

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE DIREITO DE RIBEIRÃO PRETO

TAÍSA MARA PINHEIRO SILVA

**UM ABISMO DE VOZES NA CULTURA: DISCURSOS SOBRE A FEMINILIDADE
E A LEI DO FEMINICÍDIO.**

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Cristina Severi

Ribeirão Preto

2015

TAÍSA MARA PINHEIRO SILVA

**UM ABISMO DE VOZES NA CULTURA: DISCURSOS SOBRE A FEMINILIDADE
E A LEI DO FEMINICÍDIO.**

Trabalho de conclusão apresentado à banca examinadora da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Direito.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Cristina Severi
Departamento de Direito Público

Ribeirão Preto

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Silva, Taísa Mara Pinheiro

Um abismo de vozes na cultura: discursos sobre a feminilidade e a lei do feminicídio.
Ribeirão Preto, 2015.

120 p.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade de Direito de Ribeirão Preto/USP.

Orientadora: Severi, Fabiana Cristina.

PARTE I - A PALAVRA 1. O parto da palavra. 2. Análise do discurso: a desigualdade de vozes 3. Palavra de mulher: Virgínia Woolf em “Um teto todo seu” PARTE 2 - A IMAGEM 1. Uma cena de tirar o fôlego... (ou a paz?) 2. Ingmar Bergman e a incomunicabilidade 3. Gritos e Sussurros: o silêncio em vermelho PARTE 3 - O TEMPO E OS ESPAÇOS 1. A mulher seus espaços e seus hiatos.

Nome: SILVA, Taísa Mara Pinheiro

Título: Um abismo de vozes na cultura: discursos sobre a feminilidade e a lei do feminicídio.
Ribeirão Preto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
banca examinadora da Faculdade de Direito de
Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo como
requisito parcial para a obtenção de título de
Bacharel em Direito.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ribeirão Preto, ____ de _____ de 2015.

RESUMO

Discursos sobre a feminilidade surgidos com a ascensão da burguesia, especialmente pós-revolução francesa, marcaram os corpos das mulheres com as inscrições de como deveriam ser e se comportar socialmente. Nossa análise recai sobre o peso desses discursos na construção do sujeito, do gênero e do espírito da época, dado que sendo seres de cultura, e somos primeiramente constituídos de palavras – talvez nossa única possibilidade de acessar o outro, ou mesmo de exercer poder sobre esse outro. E assim foi na história das mulheres, os discursos opressores burgueses tiveram o efeito de silenciamento e clausura sobre as mulheres, objetificando-as. No processo de reificação das mulheres a violência emerge muito nitidamente, deixando antever que a cultura viabiliza abusos e mortificação sobre tudo que soa “feminino”.

Palavras-chave: Mulheres; Discurso; Femicídio; Feminilidade; Palavras.

ABSTRACT

Discourses about femininity emerged from the rise of bourgeoisie, more specifically after French Revolution, have marked the women bodies with inscriptions of how they should socially behave. This analysis focus on the importance of these discourses in the building of the subject, gender and spirit of that time, considering that once being culture individuals, we are chiefly constituted of words; maybe our only possibility to access others, or even exercise power over others. And so it has been in women history; the oppressive bourgeoisie discourses have had the silencing and cloistering effects on them. In the process of the woman reification, the violence has clearly emerged, showing that a community culture allows abuses and mortification over everything which sounds feminine.

Keywords: Women; Discourse; Femicide; Femininity; Words.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	METODOLOGIA	12
3	PARTE I – A PALAVRA	17
3.1	O parto da palavra.....	17
3.2	Análise do discurso: a desigualdade de vozes.....	20
3.3	Palavra de mulher: Virgínia Woolf em “Um teto todo seu”.....	33
4	PARTE II – A IMAGEM.....	40
4.1	Uma cena de tirar o fôlego... (ou a paz?)	40
4.2	Ingmar Bergman e a incomunicabilidade	41
4.3	Gritos e Sussurros: o silêncio em vermelho	43
5	PARTE III - OS TEMPOS E OS ESPAÇOS.....	68
5.1	A mulher seus espaços e seus hiatos:.....	68
5.1.1	Um esboço sobre o surgimento dos espaços públicos	69
5.2	Sobre o tempo	75
5.2.1	Retratos e marcas que ainda vivem: O culto da invalidez e a violência simbólica. 75	
6	PARTE IV – A AÇÃO	83
6.1	O Feminicídio: conceito e lutas.....	83
6.2	Desejo punitivo ou reconhecimento histórico?	88
6.3	O feminicídio como nomeação	90
7	CONCLUSÃO	94
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	44
Figura 2 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	46
Figura 3 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	47
Figura 4 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	48
Figura 5 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	49
Figura 6 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	50
Figura 7 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	51
Figura 8 - Luigi Strano.Institut d'art de Florence: Istituto statale d'arte.....	52
Figura 9 - Kari Sylwan (Anna) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	53
Figura 10 - Kari Sylwan (Anna) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist...	54
Figura 11 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	54
Figura 12 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	55
Figura 13 - Harriet Andersson(Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	56
Figura 14 - Harriet Andersson (Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	57
Figura 15 - Harriet Andersson(Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	58
Figura 16 - Harriet Andersson(Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	58
Figura 17 - O padre em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	59
Figura 18 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	60
Figura 19 - Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	60
Figura 20 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	61
Figura 21 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist	61
Figura 22 - Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	62
Figura 23 - Ingrid Thulin (Karin) e Kari Sylwan (Anna) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	63
Figura 24 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	64
Figura 25 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	64
Figura 26 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	65
Figura 27 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	66
Figura 28 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	67
Figura 29 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	67
Figura 30 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist.....	68

1 INTRODUÇÃO

O trabalho tem como objetivo captar como a cultura ocidental vê e concebe as mulheres. É imprescindível que ao tratar o tema delimitações necessárias sejam feitas para não soarmos essencialistas ou enfatizarmos uma dualidade – que deixa antever até certo antagonismo – entre homens e mulheres.

Ao contrário, se há uma preocupação é a de abandonar noções naturalizadas ou generalistas. Contudo, o esclarecimento se faz mister, dado que não raro, levados pelas construções culturais vigentes, tomemos as mulheres as quais são o objeto deste estudo como a mulher "padrão" ou "universal".

Contrariando esta indicação, nos direcionamos a um estudo bastante específico: trataremos das mulheres burguesas, brancas, europeia, urbanas, cuja orientação sexual era predominantemente heterossexual e que cujo discurso histórico se origina por volta do século XIX. E, se, em algum momento no nosso texto há “mulher”, no singular, é preciso esclarecer ao leitor que são às mulheres com as características supracitadas a que nos referimos.

Temos já hoje uma discussão ampla que faz obsoleta a visão de que se nasce mulher, bem como *a fábula* de que há comportamentos e condutas inatas para mulher. Sem dúvidas a raça, a condição social, habitacional e a orientação sexual assim como sua maneira de se relacionar com a feminilidade, fazem de cada mulher única, sendo válida, portanto, a assertiva clássica de Simone de Beauvoir de que não se nasce mulher, mas sim, torna-se mulher.

É possível, inclusive, que as mulheres não se identifiquem à feminilidade, e tão pouco à famigerada “natureza feminina”. Cada mulher, portanto, deve ser entendida em sua singularidade, para que possam narrar suas próprias histórias – há tanto escritas prioritariamente pelos homens – que devem englobar a riqueza da diversidade da manifestação sexual, racial e a possibilidade de criar novos discursos e novos papéis, sempre *uma a uma*.

E é justamente aqui que se dá a tônica desta análise: estudaremos a construção de uma noção de feminilidade predominante ou essa espécie “natureza” feminina na cultural ocidental e como e o porquê ela tomou como universais aquelas mulheres as quais descrevemos como objeto de pesquisa. E além e, talvez, mais importante, como essa construção equivocada colaborou para legitimar um discurso poderoso que oprimiu – e continua a oprimir – as vozes das mulheres.

A escolha por um tom histórico nesse exame deveu-se ao fato de que muitas construções de um período histórico passam através do tempo de maneira quase intacta, sustentada pelos costumes, preconceitos, e naturalizações da cultura – ou de fundo biológico. A eleição de um período, contudo, precisa ser consciente e fazer sentido: aprofundamo-nos nos discursos surgidos pós-revolução francesa e que se consolidam especialmente no século XIX, porque a lógica burguesa ajuda a inaugurar o que se poderia chamar de sujeito moderno.

Maria Rita Kehl, em seu livro "Deslocamentos do feminino", diz que foi o século XIX que apresentou à história esse novo tipo de sujeito: o sujeito moderno. Relatando que a “urbanização, industrialização bem como a organização da vida pelos parâmetros da eficácia industrial e da moralidade burguesa, além do nascimento da família nuclear e a separação nítida entre os espaços público e privado” (KEHL, 2008, p.32) fizeram criar conceitos, simbolismos e maneiras de viver bastante novas historicamente, lembrando que, anteriormente ao surgimento dessas “classes” burguesas – que é muito mais um modo de existir do que propriamente uma “classe” econômica – a Europa ainda era regida por uma lógica da nobreza, em que o nome e a família a qual o sujeito pertencia determinavam grande parte de seu destino.

A liberdade, ideal moderno inaugurado com a Revolução Francesa e transformado em direito individual com o estabelecimento da burguesia como classe hegemônica na Europa, cobra o preço do desamparo e do desenraizamento. As tradições que, nas antigas monarquias determinavam os destinos dos súditos de acordo com a origem familiar, foram gradativamente sendo desautorizadas pelos novos valores advindos da recém inaugurada mobilidade social. (KEHL, 2008, p.34)

A criação de um padrão de feminilidade e talvez *e especialmente* a criação da família nuclear tradicional tiveram um papel crucial para a manutenção da moral burguesa, e, portanto, da constituição deste sujeito moderno. Fazer as mulheres se encaixarem a essa feminilidade foi um encargo desse sujeito desejoso de segurança – deslocado e desamparado por uma quebra histórica - que ali surgia e que via na família já citada e na delegação da mulher ao lar, à maternidade e a tudo que dizia respeito ao ambiente privado, uma nova possibilidade de enraizamento e sobrevivência.

Anteriormente, à época da monarquia e da nobreza, não fazia sentido falarmos de vida privada como conhecemos hoje, é sabido que, na vida na corte, os atos dos reis e rainhas eram assistidos e que as “famílias” eram extensas e os laços nem sempre se davam pelo sangue, por exemplo. Há quem se vangloriasse de poder assistir aos reis e rainhas almoçarem ou se vestirem.

Na ética burguesa ao contrário, espaços públicos e espaços privados eram bastante delimitados. Na lição de Maria Rita Kehl, vemos:

(...) o século XIX – também ao contrário do período anterior – criou um antagonismo entre liberdade e convenções sociais – a primeira passa ao domínio privado, as segundas ao espaço público. A autoconsciência de ser um indivíduo, diferenciado de todos os outros, não favoreceu a espontaneidade de expressão do eu; pelo contrário, a inibiu. O sentimento espontâneo facilmente era classificado como fora do normal. O domínio público, espaço das transações comerciais, sociais e políticas das grandes cidades do século XIX, era o espaço de convivência entre uma multidão de desconhecidos, formada por uma diversidade de tipos sociais sem precedente na história do Ocidente. (KEHL, 2008, p. 43)

E ainda:

Para os homens, sobretudo, condenados a viver seu dia-a-dia na selva das cidades, a família tornava-se um lugar sagrado, cuja harmonia e tranquilidade estariam a cargo daquela que cada um escolheu para esposa (...) Devo me deter sobre a constituição deste lugar – a família nuclear e o lar burguês – tributária da criação de um padrão de feminilidade que sobrevive ainda hoje, cuja principal função, como veremos, é promover o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar. A segunda função da feminilidade nos moldes modernos foi a adequação entre a mulher e homem a partir da produção de uma posição feminina que sustentasse a virilidade do homem burguês.

A adequação das mulheres a estas funções foi fruto de uma enorme produção discursiva, como veremos logo adiante. Se hoje nos deparamos com uma ideia de feminilidade que nos parece tradicional é importante perceber que esta tradição tem uma história recente, que faz parte da história de constituição dos sujeitos modernos, a partir do final do século XVIII e ao longo de todo o XIX. Também é importante ressaltar que os discursos que constituíram a feminilidade tradicional fazem parte do imaginário social moderno, transmitindo através da educação formal, das expectativas parentais, do senso comum, da religião e da grande produção científica e filosófica da época, que determina o que cada mulher ser para ser verdadeiramente mulher. (KEHL, 2008, p. 44)

O imaginário social moderno ajudou, portanto, a ratificar comportamentos padrões de feminilidade. Os quais propõem, a fim de exercer domínio sobre as mulheres, uma espécie de docilidade e languidez que acabam por criar uma estética da fragilidade que perdurou todo o século XIX, e que pregava a mulher como um ser eternamente adoecido, com traços de morbidez e que evidentemente precisava de proteção.

Mais à frente analisaremos com minúcia os efeitos nestas noções, mas não é necessário dizer o quanto elas foram eficazes para encarcerar a mulher ao ambiente privado – do espartilho que dificultava a respiração ao culto da mãe devotada cuja realização da vida se dava com os cuidados aos filhos e a inibição da sexualidade – e abafar sua voz na sociedade.

Além do que, e talvez este seja o ponto mais crítico neste assunto, não raro este imaginário social que promovia (e promove a opressão) colaborou grandemente para a morte

da mulher. E aqui não tratamos de uma morte – talvez a palavra exata aqui seja destruição – simbólica que vem ratificar a morbidez a que nos referimos, mas sim uma espécie de aniquilação física de fato, daquelas que se recusassem a sustentar os ideais (que por si sustentavam a lógica burguesa) burgueses. Lembrando que há diversas formas de manifestação dessa aniquilação física, seja a paralisação de membros do corpo, como – grosso modo – no caso da histeria, seja o impedimento de manifestar suas opiniões estancando as palavras em seu corpo, ou a morte de fato.

A fragilidade das mulheres foi um forte argumento contra a profissionalização, contra a exposição das mulheres ao tumulto das ruas e à vida noturna, contra quase todos os esforços físicos, contra o abuso nos estudos, contra os excessos sexuais. “A mulher do XIX é uma eterna doente” (...) Yvone Knibiehler aponta a sobremortalidade das meninas, a partir dos cinco anos, em todos os países no período oitocentista. As causas, porém, confundem-se com as próprias “precauções” justificadas pela dita fragilidade feminina: uma vida menos sadia, alimentação insuficiente a pretexto de ser “mais leve” (a exclusão de carnes vermelhas na dieta das meninas era hábito corrente), falta de exercícios e ar puro – as meninas viviam trancadas em casa -, frequência baixíssima de banhos em nome do pudor (uma vez por mês depois do período menstrual, escreve a autora) – além de, muito frequentemente, uma negligência maior nos cuidados e uma acolhida bem menos calorosa, desde o nascimento. Tudo isso produziu uma mortalidade tão maior entre as meninas que o doutor Viery, em 1817, proclamou: “As raparigas são a parte mais delicada e mais doentia do gênero humano” (KEHL, 2008, p. 63-64).

Obviamente matar as mulheres, é o ápice, o cume do horror por excelência de uma série de abusos e violências – inclusive na maneira em que se educam a maioria das meninas até hoje – que aquelas que se recusam a se encaixar nos papéis determinados, bem como sustentar a virilidade destes homens modernos, virão a sofrer toda sua vida. Mas é essencial ressaltar que elas acontecem em número espantoso, e acontecem em função do sexo, ou seja, matam-se mulher porque elas são mulheres.

