentes, quase sempre tias ou avós. Pode-se afirmar que ainda é uma divisão de trabalho não igualitária.

Esse novo momento na sociedade conduz a mulher ao mercado profissional, muito embora, com uma visão deturpada dessa profissionalização ao entender que “[...] o trabalho evita que a mulher seja “sugada pela futilidade” e lhe permite dialogar de igual para igual com o homem construindo relacionamentos pessoais sob novas

---

<sup>6</sup>“7 erros fatais para afastar um homem”, Claudia. 1991, *apud* Carla Bassanezi, “A revista Claudia e a sexualidade (anos 1960 e anos 1990)”.

bases” (PINSKY, 2012, p. 1892). É possível perceber como o modelo tradicional insiste em se imbricar com o novo, mas, como isso tudo faz parte do contexto sócio-histórico construído, temos a possibilidade de mudanças constantes, dependendo do momento vivido e dos sujeitos envolvidos.

Diante do exposto, abordaremos nesta próxima seção, a relação da mulher com o cinema, como esse aparelho também é um (re)produtor do discursos vigentes, assim como a figura feminina é (re)produzida nesse contexto.

### 1.3 A MULHER E O CINEMA

Acredita-se que a Revolução Francesa (1789), seu contexto social e político contribuíram para o surgimento do feminismo moderno. Esse movimento, no período Iluminista, é um fato inegável a compelir para a visibilidade da mulher na sociedade. No século XIX ocorre o que podemos chamar de onda feminista na sociedade liberal europeia em ascensão. Na Inglaterra, a luta apresentava-se pela obtenção de igualdade: poder votar, obter instrução educacional, exercer uma profissão ou poder trabalhar.

Na década de 1960, temos uma segunda onda feminista contemporânea nos Estados Unidos da América; dessa vez, a luta era pela “libertação” da mulher, pelo direito de dispor de seu próprio corpo. Entende-se por essa libertação a relação de igualdade entre os pares, não mais a opressão ainda existente apesar dos direitos adquiridos. Seria a recusa da noção de “inferioridade” à qual a mulher era posta até então. Ou ainda para expulsar o sexismo da vida cotidiana, como afirma Pahud & Paveau (2018) no que ela descreve como sendo a terceira onda. Segundo as mesmas autoras, a quarta onda do feminismo move-se ao final dos anos 2000 buscando a reflexão de novos argumentos feministas e suas ferramentas digitais na web.

Com esta emergência surgindo na história das mulheres, luta por igualdade e dignidade, elas apresentam-se como seres participantes da história, protagonistas de um novo capítulo da história da humanidade. Assim sendo também no cinema; o movimento feminista possibilita a entrada da mulher em um mundo restrito aos homens até então.



Em *A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro*, Reis afirma que “[...] desde seu surgimento ao final do século XIX, o cinema aos poucos se tornou objeto de estudo e análise de diferentes campos do conhecimento, como a História, a Psicanálise e a Antropologia” (REIS, 2017, p. 40). Porém, a linguagem cinematográfica se desenvolveu e evoluiu bastante, deixando de ser apenas um registro visual. Tornou-se necessário então, observar e analisar outras categorias agora presentes em seu material como recursos expressivos, dentre eles: os componentes cinematográficos (significantes visuais e sonoros); o enquadramento (ângulos, cores planas, luminosidade); a narrativa (personagens, ambiente, ações); a comunicação (diretor, espectador - interação social). Fazendo desse material um rico objeto de análise. A autora ainda relata que,

[...] desde o surgimento de liberação feminina, muitas mulheres passaram a questionar e a estudar a representação da sexualidade da mulher na pintura, na literatura e nos meios audiovisuais a partir de uma combinação entre teoria e ideologia, diferenciando-se da crítica dominante (REIS, 2017, p. 41-42).

Na obra *História do cinema mundial*, Costa (2006) nos traz um retrospecto sobre como se configurou o primeiro cinema. Ela afirma que o cinema com predominância de imagens surgiu no início do século XX, mas inicialmente, mesclava-se com os espetáculos de lanterna mágica, teatro popular, revistas ilustradas.

Nos vinte anos iniciais passou por constantes transformações, adquirindo a linguagem cinematográfica específica. Auguste e Louis Lumière se tornaram referência na indústria cinematográfica, embora não tenham sido os primeiros nessa corrida a produzir equipamentos e exibições fílmicas. Como negociantes experientes tornaram seu invento conhecido mundialmente e fizeram desta uma atividade lucrativa.

Na década de 1970, a norte-americana Elizabeth Ann Kaplan inicia um trabalho de abordagem feminista na crítica cinematográfica, de acordo com Lopes (2006), isso ocorreu juntamente com as teóricas Laura Mulvey, Mary Ann Donne e Janet Bergstrom. Esse grupo de mulheres propôs uma abordagem utilizando os conceitos da Semiologia e Psicanálise. Laura Mulvey, ao publicar seu artigo *Prazer*

*Visual e Cinema Narrativo*<sup>7</sup>, utiliza-se dos conceitos de Lacan, como: a fase do espelho para o processo de reconhecimento da imagem pelo telespectador e, o conceito de escopofilia, “[...] demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 1983, p. 437).

É preciso salientar, que a proposta de Psicanálise nessa abordagem não possui o mesmo intuito que a realizada por Freud – o estudo da psique humana - ela se limita a um estudo das relações presentes no patriarcado e como essas relações são expressas nas representações dominantes. Kaplan (1995) assevera que,

[...] a psicanálise torna-se então uma ferramenta crucial para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por macho e fêmea que se refletem nos filmes. Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal (KAPLAN, 1995, p. 45).

Dessa forma, busca-se entender como a narrativa do cinema clássico se relaciona com o prazer do espectador ao alcançar satisfação em assistir uma produção realizada pelo cinema dominante, (re)produzindo de maneira muito habilidosa e técnica, os discursos vigentes na sociedade.

Então, questionamos: O olhar é masculino? É possível afirmar que a nossa sociedade está envolvida nas relações da diferença sexual – masculino e feminino – ao viabilizar a visibilidade da mulher numa troca de papéis, de dominada à dominante? O olhar não é necessariamente masculino, como afirma Kaplan, “[...] mas para ativar e possuir o olhar, devido à nossa linguagem e estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição ‘masculina’” (KAPLAN, 1995, p. 53). O que nos leva aos conceitos freudianos de voyeurismo e fetichismo, “[...] mecanismos que o cinema dominante usa para construir o espectador masculino de acordo com as necessidades de seu inconsciente” (KAPLAN, 1995, p. 53).

A câmera funciona como o olho curioso que expia pelo buraco da fechadura, tornando o espectador um *voyeur*, ao observar a imagem erotizada da mulher envolvida pelo enredo do filme quando há sexo na tela. Kaplan ao citar Mulvey nos mostra que tal erotização da mulher estrutura-se em torno de três olhares explicitamente masculinos,

---

<sup>7</sup>Versão ampliada de um trabalho que havia sido apresentado em 1973 na Universidade de Wisconsin.

[...] há o olhar da câmera na situação que está sendo filmada (chamada de evento pró-fílmico); (...) há o olhar do homem dentro da narrativa, que é estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar; e, finalmente, há o olhar do espectador masculino, que imita os outros dois olhares (KAPLAN, 1995, p. 54).

A sala de cinema transforma-se. A escuridão, a imobilidade do espectador e a projeção do filme provocam a entrada no inconsciente do espectador, até mesmo onde o prazer foi bloqueado. Assim afirma Gubernikoff,

[... ] há uma tendência à regressão, dada pela repetição e pela monotonia do cinema, reforçada por seu aspecto ritual, que faz com que aflorem a angústia existencial da alienação de nossas vidas e a angústia da própria história da civilização do homem (GUBERNIKOFF, 2016, p. 39).

Isso ocorre também porque o homem possui tendência a reproduções, pois durante seu desenvolvimento histórico-cultural ele utiliza-se de fábulas, da religião e da ideia de um “eterno retorno”; o cinema vem de encontro a tal concepção, pois constrói suas narrativas baseadas na Jornada do Herói<sup>8</sup>. Gubernikoff justifica tal ocorrência ao afirmar que “[...] o cinema é o espelho do homem e ver um filme significa refletir nele seus próprios desejos e reconfirmar o que é socialmente permitido” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 37).

O cinema é uma forma de realização do imaginário, técnica esta apropriada pelo sistema capitalista e pela sociedade industrial; capaz de ativar esse imaginário através do jogo de espelhos que a tela do cinema proporciona, possibilitando o reencontro com o inconsciente e com o complexo de Édipo recalcado no período da latência<sup>9</sup>. Assim, afirma Gubernikoff que “[...] a tela é um espelho onde o espectador não se vê, mas, já tendo passado pela experiência lacaniana do espelho, se reconhece nele como objeto ausente, no meio dos objetos da tela” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 40).

Portando, o cinema utiliza-se do fetiche como ferramenta para desvendar o imaginário, da mesma forma como a câmera revela o que deve ser mostrado, por isso, o cinema trabalha com o erótico. No entanto, “[...] incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante”

<sup>8</sup>A jornada do herói é um guia da narrativa que apresenta a ideia de que todas as histórias consistem em alguns elementos estruturais comuns encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes (VOGLER, 2006, p. 26).

<sup>9</sup>Período de latência refere-se à 4ª fase da Teoria psicossocial do desenvolvimento elaborada por Sigmund Freud, corresponde a idade de 6 anos até a puberdade.

(MULVEY, 1983, p. 438).

Logo, para contribuir com o percurso até então realizado, veremos em seguida aspectos teóricos que sustentam a construção da identidade, dando ênfase à questão da identidade feminina.

#### 1.4 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA MODERNIDADE

A globalização nos apresenta transformações rápidas e imediatas, assim como favorece a expansão daquilo que era apenas local passando para o global e, isso ocasiona mudanças de atitudes. O sujeito precisa produzir discursos diferenciados para estar em contato tanto com o local quanto com o global. Dessa forma, a identidade passa a ser negociada e, de acordo com o momento estabelecido, os discursos são mediados. Hall e Tadeu nos apresentam que a identidade pode ser pensada como relacional, onde o ser humano se distingue pelo que há de diferente. A identidade é formada por aquilo que não se é. (HALL & TADEU, 2015, p. 9). O que irá definir a identidade de uma pessoa é justamente a negação do que se é.

Por exemplo, para se declarar brasileiro, nega-se ser argentino ou francês. De tal forma que, à medida que a globalização traz mudanças sociais, a identidade também vai se adaptando a estas mudanças e se (re)estabelecendo, se (re)construindo. O que no dia anterior poderia definir uma identidade - uma quebra no mercado financeiro, uma nova eleição - poderá influenciar diretamente no dia seguinte na postura que o sujeito se apresenta, pois isso pode causar desemprego, discurso de ódio e até crimes. A identidade se reconfigura, se adapta, torna-se maleável.

Nesse novo cenário globalizado, em que o mercado financeiro, político e cultural aparenta ter papel centralizado nas mudanças sociais contemporâneas, a linguagem, sob a forma de práticas discursivas, apresenta-se relevante para o desenvolvimento global ao considerar a tese de que vivemos num mundo único. No entanto, por se tratar de um mundo relativamente novo, o mundo globalizado, as novas práticas discursivas tornam-se necessárias para ampliar as fronteiras e o poder global.

Há centenas de satélites transmitindo informações que permitem a comunicação instantânea entre os países mais longínquos geograficamente e isto possibilita inovações para a vida de todos, tanto para homens como para mulheres, independentemente de seu grau de instrução, classe social ou nacionalidade. Essas inovações influenciam diretamente no modo de vida dos sujeitos e conseqüentemente na (re)construção de suas identidades. Essa tentativa de a mulher contemporânea definir a sua identidade feminina é um ponto central a ser analisado, pois nessa busca em constituir a identidade mulher, ela irá se opor ao masculino, considerando que a identidade é formada por aquilo que não se é.

Nessa oposição é possível perceber grande dificuldade para a definição identitária do gênero feminino, visto que, por mais que a construção da identidade seja contínua e maleável, o espaço discursivo e a evolução global não acompanham o desenvolvimento dessas diferenças e desigualdades de gênero.

Isso fica evidente ao observar o uso das redes sociais, ferramenta amplamente utilizada pelas mais diferentes pessoas da sociedade, onde indiscriminadamente ocorrem manifestações de opiniões diversas sobre as questões que envolvem o tema mulher ou qualquer outro tema em evidência. É a crescente demanda denominada por Bauman de “comunidades guarda-roupa”. Ele assevera que “as comunidades guarda-roupa são reunidas enquanto dura o espetáculo e prontamente desfeitas quando os espectadores apanham seus casacos nos cabides” (BAUMAN, 2005, p. 37).

Nesse ínterim, Hall postula que “a identidade surge de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros” (HALL, 2006, p. 38-39). Logo, a identidade não é permanente, como poderia se imaginar, somos constantemente interpelados pelas manifestações culturais a nossa volta, somos moldados e remodelados a todo instante em que o mundo se move de forma acelerada. Essa suposta durabilidade de identidade esvai-se na mesma velocidade do movimento do mundo, dificultando, dessa forma, a construção de identidade.

A história nos apresenta várias transformações na construção da identidade, como no período do Iluminismo, em que se dava atenção especial às atividades intelectuais, assim como também, foi o momento que contribuiu para o surgimento

do feminismo moderno. Na modernidade, como preconiza Bauman (2005), tudo é fluido, as formas são moldadas e remodeladas constantemente, pois tudo está sob influência das forças, por menores que sejam. Mas também, nessa modalidade fluida em que o mundo se encontra, pode-se facilitar a ampliação de poderes àqueles que se encontram à margem da sociedade, como o caso específico da figura da mulher, visto que a contínua mudança de forma nesta era fluida favorece constantemente a ampliação de fronteiras e poder. Bauman ainda afirma,

[...] buscamos, construímos e mantemos as referências comuns de nossas identidades em movimento – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo (BAUMAN, 2005, p. 19).

É relevante evidenciar que a identidade é um processo e encontra-se em constante movimento de construção e reconstrução, o que se tinha como ideia de identidade ontem já não é mais válido hoje, o mesmo ocorre com a identidade feminina em questão.

A seguir, traremos as discursividades políticas e religiosas apresentadas por Foucault para colaborar com a análise das discursividades fílmicas redimensionando e interpretando o pensamento foucaultiano sob a ótica do feminino.

## 1.5 A TEORIA DE FOUCAULT E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O FEMININO

Não se pode negar a importância dos pensamentos de Foucault para as teorias feministas. Conceitos complicados para o feminismo como saber, poder, subjetividade, identidade e sexualidade encontram-se apoiados nas discussões produzidas pelo pensador. No entanto, ocorrem certas incompreensões com os teóricos e as teóricas do feminismo, o que ora ocasiona rejeição, ora reconhecimento. Então, apoiados na teoria de Foucault iremos expor como esses conceitos tão presentes em seus estudos colaboram para a interpretação discursiva sobre a mulher, descortinando o que já está evidente e questionando tal normalidade. Para isso, tomaremos como base teórica as obras de Michel Foucault: *História da Sexualidade* (1999), *Microfísica do Poder* (2007) e *Arqueologia do Saber* (2008).

### 1.5.1 FOUCAULT: PODER, SABER, POLÍTICA E SEXUALIDADE

Ao longo de seus estudos Foucault abordou diversas questões interessantes, no entanto, ele optou por resumi-las em duas palavras: poder e saber. (FOUCAULT, 2007). Segundo o autor,

[...] o que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Em outras palavras, a sociedade e o que ela produz ou reproduz é regulado. Existe um poder que sanciona o que pode ou não ser dito ou realizado. Freud, na psicanálise, denomina essa lei de *Superego*, é ele que vai regular o inconsciente sobre o que pode ou não ser dito ou realizado. Mais adiante, Lacan irá chamar de “o nome do pai”. Já a análise do discurso denomina como ideologia. O contexto sócio histórico é que vai definir e regular o que é ou não permitido em dado momento histórico.

Na obra *Microfísica do Poder*, Foucault nos relata que,

[...] o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma de saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2007, p. 08).

O poder é visto como algo repressor, tal ideia é marcante perante a sociedade, pois as relações de poder são cultural e socialmente construídas, difundindo a ideia de dominação masculina e subjugação da mulher. No entanto, ele também pode ser a mola propulsora de conhecimento, visto que o poder ao qual Foucault se refere está intrinsecamente relacionado ao discurso e o discurso é a história produzindo sentidos por meio da relação língua-ideologia, tornando-se o lugar de contestação de práticas sociais naturalizadas.

Mas, como isso afeta a categoria feminina? Como, seguindo a teoria de Foucault, podemos aplicá-la ao conceito de gênero e do feminino? Conforme Beauvoir (1970), a mulher não vem ao mundo assim, ela torna-se mulher mediante sua vivência e experiência ao longo da vida, sendo este ponto, a pequena fissura em

que a teoria de Foucault pode ser aplicada, posto que ele tende a resumir seus estudos em duas palavras: poder e saber, dois termos em que, sem muito aprofundamento teórico, é possível opor ou contrastar com os termos gênero e sexo (feminino, em questão), visto que desde o início da história da humanidade a mulher é tida como um ser secundário, sem muita importância social, econômica, e política.

A mulher, segundo a teoria de Foucault torna-se sujeito, a partir da oposição ao homem, e isto já fora dito por Beauvoir (1970) ao escrever *O Segundo Sexo*, ela se afirma mulher justamente por não ser homem, ela está sujeita à lei que é masculina e tal lei tende a oprimi-la, no entanto, possui uma subjetividade feminina que a põe em contato com a sua própria condição de mulher. Mas como pensar a política pelo viés do sujeito feminino? Conforme Butler (2003) seria necessário recorrer à Foucault e realizar uma investigação crítica chamada genealogia, no caso, genealogia feminista. E com isso, dispor do jogo das identidades produzidas historicamente, e o papel político exercido por estas identidades e suas histórias construídas.

A identidade feminina vem sendo construída conforme a teoria feminista vai ganhando visibilidade e campo dentro da história, Butler afirma que,

[...] a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada (BUTLER, 2003, p. 17-18).

Segundo essa assertiva, uma identidade passa a ser construída com os interesses do gênero e em seus discursos. Pelegrini também corrobora ao afirmar que “[...] a mulher é o efeito do discurso que advoga sua opressão, produção discursiva engendrada pela representação política” (PELEGRINI, 2012, p. 5).

Para a política, o sujeito é peça essencial, em particular, para a política feminista, pois o sujeito político é construído observando certos princípios de exclusão e legitimação. No entanto, o gênero feminino possui muito menos legitimação que exclusão, inclusive pelas discordâncias internas quanto ao termo “mulheres”, acredita-se que não englobe, de fato, certas particularidades, e com isso perde-se força para se legitimar as demandas da classe. Da mesma forma, como



surgem variadas categorias feministas gerando a falta de um consenso norteador, acaba-se por perder força perante a sociedade construída no modelo do patriarcado.

O que falta compreender ainda é que as mulheres são, além de reprimidas, produtos dessa repressão, não há como dissociar um do outro, ambos se completam, entram em conflito e se renovam, mas de forma circular, onde tudo volta a acontecer. Logo, da mesma forma que elas buscam emancipação e tentam produzi-la, há uma força de repressão agindo em conjunto. Conforme Butler afirma “[...] a identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento” (BUTLER, 2003, p. 23).

O pensamento feminista difere sexo e gênero, sendo o primeiro designado como fator biológico e o segundo como fator social, cultural na construção da identidade; conforme afirma Butler, gênero é “[...] a interpretação múltipla do sexo” (BUTLER, 2003, p. 8). Este afastamento é importante para o pensamento feminista, pois a partir dele se poderá pensar numa política que fuja do determinismo biológico que tende a definir o que seria o “papel” adequado do homem e da mulher.

Contudo, surge um problema. Como distinguir um termo do outro se ambos se inscrevem na história e na natureza? Recorremos aqui a Foucault (1999) em *A História de Sexualidade*, onde o autor procura mostrar como a sexualidade foi cuidadosamente encerrada na era vitoriana, passando para dentro de casa e, com isso, passou a ser vista de uma concepção jurídica e de poder, ao induzir a repressão e negação. Passou-se a crer que apenas os casais, dentro do ideal de família conjugal, eram legitimados, ditavam a lei, possuíam o direito de falar. O lugar da sexualidade passou a ser o quarto dos pais. Às crianças, o conhecimento sobre sexualidade passou a ser interdito, o silêncio, aplicado, “[...] não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber” (FOUCAULT, 1999, p. 10). O autor ainda diz que,

[...] explicam-nos que, se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos de poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente (FOUCAULT, 1999, p. 11).

Na obra *Gênero, Patriarcado e Violência*, Rubin afirmou, em 1975 que,

[...] um sistema de sexo/gênero consiste numa gramática, segundo a qual a sexualidade biológica é transformada pela atividade humana, gramática esta que torna disponíveis os mecanismos de satisfação das necessidades sexuais transformadas (RUBIN, 1975, p. 158).

A autora considera que não existe uma sexualidade biológica independente do contexto social em que é exercida. E acrescenta que “[...] o conceito de gênero pode representar uma categoria social, histórica, se tomado em sua dimensão meramente descritiva, ainda que seja preferível voltar à velha expressão categoria de sexo” (SAFFIOTI, 2013, 110).

O cinema passa a ser uma área importante para que se estabeleçam discussões sobre gênero. O discurso cinematográfico pode se constituir em um campo no qual se inserem alternativas a uma cultura tradicionalista e conservadora. Esse mecanismo cinema/gênero pode direcionar a produção de novos sentidos sobre gênero na sociedade, utilizando-se da linguagem cinematográfica para veicular a ideologia dominante ou refutá-la. Na obra *Cinema, Identidade e Feminismo* (2016), Gubernikoff nos apresenta que “[...] a hegemonia masculina, de dominação e poder, marcam profundamente a vida e a mentalidade da mulher brasileira” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 14) refletindo em vários aspectos de sua vida, o que pode ser observado no depoimento de Tizuka Yamasaki, em entrevista de 7 de junho de 1991,

[...] sempre me perguntei se quando uma mulher dirige, o resultado final difere do resultado do homem, ou se a linguagem é diferente ou não. Eu não acho que seja diferente. O que se passa é o seguinte: como nós, mulheres latino-americanas, que tivemos um tipo de educação particular, onde a gente foi criada para ter uma relação com o mundo de subserviência... prestando serviço ao homem... não podendo opinar... acreditando que era objeto sexual e sem desejos próprios... acreditando que a gente não tinha condições de buscar a própria felicidade, porque a felicidade era dada pelo homem que nos escolhia... voltada para as tarefas domésticas, sem direito a profissão, sem direito a opinião, eu acho que tudo isso influenciou a linguagem. Agora, uma mulher que saiu desse universo e conseguiu ser diretora, rompeu com uma série de barreiras. E daí, também, tem outro lado, que é a reação a isso. Particularmente, eu fui assim. Eu cresci querendo ser homem, querendo ter os mesmos direitos que o homem. Então eu achava que para ser aceita por essa comunidade masculina, eu tinha que pensar, agir como homem. Os meus primeiros filmes, meus três filmes autorais têm essa preocupação; está lá estampado. Que é a coisa discursiva, pois o homem é o dono do discurso. A mulher não tem discurso. A mulher brasileira está começando agora, depois dessa

revolução cultural toda, a discursar; assim mesmo está engatinhando nesta área (GUBERNIKOFF, 2016, p. 14-15).