Esta é a proposta do recentemente “criado” crime do feminicídio ou femicídio – entraremos nesta discussão – que surge quase como ato de nomeação – ou mesmo de reparação histórica – do abuso maior que estas mulheres que silenciadas pela literatura majoritária e pela história sofrem.

Femicídio está no ponto mais extremo do contínuo de terror anti-feminino que inclui uma vasta gama de abusos verbais e físicos, tais como estupro, tortura, escravidão sexual (particularmente a prostituição), abuso sexual infantil incestuoso e extra-familiar, espancamento físico e emocional, assédio sexual (ao telefone, na rua, no escritório e na sala de aula), mutilação genital (cliterodectomia, excisão, infibulações), operações ginecológicas desnecessárias, heterossexualidade forçada, esterilização forçada, maternidade forçada (ao criminalizar a contracepção e o aborto), psicocirurgia, privação de comida para mulheres em algumas culturas, cirurgias cosméticas e outras mutilações em nome do embelezamento. Onde quer

que estas formas de terrorismo resultem em mortes, elas se tornam feminicídios (PASINATO, 2011, *passim*,).

E aqui unimos as pontas da vida: observamos em manifestações extremamente atuais em relação à promulgação da lei do feminicídio a necessidade de dar voz, um ressoar público aos discursos femininos há tanto restritos às paredes das casas, ou relegados a gritos ou a sussurros. E dessa necessidade nasce a nossa vontade de uma investigação histórica.

O nosso trabalho aqui, nesse momento, então foi o de – em metáfora a arqueologia – escavar o passado para ressignificar conceitos – já que como propõe autores expoentes da pesquisa como Michel Foucault e Simone de Beauvoir, não é raro que opiniões de um momento histórico se fixem através do tempo e apareçam como verdades absolutas em tempos posteriores – e mostrar o que naquele sujeito moderno que Maria Rita Kehl se referiu sobrevive na nossa organização social, hábitos e opiniões contemporâneos.

2 METODOLOGIA

Conhecemos os sujeitos de nossa pesquisa e os principais objetivos dela. Precisamos agora esclarecer *como* chegamos aos saberes que propomos e quais os instrumentos foram utilizados bem como foi conduzido nosso trabalho.

A pesquisa aqui apresentada, quanto aos seus objetivos, tem caráter analítico, pois visa, manejando informações, aprofundar-se a fim de explicar um contexto, um fenômeno, e é também explicativa, pois, ao trazer a luz fenômenos que buscamos interpretar, comparar, é possível construir uma nova hipótese. E, para tal análise, adota, predominantemente, um viés histórico, pois temos a intenção de ao mapear uma experiência passada, detectarmos tendências, eventos e hábitos que ainda tem um cunho atual. Sendo possível a partir do material histórico ressignificar eventos hodiernos, providenciamos maior compreensão da realidade abordada (GERHARDT e SILVEIRA, 2009).

Quanto aos procedimentos técnicos adotados, nos utilizamos exclusivamente dos materiais bibliográficos ou documentais. Sendo, ao falar dos bibliográficos, em sua maioria fontes impressas primárias, já que os livros que deram a estrutura básica do trabalho – O Segundo Sexo de Simone de Beauvoir, Um teto todo seu de Virginia Woolf, bem como Deslocamentos do feminino de Maria Rita Kehl – contém elaborações originais das autoras. Mas foram utilizados também outros materiais bibliográficos não impressos, de caráter audiovisual, a saber, o filme Gritos e sussurros do cineasta Ingmar Bergman, bem como

artigos científicos que nos auxiliaram na compreensão e consolidação de ideias sobre o material supracitado, além de notícias veiculadas por jornais com confiabilidade técnica. Aqueles de caráter documental a que nos referimos se referem à letra da lei – trechos do código penal brasileiro.

Plano de trabalho

Para integrar todos estes elementos bibliográficos, dividimos a pesquisa aos moldes de uma narrativa ou de um roteiro cinematográfico a fim de brincar também com uma metalinguagem, em quatro elementos tão essenciais em ambos:

A palavra, ou seja, o roteiro, o discurso do personagem, como ele se posiciona no mundo – fictício ou não – perante a linguagem que o atravessa e o modifica a todo tempo; **a imagem**, a corporeidade do personagem, seu olhar, sua estranheza, o encontro consigo mesmo e o reconhecimento – ou não – no Outro e na cultura; **o tempo e os espaços**, já que são marcos que pautam nossa vida, e que a semelhança de uma narrativa linear se faz essencial para nos “organizarmos”, organizarmos nossas histórias, influências, enfim, nos situarmos no mundo como sujeitos e finalmente a **Ação** que é a realização na palavra e da imagem no mundo exterior, no mundo em que o indivíduo está perante o Outro e seu discurso, e relaciona-se com o todo. Esse mundo é regido pelas mais diversas normas. Normas que podem ser o reflexo de ideários vigentes e podem ter natureza moral, de conduta e, por excelência as normas jurídicas. Esse espaço onde a sociedade se realiza e convive é regido e está sob o julgo das normas jurídicas que, grosso modo, organiza, controla, prevê e até pune condutas, afim de, teoricamente, manter harmônica a relação do indivíduo com o Outro. Mas das normas jurídicas também emanam, refletindo o choque, o encontro e as mudanças dos mais diversos discursos. Vemos, então, que há uma reciprocidade muito grande na relação entre normas jurídicas e sociedade, podendo essas normas jurídicas, de maneira generalizante chamadas “leis”, assumirem as mais diversas funções, inclusive a de reparar injustiças históricas, nomear situações e proteger seguimentos mais oprimidos da sociedade.

Na primeira parte vamos examinar o que é o discurso, quais suas relações com a linguagem e com a palavra. E, finalmente, como é traduzir-se, que saberes conscientes ou inconscientes um discurso porta e o porquê ele nunca é um elemento neutro.

Atentaremos para o fato de que as concepções mais caras aos sujeitos – e inclusive muitos dos seus preconceitos mais íntimos – ousam se mostrar nas linhas de seu discurso,

dado que este tem raízes não totalmente conscientes e muito da esfera inconsciente se mostra ali.

Estudaremos então como é o acesso das mulheres à linguagem, como majoritariamente ela aprende e educada pela linguagem e também como ela é vista pela linguagem. Ressaltando que peculiaridades destes processos seriam os meios mais eficazes de ressaltar o abismo de vozes e as disparidades de poder incutidas nas palavras e, portanto, na linguagem *e, portanto*, na cultura.

E especialmente importante nesse interim será ensejar uma discussão que permeará o trabalho como um todo: O motivo pelo qual a partir de seu discurso o homem é “universal” – como nos diz Simone de Beauvoir – e a mulher é um *outro*, como aquele que está “fora” ou é visto com “desconfiança”.

Ainda nessa primeira parte, trabalharemos um pouco a visão de Virgínia Woolf, escritora e já tão íntima da palavra, ela nos revela em “Um teto todo seu” as dificuldades financeiras e morais que uma mulher de palavra – e aqui fizemos um joguete com a expressão popular “Homem de palavra” – enfrentava na Inglaterra de sua época – final do século XIX e começo do século XX.

Visto que não somente a história, mas também a literatura sobre as mulheres foi gritantemente elaborada por homens, que não só não tem a autoridade para tratar de lutas específicas das mulheres, como distorceram, ao sabor de suas emoções e frustrações ou mesmo falta de compreensão, as mais diversas nuances das personalidades femininas.

Por isso se faz importante que atentemos para voz da escritora ao abordar a dificuldade histórica enfrentada pelas mulheres europeias que almejavam ser ficcionistas ou viver da palavra.

Virginia, a fim de ilustrar o encargo de ser uma escritora, cria uma pretensa “irmã de Shakespeare” com a qual possibilita que contrastemos comportamentos e então, venhamos a ratificar, as facilidades, e a maior permissividade que os homens tinham de se desenvolver nesta área.

Neste encontro com Virginia também notaremos que sua proposição para o drama histórico das mulheres é semelhante ao nosso: uma mudança no discurso, nos paradigmas das instituições que compõe esse – hoje um pouco nebuloso esse conceito, mas ainda válido – espaço público, afim de que uma espécie de “Androginia” possa acontecer, no sentido de não haver papéis naturalizados ou típicos para cada sexo e que cada um possa determinar seu destino sem determinados “fardos” impostos desde o nascimento.

Na segunda parte do trabalho, utilizaremos uma fonte bibliográfica audiovisual. Ainda nas artes, agora, além da literatura, teremos o cinema. O filme escolhido foi “Gritos e Sussurros” do diretor sueco Ingmar Bergman.

Escolhido por representar e ultrapassar – muitos dos estereótipos que herdamos e propagamos – sobre as mulheres. Além de mostrá-las confinadas com dificuldades em elaborar seus discursos próprios – suas manifestações são gritos ou sussurros – nunca conseguindo que suas falas e angústias ultrapassem as paredes daquele ambiente privado.

Mas escolhido também, e talvez principalmente, porque ele vem ilustrar os vários nuances nessa ideologia burguesa ascendente ali no século XIX. São quatro mulheres que apresentam, seja na própria personalidade, seja nas tramas que são envolvidas, os efeitos da criação desse novo discurso que inaugura um novo sujeito histórico.

No primeiro texto chamado “Uma cena de tirar o fôlego...ou a paz” trataremos de como a arte consegue nos tocar, nos comunicar mesmo em silêncio, como sua linguagem imagética também fala deliberadamente.

Justificando a interdisciplinaridade desse trabalho, portanto, que não raro irá se utilizar as mais diversas manifestações artísticas para observar ou ratificar manifestações do imaginário social e seus discursos predominantes.

No segundo texto desta segunda parte, fazemos uma bastante breve apresentação de Ingmar Bergman expondo a maneira sensível com que ele trata não só a incomunicabilidade e o silêncio, mas também seu fascínio por personagens femininas e como ele consegue jogar com estereótipos culturais das mulheres, ultrapassando-os, dando uma dimensão universal a experiência feminina.

No último texto adentramos mais detidamente ao universo do já citado filme “Gritos e sussurros”. Tendo exercido um encantado desde a primeira vez que o assistimos, há quatro anos, vimos que ele comunicava algo de intenso e humano. Dentro de seu universo de figuras femininas, há muito silêncio – gritos ou sussurros – mas ali são os rostos que nos falam diretamente, por isso achamos importante que todo o texto contasse como cenas do filme, já que a expressividade é um traço indispensável nesta fase do cinema de Bergman.

A análise do filme é uma das pedras angulares de nosso trabalho. Pois casa-se com o que propõe Simone de Beauvoir, com o que sonha Virgínia Woolf, bem como com as análises de Maria Rita Kehl: Uma desconstrução histórica – e talvez irônica no filme – do papel das mulheres no mundo burguês (europeias, brancas, e burguesas guardadas as singularidades de sua época – Simone em meados do século XX, Virgínia Woolf no final do século XIX e nas

primeiras décadas do século XX, e Maria Rita Kehl no século XXI tratando das mulheres do século XIX, especialmente. O filme que não menciona especificamente uma data, mas deduzimos ser na passagem do século XVIII para o XIX ou início do século XIX). E o modo como elas podem atingir o papel de sujeito – abandonando essa designação de objeto – criadoras de seu próprio discurso, capazes de superar delimitações impostas aos gêneros, e alcançar algo universal não delimitado a papéis e modos de agir calcados nos sexos.

Tendo assistido mais três vezes direcionadamente para este trabalho, pudemos perceber melhor o sufocamento que o filme transmite, a clausura de suas personagens, e como a casa, de um vermelho tão orgânico, se torna um espaço opressor onde cada personagem manifesta seu sentimento em relação a isso – e expomos isso minuciosamente durante o texto – e a ideologia que, por sua vez, compõem esse ambiente privado.

Mas aqui, então, fica um questionamento que dará ensejo a nossa terceira parte: Qual a relação das mulheres e dos espaços? – Aqui abordados de forma bastante elementar classificados entre público e privados, apesar de hoje não haver esta clara delimitação, é bom que eu esclareça que neste momento até didaticamente ela se faz necessária pela abordagem histórica da situação, e, por, se tratando de um ambiente urbano, ainda haver alguma precisão nessa secção.

A terceira parte que denominamos “O tempo e os espaços”, vem completar todo um retrato histórico que fizemos até aqui. Não as veremos somente sob a ótica do tempo, mas na origem – oficialmente – da subdivisão de espaços, e como dentro dos espaços públicos se erguem instituições que ao longo de muito tempo serão distantes da mulher, como por exemplo, as instituições jurídicas. Vamos ao cerne de concepções surgidas no século XIX como a apropriação e propriedade sobre o corpo da mulher, a cultura da invalidez dentre outras maneiras de abuso surgidas no interior da vida privada e tingidas de cultura.

Não deixamos também de citar e fazer as relações da maior familiaridade com o espaço público que o homem sempre gozou ou longo de sua história e como isso foi – e continua sendo – um entrave para que a voz feminina se manifeste em instituições de caráter público. Estando o direito constitucional e o penal – os quais trataremos majoritariamente – na esfera pública, não é de se espantar que temas que digam respeito às mulheres ainda causem espanto, estranheza e polêmica. A história e, portanto, também esse seu veículo de anseios, o Direito, foram escritos por homens.

Finalmente como desfecho dessa pesquisa que não poderia ser trabalhada de outra forma se não com interdisciplinaridade, trataremos da lei do Feminicídio. Advento penal que

ensejou as mais diversas discussões e polêmicas, mas que pode ser visto de um prisma de discurso, daquilo que vem dá voz a um silenciamento histórico. Nosso trabalho vai se focar na diferenciação do feminicídio do homicídio comum, como a carga de violência de gênero já sofrida vai influenciar na determinação ou não desse novo fato penal. Traçaremos também um breve histórico da origem do termo e das lutas na América Latina, bem como o desfecho na promulgação no Brasil.

Cinema, linguagem e direito, são dentro dessa análise, elementos e perspectivas culturais. Elaboração de necessidades sociais ou emocionais que podem convergir para retratar símbolos, estatutos, encontros ou desencontros. Neste caso, em específico, direcionaremos esta convergência no sentido de analisar os discursos femininos, ou mesmo seu silêncio – que também nos comunica algo. Notar que o fato de “ter voz” passa pelo crivo do olhar, de como se costumam simbolizar as mulheres; e o de ter direitos e deveres passam pela lógica organizacional de uma sociedade regida por leis e ideologias; e o de haver encontro ou desencontro passa pelo fato de estar ou não reconhecida em si e nas próprias palavras.

3 PARTE I – A PALAVRA

3.1 O parto da palavra

A palavra era, um átimo antes de virar palavra, uma névoa de percepções, sentimentos e sensações todos embaraçados. O parto da palavra é um ato criativo, houve um processo dolorido de criação para se expressar, mesmo sabendo do dolorido de jamais exteriorizar por inteiro aquela névoa primeira. A palavra parida sai para o vento e vai cair em um amontoado de significados e chegará ao interlocutor por um filtro, que é ele próprio e sua névoa de embaraços. A palavra entendida pelo outro nunca é a palavra antes do átimo de palavra do um.

Há uma angústia em sermos impermeáveis, inacessíveis em nossa névoa. Saber do outro é, quase sempre, suposição de palavra própria nossa. Como é o outro por dentro? Já inquiriria o poeta.

Como é por dentro outra pessoa? Quem é que o saberá sonhar? A alma de outrem é outro universo, com que não há comunicação possível, nem há verdadeiro entendimento. Nada sabemos da alma, senão da nossa. As almas dos outros são olhares, são gestos, são palavras, supondo-se qualquer semelhança no fundo. Entendemo-nos porque nos ignoramos. A vida que se vive é um desentendimento fluido, uma média alegre entre a grandeza que não há e a felicidade que não pode haver. (PESSOA, 1934, p.159)

Somos imersos demais em nós, sabemos – e pouco, muitas vezes – somente de nós, nosso discurso é um tecido de linhas grossas, que quer ordenar o embaraço daquela névoa primeira.

O feminino e a feminilidade assumem em nossa cultura as mais diversas polissemias, que podem ser, dentro de um contexto ou de outro, positivas ou negativas. Na nossa introdução expomos uma construção negativa da feminilidade – que subjuguava a mulher – e que perpassou a história com esse julgamento. Mas as ideias de feminilidade não precisam ser sempre negativas. Se há uma característica exclusiva à mulher – e não estamos falando da feminilidade aqui – é poder ter filhos – e, novamente, não estamos colocando esse exemplo como um requisito ou obrigação no papel social da mulher ou qualquer coisa dessa natureza, mas apenas uma vontade que pode vir a ser concretizada – e se há nesse trazer à luz algo de criação, algo de inscrição também na linguagem... não poderíamos pensar – e criar aqui – uma feminilidade associada ao ato criativo da poesia, por exemplo? A um empuxo de vida? ...Que tal criarmos como introdução uma feminilidade íntima da criatividade e de voz ativa?

Da nossa “memória” de tempos primordiais, em que o homem passava de nômade a agricultor, de um ser que vivia o instante, o perigo, e que concebia que arriscar a vida era mais importante que engendrará-la até se tornar um ser que se fixa na terra, faz dessa terra seu lar e almeja propagá-la a seus descendentes e também cujo propósito é “reinar sobre os instantes e construir o futuro” (BEAUVOIR, 1970, p.84), há algo do mistério sobre a terra – que nesse primeiro período o amedrontava e causava respeito – que vai se perdendo e algo de domínio que vai surgindo. E ao dominar a terra, domina também a mulher – as quais têm uma familiaridade inegável com o gestar, com o processo íntimo da fecundação e vivem seus diferentes ciclos naturais. Simone de Beauvoir ilustra:

(...) o agricultor admira os mistérios da fecundidade que desabrocha nos sulcos dos arados e no ventre materno. A natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe: a terra é a mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra (BEAUVOIR, 1970, p.88).

O feminino, ao tempo deste homem nômade, ao tempo da mulher-terra, portava algo de místico, traduzia em si, uma misteriosa harmonia com o universo, exprimia algo de poético, transcendental por incorporar o desconhecido, o mistério. A feminilidade era temida, mas respeitada, havia algo de voz nesse culto que o aproximava da ânsia por perpetuar-se no tempo.

A vida, a natureza e a palavra aqui se trançam, se costuram, precisavam do exterior para se expressar. Há algo de poético e orgânico nesse emaranhado de vida, florescimento e palavra a se “parir”, assim como há algo de poético no conceber do discurso.

Devemos aqui ressaltar que o aspecto feminino deste “arquetipo” se dissocia da mulher em si. É simbólico, paira impalpável sobre nós. É de extrema importância essa dissociação porque não raro, como já dissemos, imagens que visam a construir uma feminilidade são usadas de maneiras distorcidas e pejorativas para depreciar a mulher e delimitar seu espaço dentro da teia social e da teia das palavras.

Vale lembrar então que, apesar de, muitas vezes atribuído somente à mulher, esses símbolos ultrapassam a constituição biológica e social. Mesmo em uma época de culto às divindades femininas, a admiração está além do reino humano, ou seja, “fora”, no espaço da idealização, dado que, como afirma Simone de Beauvoir citando Claude Lévi-Strauss em seu estudo sobre as sociedades primitivas: “A autoridade pública ou simplesmente social sempre pertenceu aos homens”.

E completa ressaltando que a mulher “real”, ela era própria um tabu (BEAUVOIR, 1970, p.90) e que a idade de ouro não passa de um mito, um semblante. Ou seja, não havia reciprocidade nas relações, mas sim temor, a mulher nunca foi tratada como semelhante.

A Mulher então pode – ou deveria – escolher passar ou não pela gestação e parto factíveis, mas talvez o parto daquilo que anseia por voz, parece latente e imprescindível. E se nossa analogia nos disser algo, é o fato de que a palavra nasce porque está em nós desejando virar letra, imagem, gesto, poesia, mas que historicamente – e ironicamente – foi negado a mulher este “parto” e lhe foi relegado, inclusive na linguagem, sempre o lugar de um *Outro*.

Simone de Beauvoir afirma:

O homem é o Sujeito, o Absoluto: ela é o Outro.(...) Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. (...) Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Basta três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem “os outros” vagamente hostis. Para os habitantes de uma aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugarejo são os “outros” e suspeitos. (BEAUVOIR, 1970, p.10)

Não é difícil notar, portanto, que a história da mulher foi majoritariamente escrita por homens, que só conseguiam “acessá-la” na impermeabilidade, no universo de névoa que é outro ser humano, muitas vezes, por distorções de figuras tipo, suposições, muitas vezes com a mesma desconfiança e estranhamento que algo ameaçador e distante (*o outro*) causam e

fatalmente, então, por enganos. Ao homem que historicamente teve expressividade nos âmbitos políticos, econômico e social, também foi assegurado o domínio sobre a linguagem e a gritante predominância de voz nos espaços públicos. O homem é o universal (BEAUVOIR, 1970, p. 9).

Levando em conta o que até aqui explanamos, alguns questionamentos surgem e anseiam por ser analisados ao longo do trabalho: Como ser Outro em uma sociedade em que deveria desempenhar o papel de Mesmo? Como a linguagem vê as mulheres e como a linguagem usada por elas denuncia sua opressão? Por que suportar essa opressão por muito tempo silente e geradora de silêncio? Teria sido diferente se a relação entre os gêneros tivesse sido recíproca?

Essas perguntas serão bastante recorrentes ao longo de nosso trabalho, mas se há algo que deva ser ressaltado, é que há forças motrizes em nosso comportamento e no corpo vivo social, e, observarmos atentamente, se o “nascimento” pudesse nos ensinar algo, é que seu contrário existe. As forças destrutivas existem, e não raro as vemos funcionar, aliás, nossa sociedade é toda baseada em forças destrutivas, seja destrutiva da natureza, do outro ou de si mesmo:

A maior maldição que pesa sobre a mulher é estar excluída das expedições guerreiras. Não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis por que, na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra e sim ao que mata (BEAUVOIR, 1970, p.84).

3.2 Análise do discurso: a desigualdade de vozes

O discurso não é um fenômeno neutro, tão pouco uma disposição inocente de palavras. Eni P. Orlandi, em Análise do discurso, cita Pêcheux para afirmar que não há discurso sem um sujeito e que não há sujeito sem ideologia, culminando na ideia de que é no discurso onde se observara a relação entre língua e de como está língua produzirá sentido para o sujeito.

Se for de fato verdade que nossos sentimentos sobre o mundo matizam o modo como expressamos nossos pensamentos, então podemos usar nosso comportamento linguístico como um diagnóstico de nossos sentimentos sobre as coisas, pois frequentemente – como qualquer pessoa que tenha um conhecimento superficial dos escritos psicanalíticos modernos sabe perfeitamente – podemos interpretar nossas ações ou percepções de acordo com nossos desejos, distorcendo-as conforme nossa conveniência. Entretanto, os dados linguísticos estão lá, em preto e branco, ou gravados, sem ambiguidade e inevitáveis. (LAKOFF, 2010, p.13)

Em sua etimologia a palavra “Discurso” guarda a ideia de percurso, de movimento; temos então que o discurso é a palavra em movimento, a linguagem em seu viés prático. (ORLANDI, 2005, p.15). O Discurso, ou seja, a fala do sujeito, como explica Maria Rita Kehl, é sempre viva, móvel e relacional, sendo uma espécie de ação que se utiliza do arcabouço simbólico da língua – que é uma elaboração da linguagem – para expressar o estar no mundo, de maneira sempre individual, peculiar e submetida a um contexto. A fala é uma escultura da língua, brincando com sua plasticidade e momento histórico.

Como seres de linguagem, os falantes são necessariamente seres de história, a um só tempo atravessados pela língua e capazes de fazer dela matéria plástica, transformável de acordo com as suas necessidades. (KEHL, 2008, p. 23)

Ao entendermos este movimento vemos que o discurso está atrelado intimamente ao homem e, que, bem como este, também se transformam no “devagar depressa dos tempos” aqui usamos o termo “língua” porque diferenciamos do termo “linguagem”, já que Maria Rita Kehl nos diz que, para Saussure, a língua é uma espécie de “articulação” da linguagem, aquele mecanismo que deixa os miúdos espaços de palavras genéricas – e para o autor a linguagem é estrutura genérica e abstrata, lugar em que a língua se corporifica – cheias de expressões, conceito, fantasias, enfim, um sem fim de signos e simbolismo (KEHL, 2008, p.22).

E partindo da máxima Lacaniana que nosso inconsciente é estruturado como uma Linguagem (LACAN, 1985 p. 27), ou seja, manifesta-se em nossa linguagem e, portanto, também na língua (linguagem articulada) seja por meio de chistes, atos falhos, e outras diversas formas, é que afirmamos logo de início que nenhum fala, ou seja, nenhum discurso é neutro.

Por mais que seja a ética dos mais diversos cânones jurídicos e instituições de caráter público – e não se pode negar a influência da fala jurídica para sustentar discursos predominantes em uma época – a imparcialidade, neutralidade e a transparência, seus discursos nem sempre sustentam de fato esses valores, e deixam antever o que de fato rege esses cânones – e obviamente, nem sempre é a igualdade, especialmente em relação à política de gênero como iremos tratar mais a frente.

O homem se mostra irremediavelmente marcado pela linguagem – e vamos utilizar aqui no sentido neutro não privilegiando nenhuma língua ou arcabouço simbólico específico. Ele é um ser de linguagem, ou seja, nossas palavras, corporificações de nossos sentimentos; uma maneira de estar no mundo diante do outro em um processo – muitas vezes conflituoso – de traduzir-se.

A palavra cria sentido para o outro, nomeia formas que não nominadas eram penumbra, este “estar no mundo” do homem passa pelo seu potencial criador, e o potencial criador está entrelaçado com as palavras:

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada
Que de longe muito longe um povo a trouxe
E nela pôs sua alma confiada

De longe muito longe desde o início
O homem soube de si pela palavra
E nomeou a pedra a flor a água
E tudo emergiu porque ele disse (ANDRESEN, 1986).

E é a noção de exterioridade, a alteridade se faz indispensável para um exame do discurso. Para a concretização do discurso é necessário o interlocutor. Vejamos:

Todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor “ouve” suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro modo, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte. Este espectro varia amplamente desde a previsão de um interlocutor que é seu cúmplice até aquele que, no outro extremo, ele prevê como adversário absoluto (ORLANDI, 2005, p. 39).

Para Orlandi, o discurso, a fala, é, portanto, uma espécie de mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Esta mediação determina que haja movimento, ou seja, o homem é tão agente quanto seu discurso e ambos estão em uma constante mudança – lembremos que manter um discurso também é uma espécie de movimento, visto que o “velho” discurso terá que se propagar e ainda soar convincente. “Na análise do discurso procura-se compreender a língua fazendo sentindo, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e de sua história.” E completa:

Por esse tipo de estudo pode se conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significar-se. A análise do discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção humana (ORLANDI, 2005, p.15).

Vemos então, que nossa relação com a linguagem é recíproca e não unilateral ou estanque. Utilizamos-na e somos usados por ela, podemos transformá-la – utilizá-la como instrumento social, cultural e político – e também sermos transformados por ela. O discurso,

como já pudemos notar em Kehl, é um elemento vivo que encarna ideologias. Como explicita Robin Lakoff:

Somos usados pela linguagem tanto quanto a usamos. Quanto mais nossa escolha de formas de expressão for guiada pelos pensamentos que queremos expressar, tanto mais o modo como nós sentimos as coisas no mundo real governará o modo como nos expressamos sobre essas coisas (LAKOFF, 2010, p.13).

Para atentarmos para as sutilezas e nuances do discurso devemos penetrar surdamente no reino das palavras, (DRUMMOND, 1974, pp. 76 e 77) contemplá-las, criarmos uma intimidade com elas – e para desenvolvermos a intimidade necessária, não raro em nosso trabalho, recorreremos à literatura, para preenchermos as lacunas de nossas percepções com a poesia, – daqueles que sabem exprimir as palavras em sua inteireza de forma tão lúdica e lúcida – para criarmos um senso crítico, desconstruirmos algumas ideologias que de tão enraizados nos passam despercebidamente como “naturais”.

Contudo, se nos ativermos ainda ao poema de Drummond “Procura da poesia”, citado aqui acima, devemos ressaltar que o discurso, apesar de inicialmente poder se apresentar com suas faces neutras, e requerer aquela intimidade, não necessariamente oculta mil faces secretas, como na poesia do escritor mineiro.

Ou seja, apesar de o texto não ser transparente, não se busca um sentido, um segredo, até porque não devemos entender o discurso como uma soma de um conjunto de elementos significantes, mas de uma maneira muito mais ampla e intensa em relação ao seu objeto, ressaltando a íntima relação circular entre eles, e como ao final, como também já discutido, o discurso é uma corporificação de ideias de seu agente.

Anteriormente afirmamos que podíamos antever algo do inconsciente na linguagem, e sim, podemos, mas o fato é que não podemos examinar um discurso buscando como um detetive as minúcias que “entregam o jogo” ou encontrar o “tesouro escondido”, é necessário analisar todo o contexto em que aquele sujeito falante está inserido e valores maiores que envolvam a situação.

O que se procura fazer, então, é pôr em questão: Quais os arredores deste discurso e em qual contexto o discurso se insere? Foucault nos ilustra a questão:

Gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (...) não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são

feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 1986, p. 56).

Neste sentido não haveria uma “chave” – também referida no poema – ou seja, um único mecanismo que venha a expor uma verdade incontestável sobre determinado discurso, até pelo elemento de exterioridade o qual já citamos. O nosso discurso tenta comunicar algo que nem sempre condiz com o que é filtrado pelo nosso interlocutor. Observemos:

A Análise do Discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação. Também não procura um sentido verdadeiro através de uma “chave” de interpretação. Não há esta chave, há método, há construção de um dispositivo teórico. Não há verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analisa, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender (ORLANDI, 2005, p. 26).

Apesar de um exame do discurso se apresentar como um dos meios mais adequados para captar as disparidades de poder dentro dos discursos – e ao longo do trabalho vamos nos concentrar na desigualdade do discurso de gênero, ressaltando a ausência de empoderamento do discurso feminino – ele não é de todo “imparcial”, como seria desejável em um “mundo ideal”, nem nos encaminhará a verdades absolutas, especialmente pelo fato de, em se tratando de uma construção histórica tão intrincada como a construção de gênero, nos deparamos com uma vertente um tanto carregada de elementos emocionais que tendemos a naturalizar, pelo hábito e cultura patriarcal.

Assim, enquanto no mundo ideal seriam desejáveis outros tipos de evidência para os fenômenos sociológicos, que se articulassem ou somassem à evidência linguística, pelo menos algumas vezes esta última é tudo que podemos obter com segurança. Essa é uma tendência em áreas emocionalmente carregadas como aquelas do sexismo e outras formas de comportamento discriminatórios (LAKOFF, 2010, p. 14).