A princípio, a mulher se posicionou como homem no mundo dos homens para poder conseguir seu espaço, posteriormente com as transformações na sociedade moderna passou a buscar e se posicionar com sua identidade feminina reformulada, ainda que lentamente. Kaplan nos demonstra que,

[...] em termos da narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos, assumem uma imagem de que têm um status “eterno” que se repete, em sua essência, através das décadas: superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo (KAPLAN, 1995, p.17).

Desse modo, podemos perceber que o cinema é um veículo de difusão de uma ideologia que ainda pode ser vivenciada pelo espectador, no entanto, já é possível identificar ressignificações da realidade. Como é apresentado por Martins de Souza (2012) em sua tese *Cartas para quem? O funcionamento discursivo da falta no filme “Central do Brasil”*:

[...] os que antes eram considerados insignificantes, são notados e representados. Parte-se da cidade maravilhosa, “coração do meu Brasil”, enunciado convocado pelo espaço de memória discursiva, “cheia de encantos mil”, cujos cartões postais, rede de imagens notáveis advindas das fotografias, do cinema, da televisão, direcionam o imaginário para um lugar que não corresponde ao que vemos dessa cidade durante o filme. Onde está o bondinho? O Pão de açúcar? A baía de Guanabara? O Cristo Redentor, as praias com os corpos esculturais? O que vemos são imagens cruéis da urbanidade: trens lotados, movimento avassalador de pessoas em um painel que diz faltar respeito à dignidade dos trabalhadores, do povo, da massa. Compõem esse mosaico, entre outras cenas em que se significa um outro “coração do meu Brasil”, um assassinato de um ladrão de walkman, os catadores de lixo dentro da estação ferroviária, os ambulantes, o atropelamento da mãe de Josué, o menino abandonado à sua própria sorte, junto com outras crianças abandonadas, o tráfico de crianças e o tráfico de órgãos (MARTINS DE SOUZA, 2012, p. 47).

Portanto, apoiados na teoria de Foucault iremos utilizar esses conceitos tão presentes em sua teoria para colaborar com a interpretação discursiva sobre a representação da mulher proposta nesse estudo.

## 1.5.2 ABORDANDO AS DISCURSIVIDADES RELIGIOSAS SOB A ÓTICA DO FEMININO

Esse é um ponto de debate que surge com o questionamento da origem da vida e a concepção com mais impacto no mundo Ocidental, a do criacionismo; perspectiva esta que envolve a concepção religiosa do cristianismo, sua instituição, a moral e os bons costumes da sociedade através dos séculos.

O criacionismo é uma teoria cristã que procura explicar a origem do homem e da mulher, bem como toda a existência do universo como obra de Deus: “[...] No princípio Deus criou o céu e a terra. (...) Deus disse: Que a terra produza seres vivos conforme a espécie de cada um. [...] Então Deus disse: Façamos o homem a nossa imagem e semelhança. (...) e Deus criou o homem à sua imagem; a imagem de Deus ele o criou; homem e mulher” (GÊNESIS 1, 26-27).

O livro de Gênesis traz toda a história da criação, inclusive dedica-se a narrar com mais detalhes a criação do homem e da mulher:

[...] Então Javé Deus modelou o homem com argila, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente. [...] Javé Deus disse: Não é bom que o homem esteja sozinho, vou fazer para ele uma auxiliar que lhe fosse semelhante. [...] O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e todas as feras. Mas o homem não encontrou uma auxiliar que lhe fosse semelhante. Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem. Então o homem exclamou: “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!” (GÊNESIS, Cap.2; 7,18-23).

De acordo com a concepção criacionista a mulher foi retirada de uma parte do homem, conforme as escrituras sagradas, uma auxiliar que lhe fosse semelhante. Esse discurso religioso foi perpetuado por muitos séculos, e ainda é pulsante nos dias atuais. A partir dele podemos compreender a condição da mulher através dos tempos.

A instituição Igreja Católica esteve por séculos à frente do poder que regia a vida em sociedade, logo os religiosos católicos utilizavam-se do discurso do criacionismo para justificar e ratificar a submissão da mulher perante o homem, colocando-a como frágil e secundária; bem como, para exaltar a condição do homem, por ele ter recebido a vida a partir do sopro divino, estreitando-se a Deus e a tudo que é espiritual.

Por conseguinte, os religiosos baseiam-se na ideia de pecado/pecadora apresentada ainda no livro de Gênesis, na passagem que Eva come do fruto

proibido, estabelecendo aí a ideia de que é a mulher a origem do pecado, inferiorizando-a novamente.

[...] Deus proibiu Adão e Eva de comerem da árvore do conhecimento do bem e do mal, caso o fizesse morreriam. Mas a serpente convenceu Eva a prová-la. [...] Pelo contrário, Deus sabe que, no dia em que comerdes da árvore, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal. A mulher viu que seria bom comer da árvore, pois era atraente para os olhos e desejável para obter conhecimento (GÊNESIS. 3, 1-7).

As mulheres eram pecadoras, de acordo com a visão dos religiosos, por estarem muito próximas dos prazeres carnis e dos sentidos humanos, pois fora tirada da carne de Adão; pecadoras por serem filhas de Eva, àquela que transgrediu a regra e colocou a humanidade em decadência. O fruto proibido, descrito na Bíblia, é a sexualidade apresentada por Foucault em seus estudos, tão velada por longos períodos.

Isto pode ser visto desde a mais tenra infância, como aparece em *História da Sexualidade*, a questão da interdição, a proibição do falar. As crianças não podiam falar, saber, ver ou ouvir nada a respeito de sexo. O silêncio deveria ser imposto, gerando uma repressão, que “funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber” (FOUCAULT, 1999, p. 10). Assim, era o tratamento dado à sexualidade, o silêncio. Através desse silêncio, o poder era exercido sobre a mulher e as crianças.

Foucault ainda relaciona uma série de perguntas que irão pontuar seus estudos e nos fazer refletir sobre o discurso da sexualidade e o poder:

[...] Por que se falou da sexualidade, e o que se disse? Quais os efeitos de poder induzidos pelo que se dizia? Quais as relações entre esses discursos, esses efeitos de poder e os prazeres nos quais se investiam? Que saber se formava a partir daí? Em suma, trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana (FOUCAULT, 1999, p. 16).

Tais questionamentos vão de encontro a tudo que era pregado pela igreja, pois essa abordagem não era e ainda hoje não é bem vista, é um tabu. Aquilo que não quero falar a respeito: silêncio. E de que maneira isso aconteceu? Uma das formas encontradas foi o sacramento da confissão, idealizado e realizado pela igreja

após o Concílio de Trento, a princípio uma vez ao ano, mas posteriormente com a Contra Reforma, sempre que possível ou ao se cometer algo considerado pecado, dando ênfase na penitência a ser cumprida. Conforme podemos averiguar em A História da Sexualidade, “[...] coloca-se um imperativo: não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso” (FOUCAULT, 1999, p. 24).

Então, ao se fazer de todo seu desejo um discurso, os indivíduos passariam a regular o que iriam proferir, pois nem todo o desejo do ser humano pode ser claramente verbalizado devido às regras de conduta vigentes na sociedade e, como já fora vislumbrado, a sociedade foi permeada, por muito tempo pelas regras e condutas ditadas pela igreja, que neste âmbito, não favorecem a posição da mulher na sociedade.

Pensando um pouco nos efeitos de poder que regulavam a mulher e o que poderia ser dito por elas, deve-se pensar também no não dito e no silenciamento dentro das casas para atender aos padrões sociais da época. Será que não havia violência? Tudo era consensual?

Mas por volta do século XVIII surge a necessidade de falar abertamente sobre sexo,

[...] deve-se se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função de demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção; cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se (FOUCAULT, 1999, p. 27).

Logo, tal necessidade pode ser atribuída ao fator político e econômico, visto que surgiam, neste período, a chamada “população” e seus problemas e com isso foi necessário o governo adotar meios para gerir tanto a população quanto os interesses particulares das instituições, como tratado por Foucault ao citar C.J. Herbert<sup>10</sup>,

[...] os Estados não se povoam conforme a progressão natural da propagação, mas em razão de sua indústria, de suas produções e das diferentes instituições... Os homens se multiplicam como as produções do

---

<sup>10</sup>C.J. Herbert, *Essaisur la police générale des grains* 1733, p. 320-321.

solo e na medida das vantagens e dos recursos que encontram nos seus trabalhos (FOUCAULT, 1999, p. 28).

Supõe-se que com o movimento Iluminista e a necessidade de outras configurações sociais, a Igreja Católica passou a ter seu poder diminuído gradativamente e, com isso, abre-se um caminho para uma padronização social diferente a partir de então. "[...] Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observação sobre o sexo. Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico" (FOUCAULT, 1999, p. 29).

Assim, o discurso religioso imbricou-se na vida da mulher desde a Idade Média quando a Igreja era detentora da verdade e legitimava os discursos vigentes na sociedade. Embora a Idade Moderna tenha questionado a Igreja e modificado parcialmente a sua legitimidade, ela possui uma herança muito forte até hoje nas sociedades ocidentais.

Neste capítulo foram apresentados conceitos que subsidiaram para esta pesquisa. Na seção inicial, foi apresentado um breve percurso histórico das relações homem e mulher ao longo da sociedade ocidental, em seguida, como se dá a relação do gênero feminino e o cinema, posteriormente a construção da identidade feminina na modernidade e por fim, as teorias de Foucault para subsidiar conceitos pertinentes à identidade feminina. A seguir, serão indicados os fundamentos teórico-metodológicos.

## CAPÍTULO 2 FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

O estudo da linguagem pode ocorrer de diversas maneiras, seja a língua enquanto sistema de signos, de regras formais, Linguística e Gramática Normativa. Todas estas vertentes estudam a língua de maneira diferente, considerando-se inclusive, o período histórico ao qual este estudo está vinculado. Assim, surgiu a Análise do Discurso, a partir de uma maneira singular de estudar a língua.

Sua nomenclatura já nos apresenta seu objeto de estudo: o discurso. Termo este que dá ideia de percurso, de movimento, conforme afirma Orlandi “[...] discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2015, p.15).

Temos então, neste campo do saber, a articulação do Materialismo Histórico, com a Linguística e a Psicanálise. E para melhor compreensão desta articulação atuando no discurso iremos dividir este capítulo em duas etapas; a primeira abordará o surgimento da Análise do Discurso enquanto campo do saber. Posteriormente, a segunda etapa apresenta conceitos que subsidiam e constituem a metodologia desta pesquisa.

### 2.1 A ANÁLISE DO DISCURSO – UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

É através da linguagem que o homem se constitui. Desde muito antes da língua falada o homínido já possuía uma linguagem rudimentar para se comunicar; o homem, logo que possível, racionalizou que era preciso estabelecer um código de comunicação, e a partir de então, este código foi se modificando na mesma medida que o homem evoluía. Mudam os períodos históricos e a linguagem acompanha tais mudanças.

Vários foram os estudiosos que se dedicaram ao estudo da linguagem e seus problemas buscando uma explicação. Dessa forma, os estudos avançaram ao longo dos anos até chegar ao século XX, na década de 1960, momento em que este campo de estudo toma o discurso como objeto de investigação. No entanto, até a chegada desse ponto, o estudo da língua em funcionamento já era realizado de forma não sistemática em outras perspectivas.



Antes de Ferdinand de Saussure trabalhar as bases do estruturalismo, os formalistas russos realizaram um movimento de crítica literária e interpretação. Desse movimento, Souza cita que “uma contribuição notadamente discursiva é a distinção entre *Fábula* e *Sjuzhet*, feita por Vladir Propp<sup>11</sup>” (SOUZA, 2006, p. 23).

Nessa distinção, Souza nos apresenta como exemplo, a fábula de Romeu e Julieta que tem como história o amor de dois adolescentes de famílias rivais. Essa história é duplicada nas mais diversas formas até a atualidade, e é nessa forma de reapresentar a mesma história que se identifica o *Sjuzhet*. Logo, temos a dicotomia *Fábula* e *Sjuzhet*, em que se tem o que aconteceu, o parafraseável, que a análise do discurso tomará como discurso (*fábula*) e o re-apresentável, como o que aconteceu foi contado, considerado pela análise do discurso, a enunciação (*sjuzhet*). Esta relação conceitual se alinha com as ideias de estrutura e acontecimento trazidas por Pêcheux, posteriormente e com o estruturalismo de Saussure ao utilizar-se das dicotomias.

Saussure nos apresenta as bases para o estruturalismo e ocupa um lugar de notoriedade nos estudos linguísticos. Dentre suas contribuições a dicotomia língua/fala (*langue/parole*) nos interessa de modo particular, pois é ela que irá definir o objeto da Linguística: a língua (*langue*). Souza afirma que, “[...] a *langue* ganha status de objeto por independe do indivíduo e por ser social – no sentido de supraindividual” (SOUZA, 2006, p.25). E ainda recorre a Saussure, no que concerne ao reconhecimento da interdependência entre a língua e a fala: “[...] Existe (...) interdependência da língua e da fala; aquela é ao mesmo tempo o instrumento e o produto desta. Tudo isso, porém, não impede que sejam duas coisas absolutamente distintas” (SAUSSURE, 2012, p. 27).

Apesar das muitas críticas a Saussure por esta separação - língua e fala – deve-se salientar que isso fez toda a diferença para que a Linguística alcançasse o seu lugar no campo da ciência, pois passou a ter um objeto delimitado de estudo, em que o sentido se estabelece de acordo com o contexto.

Mikhail Bakhtin contestou o que fora proposto pelos formalistas russos e por Saussure, conforme tece Souza (2006), apresentando duas orientações principais para compreender linguagem, até então: o subjetivismo idealista e o objetivismo

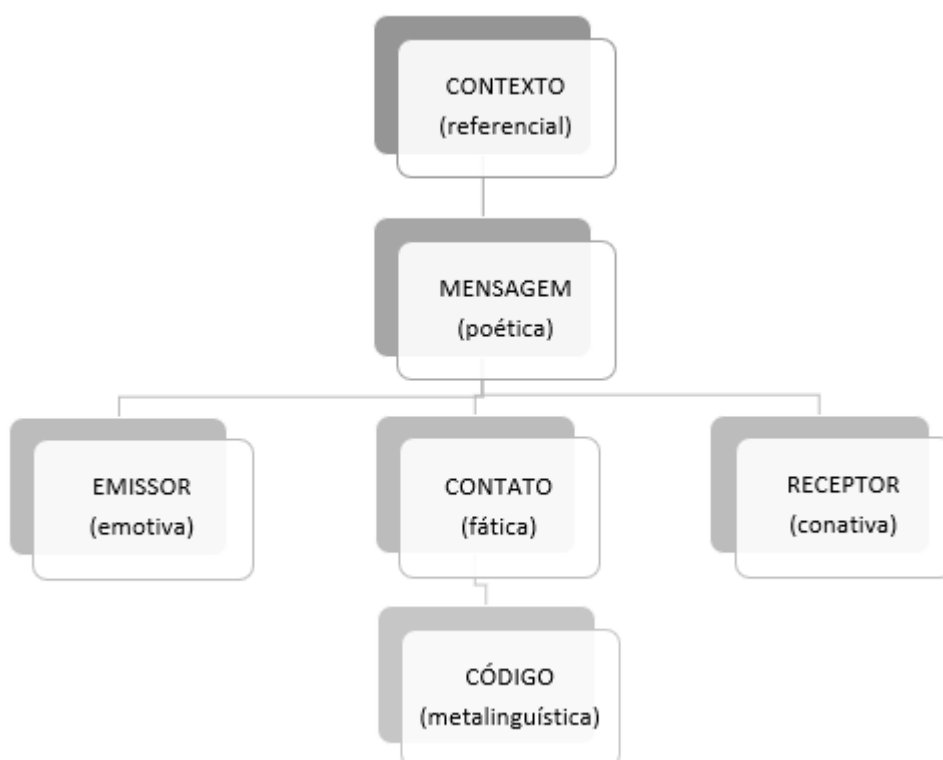
---

<sup>11</sup>Ver Propp, V. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

abstrato. Na primeira proposição o sujeito era visto como ideal, a língua era um ato de fala de criação individual. Na segunda, a língua é sistema linguístico supraindividual, conforme a corrente saussuriana. Então, ele vem apresentar uma terceira possibilidade, o Dialogismo; como o nome sugere um diálogo do que já havia sido proposto. No dialogismo, a língua viva é dinâmica e se transforma com o uso dos falantes e o linguístico se une ao social (língua e ideologia).

Após as contribuições de Bakhtin para a Linguística, Roman Jakobson realizou trabalhos sobre enunciação que desencadearam algumas questões discursivas. É dele a responsabilidade da comunicação ser instaurada como objeto de estudo científico, assim como o esquema de comunicação:

**Figura 1** - O modelo comunicativo de Jakobson.



Fonte: Jakobson (1995).

Conforme expõe Souza, “[...] quando os elementos da comunicação entram em ação em um discurso, o uso da linguagem se efetiva por meio da comunicação. A língua passa a ter diferentes funções nesse discurso, dependendo da temática da mensagem veiculada” (SOUZA, 2006, p. 36). Embora Bakhtin tenha recebido muitas críticas em seu modelo de comunicação, ele apresentou sua contribuição para os

estudos linguísticos pelo fato de ter instaurado a comunicação como objeto de estudo científico.

Ainda de acordo com Souza, em março de 1969, nos Estados Unidos, Zellig Harris tem o artigo intitulado *Discourse analysis* publicado na revista *Languages* 13, “[...] que terá um impacto fundante na primeira fase da AD francesa, quando de sua publicação” (SOUZA, 2006, p. 39), pois para Harris houve a ampliação do objeto de estudo, o limite passou a ser o texto, não mais a frase. M. Halliday é outro autor que considera o texto como unidade fundamental, para ele, texto é qualquer coisa que tenha significado. Outro linguista que apresenta grandes contribuições com os estudos do discurso é Émile Benveniste, ao expor a enunciação como processo de apropriação da língua.

É nesse cenário de interpretação e explicação de textos que a Análise do Discurso constrói o seu espaço, considerando, conforme afirma Orlandi, “[...] a relação entre três domínios disciplinares que são ao mesmo tempo uma ruptura com o século XIX: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise” (ORLANDI, 2015, p. 12). É este o quadro apontado até então que dará início à Análise do Discurso.

Nessa etapa a seguir serão expostos conceitos que subsidiam e constituem tanto a Análise do Discurso quanto a metodologia desta pesquisa.

### 2.1.2 CONCEITOS BASE PARA ANÁLISE DO DISCURSO

Os termos a serem abordados a seguir possuem diferentes acepções de acordo com os modelos de sentido estabelecidos, nos deteremos aos sentidos convencionados para a Análise do Discurso.

### 2.1.3 SUJEITO E IDEOLOGIA

O termo ideologia é associado frequentemente a Karl Marx, no entanto, este conceito é anterior ao filósofo. De acordo com Souza (2006) o ser humano sempre buscou explicações para a realidade que o circunda, assim, surgiram os mitos de cunho religioso, para explicar algo no mundo. Os gregos então passaram a questionar o que é o conhecimento, Sócrates compreendeu que o conhecimento é produzido (palavras escritas, faladas, lógica, razão, etc.). Então, Platão surgiu com o

mito da caverna, afirmando que o nosso mundo é aquilo que é perceptível para nós, então a humanidade se questionou se aquilo correspondia à realidade. Até chegar ao século XIX, quando o termo Ideologia surge pela primeira vez, Michel de Montaigne criticou a imposição da cultura europeia e a colonização no século XVI e Francis Bacon, no século XVII insistiu que era preciso se libertar da ideia dos ídolos.

Após a Revolução Francesa, em 1804, no livro de Destutt de Tracy, *Elémentes d'Ideologie* (Elementos de Ideologia), o termo aparece pela primeira vez. De Tracy, “[...] elabora uma teoria sobre as faculdades sensíveis, responsáveis pela formação de todas as nossas ideias: querer (vontade), julgar (razão), sentir (percepção) e recordar (memória)” (CHAUÍ, 2008, p. 25).

Ao propor a Ideologia como a ciência das ideias, os ideólogos dispuseram uma assessoria a Napoleão, que não aceitou por imaginar que os ideólogos estavam querendo ensiná-lo a governar. Napoleão proferiu: “[...] todas as desgraças que afligem nossa bela França devem ser atribuídas à ideologia, essa tenebrosa metafísica...” (que se põe contra o que lutavam) (CHAUÍ, 2008, p. 27-28). Desde então, o termo Ideologia alcançou um sentido negativo, diferente do que fora proposto originalmente. A teoria foi então nomeada.

No entanto, Kant e Hegel apontaram que ainda faltava relacionar as ideias às transformações sociais e responder para questões ainda sem respostas, como: “O que é história?”, “Quem a faz?”. Então, segundo Souza, Kant propõe que, “[...] o sujeito é construtor do conhecimento”, e Hegel que “[...] o sujeito é criador de sua própria realidade conhecida” (SOUZA, 2006, p. 47).

Todavia, Marx refuta Hegel ao apresentar o materialismo-histórico-dialético, que busca entender a sociedade para teorizar, enquanto que Hegel ainda estava trabalhando com a dialética, no plano das ideias (Tese – Antítese – Síntese) para poder explicar como as ideias se transformavam. Para Marx, de acordo com Souza, “[...] a ideologia caracteriza-se por ser um conjunto de ideias que a classe dominante utilizava para dominar a classe dominada, mascarando e distorcendo a realidade dessa classe” (SOUZA, 2006, p. 49).

A obra de Marx é utilizada em diversos campos de estudo, no entanto, para a Análise do Discurso, nos interessa a retomada que Louis Althusser realiza em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (1985), em que ele reafirma a ideia que

Marx possui de ideologia, mas também demonstra que essa ideia não se apresenta apenas no sistema capitalista, encontra-se atrelada ao Estado. Conforme Souza, o Estado se apresenta como “[...] mantenedor da ordem, intervindo pela repressão e pela ideologia, forçando a classe dominada a submeter-se à condição de exploração” (SOUZA, 2006, p. 51). Isso ocorre através dos Aparelhos Repressivos do Estado (governos, ministério, presídio, polícia etc.) e Aparelhos Ideológicos do Estado (escola, religião, sindicato etc.).

A Análise do Discurso busca, através da ideologia, produzir evidências ao representar a relação imaginária do indivíduo com suas reais condições de existência. Conforme afirma Orlandi, “[...] o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que possa produzir o seu dizer” (ORLANDI, 2015, p. 46). Logo, a ideologia é constitutiva da linguagem e da subjetividade; só há sujeito porque há ideologia.

Orlandi ainda aponta que, sendo “[...] o sujeito atravessado pela linguagem e pela história, ele é sujeito de e sujeito à. Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas” (ORLANDI, 2015, p. 48-49). Assim, ele se constitui, produz sentidos. No entanto, é preciso salientar que ao falar de sujeito na Análise do Discurso, estamos abordando a “posição” que o sujeito ocupa em dado momento (mãe, padre, professor). Dessa forma, o sujeito passa a ter uma posição privilegiada e a linguagem, o lugar da subjetividade, que constitui o sujeito para representar o mundo.

No entanto, a apresentação da teoria desencadeia críticas e, a partir delas, novas reformulações são possíveis, neste momento, temos Michel Foucault que traz algumas críticas ao conceito marxista de ideologia e nos apresenta o conceito de discurso. Todavia, abordaremos o conceito de discurso, língua e sentido na próxima seção.

#### 2.1.4 LÍNGUA, DISCURSO E SENTIDO

A noção de ideologia proposta por Marx foi crucial para que Foucault pudesse desenvolver a noção de discurso, embora haja divergência sobre o conceito empregado por Marx, Foucault utiliza-se do mesmo para poder refutar e reformular a partir de então suas ideias a respeito de discurso.

Foucault critica como as relações de poder são descritas na obra de Marx e passa a afirmar que “[...] a relação de poder não é de dominação total e nessa relação estão as forças que a desafiarão e a reconfigurarão” (SOUZA, 2006, p. 64). A partir dessa ideia é preciso reconsiderar o papel da língua na constituição da subjetividade. Conforme afirma Foucault: “[...] a história não cessa de nos ensinar, o discurso não é aquilo que simplesmente traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p.10).

Souza nos apresenta que, para Foucault, “[...] o discurso se constitui de discursos regulados” (SOUZA, 2006, p. 65). Isso ele apresenta em sua obra intitulada *Arqueologia do saber* ao buscar realizar a teoria dos discursos, elencando em seus estudos o conjunto de estruturas que fazem o enunciado ter sentido. Segundo ele, o discurso constrói o conhecimento e regula o que pode ou não ser falado; assim produz e reproduz conhecimento e poder concomitantemente. Desse modo, o discurso molda o sujeito e o define, podemos presenciar isso na sociedade. Existe uma luta para que prevaleçam certos sentidos já estabelecidos, como o discurso religioso, por exemplo, que estabelece que o casamento deva ser para a vida toda e monogâmico, o homem não pode separar o que Deus uniu.

Assim, podemos ver, segundo Souza que “[...] a língua é uma prática social de sujeitos ideológicos que, por práticas de pensamento, querem que seus sentidos sejam os sentidos prevalecentes. A realização da ideologia na língua, sua luta por poder, é discurso” (SOUZA, 2014, p. 9).

Todo enunciado oferece uma série de interpretações e mesmo utilizando-se do mesmo idioma não há a garantia de compreensão. Orlandi afirma que “[...] a Análise do discurso não procura o sentido “verdadeiro”, mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica. A ideologia não se aprende, o inconsciente não se controla com o saber”. (ORLANDI, 2015, p. 59). Assim também assevera Pêcheux,

[...] as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referências às formações ideológicas (...) nas quais, essas posições se inscrevem. Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o

que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) (PÉCHEUX, 1988, p. 160).

À Análise do discurso caberá evidenciar como a língua irá constituir o sentido, como teremos o sentido A e não o B, C ou D. É na materialidade do texto, no caso, o audiovisual, que poderemos averiguar a formação discursiva e ideológica que o sujeito se pronuncia e quais os sentidos ali presentes. Conforme Possenti afirma,

[...] o sentido de uma palavra se resolve na medida em que uma delas pode ser substituída por outra, no interior de uma certa FD. Assim o sentido é o efeito da substituíbilidade das expressões, sendo que o conjunto delas produz um efeito de referência (POSSENTI, 2011, p. 371).

Dessa maneira, a Análise do Discurso concebe esses conceitos para realizar gestos de interpretação e produzir conhecimento. Na seção a seguir veremos como a união da linguagem com a Psicanálise nos auxilia com algumas possíveis interpretações das figuras femininas elencadas para a análise.

## 2.2 A ANÁLISE DO DISCURSO E A PSICANÁLISE

Conforme afirma Orlandi, “[...] o discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso, observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2015, p. 15). E o homem falando apresenta em sua linguagem os processos linguísticos-discursivos presentes na Análise do Discurso - cultura, relações de poder, ideologia, discursos e processos de subjetivação – e que também são usados na Psicanálise. Por exemplo, esse último termo citado, é um dos objetos de interesse da Psicanálise, que possui valor fundamental para Análise do Discurso no que se refere ao conceito de Sujeito. O que torna esses dois campos muito próximos e promissores para as análises a serem realizadas nesse estudo.

Um dos tópicos da Psicanálise ao qual esse estudo se ancora, refere-se às Cinco Fases do Desenvolvimento Psicosssexual segundo Freud – fase oral, fase anal, fase fálica, período de latência e a fase genital. De acordo com essa teoria, o ser humano desenvolve a sua personalidade por meio dessa série de estágios ao longo da infância, ou seja, suas experiências da infância têm influência em sua personalidade na vida adulta. “[...] O desenvolvimento da personalidade envolve

uma série de conflitos entre o indivíduo, que quer satisfazer os seus impulsos instintivos, e o mundo social (principalmente a família), que restringe este desejo” (CLONINGER, 1999, p. 55).

De acordo com Freud (2019), na primeira fase denominada Fase Oral, ocorre esse desenvolvimento da personalidade do nascimento até os 18 meses de vida. Nesse momento, a zona de erotização é a boca, o bebê tem prazer ao se alimentar (a sucção), o que explica o motivo pelo qual o bebê tende a levar para a boca as coisas ao seu alcance.

No entanto, ele cresce e ocorre a necessidade do desmame e essa atitude da mãe pode gerar conflito se não for realizado de uma maneira propícia. Se for conflitante, algum distúrbio de personalidade pode ser gerado e, com isso, o indivíduo desenvolve uma fixação, que pode ser de dependência ou agressão, focalizando a zona erógena da boca. Temos como exemplo, o transtorno alimentar, roer unhas, fumar, dentre outros. Acerca dessa fase Freud menciona,

[...] diríamos que os lábios da criança se comportaram como uma zona erógena, e o estímulo gerado pelo afluxo de leite quente foi provavelmente a causa da sensação de prazer. No começo, a satisfação da zona erógena estava provavelmente ligada à satisfação da necessidade de alimento. A atividade sexual se apoia primeiro numa das funções que servem à conservação da vida, e somente depois se torna independente dela. (FREUD, 2016, p. 91 - 92).

O autor denomina a segunda fase como Fase Sádico-Anal, essa ocorre no período compreendido dos 18 meses aos 3 anos de idade. Nessa fase a zona erógena é o ânus, essa etapa corresponde ao período de desfralde da criança que está aprendendo a controlar os esfíncteres e a bexiga, atitude essa que pode ser também a geradora do conflito, pois a criança encontra-se no entremeio de agradar aos pais, ser recompensado por fazer suas necessidades no local indicado e/ou deixar ir uma parte que eles consideram sua e que lhe causa prazer. Caso o indivíduo não supere essa fase sem conflito ele pode desenvolver dois tipos de fixação: destrutivo ou rigoroso, rígido, compulsivo. Assim relata Freud (2016),

[...] o conteúdo intestinal, sendo um corpo que estimula uma área de mucosa sexualmente sensível, age como precursor de outro órgão que deve entrar em ação somente após a infância, mas tem outros significados importantes para o bebê. É claramente tratado como uma parte do próprio corpo, constitui o primeiro “presente”: através da liberação ou da retenção dele, o pequeno ser pode exprimir docilidade ou desobediência ante as



peças ao seu redor. A partir do significado de “presente”, ganha posteriormente o de “bebê”, que, segundo uma das teorias sexuais infantis<sup>12</sup> é obtido pela alimentação e nasce pelo intestino (FREUD, 2016, p. 100).

A próxima fase, Freud (2016) identificou como Fase Fálica, essa se desenvolve dos 3 aos 6 anos de idade, e apresenta como zona erógena os órgãos genitais. Esse é o período em que a criança começa a perceber a diferença de seu órgão sexual em relação ao seu oposto, o que gera o conflito macho x fêmea.

Durante esse período, temos o desenvolvimento do Complexo de Édipo, em que a criança começa a sentir desejo pelo seu genitor do sexo oposto e raiva; e ciúmes pelo elemento do mesmo sexo. Ela também percebe que não é o núcleo na relação familiar e que o amor dos pais não é exclusividade dela, mas também compartilhado entre eles. A diferença anatômica entre os sexos fica evidente e a menina passa a ter inveja do pênis e o menino medo da castração. Essa é a fase em que ocorre a definição da sexualidade. Conforme advoga Freud,

[...] em algum momento da infância, após o período de amamentação, geralmente antes dos quatro anos, o instinto sexual dessa zona genital costuma despertar novamente e se manter por algum tempo até uma nova supressão ou prosseguir sem interrupção. As formas possíveis são bastante variadas e podem ser discutidas apenas mediante um exame preciso de casos individuais. Mas todas as particularidades desta segunda etapa de atividade sexual infantil deixam profundos traços (inconscientes) de impressões na memória da pessoa, determinam o desenvolvimento de seu caráter, quando ela permanece sadia, e a sintomatologia de sua neurose, quando ela adocece após a puberdade. Neste último caso, constata-se que esse período sexual foi esquecido, e as lembranças conscientes que o atestam foram deslocadas; já mencionei que também vincularia a amnésia infantil normal a essa atividade sexual infantil. Graças à indagação psicanalítica, consegue-se tornar consciente o que foi esquecido, eliminando assim uma compulsão que vem do material psíquico inconsciente (FREUD, 2016, p. 103-104).

A quarta fase foi denominada por Freud (2016) como Período de Latência, que se desenvolve dos 6 anos à puberdade. Nessa fase, ao contrário das demais, não se identifica uma zona específica de erotização, pode-se dizer que há outros interesses que não o próprio corpo, a libido sexual encontra-se adormecida, porém é uma fase vulnerável às neuroses.

Esse é um período concomitante com o período de escolarização, assim a criança se concentra em atividades sociais, amizade e comunicação; também ocorre

---

<sup>12</sup> [cf. “Teorias do nascimento”, adiante].

o início da resolução do Complexo de Édipo e o surgimento do super ego e do ego. De acordo com Freud esse é o motivo pelo qual,

[...] o mais evidente dos processos da puberdade foi escolhido como o essencial: o manifesto crescimento dos genitais externos, em que o período de latência da infância se expressara por relativa inibição do crescimento. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento dos genitais internos avançou de tal modo que eles são capazes de fornecer produtos sexuais, ou de acolhê-los para a formação de um novo ser (FREUD, 2016, p. 138).

A última fase, denominada pelo autor como Período Genital, se desenvolve da puberdade à morte. Nessa fase, o prazer está relacionado ao interesse sexual no sexo oposto e temos a completa resolução do Complexo de Édipo, que pode seguir dois percursos; no primeiro, o adolescente identifica-se com o pai e busca uma menina, pois a mãe não é elegível, o mesmo acontece para a adolescente; a segunda possibilidade é o adolescente abandonar a competição e dar vazão à homossexualidade. Conforme afirma Freud,

[...] com o advento da puberdade, introduzem-se as mudanças que levarão a vida sexual infantil à sua configuração definitiva normal. O instinto sexual, que era predominantemente autoerótico, encontra agora um objeto sexual. Ele operava a partir de diferentes instintos e zonas erógenas, que buscavam, cada qual de forma independente, determinado prazer como única meta sexual. Agora ele recebe uma nova meta sexual e todos os instintos parciais cooperam para alcançá-la, enquanto as zonas erógenas se subordinam ao primado da zona genital. Como a nova meta sexual atribui funções muito diferentes aos dois sexos, agora o desenvolvimento sexual deles diverge bastante. O do homem é mais coerente, e também mais acessível à nossa compreensão, enquanto na mulher há inclusive uma espécie de involução. A normalidade da vida sexual é garantida apenas pela exata convergência das duas correntes dirigidas ao objeto e à meta sexuais, a corrente terna e a sensual, a primeira das quais contém o que resta do florescimento infantil inicial da sexualidade. É como a perfuração de um túnel a partir dos dois lados (FREUD, 2016, p. 136).

Dentre essas cinco fases e as ocorrências que o indivíduo desenvolve, nos deteremos com maior atenção ao que se refere ao Complexo de Édipo. Freud baseou-se em uma lenda da Antiguidade Clássica: a lenda do rei Édipo exposta na tragédia de Sófocles.

Conta a narrativa que Laio e Jocasta, rei e rainha de Tebas tiveram um filho, Édipo. Um oráculo previne Laio de que seu filho ao crescer, matará seu próprio pai e desposará sua mãe. Temeroso com a previsão do oráculo Laio decide abandonar o filho ao relento, para que ele venha falecer, porém Édipo é encontrado por um pastor, levado a outra cidade e cresce acreditando ser filho daqueles que o

adotaram. Em certo momento, Édipo toma conhecimento de sua previsão pelo oráculo e foge, pois acredita que está colocando seus pais em perigo. Durante a sua viagem, ele cruza o caminho de Laio, com quem tem uma briga e acaba matando-o. Logo em seguida, ele salva Tebas de uma maldição e assume a posição de rei. Jocasta, como rainha e viúva lhe é dada em casamento. E assim o oráculo se cumpre. Ao tomar conhecimento do ocorrido, Édipo fica horrorizado, abandona Tebas, cega os próprios olhos e transforma-se num mendigo a perambular pelas ruas.

A partir dessa tragédia, Freud observou que essa história se encontra em nosso inconsciente, que ela é também a nossa história. De acordo com Kahn, Freud assinalava que “[...] estávamos destinados a ter de passar por um estágio no qual ansiaríamos por uma ligação íntima com o progenitor do sexo oposto, e sofreríamos com um ciúme raivoso do nosso rival, o progenitor do mesmo sexo” (KAHN, 2013, p. 75).

Isso tudo de maneira inconsciente, mas com necessidade de superação desses sentimentos para termos saúde mental posteriormente; porém, na maioria das pessoas uma parte desses sentimentos ainda permanece no inconsciente e da mesma forma como Édipo culpou-se por sua tragédia, o nosso inconsciente também aguarda uma oportunidade para trazer à tona nossos medos e desejos.

O Complexo de Édipo apresenta algumas particularidades em relação ao gênero da criança; nos meninos, segundo Kahn, “[...] o vínculo inicial com a mãe assumiu um importante aspecto erótico, e seu pai, ainda amado em algum nível determinado de consciência, tornou-se um rival” (KAHN, 2013, p. 87). O menino se identifica com o pai, mas, a rivalidade entre eles cresce, da mesma forma como o medo e a culpa, pois inconscientemente, o menino entra em um conflito doloroso; o amor proibido pela mãe (incesto) e o desejo pela morte do pai.

E todos esses sentimentos podem, de algum modo, ser nutridos pelos pais. A mãe ao estabelecer vínculo com o filho pequeno, mesmo que de forma sutil, tende a ter um contato erótico. O pai, por sua vez, ao afirmar por brincadeira que o filho está tomando o seu lugar, nos remete a narrativa de Sófocles, em que o Laio, primeiramente, abandona Édipo para que ele pereça.

Nas meninas, o Complexo de Édipo se manifesta, de acordo com Kahn, em “[...] um desejo erótico pelo pai, associado a uma rivalidade confusa, ambivalente e raivosa com a mãe” (KAHN, 2013, p. 90). A mãe, figura tão temida pelo poder que exerce sobre os filhos, passa a ser temida pela filha por uma nova razão, o desejo erótico pelo pai, e assim como o menino, ela também passa a ter motivos para uma culpa inconsciente.

Essa é uma etapa importante no desenvolvimento da criança, e a resolução do Complexo de Édipo influencia diretamente na forma do sujeito se aceitar como homem ou mulher, o que acarreta impactos em seus futuros relacionamentos. De acordo com Kahn (2013), Freud entendia que o Complexo de Édipo se desenvolvia em dois estágios: o primeiro momento ocorre durante a fase fálica, etapa essa que ele acreditava que era o início da resolução do complexo; o segundo momento, em que se confirma a total resolução, é a fase de latência. Essa resolução do Complexo de Édipo raramente é alcançada por completo, segundo Kahn afirma que Freud acreditava, porém se assim acontecesse,

[...] o indivíduo alcançaria um equilíbrio heterossexual, no qual o adolescente/adulto poderia ter sentimentos de afeição e de paixão pela mesma pessoa, em que poderia amar quem desejasse e desejar quem amasse (KAHN, 2013, p. 94).

No entanto, há outras duas formas de resolução que Freud denominou-as de “positiva” e “negativa”, mas não no sentido denotativo das palavras, e sim para identificar o que ocorre com o indivíduo caso ele tenha uma cooperação sensível dos pais nesse período e solucione o complexo de forma satisfatória, que seria alcançar uma vida heterossexual bem adaptada; ou o sujeito não atingir um desenvolvimento satisfatório, o que o faria abandonar a competição e assumir uma posição homossexual (KAHN, 2013, p. 95).

A importância do Complexo de Édipo encontra-se no fato dele poder gerar consequências duradouras e problemáticas no sujeito quando adulto, poucos são aqueles que passam de forma intacta a esse período, e se assim o conseguirem, irão à busca de um parceiro com quem poderão dividir afeição e paixão. Outros enfrentam da melhor maneira possível. Conforme Kahn, “[...] ele pode nos impedir de amar e desejar a mesma pessoa (...) e outras consequências também” (KAHN, 2013, p. 102).

Assim, seguindo as fendas no caminho deixadas pelos dois campos do conhecimento, a linguagem e a psicanálise, nos apoiamos nos conceitos elencados para buscar os sentidos estabelecidos nos materiais audiovisuais recortados, pois o ser humano tende a buscar sentido, e nesse prisma, cabe ao analista possibilitar alguns gestos de interpretação desse estudo proposto.

Passemos a seguir para os critérios metodológicos adotados nessa pesquisa.

### 2.3 CRITÉRIOS METODOLÓGICOS

A respeito dessa pesquisa e a relação dela com o campo teórico ao qual ela se inscreve - a Análise do Discurso - a abordagem qualitativa é a que mais se adequa, pois,

[...] na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (SILVEIRA & CÓRDOVA, 2009, p. 32).

O pesquisador é parte do mundo pesquisado e, para a AD, mesmo que o analista tome o devido distanciamento e ancore-se na teoria, ele ainda é um sujeito e como tal é constituído sócio historicamente. Assim, por mais técnica que seja a sua análise, a Formação Ideológica (FI) do sujeito analista está ali presente. As autoras ainda informam que,

[...] a pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc. (...) A pesquisa qualitativa preocupa-se, portanto, com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais (SILVEIRA & CÓRDOVA, 2009, p. 31-32).

Da mesma forma que Assis Guerra (2014) na obra *Manual Pesquisa Qualitativa* acrescenta que a abordagem qualitativa se aprofunda na compreensão dos fenômenos que estuda, interpretando-os segundo os sujeitos participantes da situação, despreocupando-se com dados numéricos e relações de causa e efeito. Seguindo alguns passos para o processo de investigação: 1) A interação entre o

objeto de estudo e o pesquisador; 2) O registro de dados ou informações coletadas; 3) A interpretação/ explicação do pesquisador.

Assim, os autores citados contribuem com o que afirma Orlandi, a despeito do analista de discurso e sua análise. O analista encontra-se intimamente ligado à sua pesquisa, mas também não deixa de ser sujeito e como tal agrega seus sentidos dotados de ideologias e gestos de interpretações em suas análises. O analista e seu objeto analítico estão interligados no processo de análise, interpretação e compreensão. A produção do conhecimento ocorre no processo de descrição e interpretação realizada pelo sujeito, que está envolto pela ideologia e pela ordem do inconsciente. Desse modo, os procedimentos metodológicos e objetivos são reformulados na medida em que se desenvolve a análise (ORLANDI, 2015).

A AD possui critérios metodológicos específicos para a sua prática. Adotamos aqui o que orienta a metodologia de escolha do *corpus* conforme Orlandi, delimitando-se ao objetivo que o analista possui para sua análise. Para a AD, o dispositivo teórico e o dispositivo analítico devem andar juntos, em batimento neste ir e vir da teoria com o *corpus*, possibilitando assim uma interpretação ao qual deseja chegar o analista (ORLANDI, 2015). O objeto de estudo é a linguagem em forma de discurso. Essa, por sua vez, será analisada para elucidar os sentidos, as interpretações e desconstruções possíveis.

No material audiovisual temos a linguagem, de forma habilidosa e técnica, reproduzindo os discursos vigentes na sociedade, enveredando o espectador a um prazer e satisfação em assistir a uma produção realizada pelo cinema dominante, dissimulando os possíveis sentidos ali existentes. Nessa manifestação da linguagem podemos encontrar a materialização das interpretações da vida, do cotidiano, do histórico, do social, das relações de poder e luta de classes. Analisar tais estruturas evidencia, pelo processo de descrição e interpretação realizada pelo sujeito, a dinâmica do funcionamento do texto. Assim, conforme preconiza Orlandi para a análise interessa o recorte feito pelo analista e sua delimitação para observar os discursos ali instaurados:

[...] a construção do *corpus* e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do *corpus* já é decidir acerca de propriedades discursivas. Atualmente, considera-se que a melhor maneira de atender à questão da constituição do *corpus* é construir montagens discursivas que obedeçam a critérios que decorrem de princípios teóricos de Análise do Discurso, face

aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão (ORLANDI, 2015, p. 63).

Utilizaremos para a análise o que também preconiza Souza, “[...] a análise em si e a escrita da análise” (SOUZA, 2014, p. 18). Para a análise em si, o autor indica a delimitação do *conceito-análise*, que se trata do objeto de análise. Esse *conceito-análise* pode surgir *a priori*, de acordo com o interesse do analista ou *a posteriori*, no processo de análise. Nesse caso, o *conceito-análise* surgiu *a priori*, pois o objetivo da análise encontra-se dentro de um tema específico alinhado aos textos audiovisuais.

O próximo passo indicado é a definição do corpus, os recortes fílmicos para a análise, a seleção dos trechos que oportunizam as possibilidades de interpretação diante dos objetivos pelo analista estabelecidos. Para isso, dispomos do material audiovisual *A malvada* e *Dois irmãos* em mídia, que passaram por um processo de decomposição segundo orientações apresentadas por Casetti e Di Chio (2007) em *Cómo analizar un film*, para então averiguar as evidências encontradas nesse processo, conforme afirmam os próprios autores: “se uma unidade é dividida em fragmentos, é para reuni-los em uma nova unidade que nos diga como é feita e como funciona a primeira” (Casetti & Di Chio, 2007, p. 32).