O que pretendemos então neste trabalho é esmiuçar os porquês, em um desejo de refinar nossa percepção e nosso olhar de naturalidade, adotar a postura de Foucault de um trabalho quase “arqueológico” ou de uma “genealogia”, que representem esforços explícitos para repensar o sujeito em sua totalidade.

O sujeito não é uma fonte autônoma e transparente de um determinado saber: há nele redes de práticas sociais que sempre incorporam as relações de poder e de exclusão.

Por isso, então, Foucault caracterizou seu trabalho como uma genealogia do sujeito moderno; uma história do modo pela qual as pessoas são construídas como tipos diferentes de sujeito e arqueologia pelo fato de escavar as profundezas do solo de nosso pensamento para

definir escalas de tempo mais amplas e os modos mais gerais de pensar que jazem por trás das diversas opiniões e ações dos indivíduos (OKSALA, 2011, p.21).

Intentamos, portanto, buscar sob as camadas do mofo das construções sociais, as relações de poder e submissão que foram indispensáveis para enraizar as disparidades relacionadas ao gênero. Disparidades essas que se refletem nas teias dos discursos, ancoram na sociedade impregnadas de ideologias dominantes, se impondo como verdades absolutas.

Tidas ali como verdades passam a ser propagadas indefinidamente por aquele de olhar menos atento e questionador, e, sendo propagadas, intensificam o poder desse discurso, bem como a opressão sobre o discurso que conseguiram menor expressão ou que não "contaminaram" a massa.

As práticas constituem, portanto, a realidade social de maneiras complexas e emaranhadas: elas são tanto os objetos de conhecimento – como a homossexualidade – quanto os sujeitos conhecidos como homossexuais e que se comportam e agem de acordo com esse conhecimento. Esse efeito circular é que Foucault tem em mente quando afirma que relações de poder e formas de conhecimento criam sujeitos. (OKSALA, 2011)

Para podermos captar estas estruturas de poder, é necessário que a entendamos com mais minúcia dentro da obra de Foucault como esta lógica se projeta sobre a sexualidade e o “gênero”.

No livro básico “Como entender Foucault” há algumas enumerações sobre as relações de poder dentro da obra do autor. Dentre as proposições:

O poder não é algo que seja adquirido, tomado ou partilhado, algo que conservamos ou deixamos escapar; o poder é exercido a partir de inúmeros pontos, na interação de relações não igualitárias e móveis.

As relações de poder não estão numa posição de exterioridade com respeito às de outros tipos – processos econômicos, relações de conhecimento, relações sexuais – mas, são imanentes a estes; elas são os efeitos imediatos das divisões, desigualdades e desequilíbrios.

O poder vem de baixo, isto é, não há uma oposição binária e abrangente entre governantes e governados na raiz das relações de poder, servindo como uma matriz geral – não há uma dualidade desse tipo estendendo-se de cima para baixo e influenciando grupos cada vez mais limitados até o nível mais profundo do corpo social. Devemos supor isto sim, que as múltiplas relações de força que tomam forma e entram em ação no mecanismo de produção, em famílias, grupos limitados e instituições são a base para efeitos de clivagem que atravessam o corpo social no seu todo (OKSALA, 2011).

As características acima citadas reforçam a noção que o poder é uma criação histórica, ou seja, é uma voz que convence e se torna dominante durante determinado espaço de tempo, por um emaranhado de situações que o sustentam e que apesar de muitas vezes

causar essa impressão, não é irreversível. E as situações que o sustentam estão mais atreladas ao enraizamento de ideias, à aceitação irrefletida pelo senso comum dos efeitos desse poder do que necessariamente ao uso da forma força, por isso é difícil medir seu alcance, já que o discurso, e logo, ideologias, penetram e se propagam no corpo social através dos mais diversos meios e instituições.

Nesse sentido, Foucault é claramente um construcionista social. O construcionismo social refere-se a formas de pensamento que sustentam que os seres humanos e suas experiências são o resultado de processos sociais, não de processos naturais. Essas teorias tiveram extrema influência na segunda metade do século XX e seu poder residiu exatamente no esforço para desestabilizar necessidades e formas essencialistas de pensamento, que também é parte do nosso esforço nesse trabalho. Em geral elas pressupõem que o que foi construído havia sido até então considerado natural e dado por certo.

E expõe:

A razão para se afirmar que alguma coisa é socialmente construída – dificuldades de aprendizagem, comportamento violento, QI, gênero ou raça – é em geral mostrar que, mudando a ordem social e a política das coisas, seria possível mudar a tal coisa também. Está identificada como uma questão política: a existência e o valor de algo podem ser debatidos e esse algo pode ser radicalmente transformado, ou pelo menos modificado. Mostrar que algo é socialmente construído e não biológico é também uma maneira de questionar todas as explicações puramente médicas do comportamento humano (OKSALA,2011).

Reforçando a noção do poder como uma construção histórica, em especial em relação ao poder patriarcal ao qual a mulher foi submetida, Simone de Beauvoir afirma que este tem estreita relação com a “política das coisas”, com a organização social – o ideal de homem moderno surgido à época e para a consolidação da burguesia, como já vimos, não nos deixa mentir – portanto com certa “emanação jurídica”, pois as normas dão o aval para as ações, e as ações, por sua vez, constroem uma sociedade. Lembrando sempre que, como dissemos, a fala, o discurso, são também uma ação. Em seu livro, “O segundo sexo” dedica um capítulo inteiro para tratar da história deste enraizamento da ideia da submissão feminina:

O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. E revendo à luz da filosofia existencial os dados da pré- história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham em presença, cada uma delas quer impor à outra sua soberania: quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-

se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher. Mas que privilégios lhe permitiram satisfazer essa vontade? (BEAUVOIR, 1970, p. 81)

A autora afirma ao tratar do período histórico em que o homem, já tendo dominando a agricultura e os mistérios da natureza – tão relacionados à mulher, como vimos em “O parto da palavra” – se sente na condição de exercer algum domínio sobre ambas:

A desvalorização da mulher representa uma etapa necessária na história da humanidade, porque não era de seu valor positivo e sim de sua fraqueza que ela retirava seu prestígio; nela encarnavam-se os inquietantes mistérios naturais: o homem escapa de seu domínio quando se liberta da Natureza. Foi a passagem da pedra ao bronze que lhe permitiu realizar, com seu trabalho, a conquista do solo e de si próprio. O agricultor está sujeito aos acasos da terra, das germinações, das estações, é passivo, conjura e espera. Eis por que os espíritos totêmicos povoavam o mundo humano; o camponês sofria os caprichos dessas potências que o assediavam. O operário, ao contrário, molda a ferramenta de acordo com seu objetivo, impõe-lhe com as mãos a forma de seu projeto; em face da Natureza inerte, que lhe resiste mas que ele vence, afirma-se como vontade soberana (BEAUVOIR, 1970, p. 95).

Tendo atentado para os intrincados argumentos de Foucault e Beauvoir sobre a história como agente crucial na construção social do gênero – e mais a frente abordaremos com mais profundidade o elemento histórico – pode parecer muito simplista atribuir a explicações puramente médicas ou biológicas a chave para o comportamento humano. A complexidade de nossa cultura e o quão ela marca nossas redes de relações e nossa linguagem não são facilmente explicáveis por argumentos truncados ou análises científicas que se afastem da nossa historiografia, chegamos a um grau de “sofisticação” das relações interpessoais que se pautar em argumentos deterministas soaria muito frágil. Por isso, se adotarmos uma ótica predominantemente calcada em questões biológicas para realizar esta análise na linguagem entre homens e mulheres, cairemos invariavelmente em lugares comuns.

Foucault em “A história da loucura” e em “A história da sexualidade” nos faz atentar para a necessidade capital de desnaturalizar fenômenos muitas vezes estigmatizados dado ao rótulo de “biológicos” como é o caso da sexualidade e da insanidade – o que inclusive pode e já ensejou as mais diversas atrocidades e experiências “médicas” como vimos no Nazismo (OKSALA, 2011, p. 18).

Simone também passa grande parte de seu livro “O segundo sexo”, enumerando argumentos que nos fazem rechaçar explicações práticas ou conclusivas sobre a constituição física do homem, em especial sua maior força muscular como elemento que lhe assegurou – e assegura – domínio sobre o “sexo frágil”.

Desde que aceitamos uma perspectiva humana, definindo o corpo a partir da existência, a biologia torna-se uma ciência abstrata; no momento em que o dado

fisiológico (inferioridade muscular) assume uma significação, esta surge desde logo como dependente de todo um contexto; a “fraqueza” só se revela como tal à luz dos fins que o homem se propõe, dos instrumentos de que dispõe, das leis que se impõem. (...) onde os costumes proíbem a violência, a energia muscular não pode alicerçar um domínio: é preciso que haja referências existenciais econômicas e morais para que a noção de *fraqueza* possa ser concretamente definida (BEAUVOIR, 1970, p. 55).

E conclui com brilhantismo:

Uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que existente lhes confere (BEAUVOIR, 1970, p. 56).

Qualquer ideia ou afirmação existe porque está condensada em um contexto, em uma malha de significações, e se a mulher foi condicionada a sentir-se inferior dentro de um contexto histórico, por este crivo também passou seu discurso. Ou seja, a linguagem da mulher e a imagem da mulher perante a linguagem deixam entrever elementos desta submissão de maneira nítida – como já vimos, não há neutralidade em um discurso. Simone afirma com veemência ao longo do já citado livro, que a mulher é vista socialmente como um *Outro*, como já esboçamos. O homem seria então o parâmetro, o aspecto positivo, e a mulher existiria não por si, mas em uma razão de comparação – e inferioridade portanto – em relação a este parâmetro.

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. (...) A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos (...) A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 9)

A psicanálise Freudiana parece, de alguma forma, reafirmar esta posição da mulher como um *Outro*, expressa pela sua “falta” do falo:

A questão, de agora em diante, é como fazer uma menina a partir de um menino, e nesse processo a menina ficará inevitavelmente prejudicada, sua agressividade voltada penosamente contra si mesma. A única presença substantiva nesse relato é a sexualidade masculina, ativa, unitária, agressora e penetrativa: o feminino é uma negativa pura. Uma pessoa é masculina ou não-masculina, fálica ou não. (...) As

mulheres têm valor, como na maternação ativa de Freud, só se forem capazes de imitar o masculino (BEAUVOIR, 1970, p. 179).

Lacan, se pautando na máxima que o inconsciente se estrutura como uma linguagem e que a sujeição da mulher está neste nível profundo e aparentemente inacessível, ao interpretar Freud propõem: “1-) A diferença sexual está embutida na linguagem, no pensamento e, portanto, na cultura” (NYE, 1988, p. 169).

Vemos, portanto, no texto “Uma linguagem da mulher”, que há uma linguagem “típica” das mulheres, matizada pela forma como a cultura a vê, isto até mesmo em um nível inconsciente, e é válido lembrar que ao falarmos da cultura, estamos falando da nossa cultura ocidental composta de sujeitos que se não reproduzem pensamentos muito parecidos àqueles sujeitos modernos que vimos logo de início na fala de Maria Rita Kehl, são seus herdeiros diretos. Não raro, percebemos, na fala das mulheres elementos que parecem validar seu lugar como o “*Outro*” na cultura, como uma estrangeira em terra nativa, elas acabam por propagar, muitas vezes sem se dar conta, uma linguagem que ratifica seu lugar de subordinação. Sua voz – ou seja, sua força em expor seu discurso e fazê-lo válido – dentro da linguagem, muitas vezes, não raro, beira o silêncio.

Percebamos então, que o “silêncio” acompanhou o discurso feminino, ou melhor, os aspectos atribuídos ao sexo feminino, a essa feminilidade subjugada, dentro do tecido da linguagem. Parece aqui criada uma contradição, como poderia o silêncio acompanhar um discurso? Não tomaremos neste trabalho o silêncio em sua face literal, o silêncio poderá ser tomado, em algumas circunstâncias, como a ausência de empoderamento sobre seu próprio discurso ou como a falta de garantia da eficácia de sua voz e vontade. Refletindo na dicotomia de usos das palavras “fortes” e palavras “fracas”, atribuídas muitas vezes, respectivamente, ao masculino e ao feminino, no lugar comum da cultura.

Agora poderíamos perguntar o que queremos dizer com os expletivos “mais fortes” e “mais fracas”. (...) A diferença entre usar “merda” (ou “droga” ou uma das muitas outras) em oposição a “oh, céus”, ou “meu Deus”, ou “Puxa vida” apoia-se em quão vigorosamente alguém diz como se sente – talvez, alguém pode dizer, a escolha de uma partícula dependa de quão fortemente alguém permite se sentir em relação a algumas coisas, daí, então, que a força da emoção contida em uma frase corresponde a força da partícula. Assim, em uma situação realmente séria, o uso de partículas “insignificantes” (isto é, “de mulheres”) constitui uma piada, ou, de qualquer maneira, é altamente inadequado (LAKOFF, 2010, p. 20).

E ainda:

Quando crianças, as mulheres são encorajadas a ser “pequenas damas”. Pequenas damas não gritam de modo tão vociferante quanto garotinhos e são castigadas mais severamente por ter ataques de fúria ou demonstrações temperamentais. Explosões são esperadas e, portanto, toleradas quando vindas de garotinhos; docilidade e resignação são as características correspondentes esperadas das menininhas. Ora, tendemos a perdoar uma exaltação de ânimo por parte de um homem, enquanto não perdoaríamos uma atitude idêntica de uma mulher: às mulheres é permitido fazer espalhafato e reclamar, mas apenas o homem pode explodir de raiva. Às vezes, argumenta-se que há uma base biológica para essa diferença de comportamento, embora eu não acredite que existam evidências conclusivas de que as primeiras diferenças no comportamento que foram observadas não são o resultado de tratamentos muito diferentes dados aos bebês dos dois sexos desde o começo: mas certamente o uso de partículas diferentes por homens e mulheres é aprendido, meramente refletindo diferenças não linguísticas e novamente apontando para a desigualdade que existe entre o tratamento dos homens, e as expectativas da sociedade para com eles, e o tratamento das mulheres (LAKOFF, 2010, p. 21).

E ainda completa:

Permitir aos homens meios de expressão mais fortes do que estão disponíveis às mulheres reforça ainda mais a posição de poder dos homens no mundo real: com certeza ouvimos com mais atenção alguém que expressa opiniões de modo forte e vigoroso, e é muito menos provável que um falante incapaz – por quaisquer razões – de ser vigoroso ao emitir seu ponto de vista seja levado a sério. A capacidade de usar partículas fortes, como “merda” ou “inferno”, é evidentemente apenas incidental com a relação à desigualdade que existe, não a sua causa (LAKOFF, 2010, p. 21).

A mulher, por esta descrição, aparece encorajada a ser silente ao longo de sua história, pois sobre ela recai a discriminação linguística que se mostra especialmente em dois âmbitos: o modo como são ensinadas a usar a linguagem, como são encorajadas a “falar como uma dama” e também no modo como a linguagem as trata. Em ambas as formas, o poder – e a “força do discurso” – lhes é negada, não raro a ela é relegado um papel subserviente. E é observável também que se uma mulher deseja sustentar uma posição de poder, não é raro que ela “fale grosso”, ou seja, para que seja socialmente aceita essa sua posição ela pode se despojar dessa feminilidade criada pela cultura, para adotar comportamentos tipicamente tidos como masculinos.