Posteriormente, realizamos a análise e a interpretação contiguamente, conforme Orlandi (2015) sinaliza, no ir e vir da teoria com o *corpus*, observando se essa análise e interpretação respondem as perguntas heurísticas indicadas por Souza, “[...] 1. Qual é o conceito-análise? 2. Como o texto constrói o conceito-análise? 3. A que discurso pertence esse conceito construído?” (SOUZA, 2014, p. 22). Nesse ponto da análise, é possível evidenciar o funcionamento da ideologia na textualização dos audiovisuais.

Orlandi afirma que “o dispositivo deve evidenciar os gestos de interpretação e a identificação do sujeito e os sentidos por eles estabelecidos; onde descrever e interpretar se inter-relacionam” (ORLANDI, 2015, p. 60). Para isso, a interpretação divide-se em dois momentos da análise: em primeiro momento consideramos que o sujeito que fala também interpreta e estabelece sentido; em segundo lugar, que o analista está envolvido na interpretação.

Então, o sujeito analista precisa conhecer o processo de construção de discurso para poder realizar a análise de discurso. Nesse processo da produção de discurso segundo Souza (2014), o sujeito não possui domínio sobre o que fala, ainda que pense que sim. O sujeito imagina que o que ele diz é só seu, no entanto, enquanto o sujeito está produzindo o discurso, ele tem a ideia de que o que diz, só foi dito por ele mesmo. Essa é a concepção do Esquecimento nº 1, que na produção de discurso é a primeira etapa, mas na análise é a etapa final a qual se pretende chegar após explorar a superfície linguística. No Esquecimento nº 1 encontramos a FI, o lugar de onde vêm os sentidos, onde encontro as ideias passadas de geração em geração. São as convicções já estabelecidas na sociedade.

Então, a produção de discurso segue em direção a Formação Discursiva (FD), nesse momento, temos os sentidos se organizando, as Formação Ideológica (FI) começam a manifestar-se na FD reproduzindo os discursos existentes ou tentando (re)construir os sentidos já estabelecidos. Esse é o segundo passo na produção do discurso e o penúltimo a ser averiguado durante a análise, mas esse é o ponto em que o analista consegue evidenciar o discurso vigente em determinada superfície linguística, como por exemplo, uma FD machista quando o sujeito pronuncia “Eu ajudo a cuidar das crianças”.

A próxima etapa é o processo discursivo, onde podemos encontrar o deslizamento do discurso. Aqui, é possível percebemos que o sujeito deixou de pensar em outras possibilidades que não aquela dita por ele. É nesse momento que se manifesta o Esquecimento nº 2, em que o sujeito pensa que só há aquela forma de dizer o que foi dito, pois para ele não há outra possibilidade, como por exemplo “Eu cuido das crianças”, pois assim ele estaria tomando a responsabilidade compartilhada de uma obrigação conjunta dos pais.

Por fim, temos o objeto discursivo, onde encontramos diversas formas de dizer uma coisa com sentidos diferentes de acordo com a combinação das palavras. Essa é a última etapa da produção de discurso, mas a primeira para a análise; aqui o analista parte de uma superfície linguística e verifica as possibilidades de combinações linguísticas que o *corpus* possui, como em “Eu ajudo a cuidar das crianças” ou “Eu cuido das crianças” ditas por um homem. No primeiro enunciado temos a ideia de ajudar, como uma não obrigatoriedade, quando é possível, ajudo.



No segundo enunciado, a ideia transmitida é de divisão de tarefas com as crianças, tomada de responsabilidade para si. Assim, o analista “evidencia o funcionamento da ideologia na textualização” (SOUZA, 2014, p. 22).

Na primeira etapa, o analista entra em contato com o texto a ser analisado e passa a perceber as potencialidades de análise, entrando em contato também com o chamado Esquecimento nº 2, que se trata da impressão que temos de que o que foi dito só poderia ser dito daquela forma.

Na segunda etapa, o analista busca relacionar as formações discursivas com a formação ideológica evidenciada na análise. E neste processo surgirão as paráfrases, o efeito metafórico e os deslizos ocasionados por ele, gerando um movimento interpretativo constitutivo da própria língua. Estes deslizos são os responsáveis pelos deslocamentos discursivos e, conseqüentemente, pelos gestos de interpretação que oportunizarão ao analista evidenciar algumas possíveis descrições sem esgotar o objeto analisado.

Dessa forma, nota-se que tanto a linguagem quanto o discurso não são gratuitos nem inocentes, cabe ao analista do discurso, de forma menos subjetiva possível, explicitar os modos de produção de sentido do objeto em estudo. É o que veremos a seguir, com a descrição, interpretação e análise do *corpus*.

## CAPÍTULO 3 DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO - ANÁLISE DO *CORPUS*

Este capítulo abordará as etapas de análise, conforme preconiza Orlandi (2015). Primeiramente, será realizada a descrição do material, juntamente com esta, já será possível visualizar os gestos de interpretação, pois como afirma Orlandi, “[...] a descrição e a interpretação se inter-relacionam” (ORLANDI, 2015, p. 60). Posteriormente, o deslocamento discursivo de como o que foi descrito e interpretado pode significar na atualidade. Por fim, imbricado durante a análise, veremos os processos discursivos e as formações ideológicas presentes no material selecionado.

### 3.1 O BATIMENTO<sup>13</sup> DO *CORPUS*

Em conformidade com Howard & Mabley, é possível aplicar a estruturação dramática de roteiros de Hollywood ao material audiovisual: “[...] alguém quer alguma coisa desesperadamente e está tendo dificuldade de obtê-la” (HOWARD & MABLEY, 1996, p. 58). Por se tratar de uma narrativa faz-se necessário o conflito, algo que tire a estabilidade dos acontecimentos para que se busque uma solução, algo que dê estrutura a narrativa.

Desse modo, podemos averiguar na obra audiovisual *Dois irmãos* que: Halim (o pai/marido) deseja o amor de Zana (a mãe/esposa). Ele utiliza-se de Gazais<sup>14</sup> para conquistar a libanesa e casar-se com ela. Posteriormente, surgem os filhos, primeiramente os gêmeos, sendo um deles mais fraco e doente, fato que desencadeará um zelo excessivo de Zana pelo mesmo, posteriormente Rânia. Os gêmeos brigam, a harmonia se desfaz. A partir de então, vários conflitos serão vivenciados pelo casal, pois Zana se mostrará mais mãe de Omar que esposa de Halim.

Como então analisar a figura feminina diante dessa estrutura?

*Dois irmãos* inicia com o narrador datilografando as primeiras linhas do

---

<sup>13</sup>Conceito elaborado por Pêcheux para explicar o procedimento de análise realizado em espiral entre descrição-interpretação-ampliação do corpus (SOUZA, 2014, p. 40).

<sup>14</sup>Poemas ancestrais do Líbano.

romance, que na verdade, é o seu desfecho. Num plano detalhe<sup>15</sup>, enquanto ele narra, o texto surge “[...] a casa foi vendida. Todas as lembranças, todos os móveis, todos os pesadelos” (“Dois irmãos”, 2017, *time code*: 00:00 – 00:11). Isso já nos remete à ideia de memória, a narrativa sendo construída numa máquina de datilografia.

Na imagem que segue, temos um plano geral<sup>16</sup> da casa vazia, enquanto segue a narração e os sons da máquina escrevendo a obra, a composição da imagem com luz e sombras, a porta aberta ao fundo colabora para a ideia de venda do imóvel, sua desocupação. Bem como nos remete aos pesadelos que ali foram vividos.

Em seguida, temos Zana sentada na cama, num plano médio<sup>17</sup>, a cena nos apresenta alguns elementos que compõem o quarto, mais uma vez, temos o jogo de luz e sombra ampliando a ideia de angústia e sofrimento pelo qual a personagem está passando. Suas roupas denotam o luto, que pode ser interpretado também como luto pela venda da propriedade, “[...] lugar que para ela era tão vital quanto a Biblos de sua infância” (HATOUM, 2000, p. 11). Ela ignorava a existência distante do casarão.

O narrador continua a usar sua máquina de escrever enquanto conta dos delírios que Zana teve antes de sair da casa: ela viu seu pai e imaginava Halim e o filho caçula. Isto tudo enquanto a câmera alterna as lembranças com a cena da mulher angustiada e chorosa sentada na cama, numa penumbra, nos dando a ideia de memórias sendo vividas.

Sua imagem mais jovem, bela surge refletida no espelho, em primeiro plano<sup>18</sup>, dando ênfase na força, beleza e juventude que já tivera. Apresentando também o espelho, elemento presente em toda a obra. Mas o que reflete o espelho? Segundo o Chevalier (1998), o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência; sendo também instrumento de iluminação e do

---

<sup>15</sup>No plano detalhe a câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé, etc.). Também usado para objetos pequenos, como uma caneta sobre a mesa, um copo, uma caixa de fósforos, etc.

<sup>16</sup>O plano geral apresenta um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções.

<sup>17</sup>O plano médio inclui todas as características importantes de uma cena. Estabelece relações entre o tema e o meio ambiente. São visíveis apenas gestos largos. Mostra as pessoas da cintura para cima.

<sup>18</sup>No primeiro plano, a figura humana é enquadrada do peito para cima.

conhecimento. Que verdade seria esta? Que conhecimento ou iluminação seriam necessários nessa narrativa? O que se passa no coração dessa mulher?

Esta abertura vem fazer um convite ao espectador para conhecer a história que se passou na casa que foi vendida. Saber quem é que um dia irá voltar? Quem é que Zana espera voltar e por quê? Por que tanta angústia por esta ausência? Seriam apenas delírios de uma mulher adoecida mentalmente?

O audiovisual *Dois irmãos* é baseado no livro homônimo de Milton Hatoum lançado em 2000 e ganhador do prêmio Jabuti em 2001. Foi adaptado por Maria Camargo em 2014 para o formato de série de televisão dividido em 10 capítulos. Maria Camargo após ler, diversas vezes, o livro de Hatoum declarou: “[...] eu enxergava dentro dele uma semente para outro mundo, outra linguagem” (CAMARGO, 2017, p. 03).

Dessa forma, de posse dessa outra linguagem é que se busca realizar a análise desse material para averiguar que efeitos de sentido se estabelecem no funcionamento discursivo da identidade da mulher na obra audiovisual. Como Zana, mãe dos gêmeos e de Rânia, esposa de Halim, pode ser o modelo da mulher na sociedade? De que forma se constitui a identidade dela como filha, mãe, esposa, mulher no audiovisual?

Ainda seguindo o que preconiza Howard & Mabley (1996), em *A malvada* temos Eve Harington que deseja ser atriz e se infiltra no camarim de Margo Chaning, uma atriz temperamental e bem-sucedida, que após ouvir a história triste de Eve decide ajudá-la. No entanto, Eve pretende usá-la para alcançar seu desejo.

A cena inicial, assim como em *Dois irmãos* também é o desfecho da narrativa. Temos uma premiação acontecendo, Eve está prestes a receber o prêmio de melhor atriz de teatro. Cena realizada em um longo *flashback*<sup>19</sup> que traz a descrição de diferentes narradores e pontos de vista do que está acontecendo e como Eve conseguiu alcançar a fama tão desejada. Ao ser anunciada como vencedora do prêmio, o narrador profere:

[...] - Eve. Eve, a menina de ouro; moça na capa da revista; a moça que mora ao lado; a moça na lua... Tem tido sorte! A vida está onde ela está. Biografia, reportagem, revelações, notícias... O que come, o que veste,

---

<sup>19</sup>*Flashback* é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente, é uma forma de mudança de plano temporal.

quem conhece, onde esteve, quando e onde vai? Eve, todo mundo sabe tudo a respeito de Eve. O que mais se poderia saber que não se saiba? (“A malvada”, 1950, *time code* 06:46 – 07:15).

Na cena anterior ao anúncio de vencedora do prêmio temos a câmera intercalando o foco entre os convidados ali presentes, com um *close*<sup>20</sup> em Margo Channing e seu olhar intenso. O prêmio é anunciado e todos aplaudem Eve Harington, que sorri e agradece. Sua jovialidade, beleza, doçura, humildade e paixão são evidenciados em consonância com o que fora anunciado. O prêmio em reconhecimento por sua atuação extraordinária no teatro é entregue em suas mãos.

Então temos o título *A malvada*, que ao ser evidenciado percebemos que a cena inicial irá conduzir o espectador a fazer juízo de valor entre Margo Channing e Eve Harington induzindo-os a um engano muito conveniente com a história presente no filme, o pré-concebido de ser Margo Channing a vilã.

O filme foi um sucesso na época de seu lançamento e considerado um dos melhores a abordar a temática do teatro. Ele retrata a vida de uma atriz madura e realiza uma crítica ao *show business* que escrevia as peças para personagens femininas jovens, ignorando a arte presente nas mulheres/atrizes maduras. Recebeu 14 indicações ao Oscar e seis estatuetas. Gubernikoff afirma que,

[...] o cinema, mais do que qualquer meio de comunicação, tem condição de fazer uma revolução social que diga respeito às grandes máquinas de controle da sociedade e também às instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo. Por meio dele há a possibilidade de satisfação profunda; nele, a dor da vivência estética reconduz às próprias raízes culturais. Os mecanismos de identificação do cinema - até recentemente um domínio do homem - exercem um controle civilizado pela visão que o homem tem da mulher. E esta passou a se identificar com o papel que lhe foi imposto (GUBERNIKOFF, 2016, p. 35-36).

Desse modo, no intuito de desvelar os discursos vigentes e (re)produzidos na sociedade, esta análise pretende evidenciar as questões de gênero também presentes nas obras audiovisuais, destituindo assim, essa normalidade habitual inquestionável do lugar que a sociedade “impõe” para a mulher. E como isso se materializa nos audiovisuais elencados?

---

<sup>20</sup>*Close* ou *close up* é um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa.

### 3.1.2 DESEJO DE SER AMADO(A)

Nos dois materiais audiovisuais temos em evidência o desejo latente de ser amado (a), ainda que não seja de maneira convencional. Halim deseja o amor de Zana que se dedica quase exclusivamente ao filho Omar e; Eve deseja ser uma atriz famosa e amada por seu público, ainda que para isso use Margo para alcançar seu objetivo. É nesse jogo do desejo de ser amado que as narrativas se constroem.

Zana é apresentada como a mulher ideal de beleza, aquela que desperta o olhar de todos os homens da sociedade manauara. Devotava seus carinhos e cuidados ao pai, a quem ajudava no restaurante até surgir Halim e desposá-la. Sua beleza é evidenciada por toda a construção do audiovisual, o que nos remete ao que atesta Perrot: “[...] a mulher é antes de tudo uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã ela é constrangida ao silêncio em público” (PERROT, 2007, p. 49-50). E ainda corroborando com essa ideia temos o nome Zana, que de acordo com a etimologia, a palavra *ḏānā* provém do nome da deusa Diana, que é possuidora da beleza.

Então, numa perspectiva cultural judaico-cristã temos a obra *Dois irmãos* que conforme Mello, “[...] evoca a narrativa bíblica dos embates familiares, dos irmãos em conflito” (MELLO, 2013, p.10) presentes na saga de Esaú e Jacó. E ainda, continua ao afirmar que o romance desenvolve “[...] uma oblíqua conversa com o livro de Gênesis como um todo (...) que vão de Adão e Eva a José e seus irmãos” (MELLO, 2013, p. 30-31). Na narrativa bíblica quem quer os filhos é Isaac, o pai; no audiovisual baseado no romance homônimo, é Zana, a mãe. Essa relação de Zana com Omar faz emergir uma problemática que Freud denominou *Complexo de Édipo*.

De acordo com Freud todas as crianças enfrentam esses sentimentos de amor e ódio por seus pais. No *Complexo de Édipo*, que emerge na fase fálica, o menino fantasia matar o pai e casar-se com a mãe, ao mesmo tempo ele acredita que o pai o vê como rival e com isso teme ser castrado e tornar-se inofensivo. Isso tudo acontece no inconsciente do indivíduo, o amor e o temor por ambos os pais, a ansiedade de castração e o desejo pela mãe são conflitos que nunca poderão ser resolvidos por completo, então são recalçados. Ainda na infância, todo esse

complexo é descartado para o inconsciente, evitando que ele apareça e que a criança pense ou reflita a respeito dele.

Na obra em tela, a Psicanálise é um recurso necessário para a compreensão dos acontecimentos revelados durante a trama. Zana, Omar e Halim não conseguiram passar pela fase fálica de Omar da maneira mais adequada, algo ficou mal resolvido. Isso se evidencia na problemática de Omar em constante embate com o pai Halim, seu rival até a morte. Assim como com Yakub, com quem disputou o amor de Lívia; em contrapartida, Zana, a mãe, o defende frequentemente. Isso fica notório em alguns momentos da narrativa: O sonho que Halim teve em que Omar colocava fogo no quarto dos pais; os beijos acalorados que Omar dá em sua mãe sempre que chega a casa; Omar leva uma garota para casa e é flagrado nu, na sala, por Halim.

De acordo com a Psicanálise, os sonhos têm função e significado, neles o indivíduo não possui controle, a lei que regula seus pensamentos e atos encontra-se “em descanso”, aquilo que se encontra recalcado encontra vazão nos sonhos. Conforme aconteceu com Halim ao sonhar que Omar colocaria fogo no quarto do casal. As atitudes de Omar aliadas à superproteção de Zana desencadearam no subconsciente de Halim o prenúncio de uma tragédia.

Assim também acontece em *A malvada*, Eve nos é apresentada como “[...] uma luz esfuziante”; “uma atriz tão moça”; “a menina de ouro” (“A malvada”, 1950, *time code* 00:03:18). Essa é a descrição realizada pelos narradores na cena inicial em que Eve Harington faz sua aparição no Prêmio Sarah Siddons de melhor atriz, enquanto a câmera se desloca mostrando em plano geral todas as pessoas do salão aplaudindo-a, para depois focá-la, primeiramente num plano médio e depois em primeiro plano, com seu sorriso meigo, olhar singelo e humilde corroborando com o discurso realizado em cena. Evidenciando novamente a beleza que a mulher “deve” possuir e neste contexto do teatro de 1950, a jovialidade também.

Aqui já temos a realização do desejo de ser amada logo no início da narrativa, no entanto, é preciso retornar ao início da trama para que se estabeleça total compreensão de como a história se construiu e, responder a indagação realizada por Addison DeWitt, o crítico de cinema, “[...] o que mais se poderia saber que não se saiba (sobre Eve)”? (“A malvada”, 1950, *time code* 00:04:55).

Isso, vamos analisar detalhadamente a seguir ao verificarmos a representação das figuras femininas em *Dois irmãos* e *A malvada*, averiguando o que é visto nos audiovisuais que também podem ser vistos em qualquer circunstância e os desdobramentos que podemos inferir a partir de então.

## 3.2 A FIGURA FEMININA

Averiguaremos, a seguir, a forma como a mulher ainda é vista na sociedade, de acordo com as relações histórico-sociais construídas, ao longo dos tempos, bem como os “lugares” sociais estabelecidos para que elas ocupem e como isso se materializa nos audiovisuais *A malvada* e *Dois irmãos*.

### 3.2.1 DOMINGAS – A CRIADA

Nas obras elencadas temos algumas figuras femininas sendo representadas e nelas podemos ver o reflexo da sociedade, no momento retratado e nos dias atuais. A personagem Domingas é uma dessas representações muito presentes na região norte do país. Uma menina do interior do Amazonas, nesse caso específico, uma indígena, entregue aos cuidados de uma família da capital para ajudar nos afazeres domésticos em troca de moradia e estudo na capital. Ela é apresentada na obra pela freira, quando Zana resolve fazer doações para o orfanato,

[...] acho que a cunhantã pode lhe servir, também. Anda Domingas! Demos um duro danado com essa órfã, mas tomou jeito. É asseada, caprichosa, sabe ler e escrever. E tem bons dentes. Podes ver. Sendo assim, está entregue (“Dois Irmãos”, 2017, Episódio 1, *time code* 50:41 - 51:08).

No romance ela é descrita pelo narrador como,

[...] a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, (...) não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade (Dois irmãos, 2000, p. 67).

Nos dois segmentos textuais temos a personificação de como deve(ria) ser a mulher que cuida do lar. Conforme Perrot afirma: “[...] elas atuam em família, confinadas em casa ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades,



a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas” (PERROT, 2007, p. 16-17). E ainda “[...] as domésticas não são, aliás, assalariadas como as outras. Com casa e comida, elas recebem “retribuições” que lhes são passadas irregularmente, e sujeitas a descontos caso quebrem a louça ou estraguem a roupa” (PERROT, 2007, p. 117).

No audiovisual *Dois irmãos*, essa figura da criada fica evidente em diversos momentos. Como, quando a freira profere que Domingas tem bons dentes, isso é enfatizado em primeiro plano, com a freira abrindo a boca da cunhantã, oferecendo-a como eram oferecidos os escravos aos fazendeiros. Conforme afirma Kofes, “[...] as mucamas e as escravas para dentro de casa eram escolhidas mediante seus dotes físicos e boa aparência as mais semelhantes à cultura dominante” (KOFES, 2001, p. 115).



**Figura 2 - Personagem Domingas**

Fonte: *Dois irmãos* (2017).

Na cena um pouco a frente (“*Dois irmãos*”, 2017, Episódio 1, *time code* 53:17 – 53:27) temos Zana e Domingas chegando em casa, após ida à igreja, nela visualizamos a distinção entre ambas, ao entrar na casa: a criada entra pelos fundos, segurando embrulhos que possivelmente são compras realizadas por Zana; seus pés estão descalços, sapatos na mão; por ser indígena, ainda não se

acostumara com sapatos; limpa os pés para não sujar a casa. A patroa, pela entrada principal não se preocupa em limpar os pés, tão pouco carrega embrulhos, em sua mão apenas o guarda-sol para protegê-la dos raios solares de Manaus. Domingas com os cabelos soltos e despenteados veste um vestido simples, o tecido lembra pano de saco cru, muito utilizado na região para os mais diversos fins, inclusive roupas. Zana distingue-se dela facilmente, usa um vestido amarelo com um casaquinho curto lhes cobrindo os ombros, meias calças, sapato alto, bolsa de mão, cabelos bem penteados e presos. Suas características físicas bem distintas, também contribuem para a configuração patroa – empregada.

Com o passar do tempo, Domingas já adulta recebe Yakub, após retornar do Líbano, em sua casinha dos fundos. Eles conversam e seus olhares se cruzam ora ou outra, como uma paquera, eles tentam disfarçar, desviam o olhar para o chão, sorriem sem graça. Até o momento que Domingas se dispõe a fazer um suco para refrescar. Corre pelo quintal, sorrindo, colhe os jambos e os leva para cozinha da casa principal para fazer o suco (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 2, time code: 49:43 – 52:06).

Posteriormente, temos a câmera mostrando Domingas se dirigindo à cozinha e colocando os frutos sobre a mesa, a câmera se desloca pelo corpo de Domingas, que está de costas e enfatiza as pernas e nádegas da índia que ficam expostas, pois a mesma utiliza-se da saia para carregar e descarregar os frutos. Omar chega, a vê; seu olhar demonstra desejo sexual, suas atitudes também. Ele chega por trás dela e a agarra, apertando-a contra seu corpo e apalpando os seios. Ela se desvencilha, mas ele permanece investindo e a agarra novamente. Ela se solta e volta a cortar os jambos enquanto ele não para de olhá-la com desejo, deixando-a incomodada (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 2, time code: 52:10 – 54:30).

Na cena a seguinte, Domingas banha-se com ervas e chora enquanto realiza rezas, grita e lava-se insistentemente. Canta e chora muito (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 2, time code: 52:30 – 54:55). Indícios de uma relação sexual não consentida. Estupro. Porém, por ocorrer na casa dos patrões, sendo o autor do crime o filho predileto de Zana, o silêncio prevalece. A quem ela recorreria? Criada da casa, sem família, entregue pela freira do orfanato para ser útil à patroa? Que força ou poder Domingas teria para tal denúncia? Conforme afirma Pereira,

[...] o estupro é um crime que, em tese, é perpetrado às escondidas, longe da mínima possibilidade de testemunha. É uma violência íntima, que se fortalece no silêncio. (...) o estupro cria um estado de silenciamento e anonimato – da vítima e do violentador, respectivamente. É genuinamente clandestino (PEREIRA, 2018, p. 71).

Após o fato, Zana chega a casa e grita por Domingas avisando que chegou, encontra-a se vestindo e questiona se ela está bem. A mesma não responde e sai correndo para dentro da casa e retoma seus afazeres de criada (Dois irmãos, 2017, Episódio 2, time code: 54:55 – 55:29). Conforme preconiza Perrot,

[...] sua jornada de trabalho é quase ilimitada. O domingo não é garantido como folga, mesmo quando a prática se torna mais frequente. Além de seu tempo e de sua força de trabalho, sua pessoa e seu corpo são requisitados, numa relação pessoal que ultrapassa o compromisso salarial (PERROT, 2007, p. 117).

Na sequência, as cenas evidenciam Domingas, mais isolada, esculpindo pássaros na madeira, cantando e embalando-se na rede. Zana dirige-se até a casinha dos fundos para chamá-la, questiona se ela está bem e mesmo desconfiada do que possa ser, ignora o que está acontecendo. Domingas está grávida, é o que nos sugere o narrador enquanto a cena nos revela:

[...] Domingas mudou muito naquele verão, o mais quente em muitos anos. Passava horas sozinha, quieta, talvez porque escondesse um segredo... Um segredo sobre o qual Halim nunca quis falar (“Dois Irmãos”, 2017, Episódio 2, time code: 57:26 - 59:29).

Temos nesse episódio o despertar sexual do adolescente e a relação de poder estabelecida, pois os gêmeos são filhos do patrão. Freud denomina essa etapa como período genital, é o momento em que a libido retorna aos órgãos sexuais, onde os indivíduos buscam formas de satisfazer suas necessidades eróticas e o desejo sexual torna-se adulto. Domingas é o sexo oposto e esteve junto aos gêmeos desde seu nascimento, as relações de desejo homem x mulher são despertadas. Conforme afirma Perrot,

[...] inexperientes, são presas fáceis, em casa ou fora dela, facilmente seduzidas pelo filho dos patrões ou por um sedutor bem falante que conheceu no baile de sábado à noite, que as deixa "de bucho cheio", segundo a expressão popular (PERROT, 2007, p. 117).

Ela, sendo o sexo oposto que convive com os gêmeos desde sempre, passa a ser desejada sexualmente. Os gêmeos na fase genital encontram-se em busca de satisfazer suas necessidades eróticas. No entanto, Omar recorre à violência para obter satisfação sexual com Domingas, o que pode ser assinalado, segundo Freud como sentimentos edipianos mal resolvidos, que retornam na fase genital e podem assombrar a vida psíquica do indivíduo, funcionando como motivador das desordens vividas nessa etapa da vida. Isso fica claro durante toda a obra, pois Omar não se ajusta a nenhuma forma de convívio com a família. Porém, Yakub também passa pelo mesmo interdito edipiano, não pratica a violência física, age pelas sombras, enredando a todos em seus planos.

Na noite em que Domingas entra em trabalho de parto se apresenta novamente o “lugar” que Domingas ocupa na sociedade: criada. Na ocasião, Zana dirige-se à escola, pois Omar agredira o professor e fora expulso. Domingas a acompanha como de costume, no entanto, ela começa a sentir as dores do parto. Nesse mesmo momento inicia-se uma forte chuva com trovoadas. Zana “arrasta” Domingas pelas ruas da cidade, para que possam chegar a casa (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 3, time code: 12:01 – 12:28).

Ao chegar, Zana pede que Domingas aguarde um pouco na cozinha e depois a leva para a casinha dos fundos, ambiente muito simples, de madeira, lembrando uma palafita, uma rede ao fundo, corda amarrada na cumeeira da casa, onde ela segura-se enquanto faz força para dar à luz. O ambiente está envolto numa penumbra, iluminado apenas por lamparinas. Zana manda Halim chamar à parteira. Rânia sugere levar Domingas para a casa, mas Zana ignora e grita para a filha pegar panos e água quente. Domingas grita e reza enquanto está em trabalho de parto.

A cena alterna-se com Omar fazendo baderna na chuva e Halim o observando. A criança nasce enquanto a cena alterna-se para Omar deitado no chão, tirando suas roupas, envolto nas poças da água da chuva, em posição fetal, é a representação do parto acontecendo, Omar agindo como criança à espera que sua mãe lhe conceda todas as vontades mediante seus gritos. Zana entrega o bebê a mãe e vai buscar o caçula na chuva, deixando Domingas sozinha na casinha de

madeira, deitada numa rede. Assim, nasceu “o filho de ninguém”, como Zana irá chamá-lo futuramente (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 3, time code:16:30 – 23:04).

Nessa passagem, do parto da criada, temos evidências da distinção patroa e criada, visto que Domingas sentiu as dores após a ida ao Liceu com Zana, pois Omar havia agredido o professor de matemática. Na ocasião, ela já se encontrava na eminência de dar à luz, caso fosse o contrário, a patroa não seria colocada numa situação de risco nessas condições. Posteriormente, temos Domingas sendo praticamente arrastada pelas ruas da cidade, debaixo de muita chuva e com dificuldades de caminhar devido às dores do parto. Provavelmente, a patroa em circunstâncias parecidas, iria aguardar em um lugar coberto até a chegada de um carro para levá-la onde fosse necessário. Em seguida, ao chegar à casa dos patrões, ela é encaminhada a sua casinha nos fundos do quintal, mesmo em trabalho de parto, ainda precisa se deslocar mais um pouco para não incomodar os donos da casa. Uma parteira foi solicitada, mas não chegou. Domingas dá à luz sob a penumbra de lamparinas e é deixada sozinha logo em seguida, deitada em uma rede com seu bebê no colo.

Após o nascimento de Nael, Domingas retoma seus deveres domésticos: na cozinha, sova uma massa enquanto ouve-se choro de bebê. Zana a manda cuidar da criança e a cena revela que o bebê está sozinho na casa dos fundos, sua mãe corre para lhe dar assistência, amamentá-lo e acalentá-lo. Enquanto isso, o narrador a descreve: “[...] cunhantã, meio escrava, meio ama. As refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também dependia dela: Domingas” (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 3, time code: 23:19 – 23:52).

A obra audiovisual evidencia essa relação de pessoas de classe sociais desiguais, nesse trecho, em particular, fica claro que eles – criada e seu filho – não faziam parte da família, sua presença era essencial para pôr ordem na casa, mas apenas isso. Kofes confirma essa ideia de escravidão presente no serviço doméstico,

[...] a palavra “escravidão” é constante no discurso das empregadas domésticas, referindo-se por um lado, à explicação de sua própria existência, empregada doméstica, um sentido histórico propriamente dito (“antes era uma escrava, hoje é a empregada doméstica”); e, por outro lado, refere-se à uma situação presente, que expressaria a ausência de tempo e espaço livres, a ausência de liberdade: um sentido metafórico (KOFES, 2001, p. 116).

Então, Domingas, a criada, com um filho nos braços e sem marido passa pelas ruas da cidade e é julgada pelos presentes ali no momento. Assustada com tantos olhares e falácias, ela corre com a criança no colo. Uma das falas durante a cena é “[...] olha a índia se fazendo de santa” (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 3, time code: 28:25 – 28:45). Essa situação era inaceitável para a sociedade da época, visto que o indivíduo deveria estar dentro dos padrões sociais vigentes, especialmente sendo mulher. Assim assevera Pinsky,

[...] solteira e grávida! A situação levou a garota ao desespero: como explicar aos pais que manchara a “honra familiar” e que traria vergonha a todos de casa? (...) O certo é que, tendo se igualado às “prostitutas”, “cairia na boca do povo” (PINSKY, 2012, p. 1657 – 1658).

Domingas, sendo órfã, não tinha que explicar aos pais, mas a sociedade cobrava que os padrões fossem seguidos e como aceitar que ela tivesse um filho sem um casamento ou um companheiro? Especulações surgiram pela cidade. Seria esse um filho de seu patrão?

Na região amazônica, existe uma lenda que é utilizada como subterfúgio para explicar a gravidez de moças solteiras: a lenda do Boto. A narrativa nos apresenta um personagem sobrenatural, que em noites de luar emerge das águas transformando-se em homem que seduz e encanta as mulheres nas festas ocorridas nas cidades as margens dos rios amazônicos. Donato (1998) nos descreve o personagem Boto da seguinte maneira:

BOTO (*Iniageoffrensis*) sob diversos nomes populares é o animal amazônico e maior presença folclórica. Sedutor de moças ribeirinhas descuidadas e conseqüente pai de todos os filhos “de responsabilidade desconhecida”. “Nas primeiras horas da noite transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e aparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada, pula para a água e volta a ser boto.” Sua fama de sedutor é do século 19. Registrou-a seu estudioso mais demorado (1848-1859) (DONATO, 1998, p. 57).

Desse modo, unindo o imaginário popular e a necessidade de justificar a gravidez das moças solteiras, esta também passa a ser uma possibilidade para que Domingas não denuncie seu agressor, atribuindo a seres fantásticos o nascimento de uma criança. Esse imaginário também se torna um aliado para encobrir a violência sexual e deixar os agressores no anonimato, no entanto, este seria um

outro recorte ao qual esta pesquisa não irá se debruçar. Por fim, o episódio da violência sexual sofrida por Domingas. No audiovisual, temos a narrativa feita por ela mesma enquanto segue a cena,

- Eu gostava tanto do Yakub, logo que ele voltou do Líbano vivíamos juntos. Omar ficava enciumado, mas com ele eu não queria. O caçula entrou no meu quarto, me agarrou com força de homem... Omar nunca me pediu perdão (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 10, *time code*: 1:00 – 02:08).

A cena inicia com o vento balançando uma pequena cortina feita de fibras naturais na janela, a câmera então foca nas pernas de Domingas, que está deitada na rede, se balançando. De repente a cena passa para fora da casa, mostrando a chegada de um homem, apenas suas pernas caminhando são evidenciadas. Ele entra na casa, agarra Domingas que estava deitada, a câmera dá um close nos pássaros de madeira que ficavam nas ripas das paredes da casa, eles balançam. A câmera volta-se para o homem puxando Domingas em sua direção, é possível agora ver seu rosto: um dos gêmeos. Ela tenta fugir, mas ele continua a puxá-la contra seu corpo. Os pássaros de madeira caem no chão. De repente vemos Domingas na janela gritando e ele a puxa pelos cabelos. Mais pássaros caem e ela sai correndo pelo quintal e esconde-se no galinheiro. A câmera o mostra se aproximando e entrando onde ela se escondia. Ela novamente tenta fugir, escalando a cerca do galinheiro, mas ele a agarra pela cintura e não permite a fuga. Então, ali no chão do galinheiro, ele rasga a roupa de Domingas e consuma o estupro. Ela chora. Depois banha-se com ervas, enquanto permanece chorando (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 10, *time code*: 1:00 – 02:08).

Nesse corte, temos a representação das criadas que trabalhavam nas casas e encontravam-se frequentemente expostas a essa violência, recebendo, inclusive, a culpa pelo ocorrido. Conforme afirma Perrot, “[...] infeliz daquela que se deixa capturar. Torna-se para sempre suspeita de ser uma mulher fácil” (PERROT, 2007, p. 45). E ainda acrescenta que “[...] no caso de estupro cometido por apenas um homem, a jovem (ou a mulher) é quase sempre considerada complacente: ela poderia ter-se defendido” (PERROT, 2007, p. 45).

Mas como defender-se? Tais agressões, como dito anteriormente, ocorrem às escondidas, longe de testemunhas e encobertas pelo silêncio. Esta passagem mostra de forma veemente o discurso machista presente nas situações de estupro,

em que a vítima mulher passa a ser culpada pelo ato contra ela cometido. Conforme continua afirmando Perrot que “[...] o estupro é julgado em tribunais correcionais, a título de "agressão com ferimentos". Será qualificado como "crime" pela lei apenas em 1976” (PERROT, 2007, p. 45). No entanto, a ideia propagada pela sociedade, de acordo com Pereira, é que “[...] a violência contra a mulher é uma expressão de uma soberania machista, que remonta ao pensamento medieval de dominação e posse masculina, no qual se sustenta que a mulher é um objeto de aquisição” (PEREIRA, 2018, p.86).

Domingas é então a representação da criada, da mulher que pode tanto ser a empregada doméstica ou diarista, como também a agregada da casa em troca de moradia, alimentação, às vezes, estudo ou uma remuneração mínima; que esteja procurando “sobreviver” com alguma dignidade ao buscar seu sustento no trabalho honesto, ainda que esse seja, por vezes, exploratório.

A seguir, temos a personagem de Zana, vejamos como ela se desdobra dentro do audiovisual e que significados podem trazer à tona.

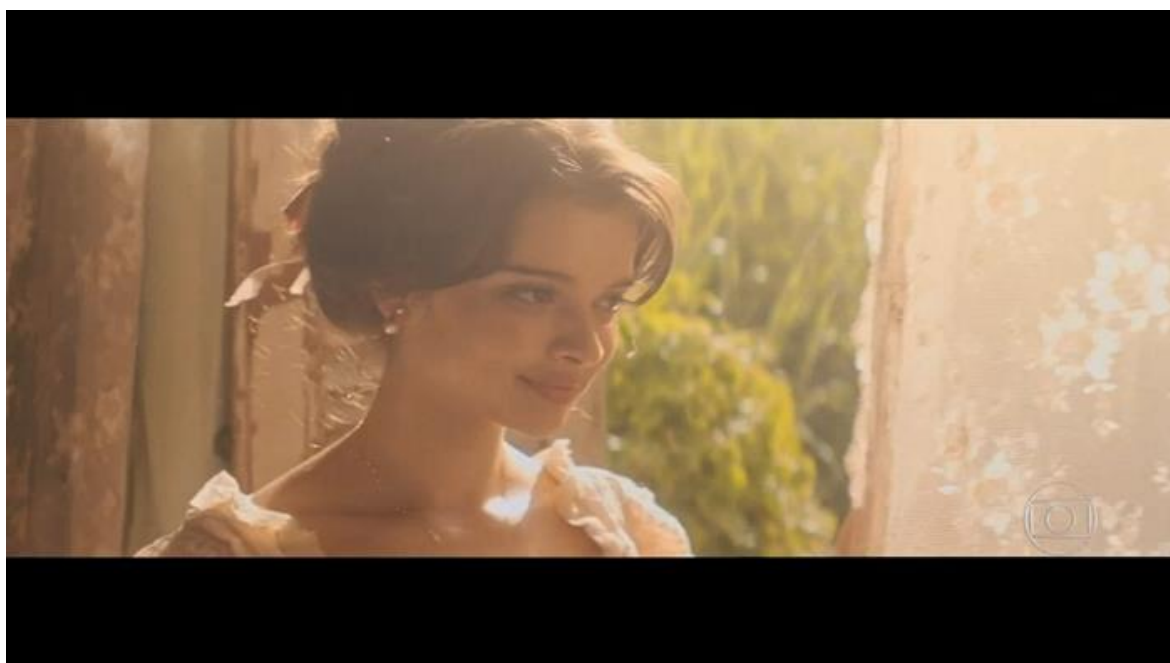
### 3.2.2 ZANA – A MULHER IDEAL DE BELEZA, A PATROA E MÃE DEVOTA DE SEU CAÇULA

A aparição de Zana ainda jovem, ocorre sob reserva, primeiramente o que o telespectador vê são suas pernas e pés descendo as escadas do restaurante de seu pai. Ela usa meia calça e sapatos altos, ao final da escada já é possível vê-la quase por completo, está trajando um vestido bem acinturado, marcando bem seu corpo, enquanto se aproxima de Halim e pega um peixe de suas mãos. Ele a observa. Não vemos seu rosto ainda (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 19:27 – 19:45). Esse recurso cria a expectativa no telespectador, pois já se sabe nas cenas iniciais como ela é na velhice e na idade adulta, no entanto, sua beleza jovem ainda é uma incógnita, algo não revelado.

O rosto de Zana é então revelado enquanto ela dança, a câmera começa a mostrá-la a partir de sua cintura, subindo lentamente até chegar a seu rosto. Ela dança, toda graciosa e sorridente no salão do restaurante, sob o olhar atento de Halim. Ela rodopia através das cortinas, num jogo de sedução, ora escondendo-se,



ora mostrando-se. Então, com esses movimentos sensuais tomamos conhecimento da bela e jovem Zana (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 20:37 – 21:30).



**Figura 3** - Personagem Zana, jovem.

Fonte: Dois irmãos (2017).

A juventude da mulher é retratada na literatura, conforme nos apresenta Perrot, “[...] as jovens fascinam por seu frescor, sua indecisão, seu mistério, pela imagem de pureza que encarnam e que reduzia Kafka, o eterno noivo, à impotência” (PERROT, 2007, p. 44). E não ocorre de maneira diferente nesse trecho que apresenta a personagem jovem, atribui-se a ela mistérios e sedução, bem como posteriormente, indecisão.

A dança, nessa passagem, é um atributo bem alinhado com a apresentação da personagem, o telespectador acompanha atento aos movimentos realizados pela personagem e envolve-se na trama da mesma maneira que se envolveria na dança. Visto que, sob a ótica antropológica, a dança é um “[...] comportamento humano propositado” que o dançarino divide com a sociedade a qual pertence (HANNA, 1999). Assim sendo, percebe-se que tal cena pode ter sido assim construída para

demonstrar como ocorrera o primeiro contato entre Zana e Halim, um comportamento “acordado” entre ela e a sociedade. Andreoli nos leva a refletir que “[...] a dança, como qualquer outra prática social, pode ser vista como constituída na e pela linguagem, isto é, pelos discursos e pelas representações que fundam e dão sentido à vida social” (ANDREOLI, 2010, p. 108).

E esse mistério próprio da idade e da imagem de pureza é retratado na figura feminina da personagem Zana. Isso ocorre novamente na passagem em que Halim declara seu amor (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 35:30 – 39:50). Na cena, temos a tomada do rosto de Zana em primeiro plano, buscando mostrar seu olhar e o que este pode significar, será que aceitará de bom grado ou não tal declaração? Como reagir, visto que o restaurante estava cheio e estes clientes são os representantes da sociedade? Seu pai ali também, observando tudo; havia ainda as beatas da cidade que assistiam a tudo do lado de fora e, como o narrador menciona no trecho anterior a declamação dos Gazais, “[...] as cristãs maronitas de Manaus, beatas velhas e moças não aceitavam a ideia de ver Zana casar-se com um mulçumano” (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 33:58 – 34:10).

O não consentimento da sociedade fica visível em cena, nas manifestações negativas das beatas, em seus gestos de reprovação como, balançar a cabeça negativamente, utilizar-se da sombrinha para tentar dispersar os amigos de Halim que o encorajavam e traduziam os versos; tal como os risos dos fregueses dentro do estabelecimento; e o violinista que recomeça a música antes que o amante concluísse sua declaração.

A fisionomia de Zana demonstra apreensão, suas atitudes perante todos também, pois ela corre para perto das janelas e se encobre com as cortinas. Uma demonstração sutil de sedução e encantamento, como menciona Pinsky “[...] assim como as flores, as mulheres deviam encantar” (PINSKY, 2012, p. 386). Dessa forma, ela encanta Halim ao aproximar-se e virar-se de costas para ele, oportunizando uma aproximação, porém, no momento em que os lábios de ambos se aproximam Zana corre, sobe as escadas, deixando-o no salão do restaurante sem uma palavra ou gesto de aprovação; nesse momento era importante não se mostrar disponível. Ela entra em seu quarto, bate à porta e suspira; aquela declaração mexeu com ela, sua respiração fica completamente alterada. Então, sorri.

Após essa declaração Zana anuncia ao pai que casará com Halim (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 41:52 – 42:31). Então ela determina como devem proceder a partir de então, “[...] temos que morar aqui, nesta casa, no meu quarto. Só mais uma coisa a dizer... Halim, eu sei que tu és mulçumano e eu não me importo, mas só me caso se for diante do altar, da Nossa Senhora do Líbano”. Enquanto isso, as cristãs tentam adentrar o restaurante, pois não demonstravam estar de acordo com o casório, mas o casal não aparenta incômodo com tal abordagem. (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 42:46 – 43:24).

Essa sequência nos apresenta contrastes, por um lado temos a mulher e o ideal do casamento se concretizando, por outro temos Zana determinando como tudo deveria ocorrer. Isso se sucede segundo Pinsky por se tratar do “[...] casamento por amor”, onde o indivíduo escolhia seu futuro cônjuge, não mais os pais o faziam (PINSKY, 2012, p. 1705 -1706). E ainda evidencia que “[...] se aceitavam artifícios femininos que levassem os homens ao “próximo passo”, contanto que fossem discretos e sutis, mantendo as aparências da supremacia masculina” (PINSKY, 2012, p. 1707).

Em outro recorte temos evidenciada a posição de sujeito de Zana como patroa e o seu lugar social privilegiado. Isso ocorre durante o parto dos gêmeos. A cena a mostra em seu quarto, deitada em sua cama, acompanhada da parteira; uma cortina balança, então vemos o lençol da cama, branco com bordados; há um vaso com lírios próximo à janela; chove bastante. Halim encontra-se presente. O primeiro filho nasce, a parteira o ergue e seu pai já o nomeia. O segundo demora a nascer, a parteira permanece ali a auxiliando, vemos um candelabro refletido em uma bacia com água e velas ajudam a iluminar o ambiente. Domingas, ainda criança, encontra-se também no quarto, segurando a fotografia de Galib, pai de Zana. O jarro com lírios cai e quebra no momento em que nasce a segunda criança (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 56:00 – 58:05).