Essa situação nos deixa antever algo da natureza do poder do discurso, parece muito orgânico, natural, que o masculino determine a força, de fato. E que a docilidade do discurso, prepare as mulheres para aquele que era o destino desejável para uma mulher burguesa – a que nos falou Maria Rita Kehl: o ambiente privado, o sustentáculo da moral daquele sujeito moderno.

Constataremos que as mulheres experimentam a discriminação linguística de duas maneiras: no modo como elas são ensinadas a usar a linguagem e no modo como o uso geral da linguagem as trata. Ambas tendem como veremos, a relegar as mulheres a certas funções

subservientes: aquelas de objeto sexual, ou serviçal, e, portanto, certos itens lexicais têm um significado quando aplicado aos homens e outro às mulheres, constituindo uma diferença que não pode ser prevista, exceto com referência aos diferentes papéis que o sexo desempenham na sociedade (LAKOFF, 2010, p. 14).

E ressalta:

Se uma menininha “fala grosso” ou de modo rude como um menino, ela vai normalmente ser isolada, xingada ou ser motivo de gozação. (...) Se a menininha aprende bem sua lição, ela não é recompensada com uma aceitação irrestrita pela sociedade; ao contrário, a aquisição desse estilo particular de fala será mais tarde uma desculpa que outros usarão para mantê-la em uma posição inferior, para recusarem a levá-la a sério como ser humano (...). Em função da forma como fala, a menininha – então uma mulher adulta – será acusada de não conseguir falar claramente ou se expressar convincentemente (LAKOFF, 2010, p. 15).

A linguagem, portanto, é um mecanismo forte da perpetuação de construções sociais. Explosões de discursos no século XVIII e XIX, como já vimos, demandavam das mulheres que ocupassem o papel o qual aquela feminilidade lhe desenhava. Cruelmente aquele modo de feminilidade tomou para si um discurso de “natureza feminina”, ou seja, toda mulher havia de corresponder e selar seu destino dentro daquela manifestação de ideias, aquelas “damas dóceis” que ousassem sustentar suas peculiaridades, seriam rechaçadas socialmente. A maneira como a linguagem vê as meninas remonta esse passado não tão distante assim.

O destino designado à mulher, como vem nos falar Maria Rita Kehl, é a maternidade. E afim de que ela melhor se encaixe nessa que ali é sua vocação social, pede-se que se ostentem as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos (KEHL, Maria Rita, 2008, p. 48).

Notamos, então, que atribuir explicações à “natureza” ou a fatores biológicos, não é um bom caminho a se seguir, porque a cultura molda esses conceitos as suas necessidades de afirmação inclusive. Até o mais imparcial e sensato pesquisador de ciências biológicas, está ele próprio, mergulhado na cultura e, por isso, ao explicar um fenômeno está ele investido de suas construções culturais.

Nesse sentido é que vimos a necessidade de ressaltar o papel que a educação dispensada a cada indivíduo pode, em si, ser muito mais conclusiva que algumas naturalizações, uma maneira de se notar isso é atentar para o fato de que não haveria de imediato uma diferença no discurso entre meninos e meninas, o que desencoraja, para Lakoff, papéis biológicos. Como especialmente até os cinco anos é comum uma predominância de

figuras femininas, ressaltando a figura materna, meninos e meninas aprendem a “linguagem materna” como primeira linguagem. A pressão para se inclinar para determinado modo de expressar a linguagem são posteriores e funcionam muitas vezes – e até com crueldade – por um processo de encorajar ou reprimir determinados usos da linguagem conforme o “gênero” a qual criança pertence. Para explicar tal ideia, atentemos para a ilustração de Lakoff:

Disseram-me que, em japonês, crianças de ambos os sexos usam as partículas próprias para as mulheres até perto dos 5 anos; a partir de então, os menininhos começam a ser ridicularizados se as usam e, assim, rapidamente aprendem a desistir de usá-las. À medida que crescem, os meninos, em particular, passam por uma fase de fala rude, descrita por Spock e outros; isso provavelmente é desencorajado nas meninas mais fortemente do que nos menininhos, em que os pais frequentemente podem achar tais condutas mais divertidas do que chocantes (LAKOFF, 2010, p. 16).

A fala – ou silêncio – das mulheres apresentam elementos característicos de como aquela feminilidade que predomina em nossa cultura costuma vê-las:

As mulheres falam cada vez menos frequentemente que os homens. As mulheres são mais cuidadosas que os homens em usar a gramática correta, são mais conversadoras no que se trata de inovação estilística, usam adjetivos de emoção de preferência a de movimento, formam metáforas conflitantes, ambivalente de preferências a lugares comuns. As mulheres mostram preferência por estruturas modais como “poderia ter sido”, indicando incerteza e indecisão. Outras diferenças empiricamente estabelecidas, mas observadas são o uso, pelas mulheres, de adjetivos “vazios” como “encantador”, “amável” ou perguntas reiterativas como “entendeu?”, “certo?”. Para atenuar a força afirmativa, além da tendência das mulheres serem mais polidas e receptivas (NYE, 1988, p. 205).

Não estamos sendo radicais ao afirmar que a maior tendência a ser polida e a preferência por estruturas linguísticas sejam efeitos típicos de uma história de submissão, o encorajamento da mulher a ser dócil casa-se perfeitamente com a lógica do lar, do espaço privado, da obediência. Ser dócil era ser aceita no lugar a ela designada. Não raro, até nos dias de hoje, houve-se elogio à “boa mulher”, a terrível expressão “mulher para casar” como um incentivo ao recato, a uma conduta sexual imaculada, e em última instância ao silêncio. Tal expressão é usada ainda em um sentido positivo como se o casamento ainda fosse o destino mais louvável a uma mulher.

Sobre o que dissemos algo deve ser mais explorado aqui que é a vertente da sexualidade feminina. A mulher, como a frente veremos, muitas vezes foi comparada à propriedade privada. Tendo o homem o poder de exigir “integridade” no gozo, seja sobre a propriedade, seja sobre a mulher. Esta “integridade” na mulher seria sua virgindade tão valorizada até algumas décadas em nossa sociedade ocidental, e em muitas situações até hoje.

A reificação da mulher é nítida e mais nítida ainda é a repressão social em relação ao comportamento sexual, que, obviamente, passa pelo crivo da linguagem. Não é difícil que notarmos que a linguagem muitas vezes objetifica as mulheres:

Veremos que o efeito geral da “linguagem das mulheres” – que significa tanto a linguagem restrita ao uso das mulheres quanto à linguagem descritiva das mulheres simplesmente – é este: ela submerge a identidade pessoal da mulher, por negar a ela os meios de expressar-se fortemente, por um lado, e por encorajar expressões que sugerem trivialidade do assunto e incerteza sobre ele; e, quando se está falando sobre uma mulher, por tratá-la como um objeto – sexual ou outro – mas nunca como uma pessoa com posições individuais (LAKOFF, 2010, p. 17).

Se há algo a ser notado em toda nossa explanação é que muitas vezes os discursos feministas são distorcidos, em nível de linguagem, relegados a uma querela, pois já sendo podado -ou mesmo ridicularizado- nesta instância tão importante, previne-se que este discurso ganhe poder, tanto tempo hegemônico patriarcal.

Simone encoraja: “Se a questão feminina é tão absurda é porque a arrogância masculina fez dela uma querela e quando as pessoas querelam não raciocinam bem” (BEAUVOIR, 1970, p. 21).

E Lakoff finaliza:

O efeito maior dessas discrepâncias é que às mulheres é sistematicamente negado o acesso ao poder, com o pretexto de que elas não são capazes de sustentá-los, como demonstrado por seus comportamentos linguísticos e por outros aspectos; e a ironia é que as mulheres são produzidas para sentir que merecem tal tratamento, por causa das inadequações em sua própria inteligência/educação. No entanto, é precisamente porque as mulheres aprendem essas lições tão bem que mais tarde sofrem essa discriminação (LAKOFF, 2010, p. 17).

A fala, os discursos, portanto, portam muito mais do imaginamos em uma análise despreocupada. Eles portam heranças culturais profundas e neles estão centrados a ideia do poder. E o poder se mostra como a capacidade de influenciar e persuadir ou mesmo de ensinar, desconstruir dependendo da maneira como é usado. E ver sua profunda importância de discursos distorcidos e repetidos a exaustão, é saber que são as ideias e imagens que nos penetram a todo tempo que, se não analisadas e conscientes, determinam “destinos” de toda uma sociedade no contexto de sua época.

3.3 Palavra de mulher: Virgínia Woolf em “Um teto todo seu”.

O título curioso já denuncia uma aversão ao padrão social vigente na época, em que não era comum que uma mulher tivesse "Um teto todo seu", mas sim que fosse parte de um lar arquitetado para a célula familiar, no qual, ela realizaria seu destino; Esposa e mãe.

Publicado em 1928, em uma Inglaterra ainda impregnada pelos ideais Vitorianos de pureza, castidade e decoro, a mulher dificilmente pertencia a si mesmo; passava do domínio paterno ao do marido, quase sempre confinada em espaços privados que não lhe pertenciam.

Virgínia Woolf, apesar de não ter gozado da mesma educação esmerada de seus meios irmãos – cujo fato de serem homens e de boa posição social lhes asseguravam – mostra-se extremamente perceptiva e visionária, tendo sua literatura considera modernista.

A escritora tem um discurso bastante diferente dos que propagavam os ideais de feminilidade, o que nos mostra – e, às vezes, a história não mostra esses embates – que aquela não era uma voz unívoca. E a intenção ao abordar "Um teto todo seu" em nosso trabalho é essa; mesmo no auge de um discurso que parece eficaz e "natural", há discursos dissonantes importantes aos quais vemos atentar.

No XIX outros escritores e algumas escritoras vieram a se manifestar contra a pobreza das alternativas que a educação oferecia às chamadas representantes do sexo frágil. (KEHL, 2008, p. 68). Um dos maiores críticos dessa educação então dispensada às mulheres foi o escritor francês Stendhal.

Ele constatava que as mulheres de sua época apenas aprendiam o que os homens – que também devem ser tomados um a um, pois nem todos reforçavam esse discurso – via por bem que elas soubessem. Era forte a inclinação a se manter as moças "inocentes sexualmente" e "maleável socialmente", o que incluía deixá-las ter pouca familiaridade com as leituras mais densas ou com as variadas formas de intelectualidade (KEHL, 2008, p. 69).

Stendhal afirma que ser conivente com esta opinião denotava mediocridade e até mesmo medo de que aquela "prisoneira" doméstica abandonasse o lar e a criação de seus filhos, e que nem todos os homens à época partilhavam da ideia. Havia os que desejam uma companheira culta as quais pudessem compartilhar a vida.

Stendhal tenta convencer seus leitores de que os homens só teriam a ganhar com a companhia de mulheres cultas, e que os maiores inimigos da educação das mulheres são, afinal, os homens ignorantes, que querem impressionar as mocinhas sem que elas tenham condição de perceber sua pobreza de espírito. Também para Stendhal a feminilidade tal como se constituía na primeira metade do século XIX, respondia a um interesse de alguns homens.

Mas ele é implacável em denunciar: este é o interesse dos homens medíocres (KEHL, 2008, p. 70).

Especialmente em “Um teto todo seu” Virgínia defende que para exercer suas pequenas – e grandes – liberdades, como escrever ficção, manifestar sua opinião, e ter domínio do próprio discurso sem que fosse de alguma maneira reprimida pelos costumes ou por esses homens “medíocres” as mulheres precisavam de uma considerável soma em dinheiro e um espaço, um teto próprio.

Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. Esquivei-me ao dever de chegar a uma conclusão sobre essas duas questões – a mulher e a ficção, no que me diz respeito, permanecem como problemas não solucionados (WOOLF, 1928, p. 8).

O livro é fruto de dois ensaios para a Sociedade das Artes, em 1928 (WOOLF, 1928, p. 6) cujo tema a ser discutido era “As mulheres e a ficção”. Com tons de ensaio, ficção, mas também crítica política e social, “Um teto todo seu” apesar da afirmativa da autora de que deixa sem solução as opressões sofridas pelas mulheres, contorna muitas vezes uma pergunta essencial para uma mudança de discurso – e a partir daí por que não uma solução? – se houvesse reciprocidade na relação homem e mulher, se fossem dadas às mulheres as mesmas oportunidades que historicamente foram dadas aos homens, estaríamos menos desiguais?

Vemos logo no primeiro capítulo, abordada a questão do abismo quanto à educação oferecida aos homens e as mulheres. Woolf descreve a entrada da personagem Mary Beton na biblioteca de Oxbridge:

(...)fez-me sinais para que saísse, porque as damas só eram admitidas na biblioteca acompanhadas por um *Fellow* da faculdade ou providas de uma carta de apresentação(...) Que uma biblioteca famosa tenha sido amaldiçoada por uma mulher é motivo de total indiferença para ela. Venerável e calma, com todos os seus tesouros seguramente trancafiados em seu seio, ela dorme complacentemente e, no que me diz respeito, há de dormir para sempre. Nunca despertarei esses ecos, nunca buscarei novamente essa hospitalidade, jurei enquanto descia os degraus, enfurecida (WOOLF, 1928, p. 12).

Bem como a pobreza a que estavam submetidas, ambos os fatores determinantes para a completa desigualdade entre os sexos:

Se apenas a Sra. Seton e sua mãe e a mãe de sua mãe tivessem aprendido a grande arte de ganhar dinheiro e tivessem deixado seu dinheiro, como fizeram seus pais e

seus avós antes deles, para instituir *fellowships* e docências-livres e prêmios e bolsas de estudo apropriadas para o uso dos membros de seu próprio sexo, poderíamos ter jantado aqui em cima, sozinhas e bem razoavelmente, uma ave e uma garrafa de vinho; poderíamos ter antecipado, sem indevida confiança, uma vida agradável e honrada no refúgio de uma das profissões generosamente beneficiadas (WOOLF, 1928, p. 27).

E completa:

Só nos últimos quarenta e oito anos é que a Sra. Seton pôde ter algum centavo de seu. Em todos os séculos antes disso, o dinheiro teria sido propriedade do marido — um pensamento que talvez tenha contribuído para manter a Sra. Seton e sua mãe fora da Bolsa de Valores (WOOLF, 1928, p. 30).

Virgínia Woolf também não deixa de atestar que unidas as condições supracitadas as mulheres eram submetidas a uma vida doméstica, estando a maior parte da vida trancafiada em um espaço privada — mais a frente no trabalho analisaremos com bastante ênfase este aspecto — que sequer é de sua propriedade:

(...) pensei em como é desagradável ser trancada do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior ser trancada do lado de dentro; e, pensando na segurança e na prosperidade de um sexo e na pobreza e na insegurança do outro, e no efeito da tradição e na falta de tradição sobre a mente de um escritor, pensei finalmente que era hora de recolher a carcaça amarfanhada do dia, com as discussões e as impressões e a raiva e o riso, e atirá-la num canto (WOOLF, 1928, p. 31).

No segundo capítulo, mudamos de ambiente, toda trama se passa agora em Londres, não mudam, contudo, os questionamentos fervilhantes sobre gênero que já se delineiam no primeiro capítulo:

Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? — faziam-se mil perguntas a um só tempo (WOOLF, 1928, p. 33)

A submissão no âmbito social refletia a falta de empoderamento feminino em muitos outros, seja no econômico como vimos acima, seja no literário como a autora constata logo após.