Ao analisar tal recorte nos reportamos à figura feminina da criada, Domingas, e o mesmo momento vivido conforme exposto anteriormente. Há diferenças evidentes nos dois partos realizados. No momento vivido pela criada temos a ausência do pai da criança e a nomeação da mesma após o nascimento; os cuidados destinados à mãe antes e durante o parto, incluindo a presença da parteira

que não ocorrem; o local preparado para o acontecimento, com iluminação e flores decorando o ambiente é inexistente, fatos estes que ratificam as diferenças sociais entre as mulheres de uma mesma casa, pois ainda que parto em domicílio fosse comum às mulheres da época, percebemos diferenças substanciais nestes dois recortes. Tais diferenças ainda refletem no que Pinsky chamou de modelo de “boa mãe”, pois segundo a descrição somente àquelas abastadas tinham condições de seguir tal modelo,

[...] a “boa mãe” higiênica e educadora, que, além de ter os filhos “sempre bem arranjados e limpos”, acompanha de perto o crescimento dos pequenos e os ensina a rezar e a comportar-se adequadamente, livrando-os de perniciosas influências externas que comprometem o “fortalecimento da raça”. Esse modelo, dito universal, só podia ser atingido por mães com condição material para tanto, discriminando aquelas que, levadas a trabalhar para garantir seu sustento, não podiam dedicar-se às crianças no lar com o desvelo prescrito (PINSKY, 2012, p. 1741).

Zana seguiu o modelo prescrito de “boa mãe”, no entanto, aplicou-o apenas com o caçula, a quem se dedicou com veemência, conforme relata o narrador e Halim enquanto a cena exhibe-os na beira do rio, em um provável passeio em família, a mãe com o filho já crescido no colo, enquanto Rânia, a terceira filha, está em uma canoa com o pai e Yakub encontra-se aos cuidados de Domingas: “[...] Omar cresceu cercado por um zelo excessivo, pelo mimo doentio da mãe. [...] a Zana só tinha olhos para ele, por qualquer coisa achava que o caçula ia morrer, de asma, de febre, de qualquer coisa de criança (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 1, time code: 58:05 – 58:25). No entanto, Freud nos apresenta que,

[...] um excesso de carinho será prejudicial por acelerar o amadurecimento sexual e também por “mimar” a criança, tornando-a incapaz de, na vida futura, renunciar temporariamente ao amor ou satisfazer-se com uma medida menor dele. (FREUD, 2016, p. 166).

É o que se confirma com a atitude violenta de Omar ao ferir o rosto de Yakub. A garota que ele idealizou não correspondeu a sua expectativa de amor e devoção conforme ele vê e sente que sua mãe lhe proporciona, no entanto, Zana,

[...] provavelmente se horrorizaria se lhe explicassem que todos os seus carinhos despertam o instinto sexual do filho e preparam a posterior intensidade desse instinto. (...) Ela está apenas cumprindo sua tarefa quando ensina a criança a amar; afinal, esta deve se tornar uma pessoa capaz, com vigorosa necessidade sexual, e realizar em sua vida tudo aquilo a que o instinto impele o ser humano (FREUD, 2016, p. 165 - 166).

Na continuidade da narrativa audiovisual, após a violência, o pai, coagido por Zana a tomar uma atitude, decide enviar os gêmeos para o Líbano, porém, na hora do embarque somente um segue viagem de navio; Omar permanece ao lado da mãe.

Na cena que retrata tal passagem temos Zana caminhando de mãos dadas com os gêmeos, em direção ao porto onde embarcariam em um navio para o Líbano. O que vemos da mãe e dos filhos ainda são as mãos entrelaçadas dos três, somente depois podemos ver seus rostos. Zana demonstra tristeza; chora e abraça os gêmeos; beija primeiro o caçula, depois Yakub e retorna a beijar e abraçar Omar. Halim chama por Yakub que larga da mão da mãe e logo atende ao chamado do pai; a câmera fecha um close nas mãos dadas enquanto os dedos se soltam sem dificuldades; ele então se afasta dela e aproxima-se do pai. A cena se repete, temos um close focando as mãos dadas de Zana com seu caçula, vemos os dedos dos dois se desenlaçando; as mãos se soltam enquanto Yakub dirige-se ao navio. Zana observa ao longe e chora; Omar segura novamente a mão de sua mãe, ela abraça-o e beija-o; chama por Domingas e conduz o caçula para próximo da criada, enquanto chora e tenta explicar para Halim porque Omar não pode ir, colocando a culpa da viagem no marido. Ela se joga no chão e Yakub observa tudo do convés do navio (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 2, time code: 20:58 – 25:51).

A cena nos apresenta a predileção de Zana pelo gêmeo Omar ao deixar que Yakub embarcasse sozinho para o Líbano. O motivo da viagem era a agressão sofrida por Yakub, logo se alguém deveria ser punido naquele instante não deveria ser ele e sim o agressor, mas a solução encontrada pelo pai não foi a mais acertada, o que potencializa a relação incestuosa de Omar com Zana, pois ela pode dedicar sua atenção inteiramente ao caçula por um longo período.

Isso fica evidente em cena, pois no momento que precisa soltar a mão dos filhos para que eles embarcassem tal atitude ocorre com mais facilidade com Yakub, não percebemos muita resistência nem da mãe nem do filho. No entanto, quando é preciso separar-se de Omar, tudo fica mais demorado, o que acaba ocasionando o retorno do mesmo para casa e não sua viagem para o Líbano para o entendimento entre os irmãos conforme proposto pelo pai. Ela nem tenta convencer Halim de que Yakub também não precisaria ir, posto que o motivo da viagem não se concretizaria

com a ausência de um dos irmãos, o que ela não permite que aconteça é a sua separação de Omar. Por ele, ela chora, briga, se joga no chão justificando que ele não tem saúde para uma viagem dessas. Uma relação de interdependência entre mãe e filho incomum que pode ser um dos motivos de tantos conflitos nesta família.

A respeito dessa relação complexa entre mãe e filho, Nasio expõe que,

[...] Freud não hesitava em “identificar os sentimentos de ternura com o amor sexual”. Afirma assim que “as relações entre a criança e a mãe são para esta uma fonte contínua de excitação e satisfação sexuais, intensificando-se quanto mais ela demonstrar, para a criança, sentimentos que derivem de sua própria vida sexual: beijá-la, niná-la, considerá-la o substituto de um objeto sexual pleno” (NASIO, 2007, p. 71 – 72).

Assim, Zana foi construindo com Omar e a família essa relação adoecida que a psicanálise atribui ao Édipo, conforme Nasio,

[...] o Édipo não é apenas uma crise sexual de crescimento, é também a fantasia que essa crise molda no inconsciente infantil. Com efeito, a experiência vivida do terremoto edipiano fica registrada no inconsciente da criança e perdura até o fim da vida como uma fantasia que definirá a identidade sexual do sujeito, determinará diversos traços de sua responsabilidade e fixará sua aptidão a gerir os conflitos afetivos (NASIO, 2007, p. 12).

Omar, Yakub e Rânia não são, dentro da narrativa, crianças, adolescentes e adultos ditos “normais”, suas atitudes, seus modos de resolver conflitos fogem do convencional para uma família e tais adversidades pode encontrar como ancoragem a relação entre mãe e filhos e/ou entre pai e filhos e como a experiência dessa fantasia infantil agindo no inconsciente foi vivida por essas crianças. Isso se evidencia novamente no retorno de Yakub à Manaus. Zana oferece um jantar de boas-vindas, no entanto, sua atenção, cuidados e elogios se destinam ao Omar, o seu caçula, não ao egresso do Líbano.

A cena evidencia inicialmente o desconforto do encontro dos gêmeos após cinco anos de distância, todos os convidados observam, tentando identificar qual seria a reação dos gêmeos. Omar se aproxima da mãe, beija-a, abraça-a, cheira seu cangote de um modo provocante diante de todos. Então temos a segmentação textual do diálogo travado entre Zana e Omar:

- Por que demoraste tanto?
- Estava em busca de uma orquídea rara para ti. Claro que não encontrei.

- Não é mesmo um galanteador esse meu caçula? Então Yakub, não vens dar um abraço em teu irmão?  
 (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 2, time code: 26:30 – 27:40).

Detalhando cada segmentação temos nas marcas apontadas:

(1) Por que demoraste tanto?

(2) Por que não vieste logo?

E ainda,

(1) Não é mesmo um galanteador esse meu caçula?

(2) Esse meu filho mais novo é um paquerador.

Por que questionar a demora de Omar, se quem ficou distante do convívio da família durante cinco anos fora Yakub? Tal questionamento não deveria ser realizado por esse filho “exilado” a sua mãe que permitiu que ele fosse enviado sozinho ao Líbano, mesmo sendo, naquele momento, o agredido dos irmãos? Por que essa mãe considera um período de 12 a 18 horas uma demora longa para um e os anos que o outro filho esteve distante não lhe parece tão prolongado? O que aproxima tanto Zana de um dos gêmeos que a afasta do outro?

Mesmo com o retorno do filho distante, ela insiste em ovacionar o caçula e suas atitudes, ainda que essas causem desconforto aos que ali estão presentes. Exaltando o fato de ele ser conquistador, sedutor; inclusive com ela, demonstrando isso em cena ao cheirá-la e beijá-la em seu pescoço, de modo provocante e sensual, como num ritual de carícias entre amantes; rodopiando-a e curvando seu corpo deixando o colo bem próximo de sua face. Ela, seduzida por esse filho, sorri e age com naturalidade diante destas atitudes que ela considera como carinho ofertado por Omar. Para em seguida, tentar conduzir Yakub a uma reconciliação com o irmão, sugerindo a ele que dê um abraço e se entendam a partir de então. Por que seria o irmão lesado a tomar iniciativa? Deveria mesmo ser ele o induzido pela mãe a propor a paz entre os gêmeos? Por que Zana não propõe que Omar assuma suas atitudes e também as suas consequências? Que amor incondicional é esse que ela dispensa por um dos filhos?

O tempo passa para todos e Zana começa a ver os sinais do tempo em seu rosto, as rugas tornam-se aparentes e a propaganda da época “cobra” a beleza feminina. Vemos Zana passando batom, se olhando no espelho e comparando-se

com uma foto mais jovem enquanto o comercial no rádio pronuncia “[...] se a sua pele anda flácida, áspera, sem vida, com sinais de envelhecimento prematuro; a dívida é toda sua. Sim, você deve a sua pele um cuidado indispensável (...)” (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 4, time code: 11:38 – 11:50). Mais uma vez, temos a presença do discurso da beleza feminina ser essencial, atribuindo à mulher a necessidade de corresponder aos padrões sociais de beleza impostos pela classe dominante, que se encontram vinculados com o capitalismo e as vendas de cosméticos que prometem verdadeiros milagres estéticos e se acaso a mulher permanecer com a pele flácida, áspera e sem vida, ela que deva assumir a totalidade da culpa.

Podemos afirmar que pela reação de Zana ao ver sua imagem refletida no espelho tal propaganda a faz considerar que isso se aplique a ela, pois passa a mão no rosto, compara-se com uma imagem sua mais jovem em uma fotografia, passa a mão no canto dos olhos, buscando a flacidez narrada pelo anúncio, depois cobre a boca fazendo uma expressão de incredulidade com o que constatara. De acordo com o que Perrot afirma “[...] a mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências” (PERROT, 2007, p. 49). Dessa forma, Zana também buscava uma boa aparência e a indústria também “colaborava” com esse ideal. De acordo com a asserção de Sant’Anna,

[...] durante a década de 1950, o rosto permanecia o ponto alto da beleza vendida nas propagandas. Nas fotografias das revistas femininas que retratavam mulheres belas, era comum a presença da pele branca contrastada com sobrancelhas e cabelos escuros (SANT’ANNA, 2014, p. 391).

No entanto, com o passar dos anos e as comemorações de seu aniversário, Zana começava a perder espaço para a beleza de sua filha, Rânia. Até o dia em que Omar traz para a festa, a mulher prateada, uma de suas namoradas, que ofuscou tanto a mãe quanto a filha e desencadeou um episódio de ira em Zana, por sentir-se traída pelo seu caçula.

Em cena, Zana está sentada na varanda observando Omar e a mulher prateada se enroscando, se beijando. Após ver isso por um longo período da noite, ela decide intervir, entra na sala acende a luz e fala: “[...] a querida pode me dar uma mãozinha? ” (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 4, time code 00:36:50 – 00:41:55) E



assim consegue separar o casal de amantes com a desculpa de precisar de ajuda para recolher a louça da festa, jogando-as em seus braços. Omar dirige-se para a varanda e deita-se na rede. As duas encontram-se na cozinha e Zana, começa a sacudi-la pelo braço e vocifera:

[...] agora vai embora daqui da minha casa, sua vagabunda, sua biscate. Você tá pensando o que? Que você chega aqui, pega meu filho, dá esse escândalo na minha casa. Some daqui (...) Meu filho tira você de um prostíbulo e vai casar com você? (...) Meu filho gosta de mulher branca, de mulher loura. (...) Some daqui. Some da minha casa, vagabunda. Saia daqui sua biscate. Vai sua nojenta. Sai da minha casa, vai embora daqui, tá pensando o que? (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 4, time code: 39:20 – 41:45).

Enquanto grita com a mulher prateada, vai empurrando-a em direção à porta da rua, expulsando-a de sua casa. Omar não esboça nenhuma reação, e Dália percorre as ruas da cidade, chorando, humilhada, derrotada. Zana jamais aceitaria uma rival em sua casa. Tal reação é abordada por Laznik, que

[...] associa então a hipótese da existência na menopausa, como na puberdade, de fantasmas incestuosos; exceto que é o filho dessa mulher madura, e não mais o pai, que agora ocupa o lugar de objeto incestuoso. (...) Freud já dizia que o laço carinhoso na criança é infiltrado de junções sexuais inconscientes (LAZNIK, 2003, p. 79).

A essa possibilidade de amor incestuoso Laznik ainda assegura que “[...] o objeto de amor da mulher dessa idade é o filho. Para Deutsch trata-se de um novo mito de Édipo” (LAZNIK, 2003, p. 80); que no ponto de vista de Laznik merece receber o nome de *Complexo de Jocasta*.

O tempo transcorre e Halim morre; para transmitir tal informação Zana põe-se de luto. Tingi suas roupas de preto, realizando um ritual que representa a perda de um ente muito querido. Podemos vê-la segurando algumas roupas coloridas e logo em seguida mergulhando-as em uma panela para o tingimento. Ela chora enquanto segue com tal atividade, de tingir e estender as roupas. Logo em seguida, a vemos deitada em sua cama, chorando a perda de Halim. (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 8, time code: 27:51 – 28:56).

Apesar de ser fato que todo homem é mortal, a humanidade tende a não aguardar a morte de um ente querido e com isso temos uma situação peculiar, inesperada e não planejada que vem a modificar por completo a vida familiar: a morte. Zana torna-se viúva e o equilíbrio familiar tão fragilizado rompe-se por

completo. Ela sente a dor do luto, que Nasio identificou como “[...] reação à perda de um objeto de amor” (NASIO, 1997, p. 158). E ainda, insiste que, “[...] não nos enlutamos por um ser que nos foi indiferente, mas por um ser que escolhemos e amamos intensamente” (NASIO, 1997, p. 161).

Temos a cena em que a casa está alagando, durante uma chuva torrencial. A água da chuva se acumula, enquanto Zana permanece deitada em sua cama, vestida de preto, chorando, entristecida, pela morte de Halim e provavelmente por sua casa em decadência. Ela observa a água escorrendo do telhado, um pedaço do reboco se desprende, cai sobre uns móveis e quebra os objetos. Ela só observa e entristece. (“Dois irmãos”, 2017, Episódio 10, time code: 02:45 – 04:00). Essa cena nos traz novamente o momento de luto pelo qual passa a personagem, como relata Nasio que o que se perde com a morte do ente querido “[...] antes de tudo é o amor a mim mesmo, que o outro tornava possível. Isso significa que o que se perde é o eu ideal, ou mais exatamente, o meu eu ideal ligado à pessoa que acaba de desaparecer” (NASIO, 1997, p. 163). Dessa forma, ela não encontra forças para reagir, entrega-se à ruína de sua casa juntamente com a sua má sucedida família.

Zana foi retirada de sua casa à força, ela não queria deixar o seu lar. Rânia e Nael a conduzem ao carro para retirá-la de lá. Ela grita por Nael e o questiona sobre a reconciliação dos filhos, chora, se desespera por uma resposta. Ele a observa e nada responde. Ela bate no vidro do carro que começa a se movimentar. A câmera foca em seu rosto e então podemos ver seu olhar desesperado (“Dois Irmãos”, Episódio 10, time code 00:46:32 – 00:47:32). Nesse momento, a personagem carrega consigo muitas dores, mas a mais recente é o luto, que segundo Nasio, “[...] a dor do luto não é a dor de separação, mas dor de ligação. É essa novidade que desejo trazer-lhes: pensar que o que dói não é separar-se, mas apegar-se mais do que nunca ao objeto perdido” (NASIO, 1997, p. 166). Possivelmente, essa seja a explicação para que Zana se apegasse tanto à casa, pois assim estaria no mesmo ambiente em que vivera sua paixão com Halim.

Zana, durante a trama, representa algumas variações da representação da mulher em boas condições financeiras; quando jovem é bela e devotada ao pai, conforme as moças solteiras deveriam portar-se nesta idade. Após o casamento, tornou-se esposa fogaosa e patroa de Domingas, atendendo ao marido e aos deveres

domésticos. Com tais prerrogativas, não demorou muito e tornou-se mãe, e devotou-se ao filho caçula, que acreditava ser doente. Por fim, atingindo a idade avançada, ficou viúva e passou a sofrer alucinações com seus “fantasmas” do passado. Apesar de debilitada em sua saúde física, emocional e financeira, ainda pôde contar com o auxílio da filha para ter um fim de vida com algum conforto, o que confirma sua condição financeira e social diferenciada.

A seguir, apresentamos duas mulheres, profissionais do teatro e suas trajetórias até alcançar o reconhecimento profissional tão almejado: Margo Channing e Eve Harrington.

### 3.2.3 MARGO CHANING E EVE HARRINGTON - ATRIZES DE TEATRO

Na obra fílmica *A malvada* temos duas personagens femininas representando o papel de atrizes do teatro, uma mais madura, Margo Channing, e outra jovem, Eve Harrington. Ambas, em seus espaços, enfrentam situações adversas para exercer a profissão com plenitude, apresentando como fator importante para tal: a idade, a beleza e a jovialidade exigida na época.

Margo Channing é apresentada ao público por Addison De Witt, com a seguinte segmentação textual:

[...] - Margo Channing é uma estrela do teatro. Pisou ao palco pela primeira vez aos 4 anos, em *Sonhos de uma noite de verão*. Era uma fada, pisou em cena inesperadamente; inteiramente nua. Desde então tem sido uma estrela, uma verdadeira estrela. E nunca foi ou será outra coisa (*“A malvada”*, 1950, time code: 03:40 – 04:04).



**Figura 4** - Personagem Margo Channing.

Fonte: A malvada (1950).

Nessa segmentação já temos a materialização do “ser uma estrela do teatro”, alcançar a fama, ser reconhecida. Sua aparição inesperada a tornou estrela, conforme afirma Perrot,

[...] muitas coisas contavam: o talento, é claro, mas ainda mais a beleza, as relações, os favores que elas sabiam conceder. Um sucesso e, sobretudo, uma boa crítica (o papel dos jornais era capital) podiam colocar uma atriz em órbita. O sucesso nas primeiras aparições era essencial (PERROT, 2007, p. 129).

Edson De Witt também apresenta Eve Harrington ainda no início da obra fílmica, e já podemos verificar que ela também já alcançou a fama, visto que a cena retrata o Prêmio Sarah Siddons para realizações extraordinárias. Porém, o que esse crítico de teatro ainda não revela é como essa fama fora conquistada:

[...] – Eve. Eve, a menina de ouro. A moça que mora ao lado. A moça na lua. Tem tido sorte. A vida está onde ela está. Biografia, reportagem, revelações, notícias. O que come, o que veste. Quem conhece, onde esteve, quando e onde vai. Eve, todo mundo sabe tudo a respeito de Eve. O que mais se poderia saber que não se sabe? (“A malvada”, 1950, time code: 06:46 – 07:15).



**Figura 5** - Personagem Eve Harington.

Fonte: A malvada (1950)

Eve Harington, assim como Margo Channing também brilhou em sua primeira aparição no palco, realizou uma atuação de sucesso para uma plateia cheia de jornalistas e obtivera várias críticas nos jornais do dia posterior. Para tal feito, ela contou com a ajuda do crítico Edson De Witt, com quem conversara logo após sua estreia no teatro; essa interação nos possibilita perceber os favores concedidos, as relações estabelecidas e o papel do crítico do jornal no diálogo dos personagens:

[...] – Mesmo que eu quisesse ser, como já disse menos humilde e soprar minha trombeta, como iria fazer? Sou menos que ninguém.  
 - Eu sou alguém.  
 - Não duvido disso.  
 - Deixe a porta entreaberta para que possamos conversar. Quando mudar de roupa se você não tiver outro compromisso nós poderíamos jantar.  
 - Eu adoraria ou devo fingir que tenho um compromisso?  
 - Vamos fingir ao mínimo hoje. Eu quero escrever uma coluna sobre você.  
 - Não sou assunto nem para um parágrafo.  
 (...)  
 - Vou entrar agora no chuveiro, não poderei escutá-lo.  
 - Oh, bem. Eu posso esperar. Onde você gostaria de ir? Esta tem que ser uma noite especial.  
 - Você quem manda.  
 - Eu espero que sim (“A malvada”, 1950, time code: 1:28:52 – 1:30:59).

Do mesmo modo, também fica perceptível em cena, os dois sozinhos no camarim, Eve Harington dirige-se ao banheiro, sorri e faz charme para Edson De Witt. Ele sugere que a porta fique entreaberta e ela sorrindo acata a sugestão; eles

conversam até que ela aparece na porta, enrolada em uma toalha, sorrindo e fazendo charme afirmando que não poderá mais ouvi-lo, pois entrará no chuveiro. Ele sorri de volta pergunta onde ela gostaria de ir e ela responde que ele é quem manda, fechando a porta em seguida. Assim era o modo da mulher, em sua profissão de atriz atingir o estrelato: o talento em conjunto com a beleza, as relações e os favores estabelecidos ou uma boa crítica no jornal.

Quanto à crítica no jornal, Eve Harington a obteve tão logo realizou sua primeira cena no teatro, o que impulsionou sua carreira e a levou à conquista do prêmio de melhor atriz de teatro. O telespectador toma conhecimento das críticas através da leitura do jornal realizada por Margo Channing para Karen Richards:

[...] 'E o meu chapéu que durante muitas temporadas criou raízes em torno das orelhas levantou-se para a senhorita Harington, mais uma vez eu me sinto solto como um presidiário em liberdade condicional para criticar quem não vejo a muito'.

- Eu pensei que ele já estava embalsamado. Agora aqui, ouça este aqui:

'A senhorita Harington tinha muito que contar e essas colunas deverão analisá-la fielmente acerca da lamentável prática do nosso teatro de permitir, digamos atrizes maduras continuar a representar papéis que requerem mocidade e vigor que retêm apenas na memória'.

- Não posso acreditar nisso.

- E está melhorando.

'Sobre a compreensível relutância da parte de nossas queridas primeiras damas do palco para encorajar digamos jovens atrizes sobre a longa e não apoiada luta da senhorita Harington pela oportunidade'.

(...)

- O que me intriga é como todos os jornais da cidade parecem ter assistido essa performance.

- Loyd disse que é um golpe de publicidade.

- A pequena feiticeira deve ter soltado batedores, críticos das prisões e dos banhos turcos e museus onde qualquer buraco onde estivessem. E ela não vai se safar dessa, nem o tal Edson De Witt e sua pena venenosa. Se a justiça ou meu advogado não podem ou não querem fazer algo sobre isso eu introduzirei pessoalmente aquela patética e ingênua pela garganta do senhor De Witt ("A malvada", 1950, time code: 1:32:47 – 1:34:12).

Nessa passagem, podemos constatar o quanto a imprensa poderia impulsionar a carreira de uma atriz, tanto pela segmentação textual quanto pelo que pode ser visto em cena: Margo lê os trechos do jornal enquanto anda de um lado para o outro, inquieta, sua tonalidade de voz se altera assim como a sua fisionomia ao mencionar o fator idade reportado no jornal, ela amassa o jornal e o joga para queimar na lareira. Ela sabe que em sua idade, a carreira de atriz já está se encerrando, pois, além da sociedade ter preferência por atrizes jovens, as peças e

os papéis eram escritos para mulheres jovens. Conforme Margo Channing já havia constatado em outra passagem do filme em um diálogo com Loyd Richards:

- [...] - Como vai a nova peça?  
 - A peça...Oh, tudo bem, eu acho.  
 - Cora. Ainda uma moça de vinte?  
 - Bem, não é importante.  
 - Não acha que já é tempo de tornar-se importante?  
 - O que quer dizer?  
 - Não seja invasivo.  
 - Margo, você é uma mulher sem idade.  
 - Margo Channing não tem idade. Parece até a fala de um jornalista.  
 - Eu sei o que estou falando, afinal as peças são minhas.  
 - Parece até um autor. Loyd eu não tenho mais 20, nem 30. Há três meses eu completei 40 anos, 40, quatro, zero... Agora me distraí, ainda não havia resolvido se ia confessá-lo. Agora sinto-me como se estivesse tirado minha roupa toda.  
 - Semana após semana para milhares de pessoas você foi tão jovem como quis.  
 - Tão jovem como eles quiseram. Não me importa se milhares de pessoas pensem que tenho seis ou seiscentos.  
 - Só uma pessoa, não é verdade? Você sabe do que estou falando, não é? Tem muito pouco a ver com o fato de você atuar em Cora e tem tudo a ver com o fato que você brigou novamente com o Bill.  
 - Bill tem 32 anos e tem cara disso. Tinha cara disso há 5 anos e continuará assim daqui a 20 anos. Detesto homens... Não se preocupe Loyd, eu farei a sua peça, eu usarei macacão e entrarei no palco com um pião ("A malvada", 1950, time code: 51:42 – 53:22).

Nesse diálogo, Margo atesta que a personagem que fará na nova peça de Loyd novamente tem 20 anos e, tenta persuadi-lo quanto ao fato de que a idade deveria se tornar importante, no entanto, ele empenha-se em dissuadi-la ao afirmar que ela não tem idade e exemplifica isso ao afirmar que ela pareceu jovem por várias semanas durante suas apresentações no teatro. Mas a atriz anuncia sua idade, quarenta anos, e com sua idade verbalizada percebemos em cena o quanto isso a fragiliza e interfere em sua vida pessoal, assim como também influencia em sua vida profissional. Isso ocorre, segundo Seba, pois,

[...] os textos teatrais forneceram e fornecem elementos para internalização e consolidação de um modelo feminino estereotipado, que vem povoando o imaginário social. Os tipos femininos presentes nas artes em geral, refletem o contexto social, político e religioso das sociedades desde os seus primeiros registros na Antiguidade, e que perduram sem mudanças substanciais até a atualidade (SEBA, 2006, p. 14).

Essa questão sobre a idade perdura pela trama do audiovisual ao ponto de Margo Channing discutir com o autor, o produtor e o diretor da nova peça em uma audição que ela se dispôs a ler com uma atriz iniciante e não o fez por chegar ao

local atrasada. Eve Harington realizou a leitura e o fez brilhantemente conforme relata Loyd a Margo:

- [...] – Como foi a senhorita Caswell?
- Voltou para escola dramática. Mas Eve, Margo... Deixe-me contar-lhe sobre ela.
  - Sou péssima senhorita Channing, acredite. Não tinha o direito de ser substituta de ninguém, muito menos sua.
  - Estou certa de que se subestima Eve, aliás como sempre. Você ia falar-me sobre Eve.
  - Você sentiria orgulho dela.
  - Eu tenho certeza.
  - É uma revelação.
  - Pra você também?
  - Que quer dizer com isso?
  - Quero dizer que deve ter sido uma revelação ter um personagem de 24 anos representado por uma atriz de 24 anos.
  - Ora isso é outro assunto.
  - Isso é o assunto. Também deve ter parecido tão nova e pura pra você. Emocionante ter seu texto lido como o escreveu? (“A malvada”, 1950, time code: 1:07:50 – 1:08:28).

A ocasião se passa no teatro, temos um plano médio em que Loyd, Bill, Margo e Eve estão em cena. Margo acende um cigarro e com cinismo pergunta como fora a audição. Loyd lhe responde sem saber que a atriz já possuía tais informações, ele demonstra entusiasmo ao falar sobre a leitura de Eve. Esta se desculpa por tê-lo feito, demonstra-se arrependida, seus gestos e feições são os de quem cometeu um delito e deve se desculpar. Margo, no entanto, demonstra-se altiva, irônica enquanto dialoga com Loyd. Bill apenas observa a cena e Eve distancia-se ao perceber a raiva na voz de Margo por ela ter cumprido com seu papel de substituta. A senhorita Channing, mulher madura, perceberá que outra atriz mais nova estava disponível a ocupar o lugar de destaque que até então fora seu.

Então, temos uma cena em que Margo, se descreve; ela encontra-se dentro de um carro, sem combustível, conversando com Karen, após viagem realizada no final de semana: “[...] tantas pessoas me conhecem, só eu que não. (...) E quem é ela? Além de um nome luminoso em cima de uma marquise, quero dizer, além de algo chamado temperamento, que consiste em quase voar por aí numa vassoura e gritar com o máximo de minha voz” (“A malvada”, time code: 1:21:15 – 1:21:50). Identificamos, nesse trecho, que ela diferencia-se do sujeito atriz, ela percebe que



são duas *personas*<sup>21</sup> diferentes, que ocupam duas posições diferentes de sujeito. O sujeito atriz, profissional está em conflito com o sujeito mulher, pois a idade começa a pesar para ambas, exercer a profissão aos quarenta anos com papéis escritos para personagens de vinte anos não é uma tarefa fácil, e ser uma mulher de quarenta anos, solteira não é o padrão social da época. Ela evidencia isso na cena seguinte ao realizar o seguinte monólogo enquanto a câmera fecha o enquadramento em primeiro plano:

Engraçado a carreira da mulher, as coisas que abandona na subida da ladeira para poder deslocar-se mais depressa, esquece que precisará delas novamente quando voltar a ser mulher. Essa é uma carreira que todas temos em comum quer gostemos ou não: ser mulher. Cedo ou tarde temos essa preocupação, não importa quantas outras carreiras tenhamos desejado. E em última análise, nada é tão bom como preparar um jantar ou virar-se na cama e lá está ela. Sem isso você não é mulher, você é um objeto que saiu de algum escritório ou de um livro cheio de anotações. Você não é mulher... Está apenas vegetando ("A malvada", 1950, time code: 1:23:37 – 1:24:30).

Percebemos que muitas coisas das quais ela proferiu em cena ainda não foram completamente conquistadas no século XXI, ainda é comum que as mulheres precisem optar e abandonar muitas coisas pelo percurso para poder seguir uma carreira de sucesso. Isso pode ser visto desde a pré-história quando os homens saíam para caçar e as mulheres ficavam limitadas em localidades fixas por ser mais seguro para as crianças. Na idade média, as mulheres com conhecimento sobre o uso de ervas ou de práticas sexuais e reprodutivas, as curandeiras e as parteiras, em sua grande maioria foram perseguidas, consideradas bruxas por tais saberes e queimadas. Na idade moderna, poucas eram as privilegiadas que tinham acesso ao conhecimento, as demais deveriam estar preparadas para ser o sustentáculo da família. Na idade contemporânea, embora a mulher já tenha conseguido entrar no mercado de trabalho, as condições trabalhistas e salariais eram exploratórias. Na atualidade, ainda é comum a diferença salarial entre homens e mulheres.

Nessa segmentação textual ela aborda ainda, o "ser mulher", atribuindo ao conceito o casamento, a presença do companheiro com quem dividir a vida para realizar-se mulher. Isso perpetua-se até os dias atuais, a classe dominante ainda é adepta de tais ideias e tenta perpetuá-las, inclusive, por meio dos audiovisuais. As

---

<sup>21</sup>Campbell (1982:20), *apud* Halliday, define *persona* como "o papel adotado pelo persuasor ao construir seu argumento — por exemplo, professor, pregador, repórter, profeta".

mulheres já conquistaram espaço para hoje, ter voz e se negar às convenções sociais, no entanto, o discurso patriarcal ainda é muito presente em nossa sociedade, fazendo com que mulheres que pensem ou ajam diferente do convencional sejam alvos de críticas constantes a respeito de suas escolhas. Diante desse cenário é preciso questionar: existe mesmo essa necessidade de ter um companheiro ao lado para realizar-se como mulher? É necessário constituir casamento para isso? Por que ainda se acredita que a mulher só se realizará como tal na companhia de um homem?

A personagem Margo Channing acredita que seja preciso casar-se para “ser mulher” e isso, é a reprodução do discurso patriarcal sendo transmitido nas telas de cinema e de TV para que a mulher vislumbre tal ideia como verdadeira e também a reproduza em suas vidas. Ela encontra-se em um restaurante com Bill, seu noivo, Karen e Loyd, amigos, comemorando seu noivado; sorri, aparenta felicidade por, enfim, estar noiva e poder ser esposa de Bill sem a função de atriz interferir. Seus trajes revelam que a ocasião era mesmo festiva e o ambiente requintado, taças sobre a mesa, indícios de uma comemoração. Os casais conversam e essas evidências surgem na segmentação textual realizada por eles:

- Noivo! Quer saber o que eu vou ser?
- Um vaqueiro.
- Uma senhora casada!
- Com um papel para prová-lo.
- Eu vou olhar para o lado e lá estará ele. Lembra Karen?
- Eu lembro.
- Você estará, não é?
- O bastante para que seja tudo legal.
- Chega de representar fora ou dentro do palco. Lembra Loyd? Eu falo sério agora. Promete não se zangar comigo.
- Bem, depende.
- Eu digo zangado, realmente.
- Eu acho que não conseguiria.
- Bem, eu não quero fazer Cora.
- Por quê?
- Não espere um instante, você é tão sensível sobre essas peças. Não é o papel, é um grande papel, é uma ótima peça, mas não é mais para mim, não é para uma senhora antiquada, quadrada, e muito bem casada.
- O que é que o casamento tem a ver com isso?
- É que finalmente eu tenho uma vida para viver. Não devo fazer papéis para os quais eu sou velha, só porque eu não tenho nada para fazer durante a noite. Oh, Loyd eu sei que fez os seus planos, mas eu compensarei, acredite. Eu farei uma turnê com esta peça, tudo que você quiser, você compreende, não é? (“A malvada”, 1950, time code: 1:51:14 – 1:52:47).

Margo realizou-se profissionalmente até o momento, então sua vida pessoal passa a ter prioridade; é isso que está sendo representado no audiovisual, a necessidade de a mulher ter um homem ao seu lado, constituir um casamento. Logo, isso induz ao telespectador que para a mulher ser mulher por completo ela precisa cumprir esse ritual social que a classe dominante ainda impõe à sociedade.

Por outro lado, temos Eve Harington buscando seu reconhecimento profissional enquanto atriz de teatro, suas atitudes demonstram que a mulher para alcançar seu lugar de destaque precisa deixar diversas coisas pelo caminho, além de agregar aliados para atingir o auge da carreira, realizando todas as peripécias em prol de sucesso e reconhecimento.

Essas observações do que nos é colocado como normatizado, a mulher casar ou a sua dificuldade no mercado de trabalho é um discurso evidente e ao mesmo tempo velado, pois ao assistir ao filme isso passa despercebido, naturalizado e assim passa a ser reproduzido como sendo a verdade a ser seguida. Vejamos isso no diálogo de Eve com Karen:

- Não se preocupe com o que os outros dizem, você é bem jovem e talentosa. E acredite ou não, se há algo que eu possa fazer...
- Há uma coisa...
- Acho que já sei.
- A coisa mais importante que poderia fazer.
- Você quer ser Cora. Quer que eu diga a Loyd que eu a acho capaz de representar?
- Se lhe disser isso ele me dará o papel, tenho certeza.
- Depois de tudo o que disse? Não sabe que o papel foi escrito para Margo?
- Pode ter sido há uns 15 anos. O papel é meu agora!
- Você fala como Edson disse que falaria.
- Cora é meu papel. Tem que dizer a Loyd que é para mim.
- Creio que nada neste mundo me faria dizer isto.
- Edson quer que eu o faça.
- Por cima do meu cadáver.
- Não será necessário. Edson sabe como Margo perdeu aquela performance. Como eu soube que ela ia perdê-la a tempo de chamá-lo e avisar todos os jornais da cidade. É uma grande história. Edson poderia fazê-la render muito. Imagine como ele se tornaria cruel e malicioso. Dei um duro para convencê-lo. Melhor sentar-se, você está pálida. Se eu fizer Cora Edson jamais contará o que houve, dentro ou fora do jornal, simples troca de favores. Alegro-me por poder fazer algo por você, até que enfim. Sua amizade com Margo, sua amizade tão íntima, viveria com ela ao saber do golpe sujo que pregou em meu benefício? Você e Loyd tantos anos dedicados ao teatro... Antes que as pessoas esquecessem e confiassem de novo em vocês. Então, seria tão mais fácil para todo mundo envolvido se eu pudesse fazer Cora, num teatro muito melhor também.
- Um papel numa peça... Faria tudo isso só por um papel numa peça!
- Faria muito mais que isso por um bom papel ("A malvada", 1950, time code: 1:45:35 – 1:48:00).

Dessa forma, Eve Harington alcançou seu objetivo, tornar-se atriz de teatro, com ações articuladas desde o princípio, quando começou a conviver com Margo Channing para observar como ela agia, pensava, encenava e então alçar seu próprio voo. Estabelecendo uma relação de subserviência com o propósito de conquistar o apreço das pessoas e, com isso, atingir sua meta. Eve é muito solícita e eficiente ao prestar seus cuidados àquela que admira. Conforme Margo mesma menciona:

[...] na mesma noite mandamos buscar as coisas de Eve. Seus poucos e humildes objetos. Ela se mudou para o pequeno quarto de hóspedes no andar de cima. As próximas três semanas foram iguais a um conto de fadas e eu era a Cinderela no último ato. Eve tornou-se minha irmã, advogada, mãe amiga, psiquiatra e guardiã. Era a própria lua de mel. ("A malvada", 1950, time code 27:27 – 28:05)

Assim, ela alcançou sucesso, mas não antes de sua verdadeira identidade ser revelada, nem de seu plano ser descoberto por quem a ajudara e ela tentara enganar, Edson De Witt ("A malvada", 1950, time code: 02:02:41 – 02:05:50). Nesse momento, no audiovisual, Edson confronta Eve e a história contada por ela sobre sua trajetória de vida. Juntamente com ele, o telespectador esclarece seu verdadeiro nome (Gertrude Slojinski) e origem, desmentindo sua versão de não possuir ninguém, bem como revelando o fato de que ela tenha sido investigada por um detetive por desconfiança de envolvimento amoroso com o ex-patrão casado e receber um valor para sair da cidade. Ela nega essas revelações e chora, entra no quarto e bate à porta, na tentativa de esquivar-se da verdade, mas Edson permanece a confrontá-la, contando-lhe tudo o que viu e ouviu desde a sua aproximação com Margo. Ela permanece chorando e bate em sua cama, num gesto de incredulidade por ter sido desmascarada. Após isso Edson lhes fala sobre a semelhança de caráter entre eles.

A cena ocorre na maior parte do tempo em plano médio, assim podemos visualizar os gestos e reações dos personagens, Eve não encara Edson, sua respiração muda, seu rosto revela-se apavorado. Ele permanece calmo por bastante tempo. Depois em primeiro plano temos a imagem dela desesperada tentando explicar o motivo de suas mentiras e nesse momento ele aparenta aborrecer-se com ela pelo fato dela tentar enganá-lo. Então ela aparenta fragilidade, dizendo que não se apresentará, mas ele afirma que ela o fará melhor que nunca e sai. Assim a cena

retorna para o que fora apresentado no início do audiovisual, o Prêmio Sarah Siddons para realizações extraordinárias, com Eve recebendo o prêmio, sendo ovacionada e realizando seu discurso.

Desse modo, ambas representam a mulher no mercado de trabalho, nesse caso específico, na profissão de atriz em 1950, porém apresentam muita similaridade com as mulheres atuais que buscam seu espaço no mercado deixando projetos pessoais à espera do momento oportuno para realizá-los após alcançar o sucesso profissional.

A seguir, temos a análise da personagem Karen Richards, que no audiovisual *A malvada* configura-se como a representação do modelo de esposa ideal.

#### 3.2.4 KAREN RICHARDS – MODELO DE ESPOSA IDEAL

Desde sua apresentação inicial, por Edson De Witt, a imagem de Karen Richards já está associada ao modelo de “esposa ideal”, àquela a qual Pinsky (2012) se referia, devotada e carinhosa, bela e sorridente. O que vem a se confirmar ao longo do audiovisual, transmitindo para o telespectador esse padrão de “esposa ideal” que a sociedade ainda preconiza hoje.



**Figura 6** - Personagem Karen Richards.

Fonte: *A malvada* (1950)

Addison DeWitt assim a descreve: “[...] esposa de um autor, logo casada com o teatro também. Seu passado é inexistente, sua educação, idem. Tal está que só

poderia viver no teatro, então, pois Lloyd Richards ensinava teatro e um dia a conheceu e se casou”. (“A malvada”, 1950, time code 2:50 - 3:08).

Nessa segmentação textual, já temos a presença do silenciamento da mulher, a ausência de identidade, ratificando o que Beauvoir nos afirma: “[...] a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. (...) Ela não é senão o que o homem decide que seja” (BEAUVOIR, 1970, p, 10). O *sujeito* mulher carrega consigo a carga constitutiva de ser vista como um ser sem história, sua existência está interligada a do homem desde os escritos bíblicos, Eva foi criada após Adão (Gênesis 2, 21 – 23).

Orlandi afirma que, “[...] o sujeito só tem acesso a parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à.” (ORLANDI, 2015, p. 46). Então vamos pensar que efeitos de sentidos estão sendo produzidos? O que o não dito significa? Estas e outras questões, Orlandi aponta, que o analista tem diante de si para responder com base no texto escolhido para analisar:

[...] o que faz ele diante de um texto? Ele o remete imediatamente a um discurso, que por sua vez, se explicita em sua regularidade pela sua referência a uma ou a outra formação discursiva que, por sua vez, ganha sentido porque deriva de um jogo definido pela formação ideológica dominante naquela conjuntura (ORLANDI, 2015, p. 60).

Realizando a análise mais detalhada de cada segmentação textual é possível averiguar que sentido está sendo construído para a representação da identidade de esposa ideal. Temos nas marcas apontadas:

(1) Seu passado é inexistente, sua educação, idem.

(2) Seu passado existe, sua educação, diferente.

E ainda,

(1) Tal está que só poderia viver no teatro, então.

(2) Tal está que também poderia existir no teatro, então.

É possível determinar a existência ou não do passado de uma pessoa? Ou até mesmo sua educação? De repente Karen Richards passou a existir somente após conhecer Lloyd Richards e casar-se com ele? Se o passado não existe, como é possível viver o presente? Quanto à educação também mencionada, que

educação seria esta a qual ele se refere? Educação formal, escolar? Ou nível de escolaridade: fundamental, médio, graduação? Ou educação doméstica? O que parece pouco provável, visto que a mulher da década de 1950 ainda possuía fortes traços do modelo patriarcal e ainda deveria estar “preparada” para casar.

E então temos os termos SÓ e VIVER presentes no trecho, “tal que só poderia viver do teatro” não existe outra forma de viver/sobreviver a não ser do teatro? “. Não poderia ela ter uma profissão distanciada do teatro? Seu espaço está limitado e condicionado apenas ao teatro? Seria pelo fato dela ser casada com um autor de teatro? E viver está relacionado a sobreviver? Trabalhar? Devotar a vida a algo ou alguém? Que viver seria esse? Um viver atrelado ao viver do marido? Nestes questionamentos, percebe-se que o não-dito apresenta significações, temos aqui o que Orlandi chama de silêncio fundador: silêncio que indica que o sentido pode sempre ser outro (ORLANDI, 2015, p. 81).

Na sequência fílmica nos deparamos com outras cenas a ratificar essa ideia de boa esposa que a personagem deve transmitir. Temos em cena, um dos ensaios para a peça em que Eve interpreta Cora. Karen Richards está na plateia acompanhando a encenação e narrando as discussões e dificuldades ocorridas desde a troca das atrizes para o papel. Tal passagem reforça o que mencionara Edson De Witt, que como esposa de um autor ela é também casada com o teatro, colocando-a neste local sempre que o marido ali está. Na segmentação textual ela narra:

[...] Loyd parecia feliz... Eu pensei ser melhor faltar aos ensaios daquela época em diante. Pareceu-me que eu sempre soubera o que iria acontecer e ali estava; sentindo-me indefesa. Exatamente quando não se tem nenhum talento a oferecer além de amar o seu marido. Como eu ia competir? Tudo o que Loyd amava em mim já se acostumara há muito tempo (“A malvada”, 1950, time code: 1:53:32 – 1:54:04).