A personagem, em busca de alguma verdade, se dirige ao Museu Britânico aonde irá se deparar com uma vasta literatura feita sobre a mulher, mas não feita por ela.

A figura feminina é central nos mais diversos livros. Que a tratam como uma musa, ressaltado seus mistérios e magia, fortificando tipos ideais ou então como um objeto de críticas depreciativas, moralizantes e muitas zombarias. Já deixando entrever uma dualidade típica que exploraremos mais na análise de “Gritos e sussurros”. Certo é, que na mente

fervilhante de nossa personagem, surgia a percepção que praticamente todas os retratos e referências às mulheres não surgiam de modo imparcial. Havia ao falar delas sempre uma carga emocional, uma espécie de raiva ou rancor de quem escrevia.

Deveríamos confiar em toda uma literatura sobre a mulher escrita por homens no calor das emoções? Por que era tão raro que a mulher pudesse escrever ela mesma sua história e literatura? Esta literatura sobre a mulher e não feita por ela, ajudou a ratificar sua imagem social tão calcada em figuras tipo?

A fim de esmiuçar essas perguntas e talvez lhe encontrar respostas é que chegamos ao ponto crucial e possivelmente mais interessante do livro. Mergulhando na história, Virgínia Woolf quer fazer um esboço da mulher à época Elisabetana.

Como seria esta mulher tão retratada na poesia e tão ausente da história? O bardo inglês tem na maioria de suas histórias mulheres de personalidade marcante, fortes em sua mais pura acepção. Estas mulheres fascinantes e com poder sobre o próprio destino, parece, infelizmente, ilustrar só a literatura.

"A mulher real" à época de Shakespeare, e aqui nos referimos às mulheres "médias", não viviam grandes aventuras, ou tinham oportunidade de mostrar sua personalidade marcante, viviam, basicamente confinadas aos ambientes privados, surrada – como era aceito sem qualquer abalo social – e quase inexpressivas na ficção ou na vida pública como um todo.

O professor Trevelyan só está dizendo a verdade quando observa que as mulheres de Shakespeare não parecem carentes de personalidade e caráter. Não sendo historiadores, podemos até ir mais longe e dizer que as mulheres brilharam como facho luminoso em todas as obras de todos os poetas desde o início dos tempos — Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, Crésida, Rosalinda, Desdêmona e a duquesa de Malfi, entre os dramaturgos; entre os prosadores, Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Ana Karênina, Emma Bovary, Mme de Guermantes – os nomes afluem à mente em bandos, e não lembram nem um pouco mulheres "carentes de personalidade e caráter. Na realidade, como assinala o professor Trevelyan, ela era trancafiada, surrada e atirada (WOOLF, 1928, p. 56).

Ressalta:

A mulher jamais escreve sobre a própria vida e raramente mantém um diário – existe apenas um punhado de suas cartas. Não deixou peças ou poemas pelos quais possamos julgá-la. A vida da mulher média elisabetana deve estar espalhada em algum lugar, disponível para alguém que se preste a recolhê-la e dela fazer um livro (WOOLF, 1928, p. 58).

E completa:

Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever;

se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite. Não tinham dinheiro, decerto; segundo o professor Trevelyan, eram casadas, quisessem ou não, antes de largarem as bonecas, aos quinze ou dezesseis anos. Teria sido extremamente incomum, mesmo considerando apenas essa amostra, que de repente uma delas houvesse escrito as peças de Shakespeare, concluí, e pensei naquele cavalheiro idoso, já morto, mas bispo, creio, que declarou ser impossível a qualquer mulher, do passado, presente ou porvir, ter a genialidade de Shakespeare (WOOLF, 1928, p. 58).

É poética a imagem que Virgínia usa em um dos trechos ao dizer que a “mulher média elisabetana deve estar espalhada em algum lugar”, deixa-nos com a impressão de fragmentação, de ter sido esta mulher separada em pedaços – Mãe, filha, esposa e tudo mais o que socialmente lhe fosse exigido – mas jamais inteira de si, nunca integral em discurso e voz.

A autora então, em um também bonito exercício imaginativo, decide criar aquela que seria uma irmã de Shakespeare, para comparar e tentar atestar o que já nos foi dito: a impossibilidade de Shakespeare ter sido uma mulher. Simone de Beauvoir em seu livro “O segundo sexo”, destaca o desenvolvimento desta ideia:

No seu livrinho *A room of one's own*, Virginia Woolf divertiu-se com inventar um destino de uma suposta irmã de Shakespeare; enquanto ele aprendia no colégio um pouco de latim, de gramática e de lógica, ela teria permanecido no lar numa completa ignorância; enquanto ele caçava, corria os campos, dormia com as mulheres da vizinhança, ela teria remendado trapos sob o olhar dos pais; se ela tivesse partido como ele, ousadamente, à procura de melhor sorte em Londres, não conseguiria tornar-se uma atriz ganhando livremente a vida: ou teria sido levada de volta à família que a casaria à força, ou seduzida, abandonada, desonrada, ter-se-ia matado de desespero. Pode-se também imaginá-la transformando-se numa alegre prostituta, uma Moll Flanders como a pintou Daniel Defoe: de jeito algum teria dirigido um elenco e escrito dramas. Na Inglaterra observa V. Woolf as mulheres escritoras sempre suscitaram hostilidade (BEAUVOIR, 1970, p. 137).

Vemos que desta “brincadeira” de imaginar, Virgínia Woolf, não se ateve à “mulher média” Elisabetana, mas, talvez por ter sido ela própria sempre tão ousada, decide escrever, mesmo que, ali em uma situação de comparação, sobre as mulheres que resistiram ao destino que lhes era imposto socialmente. Escreve sobre aquelas que, seja por um grito interno de desespero, seja pelo peso de um talento latente, mas sufocado, lutavam, aos seus modos para serem o que desejam ser.

Os caminhos destas mulheres ousadas eram com frequência infelizes, pois tinham que sustentar, contra toda uma sociedade, sua autenticidade. E o preço que se paga por essa coragem quase sempre é alto demais. A noção que assumir uma posição que ia contra toda a trama e todos os papéis vigentes era por demais perigosa, faz a autora escrever sobre seu desejo de uma sociedade andrógina em que não houvesse tanta cisão entre os comportamentos

de homens e mulheres nem opiniões tão seladas sobre a maneira de viver de cada indivíduo de sexo. O que, sem dúvida, teria evitado tantos destinos trágicos na história feminina.

A autora, contudo, parece chegar a conclusões não muito otimistas quanto a esta mulher elisabetana de mente fervilhante:

Revendo a história da irmã de Shakespeare tal como a criei, é que qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental (WOOLF, 1928, p. 62).

Se pudermos deixar fluir algo de intuitivo, e a poética dos dá este aval, talvez haja algo um tanto autobiográfico neste trecho. A condição daqueles altamente dotados desta veia poética parece, apesar da roupagem de cada época, ser quase sempre turbulenta. E se para os escritores homens a incompreensão já é um grande fardo, para as escritoras mulheres ou mesmo aquelas mulheres que trabalham em meios acadêmicos parecem experimentar além desta invariável incompreensão, uma espécie de hostilidade, pela falta de familiaridade com os recursos intelectuais que se presentificou em grande parte da história feminina.

Como diria Machado de Assis, mudamos de roupa, mas não de pele. E é bastante perceptível que Virgínia Woolf, tenha sentido, no final do século XIX e já no século XX, boa dose desta hostilidade e incompreensão. Ela deixa claro esta atemporalidade no sentimento no seguinte trecho:

Mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteadas, submetida a sermões e admoestada. Sua mente deve ter sofrido tensões, e sua vitalidade foi reduzida pela necessidade de opor-se a isso, de desmentir aquilo. A história da oposição dos homens à emancipação das mulheres talvez seja mais interessante do que a história da própria emancipação (WOOLF, 1928, p. 68).

O livro escrito em 1928, sem dúvida, nos deixa notar que Virgínia sentia o que escrevia, deixava escorrer algo de si nas personagens que criava ou mencionava, sem dúvidas também, a sensibilidade aguçada – que a imortalizou – também a atormentou muito em vida, por tudo o que ela geralmente acarreta: incompreensão, hostilidade, distanciamento da vida comum, solidão e no neste caso, até a “loucura”.

Não é de se espantar então que a escritora possa ter tido algo como um lapso de “auto-clarividência”, ao tratar desta “mulher do século XVI”. Atormentada pelos ímpetos

interiores e oprimida pela moral, e finalmente tão abalada acaba por se ver enclausurada, Virgínia se pareceu muito com aquela "meio bruxa, meio feiticeira", temida, ridicularizada, mas, sem dúvida, e aqui o tempo não faz sombra, imensamente admirada.

Já bastante adoecida mentalmente, em 1941, Virgínia Woolf se suicida ao afogar-se no rio Ouse. E aquilo que mais parece uma tragédia de Shakespeare, uma cena triste e poética de Ofélia, acaba por encarnar algo de atemporal, uma dor sem tempo e sem acaso. Dilacerada por sua sensibilidade e percepções finas do mundo, ela parece também sucumbir aos seus instintos conflitantes.

Mas o mais importante, ela conquista a escrita, ela soube costurar meios mesmo dentro do que parecia impossível - um mundo literário tão hermético e tão masculino - para se inscrever e instaurar sua autenticidade e sua voz. Virgínia soube escrever de si como poucos, sua coragem a fez autora de um enredo próprio, mas também plural - ali naquele momento em que a mulher pouco aparecia na literatura além de figuras extremamente idealizadas, ali, nos momentos em que a história ou calava ou parecia sustentar vozes unívocas, ela soube ser dissenso.

4 PARTE II – A IMAGEM

4.1 Uma cena de tirar o fôlego... (ou a paz?)

Escolhemos a arte para retratar as mulheres, pois ela é um véu rasgado sobre a cultura; permeável e fluída.

A imagem pura, em sua plástica, pode ter algo de tácito. Pode entender o silêncio sendo silente. Mas nem sempre esse silêncio da imagem acarreta consequências ruins, pode este não enclausurar, mas, exercendo sua arte, ser um silêncio de contemplação. E é isso que podemos notar em vários filmes de Ingmar Bergman; o silêncio é um elemento muito presente, ele é um personagem que aparece para deixar os outros personagens se expressarem.

Explico: Em muitos filmes deste cineasta, o rosto das personagens e suas expressões fantásticas é que comunicam, então o silêncio aqui surge, para deixar a face comunicar. Diz-se que nunca se guarda um segredo, que se a boca não fala, falam as pontas dos dedos. Aqui as "pontas dos dedos" falam, e falam do ser humano, com uma captura e alcança talvez até mais íntimos.

E não será de fato este o grande intento da arte? Mostrar- nos minuciosamente nossa humanidade, colocar- nos nus com um sorriso pouco veemente?

Aquele sorriso de quem presume descoberto seu pequeno segredo da existência, mas que de tão sutil não notamos senão por uma pequena diferença em nossa sensibilidade: Um segredo que estava lá, íntimo, solitário e talvez dolorido, mas que, em um instante, depois de mostrado, expressado, para de doer, liberta e passa a ser compartilhamento.

E dali criamos, mesmo que pretensa, uma espécie de compreensão, abre-se uma ponte estreita - e nunca ideal, é verdade - do desejo de comunicação com o outro. A imagem, portanto, mesmo se for tácita, pode nos comunicar deliberadamente, poder criar união ou mesmo a bela ilusão de se estar sonhando um mesmo sonho, coletivamente.

Esse cinema arte de Ingmar Bergman pode ter o condão de mostrar-nos um pouco mais de nossa humanidade na tarefa digna de, atingindo nossa fina angústia, comunicar que não estamos tão sós. É então um silêncio igual por dentro à palavra, mas que fala baixo, sutilmente, com cores ou ausência delas, com formas, olhares e demônios nos recantos dos sorrisos.

O cinema pode nos tirar o fôlego em cada cena, cada esperança e cada pedaço desnudo do ser humano em seus desejos, mas só cumpre de fato a sua missão artística – e aqui entendamos por missão no seu sentido mais espiritual, de fato, uma espécie de "dom" - quando nos tira a paz. E permitindo essa desestruturação e incômodos iniciais, promove uma reflexão profunda e empática.

4.2 Ingmar Bergman e a incomunicabilidade

Ingmar Bergman foi um dos mais cultuados cineastas do cinema europeu, nascido em Uppsala na Suécia em 1918, passou sua infância no seio de uma rígida família burguesa luterana – cujas lembranças foram materiais para inúmeros de seus filmes, inclusive para a família retratada em “Gritos e Sussurros”. Não raro é possível notar muito de autobiográfico ao longo de suas obras até seu falecimento em 2007.

Formou-se em letras e em história da arte e além de diretor cinematográfico, realizou trabalhos na rádio e na televisão sueca, além de também atuar e ser roteirista, o que mostra sua imensa versatilidade no campo de produção artística e faz dele um diretor genial e multifacetado (BRANCO, 2009).

O incômodo da existência, o vazio, a ausência de um Deus que rogue por todos, e, especialmente a incomunicabilidade e o silêncio – inclusive o diretor realizou a trilogia do silêncio que conta com os filmes *Através de um Espelho* (1961-2), *Luz de Inverno* (1961-2) e *O Silêncio* (1962) – são temas bastante recorrentes e que dão a tônica dessa experiência

estética e humana a que designamos cinema Bergmaniano. Tratar de temas tão caros e profundos valeu-lhe um rótulo de pessoa angustiada, do qual ele desviava com certo sarcasmo.

Em 1966, “isola-se” na ilha de Farö, onde parece experimentar-se em sua própria existência, e com maior introspecção render-se ao seu processo criativo. Bergman teria dito que o contato espontâneo com o mar, ao longo dos anos, o faria mais perto de seu próprio significado – ou falta de significação – e isso lhe causava um sentimento de alívio.

No começo, por razões românticas [...] É uma dessas ideias completamente idiotas que as pessoas que nunca viveram à beira-mar têm [...] Mas Farö se tornou indispensável para mim à medida que os anos se passavam. Ali as proporções das coisas são justas. Vive-se em contato permanente e espontâneo com um elemento natural - o mar [...] Isto faz com que me conheça melhor, com que saiba exatamente quem sou eu, com que consiga medir meu próprio significado. Alivia terrivelmente descobrir seu próprio significado ou a sua falta de significação (BJÖRKMAN-BERGMAN, 1978, p. 220).

Tendo seus trabalhos se estendido por mais de sessenta anos em cinquenta filmes diferentes, Ingmar tem uma produção extensa e marcada por quase todos os temas não estranhos à natureza humana, em grande parte deles, há um espaço generoso para esmiuçar sua curiosidade sobre a psique e o universo feminino (ROBACH, 2012, p. 7).

Ele captava como ninguém as nuances de suas personagens femininas, muitas vezes se utilizando apenas da imensa expressividade de suas atrizes. A beleza exótica de Liv Ullmann aliada a sua familiaridade com a câmera faz dela uma das grandes musas de Bergman, que chegou a nomeá-la de “Stradivarius”. Por esta sutileza ao lidar com o “universo feminino”, transpondo os estereótipos, sabendo retratar a mulher em seu silêncio, mas também em sua plenitude e força é que o escolhemos para este trabalho.

Analisaremos o filme “Gritos e sussurros” realizado em 1973 na Suécia, um drama de duração de noventa e um minutos, pertencente ao período de 1966 a 1981, dentre as subdivisões no cinema Bergmaniano feitas por Jan Holmberg (HOLMBERG, 2012, p. 8).