Ao mencionar a felicidade de Loyd ela acredita ser melhor se ausentar dos ensaios a partir de então para evitar discordâncias com o marido. Passando a perceber que possui apenas o seu amor a oferecer ao marido, e com isso, sente-se vulnerável a sucessão de acontecimentos que colocara Eve no lugar de Margo o que gerou a mudança de toda a estrutura já estabelecida, conhecida e aceita pelos dois casais de amigos até o momento - Karen e Loyd, Margo e Bill. Diante desse

afastamento voluntário estratégico de Karen, temos novamente a confirmação do modelo de boa esposa conforme mencionado por Del Priori:

[...] quem era esta? A que não criticava, que evitava comentários desfavoráveis, a que se vestisse sobriamente. (...) Era fundamental que ela cuidasse em manter boa aparência, pois se embelezar era uma obrigação. (...) Jamais se deveria discutir por questões de dinheiro; aliás, o melhor era não discutir por nada. A boa companheira integrava-se às opiniões do marido, agradando-o sempre. (DEL PRIORI, 2013, p. 44).

Numa cena posterior, Karen e Loyd tomam chá em sua casa e conversam sobre as notas dos jornais que mencionam a performance formidável de Eve, a substituta de Margo Channing. Loyd afirma que Eve foi manipulada por Edson De Witt, mas, repentinamente ele desvia o assunto e apresenta à esposa a ideia de Eve representar Cora ao invés de Margo, utilizando como argumento o fato de ter estudado a condição financeira do casal e achar que deva lançar logo no mercado a produção de sua nova peça, no entanto, Karen discorda e eles têm um breve desentendimento:

[...] - Se ao invés de esperar a próxima temporada com “Ouço passos no telhado” que está bem ensaiada e, se Margo fosse convencida a viajar com “Envelhecida” poríamos “Ouço passos” em produção agora mesmo.

- Estou começando a entendê-lo.
- Se acharmos o elenco certo, é claro.
- Talvez uma atriz mais jovem para o papel, alguém que tivesse aparência além de saber o texto.
- Tenho de confessar que seria uma novidade!
- Agora está imitando Edson ou Eve?
- Hum, Eve mencionou a peça, mas só de passagem. Ela jamais pediria para fazer Cora, não teria essa coragem.
- Eve pediria ao Gordo que lhe desse o Magro.
- Não eu mesmo tive a ideia enquanto ela me falava da peça.
- Com atenções, claro!
- Uma só vez, escrever algo e levá-lo até o fim. Uma só vez, sem compromisso.
- Loyd Richards, não está pensando em dar àquela minhoca contemplativa a parte de Cora?
- Ei, espere um instante.
- Margo Channing não tem sido exatamente um compromisso todos esses anos. Por que metade dos autores desse mundo dariam suas camisas por esse compromisso especial.
- Não, espere aí Karen.
- Parece que a deslealdade e a ingratidão de Eve são contagiosas!
- Toda essa fofoca e histeria por causa de uma menina impulsiva que foi arrebatada pela emoção em convivência com um vegetal profissional chamado De Witt. Ela se desculpou, não foi?
- De joelhos, sem dúvida! Que tocante! Que academia de arte dramática!
- Esse seu cinismo amargo é algo que adquiriu desde que deixou Radcliffe.
- Esse cinismo a que se refere, adquiri no dia que descobri que era diferente dos meninos (“A malvada”, 1950, time code: 1:36:00 – 1:37:30).



Apesar de Karen discordar por completo de Loyd ela tenta manter-se calma, sem alterar o tom de voz, aparentando compreendê-lo; não demonstra mudança de comportamento até perceber que a ideia de uma atriz mais jovem para interpretar Cora o está inquietando. Assim, podemos presenciar mudanças em Karen, ela levanta-se, dirige-se até Loyd, interrogando-o já com a voz alterada, deixando perceptível a raiva que está sentindo e, surpreendendo-o com a declaração final sobre o cinismo dela e como o adquiriu. Uma atitude adversa ao que era recomendável para uma boa esposa, conforme nos apresenta Del Priori, embora passível de atenuação:

[...] brigas entre o casal? A razão era sempre do homem. Mas, se razões houvesse, melhor para as mulheres resignarem-se em nome da tal felicidade conjugal. A melhor maneira de fazer valer sua vontade era a esposa usar o “jeitinho” – assim, o marido cedia, sem o saber. E, ainda mais importante, sem zangar-se. Nada de enfrentamentos, conversa entre iguais ou franqueza excessiva (DEL PRIORI, 2013, p. 44).

Em uma das últimas cenas em que Karen representa esse modelo de esposa ideal, podemos ver Loyd Richards presenteando a esposa com um troféu da cerimônia de premiação do teatro, enquanto lhe diz “[...] por serviços prestados além de qualquer obrigação” (“A malvada”, 1950, time code: 2:09:40 – 2:09:54). Ela recebe o prêmio e o beija ternamente.

Podemos ver nessas personagens retratadas nos dois audiovisuais analisados as representações de algumas identidades femininas presentes na sociedade; como a idealização de seu lugar é (re)produzido nos vários âmbitos sociais, inclusive nos audiovisuais que são difundidos para a sociedade como meio de diversão e descontração do indivíduo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciar essa pesquisa foi como adentrar numa sessão de cinema, uma ideia pré-concebida, como uma sinopse, do caminho a percorrer, mas com muitas variáveis enquanto durava a exibição do filme. Cada recorte da história exibida deixava claro que os diversos enfoques acionados, aparentemente desconectados, trariam focos diferenciados para alcançarmos a compreensão sob a mesma ótica. O estudo da discursividade da identidade feminina em material audiovisual foi a escolha do *corpus* desta dissertação.

Primeiro, foi preciso revisitar a história e percorrer a trajetória realizada pela mulher na sociedade, iniciando da pré-história em busca dos primeiros registros da configuração da mulher na sociedade e das mudanças ocorridas ao longo dos anos. A historiografia nos apontou o percurso realizado pela mulher até a atualidade, no entanto, era necessário avançar mais e verificar os pontos que ainda, no século XXI, engessam a sociedade a estabelecer um padrão para a mulher e perpetuá-lo entre as mesmas; retomando as questões de problematização para desenvolver esse estudo:

1. a representação da identidade feminina é traçada a partir da posição de sujeito. O que indica que não é sempre o sujeito mulher que define a sua própria identidade feminina. Na pré-história, a maternidade foi fator determinante para estabelecer as diferenças sociais entre o homem e a mulher, conforme aponta Beauvoir, “[...] não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis porque na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra, e sim ao que mata” (BEAUVOIR, 1970, p. 98).

A identidade feminina é estabelecida, desde os primeiros relatos, a partir do ponto de vista masculino. A mulher precisa definir-se mulher, determinar-se mulher em relação ao homem e não o oposto. A identidade feminina precisa ser declarada, “[...] ela não é senão o que o homem decide que seja” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). E para o conceito de homem nesse contexto, podemos considerar o que define a biologia<sup>22</sup>, independentemente da classificação por gênero, pois a formação

---

<sup>22</sup>Mamífero da ordem dos primatas, único representante vivente do gênero *Homo*, da espécie *Homo Sapiens*, caracterizado por ter cérebro volumoso, posição ereta, mãos preênses, inteligência dotada da faculdade de abstração e generalização, e capacidade para produzir linguagem articulada.

ideológica encontra-se em todos os sujeitos, e reverbera-se através do discurso.

Mesmo na atualidade, esse conceito de “mulher ideal” ainda é propagado, uma herança do patriarcado presente na sociedade brasileira. Essa herança torna a ruptura com essa idealização um processo mais lento e pontual, pois mesmo que o sujeito deseje romper com esse discurso encontra-se enredado nele. É sujeito e assujeitado ao mesmo tempo: sujeito ao ter a ilusão de que o que ele diz é dito apenas por ele, e assujeitado, pois há outras vozes no que ele diz.

2. o que tais representações querem ou não (re)produzir. Desde a Antiguidade quando a família destituía o direito da mulher à herança, com a preocupação de manter as terras dentro da mesma família, aos dias atuais, em que ainda é preciso lutar por salários iguais e provar a sua capacidade para diversas atividades, a mulher é representada nos mais diversos meios como o “sexo frágil”, alguém de quem se deve cuidar. E essas ideias são produzidas e reproduzidas mesmo que de forma velada, como na construção de um personagem de filme, em materiais de publicidade e propaganda induzindo à ideia de constituir casamento, ter filhos e ser bela para atrair companhia.

Esses “modelos” pretendem persuadir a sociedade da existência de um modelo a ser seguido, um padrão do que a mulher “deve” ser na/para a sociedade. E que mesmo com muitos dos direitos adquiridos, e a emancipação conquistada, ainda espera-se que a mulher seja “[...] bela, recatada e do lar<sup>23</sup>” (VEJA, 2016). Ela pode e deve exercer uma profissão, porém deve também assumir as atividades domésticas ao chegar a casa, e mesmo que não o faça, delegue a outra pessoa fazê-lo, geralmente, outra mulher, a empregada doméstica ou diarista, reproduzindo, de maneira automática e sem perceber, o discurso machista de que quem deve cuidar da casa é a mulher.

Ao final dos anos 2000 surge uma nova onda do movimento feminista que utilizando das ferramentas digitais na *web* favorece as discursividades sobre a mulher. As redes sociais proporcionam o acesso rápido e imediato às informações e, com isso, as pessoas manifestam suas opiniões indiscriminadamente, o que torna

---

<sup>23</sup>Referência à matéria da revista Veja em 2016, sobre a futura primeira-dama do país, com o título “Marcela Temer: bela, recatada e do ‘lar’”.

perceptível como a sociedade é produtora e reprodutora de discursos que denigrem a imagem da mulher.

Não é mais possível fingir que o comportamento machista da sociedade “empurre” para a mulher um comportamento pré-definido a ser seguido, essa ideia não surgiu na modernidade. As formas de dominação podem ter sofrido mudanças, mas sempre fizeram parte da história feminina. Uma história traçada pelos fios patriarcais, religiosos e jurídicos.

Hoje, fala-se sobre a ampliação de poderes daqueles que se encontram à margem da sociedade, como a mulher, porém precisamos ter cuidado com a banalidade dos discursos vigentes, visto que a imagem da mulher é construída através do olhar masculino e o que parece ser ampliação de fronteiras e poder pode vir transvestido de preconceito ou massificação de ideias e ideais da classe dominante.

Recentemente, em fevereiro de 2020, surgiu na internet o movimento “*tradwives*”, Alena Kate Pettitt, fundadora da plataforma online *The Darling Academy* define que se trata de “[...] donas de casa da nossa geração que estão felizes em se submeter, cuidar da casa e mimar o marido como se fosse 1959<sup>24</sup>”. Ideia muito romântica de uma realidade que não pode ser aplicada às majorias, se assemelha ao período da Revolução Francesa (1789), em que não houve entre elas consciência de classe, “mulher”, pois, as lutas travadas pelas trabalhadoras não interessavam às burguesas, conforme afirma Beauvoir, “[...] só quando o poder econômico cair nas mãos do trabalhador é que se tornará possível à trabalhadora conquistar capacidades que a mulher parasita, nobre ou burguesa nunca obteve” (BEAUVOIR, 1970, p. 142), porém isso ainda não ocorreu. Isso nos leva a refletir: voltar a agir como em 1959 é o caminho a seguir? Ou é o caminho de algumas afortunadas, com poder aquisitivo? Para a AD, isso seria cair na reprodução inconsciente das evidências.

Ao tratarmos da representação da identidade feminina hoje precisamos esclarecer que não se trata de algo que dependa exclusivamente da figura feminina, visto que a imagem da mulher também é construída através do olhar masculino, então, qualquer tentativa de realizar essa mudança perpassa pela ruptura dos

---

<sup>24</sup>Revista EL PAIS, 10 fev. 2020.

padrões discursivos masculinos, desmistificando e desnaturalizando as crenças e ideias presentes nos discursos sobre as mulheres, pois a identidade é pensada pelo que há de diferente, por aquilo que não se é (HALL & TADEU, 2015, p. 9).

Conforme já dito, os textos circulam e encontram sentidos, e esses sentidos dependem da memória discursiva dos interlocutores e das condições de produção. Então, o que foi produzido com uma intencionalidade em determinada época, pode adquirir outro sentido em outro momento, como o filme *A Bela e a Fera*, dos estúdios Disney (1991). Nesta primeira versão, a ideia do conto de fadas foi aceita, a camponesa que para salvar o pai se oferece como prisioneira em troca da liberdade dele, e apaixona-se pela Fera, que ao final do conto transforma-se em príncipe. Porém, na nova versão da Disney (2017), estreada em *live-action* a condição de produção era outra. Primeiro, levantaram-se questionamentos sobre o conservadorismo e o machismo presentes na obra, visto que o personagem Gaston acredita que Bela deveria ser sua. Depois, surgiu a ideia de que Bela estaria em cárcere privado, dentre outras que a realidade discursiva permitiu interpretar e significar.

Imaginemos agora as canções brasileiras, *Ai, que saudades da Amélia* (1942) ou *Mulher não manda em homem* (2011), composições bastante conhecidas e lançadas em épocas diferentes, porém o tema tratado é o mesmo: um modelo fixo e idealizado de mulher. Em 1942, “Amélia” era um exemplo de compreensão, mulher ideal que não fazia cobranças ao marido e resignava-se ao que ele poderia lhe proporcionar. Na atualidade, esse discurso não é mais o único a ser difundido, porém continua a ser perpetuado, como em “Mulher não manda em homem”, de 2011. A canção continua a difundir a ideia de que a mulher deve ficar cuidando da casa e o homem vai aventurar-se fora, como ocorre desde a Pré-história.

Neste momento nos questionamos, em que o discurso se relaciona com isso? E a resposta é: em tudo. Não podemos nos esquecer que discurso é prática de pensamento e, estes carregam verdades simbólicas que nos são passadas desde a infância e reproduzidas posteriormente. No entanto, é preciso verificar o momento discursivo no qual ele ocorre, pois as ideias não são imutáveis, elas ganham novos sentidos de acordo com as realidades vivenciadas e os interlocutores envolvidos,

tanto que essas e outras canções já ganharam versões diferenciadas exaltando a mulher e os seus direitos adquiridos.

O que há para a AD são efeitos de sentido, onde a linguagem é uma estrutura posta no jogo dos acontecimentos por sujeitos sócio-históricos inseridos em relações de poder, assim, ocorre também no material pesquisado, os audiovisuais *A malvada* e *Dois irmãos*, neles, os seus responsáveis produzem e reproduzem em suas personagens femininas os discursos da classe social dominante, exercendo as relações de poder sobre os demais sujeitos da sociedade, desse modo, a classe dominada recebe as produções cinematográficas, com as ideias e ideais elitizados de uma representação de figura feminina ideal para a sociedade.

Após pensar o percurso histórico da mulher, as relações de poder evidenciadas nas representações femininas na sociedade e, como o sujeito e o sentido constituem a identidade feminina, faz-se necessário ampliar as discursividades sobre o papel da mulher e o modelo idealizado pela sociedade. Averiguar os mais diversos campos onde isso ocorre, como na indústria cinematográfica, que ao produzir audiovisuais, na maioria das vezes, perpetuam ideias elitizadas e cristalizadas, que sem um olhar atento, passam despercebidas devido ao clima descontraído de uma sala de cinema ou pela ideia de relaxamento ao assistir um audiovisual em casa.

Precisamos ficar atentos aos discursos que colaboram para fortalecer a identidade feminina diante de toda a história de dominação masculina, o movimento feminista não se encontra mais limitado aos espaços intelectuais, ele reverbera-se hoje nas mídias sociais e isso pode e deve fazer grande diferença para as discussões acerca da representação da identidade feminina na sociedade nos seus mais diversos âmbitos.

Além dessa contribuição na ampliação das discussões, mencionamos ainda àquelas que tangem no âmbito profissional, uma vez que durante o percurso desse trabalho pudemos refletir e ressignificar a prática docente, tornando-nos mais conscientes do papel enquanto professor/professora e formador/formadora de opinião. Percebemos transformações de ideias e atitudes que pretendemos utilizar após esse processo. Agora somos mais vozes a ecoar pela identidade feminina na sociedade, o que é valorativo para nós, enquanto pessoas e também para a

sociedade, por ter provocado uma desestabilização na maneira de vislumbrar os discursos presentes nos audiovisuais.

Quanto aos desdobramentos dessa dissertação, percebemos a necessidade de conhecimento específico sobre os elementos cinematográficos para uma compreensão mais apurada dos discursos vigentes nos audiovisuais, que podem ser abordados por meio de oficinas ou formações continuadas para os professores em suas redes de ensino que desejem adquirir e transmitir esses conhecimentos.

Enfim, chegamos ao final daquela sessão de cinema, apesar do percurso andado ainda há outros a percorrer. O material apresentado é vasto e amplo de significações, o que apresentamos aqui são apenas possibilidades de leitura pela ótica da Análise do Discurso, cabe ao interlocutor, em sua condição produtora inferir outros significados, refutá-los ou ainda, reformulá-los.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. P. *Aparelhos Ideológicos de Estado*: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Tradução: EVANGELISTA, José & CASTRO, Maria Laura. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- A MALVADA. Título original: All about Eve. Direção Joseph L.Mankiewicz. Produção: Darryl F. Zanuck. Distribuição: 20th Century Fox, Estados Unidos, 1950, 1 DVD (138 minutos).
- ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. I. Conjectura, vol. 15, nº 1, jan. /abr. 2010.
- ASSIS GUERRA, Eleine Linhares de. *Manual Pesquisa Qualitativa*. Grupo Anima Educação. Belo Horizonte, 2014.
- BAUMAN, Zigmund. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: MEDEIROS, Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. – Nova Fronteira – v. 1 e v. 2 - 3ª ed. 1970.
- BRUSCHINI, M. C. A.; AMADO, T. *Estudos sobre mulher e educação*: algumas questões sobre o magistério. Cadernos de Pesquisa, n. 64, p. 4–13, 2013.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero - Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CAMARGO, Maria. *Dois irmãos*: roteiro da série. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- CASSETTI, Francesco; Di CHIO, Frederico. *Como analisar un film*. Traducción: Carlos Losilla. Madri – ES: Colección Comunicación Cine, 2007.
- CAVALCANTE, Mariza Souza; LAUSCHNER, Mirella Cristina Xavier; TORRES, Iraildes Caldas. *Mulher e mercado de trabalho - conquista, drama e sofrimento*. In IV Seminário Trabalho e Gênero – protagonismo, ativismo, questões de gênero revisitadas. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2012. V.1 p. 02-09.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CLONINGER, Susan C. *Teorias da Personalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CORRÊA, Mariza. *Repensando a família patriarcal brasileira*. Notas para o estudo das formas de organização familiar do Brasil. Cad. Pesq. São Paulo: (37), 1981.



COSTA, Flávia Cesarino. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. 4ª ed. São Paulo. Contexto, 1994.

\_\_\_\_\_. *História das mulheres no Brasil*. 7ª ed. São Paulo. Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Histórias e conversas de mulher*. 1ª ed. São Paulo. Planeta, 2013.

DOIS irmãos. Luiz Fernando Carvalho. Itacoatiara. Rede Globo, 2017. 10 episódios. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/dois-irmaos/t/JZJMXTZ9w8/>. Acesso em: 1 maio 2018.

DONATO, Hernâni. *Dicionário de Mitologia*. Ed. Cultrix LTDA. São Paulo, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: a vontade do saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. 21. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise (1910)*. São Paulo: Cienbook. 1º Ed, 2019.

\_\_\_\_\_. *Esboço de Psicanálise (1938)*. São Paulo: Cienbook. 1º Ed, 2019.

\_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria, o caso Dora e outros textos (1901 – 1905)* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GÊNESIS. In: *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2002.

GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

\_\_\_\_\_; TADEU, Tomaz. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Ed. Vozes, 2015.

HANNA, Judith L. *Dança, sexo e gênero: Signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KAHN, Michel. *Freud básico: pensamentos psicanalíticos para o século XXI*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2013.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução de: PESSOA, Helen Márcia Pontes. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KOFES, Maria Suely. *Mulher, mulheres: identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas*. Campinas/ SP: Editora Unicamp, 2001.
- LAZNIK, M.C. *O complexo de Jocasta: feminilidade e sexualidade pelo prisma da menopausa*. Trad. Sandra Regina Felqueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- LOPES, Denihon. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MARTINS DE SOUZA, Luiz Carlos. *Cartas para quem? O funcionamento discursivo da falta no filme "Central do Brasil"*. Tese de doutoramento. Unicamp, 2012.
- MELLO, Lucius de. *Dois irmãos e seus precursores: Um diálogo entre o romance de Milton Hatoum, a bíblia e a mitologia ameríndia*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2013.
- MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Tradução João Luiz Vieira. In XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal, p. 435-453, 1996.
- David NASIO, Juan. *Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O livro da dor*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ORLANDI, Eni. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2015.
- OLIVEIRA, M. M. *Como fazer pesquisa qualitativa*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012.
- PAHUD, Stephanie; PAVEAU, Marie Anne. *Os mundos possíveis do feminismo contemporâneo*, 2018. Disponível em < <http://journals.openedition.org/itineraires/3785>>. Acesso em 09 abr. 2018.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, Unicamp, 1988.
- PELEGRINI, Maurício A. *Foucault, feminismo e revolução*. In Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, 2012.
- PEREIRA, Josana Maria Oliveira. *A relativização do estupro: Uma análise foucaultiana do estupro nos discursos sociais*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Amazonas, 2018.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PINSKY, CARLA. *Imagens e Representações 1 e 2*. A era dos modelos rígidos & A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla & PEDRO, Joana. *Nova história das mulheres*. 1ª Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

POSSENTI, Sírio. *Teoria do Discurso: um caso de múltiplas rupturas*. In: MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Ana Christina (org.). *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. v. 3, 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

REIS, Thais Botrel. *A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

RUBIN, Gayle. *The traffic in women: Notes on the "Political Economy" of sex*. In REITER, Rayna R. (org.). *Toward an Anthropology of Women*. Nova Iorque: Monthly Review Press, p. 157-210, 1975.

SAFFIOTTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade*. 3ª ed. Expressão Popular, 2013.

SANT'ANNA, Denise Beruzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Organização: BALLY, Charles & SECHEHAYE, Albert, com a colaboração de RIEDLINGER, Albert. Tradução: CHELINI, Antônio, PAES, José e BLINKSTEIN, Izidoro. – 28. ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.

SEBA, Maria Marta Baião. *Personagens femininas no teatro: Perpetuação da ordem patriarcal*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2006.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. *A pesquisa científica*. In: Métodos de pesquisa. (Organizado por Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS). – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SOUZA, Sérgio Augusto Freire de. *Análise de discurso: procedimentos metodológicos*. Manaus: Instituto Census, 2014.

\_\_\_\_\_. *Conhecendo a análise de discurso: linguagem, sociedade, ideologia*. Manaus: Valer, 2006.

VEJA. *Marcela Temer: bela, recatada e "do lar"*. São Paulo: 18 abril 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 31/03/2020.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. 2.ed. -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.