Esta fase se caracteriza por haver um foco maior nos personagens femininos, em um cinema com elementos experimentais, close-ups – e o rosto como um palco, como exploraremos mais a frente – em um ambiente predominantemente burguês tendo quase todos como locação a própria ilha de Farö.

A trama de “Gritos e sussurros”, seguindo muitos dos preceitos que aqui já esboçamos – ambiente burguês, moral extremamente rígida e religiosa – trata de uma família, praticamente expressa só por mulheres: três irmãs e uma criada. A partir da doença terminal

de uma das irmãs, Agnes, vão se desenovelando situações, lembranças, traumas familiares e também a denúncia de um abismo social na maneira como Maria e Karin tratam Anna, a criada. Esta simples exposição, contudo, não é suficiente para tomar a dimensão de como cada uma das personagens representam um "tipo" de mulher segundo os ideais de feminilidade que abordamos até aqui, e principalmente como, tendo construído essas figuras tipo, Bergman as desconstrói para articular algo além, uma experiência humana que transcende o gênero, e tange com as pontinhas dos dedos uma espécie de "universalidade".

4.3 Gritos e Sussurros: o silêncio em vermelho

Gritos e sussurros é, talvez, um dos mais enigmáticos e sufocantes filmes de Ingmar Bergman. Tidos, por alguns críticos como a obra-prima do diretor, para outros é um verdadeiro filme de terror, dada a crueza dos sentimentos e relações. O ambiente privado e intimista parece enclausurar, encurralar suas personagens até arrancar o que há de mais dolorido nelas, sejam seus gritos, sejam seus sussurros.

Gritos e Sussurros, mesmo que imune a qualquer definição simplista, é em grande medida o filme de terror de Bergman. Há, de um lado, uma estratégia de desconforto atingindo seu ápice, e, do outro, um controle soturno das composições e uma dramaticidade da cor que são dignas de Mario Bava. Nos seus melhores momentos, a mise en scène de Bergman nesse filme parece deter um segredo que ele se esforça em manter guardado, como um mágico que não revela seus truques, ou como a sabedoria inviolável dos antigos alquimistas. Tamanha prestidigitação depende da cegueira parcial da plateia, que não enxerga senão um jogo de aparências, e todo o espaço do filme – espaço sonoro e espaço-fora-da-tela mais do que incluídos – se vê assombrado por fantasmas que cobram sua parcela na ficção. A própria câmera age como um fantasma inquisidor, que espreme as personagens contra a parede até que elas devolvam ao filme uma expressão desejada (medo, vergonha, ódio, desespero) (OLIVEIRA JR., 2005, *passim*).



Figura 1 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson (Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Toda esta composição soturna que ronda e dá forma ao filme, parece brotar no mais íntimo do autor. O desconforto ali parece essencial para a plástica da obra, encurraladas na casa, esse ambiente intimista e "espesso" é que suas personagens não param de se deparar consigo mesmas.

Em entrevista em ele teria dito que a composição dos elementos, cores e personagens, poderiam ter sido mesmo um reflexo de fragmentos inconscientes ao tentar captar seu sentimento ambíguo e confuso pela própria mãe. Bergman, lidando com esta faceta misteriosa parece esculpir o feminino em suas várias nuances e "arquétipos" nas quatro personagens principais do filme: Agnes, Anna, Maria e Karin.

A ideia inicial era a seguinte: sentia que devia escrever alguma coisa sobre minha mãe, que morreu há alguns anos. Sempre tive com minha mãe uma relação ambivalente. Quando criança, era apaixonado por ela, mas depois, durante a puberdade – crescendo – esta forma de relação se transformou em algo completamente diferente. As relações que tive com minha mãe sempre foram muito fortes, muito densas e há muito tempo tenho esta ideia bastante vaga de escrever alguma coisa e de fazer um filme sobre ela. Mas percebi que era mais fácil falar do

que fazer. Eu simplesmente tinha muita dificuldade em exprimir algo de realmente sincero e objetivo a seu respeito. Fui perseguido, durante vários meses, por uma imagem: era um quarto vermelho – forrado de vermelho. Os móveis eram vermelhos. As cortinas duplas eram vermelhas. E neste aposento, havia três mulheres, todas vestidas de branco que caminhavam numa espécie de iluminação crepuscular.... Era um fio saído do meu subconsciente – e comecei a fazer um novelo desse fio, e foi justamente o que deu essa história com as quatro mulheres. Foi só depois – através de um raciocínio posterior ao filme – que compreendi que o filme tratava profundamente de minha mãe. Eu a descrevi sob a forma de quatro mulheres diferentes (BJORKMAN e BERGMAN, 1977, p. 230).

Este filme parece comunicar surdamente ao nosso íntimo o que há de mais “orgânico” na história das mulheres. As paredes de um vermelho sufocante matizam todo o filme, e mais parecem, como o próprio diretor ressalta, as paredes apertadas do útero.

E essa observação não é qualquer observação, mas uma pelo menos muito curiosa; Ao associar as paredes da casa as paredes do útero, ele deixa entrever claramente uma associação entre um conceito de feminilidade e seu exercício no espaço privado, mas, talvez e mais importante que isso, ele nos mostra os efeitos naquele projeto burguês do homem moderno e da própria noção de família que se delineou ali no século XIX, com advento da urbanização, industrialização e, claro, com a quebra promovida pela revolução francesa na lógica da nobreza, tempos antes.

Não devemos deixar de notar que o filme, apesar de não estipular uma data precisa, possivelmente se passa no século XIX, com alguma margem de erro para final do século XVIII ou início do século XX, portanto no ápice do discurso que possibilitou este sujeito moderno. Não devemos deixar de notar também que Ingmar Bergman em sua filmografia promove severas críticas a esta grande empreitada burguesa que viria a revolucionar o pensamento ocidental do século XX e também agora, XXI.

É um traço dessa "empreitada" que o espaço da familiaridade, em que são mantidos as mais caras memórias e intimidades, será o espaço doméstico. A pátria da vida particular do sujeito moderno, cujo o pilar e sustentáculo são as mulheres. A vida íntima do sujeito, sua espontaneidade e sentimentos mais profundos, dificilmente irão romper a barreira do espaço doméstico e se evidenciar nos espaços públicos. O espaço privado é, por excelência, o espaço de gestação do sujeito.

Não à toa o filme trata da relação de três irmãs, todas geradas dentro de um mesmo "útero" burguês e uma criada – que não segue as normas da moral e da educação desejada pela burguesia, e que, no entanto, ali naquele contexto, parece ser a única capaz de amar com espontaneidade e doação.

É nítido, então, que estas relações familiares intrincadas denunciem padrões caros à posição daquela família e também à época. O que não é nítido em um primeiro momento e que precisa de um certo acesso "aos bastidores" é que o lar que Ingmar Bergman crescera, em muito se parecia com o retratado no filme e o próprio cineasta chegou a defini-lo como o "mais conservadores que os conservadores"; a moral extremamente rígida, uma estrutura patriarcal engessada que corrobora para que a sensibilidade e a espontaneidade, bem como os desejos – e desejar talvez seja o traço mais característico do ser humano – são duramente reprimidos. Toda essa descrição parece encarnada especificamente em uma personagem da obra: Karin, a qual trataremos mais a frente.



Figura 2 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussurros fotografia de Sven Nykvist.

Todas aquelas mulheres, enfim, estão enclausuradas neste espaço privado que não mais nutre, que já não opera essa cara função materna, pois aquele útero de espessas paredes vermelhas já está adoecido pelo silêncio. Cabe nos aqui lembrar trecho do belo poema de Viviane Mosé:

A maioria das doenças que as pessoas têm
São poemas presos
Abscessos, tumores, nódulos, pedras
São palavras calcificadas, poemas sem vazão(...)

Pessoas adoecem da razão
De gostar de palavra presa
Palavra boa é palavra líquida
Escorrendo em estado de lágrima

Lágrima é dor derretida
Dor endurecida é tumor
Lágrima é raiva derretida
Raiva endurecida é tumor
Lágrima é alegria derretida
Alegria endurecida é tumor
Lágrima é pessoa derretida
Pessoa endurecida é tumor
Tempo endurecido é tumor
Tempo derretido é poema (MOSÉ,2007)

Agnes manifesta fisicamente a doença – que em momento nenhum é mencionada no filme – mas há algo de doença que está impregnada na casa, como em um corpo vivo. Uma doença de incomunicabilidade, de silêncios prolongados que dão margem para que as mágoas ou endureçam as personagens ou as façam evitar ver esses nós emocionais. Agnes já moribunda é a única ciente do alcance da doença, por isso grita, mas seu grito não comunica, não é discurso, é também uma forma de silêncio contornado de desespero. As irmãs também não tem voz, sem a dor física dilacerante, apenas sussurram. Elas se parecem muito com as mulheres “médias” burguesas que Virgínia Woolf menciona, e que Maria Rita Kehl discute ao tratar dos discursos que colaboraram para nossa construção social de feminilidade; estão aprisionadas – especialmente Karin – pela moral.



Figura 3 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussurros fotografia de Sven Nykvist

Basicamente, há apenas três cores em Gritos e Sussurros: o vermelho das paredes e o branco e o preto que as mulheres vestem. Ou seja, um filme que retrata a morte, o amor, o sexo e o ódio, passa-se em uma casa de paredes e chão vermelhos. Bergman disse não saber exatamente o motivo, afirmou que talvez fosse porque imaginava vermelhas as paredes do útero, assim como as da alma. Deve haver alguma verdade

no senso comum que considera tal cor a representação da paixão e da raiva (RIBEIRO, 2009, *passim*).

Um filme que trata da incomunicabilidade, da impenetrabilidade das almas, como “Gritos e sussurros”, parece ter o silêncio como um fantasma que paira sobre a casa, os diálogos são escassos e são os rostos que nos transmitem a história a poesia obscura de cada personagem, não é novidade que para Bergman o rosto é um grande quadro, um grande palco, em que as expressões pintam os sentimentos formando uma estética única.



Figura 4 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussurros fotografia de Sven Nykvist.

O rosto é o palco. Bakhtin escreveu que o diálogo é o real habitat das ideias, é o local onde elas se transformam e que a mera expressão de uma ideia já bastaria para a alterar. Isto demonstra a importância da interação num mundo polifônico onde nada pode ser visto isoladamente. Bergman prova que o habitat da emoção do ator é seu rosto, fazendo com que vejamos a tela cheia de enormes rostos que falam e, principalmente, ouvem, reagindo às palavras quase sempre antagônicas. A câmera está sempre muito perto, mostrando bocas, ouvidos e olhos. A propósito, notem o título de alguns filmes de Bergman: “O Rosto” (Ansiktet), “Face a Face” (Ansikte mot ansikte) e “Persona” (máscara em grego). O homem era fascinado por rostos! O escritor Fernando Monteiro — imenso admirador de Bergman — reivindica para Joseph von Sternberg a compreensão da força da face humana na tela. Sternberg chegou a escrever: (RIBEIRO, 2009, *passim*).



Figura 5 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussurros fotografia de Sven Nykvist.

Neste filme em especial, o gosto do diretor por rostos, assume contornos especiais. A proximidade da câmara parece exercer uma pressão esmagadora, inquisidora sobre as personagens, obrigando nas a demonstrar pelo rosto o que não conseguem transpor em palavras. A sensação de angústia é nítida, e a intenção no uso desse efeito cinematográfico parece cumprir grandemente seu papel; parece encurralar as personagens, não lhes abrindo escolhas a clausura que o ambiente causa.

Bergman é sem dúvida um dos grandes estetas do close-up cinematográfico, e aqui seu teatro de fisionomias adquire uma carga extra de significação: Gritos e Sussurros é uma anatomia de rostos femininos, estudados tanto em sua materialidade quanto em seus investimentos subjetivos. E esses rostos, ao menos para Bergman, são “contos de terror”, daí seu teatro de fisionomias se desdobrar numa performance da crueldade, encenada com marionetes que sofrem de um desespero magoado e, muitas vezes, contido (quando apenas sussurrado). (OLIVEIRA JR., 2005, *passim*)

Este evidente fascínio do cineasta por rostos e sobre complexidade da alma, se manifestam, sobretudo, em seus personagens e ambientes tidos culturalmente como femininos, em Gritos e Sussurros, especialmente, Bergman parece sondar pela fechadura as nuances e os mistérios de cada mulher ali presente, que podem, talvez, em um primeiro momento, parecer “figuras tipo” ou seguir certos “estereótipos” culturais. Mas é ao começarmos familiarizar nosso olhar, que notamos como, com genialidade, ele ultrapassa elementos tidos “femininos” ou “masculinos” e os faz universais.



Figura 6 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros
fotografia de Sven Nykvist

É sondando o universo feminino que ele o traduz como algo que tange o "universal" – no sentido não de homogeneizar, mas de humanizar – como aquilo que Virgínia Woolf desejou em “Um teto todo seu” e que Simone de Beauvoir reitera em o “Segundo sexo”, uma certa “androginia”, um compartilhamento de sensações e sentimentos que nos faz próximos – e cúmplices – dentro de uma condição humana. As mulheres estão lá, cada uma com sua peculiaridade e inscrição no mundo, mas no filme o que toca é que cada uma parece portar uma fagulha de infinito. Uma pequena chama interna que nos lembra do assombro que é essa condição fascinante e brutal de estar no mundo.

Não, não acredito. (que as mulheres, enquanto seres humanos, são mais interessantes do que os homens). Talvez, fosse verdade há alguns anos, mas hoje em dia, não faço mais essa diferença entre masculino e feminino – sinto nossos problemas de uma forma humana em geral. Simplesmente ... Quanto mais explorei o mundo das mulheres, mais percebi que ele era idêntico, sob vários pontos de vista, ao meu próprio mundo. Quanto mais as mulheres se tornaram amigas – como os homens – mais esta ambivalência se atenuou. Sinto um prazer enorme em trabalhar com atrizes. Isto quer dizer que, às vezes, ao invés de utilizar um homem para fazer uma espécie de autorretrato, por exemplo, apelo para uma mulher. Neste caso, acho que a máscara é perfeita. Porque na verdade o que existe são só problemas humanos. Não há tantas questões puramente masculinas ou puramente femininas como pensava antes. Em Gritos e Sussurros o conteúdo é puramente humano – o acento não é

colocado especificamente ao lado das mulheres. Há, certamente, no filme, passagens “femininas” fortemente acentuadas. (BJORKMAN e BERGMAN, 1977, p.232, 236)



Figura 7 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros
fotografia de Sven Nykvist

E a fim de alcançar essa transcendência quanto aos gêneros, que é respeitar lhes as peculiaridades inerentes bem como o discurso único de cada sujeito, mas encontrar no enlace de tudo isso algo de compartilhamento e cumplicidade possíveis, é que ele nos presenteia com uma das cenas, senão das mais emocionantes, mais provocadoras de seu cinema.

A Pietá de Ingmar Bergman reproduz o amor agápico, um amor espontâneo e incondicional que denota doação e deixa entrever em si mais indistinta empatia pelo outro, bem como a piedade cristã da Pietá de Michelângelo Buonarroti. Mas as analogias e ousadias não param aqui, vejamos uma pouco mais sobre a obra renascentista que nos ensinará as comparações:

A escultura Pietà, de Michelangelo, é um dos marcos da produção renascentista, consolidada como importante patrimônio artístico da cultura ocidental. Sua composição revela a maestria de um dos maiores artistas do Renascimento, consagrado pela crítica de arte especializada. A temática de Pietà caracteriza-se como um dos episódios mais conhecidos no mundo cristão: a morte de Jesus Cristo. A cena representada pela escultura ganha maior relevância por reconstruir a atmosfera de dor, amor e piedade na qual está embebida a figura de Maria, em relação à crucificação de seu filho, manifestada, sobretudo, na larga devoção presente no catolicismo a esta figura de mãe piedosa.(MELO e GUIMARÃES, 2011, p. 2)

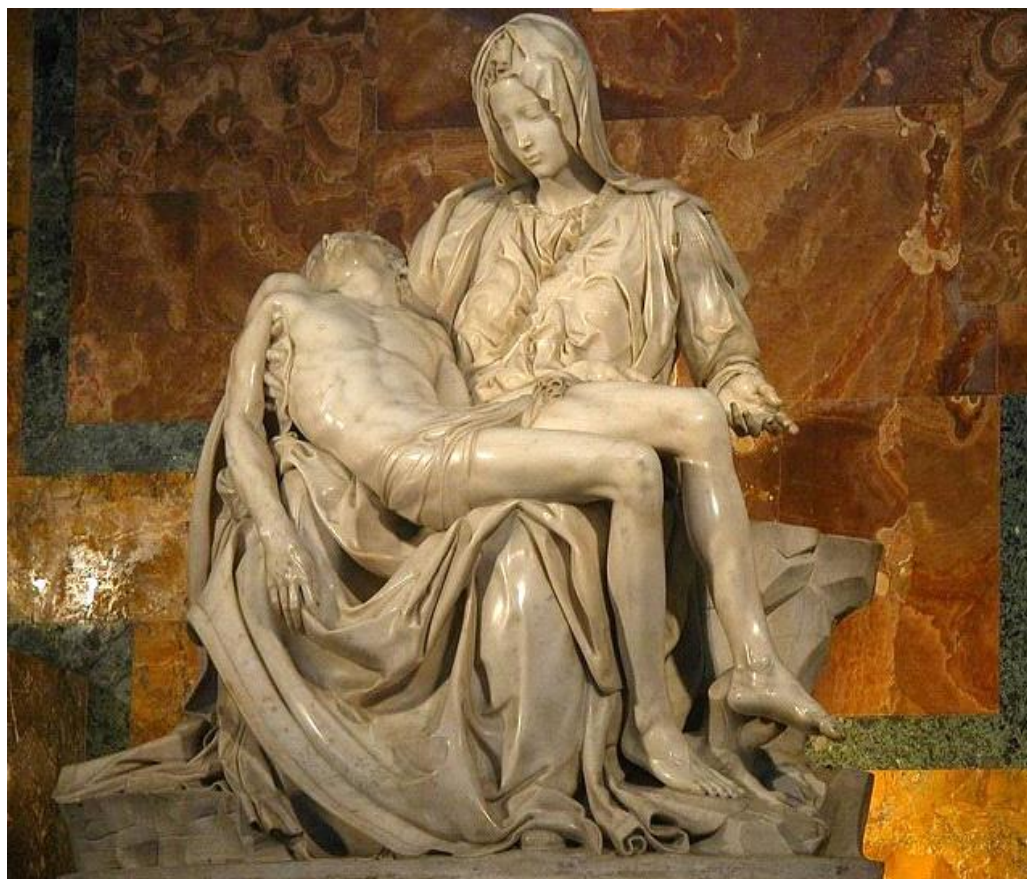


Figura 8 - Luigi Strano. Institut d'art de Florence: Istituto statale d'arte

E é exatamente nos simbolismo da figura de Maria, ou do conhecido arquétipo - e aqui não entraremos nos méritos do inconsciente coletivo ou outros conceitos caros à psicanálise Junguiana (JUNG, 2002, p. 53), mas usaremos o termo tão somente no sentido de um estereótipo, um signo, um símbolo forte e reiteradamente veiculado pela cultura – da “Grande mãe” pagã que queremos, mais a frente, tocar:

Maria transcende os limites puramente religiosos, manifestados na devoção a Nossa Senhora, para adentrar nos meandros da cultura ocidental como um todo, resvalando nas expressões artísticas de maneira variada: na pintura, na escultura, na literatura, na música etc.

De acordo com a narrativa bíblica, Maria foi escolhida por Deus para ser a mãe de seu filho, Jesus Cristo, o redentor da humanidade. Ainda virgem, um anjo enviado pelo Senhor lhe anunciou que ela conceberia e daria à luz um menino, segundo a ação do Espírito Santo. Em resposta a tal anunciação, Maria declarou-se subserviente aos desígnios divinos: “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra.” (Lc 1, 38) O relato sobre Maria faz parte da narração dos quatro Evangelhos do Novo Testamento. No Evangelho de Lucas encontram-se elementos mais detalhados sobre a mãe de Jesus, que melhor avalizam a interpretação das Escrituras a respeito da figura mariana e dão base à devoção a Nossa Senhora. Dessa forma, Maria acaba por tornar-se a figura feminina de maior relevância dentro do Novo Testamento. Sua presença também é percebida na narrativa do Antigo Testamento, por meio da profecia de Isaías (7, 14), que assim declara: “Por isso, o próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará

à luz um filho, e o chamará ‘Deus Conosco’”. Maria, no seu pronto ato de obedecer a Deus, é vista como uma espécie de anti-Eva. Ao passo que a desobediência de Eva no Paraíso trouxe o pecado para o mundo, e, com ele, a proliferação do mal e do sofrimento, o sim de Maria presenteia a terra com a salvação da humanidade, o próprio Jesus (MELO e GUIMARÃES, 2011, p. 3).

A dualidade ao se falar dos estereótipos sobre as mulheres, é intensamente reiterada no Cristianismo por este maniqueísmo: ou é vista como a virgem em sua total pureza – e ironicamente a mãe dotada de amor e doçura incondicionais – ou é a mulher perversa, sedutora que induz o homem ao pecado e espalha a desgraça sobre a terra, e, por isso mesmo deve logo ser reprimida. No filme, há personagens, que em uma possibilidade de interpretação, poderiam se encaixar nesta dualidade: Anna e Maria, respectivamente.



Figura 9 - Kari Sylwan (Anna) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Anna, a criada, que em visão ou sonho ouve e atente o chamado da já morta Agnes, é a única capaz de manifestar amor – um amor instintivo, natural, ladeado de ternura e piedade – naquele ambiente doentio de silêncio e de repressões sentimentais. Ela toma Agnes em seu colo encostando em seu corpo, transmitindo o calor emocional que aquele outro corpo precisa para se curar da doença da incomunicabilidade ou do desamparo – que marca de maneira tão universal nossa “condição humana” – e que, no filme, ultrapassam até a própria morte.

Anna, muitas vezes durante o filme é humilhada, ofendida e magoada é capaz de perdoar ilimitadamente, e capaz mesmo de suportar a angústia da perda de sua criança sem definhar na amargura, essas características a fazem muito próximas da figura de Maria e dos princípios caros ao Cristianismo.



Figura 10 - Kari Sylwan (Anna) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Anna dá o que Agnes precisa para se acalmar – o sereno toque do amor, a aceitação incondicional da menina desamparada – e revela o sentimento que nutre por ela: piedade. Numa ação inesperada, Anna aconchega Agnes morta. Compõe em atos lentos – como compete ser a cena do Amor – o encontro do seu corpo com o de Agnes para esculpir com gestos a Pietà de Bergman. Ali estão contidos a dor de Agnes que se esvai com a vida, o amor agápico de Anna que não interrompe, mas alivia o estertor da morte, a piedade da mater dolorosa – Anna é a mãe que poderia ter salvo Agnes – e a dor de Anna evocada pelo fim de um genuíno amor, selado pela morte. Que síntese de sentimentos através do equilíbrio de gestos! (GUILHARDI, 2001, p. 5)



Figura 11 - Kari Sylwan (Anna) e Harriet Andersson(Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Podemos supor, diante desta nossa interpretação do filme, que talvez o que há de genuíno no amor de Anna, venha de uma criação diferente da qual as três irmãs tiveram no seio de uma abastada família burguesa de moral rígida. A educação das irmãs reflete em traços profundos de seus comportamentos, e cada uma delas manifesta a falta de liberdade e esse “engessamento” social de uma maneira, mas se há algo compartilhado por todas, é a relação bastante conflituosa no que tange a dar e receber afeto.

Bergman sempre dedicou o melhor de sua criatividade ao universo feminino. Em entrevistas, dirá ele que Anna é uma nova personagem feminina que aparece em sua obra. Não por acaso, aparece num momento da carreira em que o diretor se dispõe a criticar, eficientemente, uma sociedade burguesa extremamente conservadora, punitiva, orientada por dogmas religiosos, em que o sexo era tabu e o comportamento, rigidamente disciplinado. Anna, que inferimos ter sido educada num universo diferente daquele, liderado pela mãe que mete medo às filhas, não desenvolve as neuroses das três irmãs e pode amar com naturalidade que a burguesia desconhece (BELÉM JÚNIOR, 2002, p. 124).



Figura 12 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson (Agnes) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

E se Anna encarna Maria, Agnes representaria Jesus? Mas Agnes é uma mulher – tantas vezes menosprezada e acusada na dualidade cristã – e é humana, sua dor é extremamente humana, está despojada de qualquer aura sagrada.



Figura 13 - Harriet Andersson(Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Poderíamos, inclusive, dizer que ela nós expõe o que há de mais humano em nós: o desamparo, a necessidade de cura pelo afeto, a força extrema, a consciência dos limites de corpo orgânico. O que Ingmar Bergman quereria nos dizer com este “joguete”? É possível que ele nem tem querido dizer nada em especial, é possível que, sob o julgo de nossa interpretação ele tenha querido brincar com os signos, expor alguns, mas quebrá-los a todo momento, nos ensinando a fugir dos lugares-comuns que soterram o senso crítico.



Figura 14 - Harriet Andersson (Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

O nome de Agnes, coincidentemente ou não, tem origem comum ao de Santa Inês, uma das virgens responsáveis por manter o fogo sagrado dedicado à Vesta, a deusa romana que simboliza o lar. Naquele ambiente privado e “orgânico”, em que, muitas vezes, todas as personagens circulam, em um ballet doloroso, vestidas de branco como as vestais, é Agnes quem implora pela manutenção de um vínculo familiar, de um “fogo” que rompa a frialdade dos elos.

Na Roma antiga era esse fogo sagrado unido ao culto aos antepassados que mantinham a unidade do núcleo familiar - E ressaltamos aqui que a família em Roma é bastante diferente da família mononuclear burguesa. Praticamente toda a vida privada em Roma, estava estruturada em função da manutenção destes deuses do lar. Agnes, de maneira análoga, é a única das irmãs realmente desejosa da união familiar.



Figura 15 - Harriet Andersson(Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

É ela também que experimenta de uma consciência plena da doença daquele ambiente, ela está, nas palavras de Fernando Pessoa, lúcida como se estivesse para morrer.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
 Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
 E não tivesse mais irmandade com as coisas
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
 De dentro da minha cabeça,
 E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida
 (PESSOA, 1995, p 362-366)



Figura 16 - Harriet Andersson(Agnes) em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Por isto é a única a manifestar gratidão, vicissitude tão difícil de alcançar ali, e vislumbrar momentos de felicidade – representados no filme por um ambiente externo a casa, em que as cores não mais oprimem, mas dão a sensação de leveza e harmonia e em que todas as irmãs caminham juntas no jardim em um clima outonal.

Sua fé – e na cena da extrema unção, o padre revela ter sido a fé dela maior que a dele próprio – a faz suportar suas dores e angústias, há algo de resiliência – e uma coragem extrema – na personagem que ajudam a compor seu caráter *humano, demasiadamente humano*.



Figura 17 - O padre em cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Há, portanto, remédio para Agnes: o amor agápico. Ela própria prescreveu – como um médico que receita – a fórmula para a cura. As relações entre ela, as irmãs e Anna, que estão descritas no seu diário, mostram o lenitivo para dor. O filme – numa cena intensamente iluminada em tomadas no jardim da casa – mostra as quatro mulheres no balanço. A cena parece uma alusão ao Paraíso: uma vida plena, mas utópica. Naquela composição entre as pessoas, a possibilidade de cura estava visível; inalcançável, porém, na real dinâmica interpessoal cotidiana dentro de casa. Era como se Agnes dissesse: - deixe-me tocar o arco-íris e estarei salva! (GUILHARDI, 2001, p. 10)

A personagem de Maria parece vir completar aquela dualidade de estereótipos femininos a que nos referimos, ela representaria Eva. Com comportamentos muitas vezes pueris, Maria é bela, jovem e cede aos seus desejos, curiosidades – inclusive tivera um caso extraconjugal, e há no filme referência a tentativa de suicídio do marido por este motivo – e bem como a personagem bíblica, cai em “tentações”. Maria clama por amor. Amor, contudo, que não sabe oferecer.



Figura 18 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist



Figura 19 - Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Quando chamada pela irmã Agnes – que não sabemos se apenas se tratava de um sonho de Anna – ela parece atendê-la em um primeiro momento, mas quando sente a morbidez perto de si, foge horrorizada.



Figura 20 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Seu comportamento ao longo do filme, a faz parecer a mais “frívola” das irmãs, guardadas as proporções de sua rígida educação. Não raro suas atitudes podem transmitir algo de artificial como seu choro copioso na morte da irmã ou a aproximação forçada que tenta com Karin. Ela reúne muitas características que nossa cultura costuma atribuir de maneira pejorativa à mulher.



Figura 21 - Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Karin, talvez a personagem mais complexa, ao contrário, é a única a qual são atribuídas determinadas características tidas como masculinas: Ela se apresenta rígida,

segura, é ela quem comandar a casa e as demais propriedades, bem como outras formalidades como o enterro de Agnes. Ela incorpora o poder. Surge a nós então uma pergunta bastante válida: A mulher para atingir o poder precisa necessariamente incorporar determinados elementos atribuídos aos homens? Não são poucos os casos em nossa sociedade que parecem retratar esta ideia. Simone de Beauvoir nos dá um exemplo bastante claro:



Figura 22 - Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Uma escritora conhecida recusou-se a deixar que saísse seu retrato em uma série de fotografias consagradas precisamente às mulheres escritoras: queria ser incluída entre os homens, mas para obter esse privilégio utilizou a influência do marido. As mulheres que afirmam que são homens não dispensam, contudo, as delicadezas e as homenagens masculinas. Lembro-me também duma jovem trotskista em pé num estrado, no meio de um comício violento e que se dispunha a dar pancadas, apesar de sua evidente fragilidade; mas era por amor a um militante a quem desejava ser igual (BEAUVOIR, 1970, p. 8).



Figura 23 - Ingrid Thulin (Karin) e Kari Sylwan (Anna) em cena de Gritos e Sussuros
fotografia de Sven Nykvist

E propõem alternativas para algumas teses Freudianas:

A menina não inveja o falo a não ser como símbolo dos privilégios concedidos aos meninos; o lugar que pai ocupa na família, a preponderância universal dos machos, a educação, tudo a confirma na ideia da superioridade masculina. Mais tarde, em suas relações sexuais, a própria posição do coito, que coloca a mulher embaixo do homem, é uma nova humilhação. Ela reage por meio de um “protesto viril”: ou procura masculinizar-se, ou luta contra o homem com armas femininas (BEAUVOIR, 1970, p. 17).

E ainda:

A propriedade privada aparece: senhor dos escravos, e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste "a grande derrota histórica do sexo feminino". Ela se explica pelo transtorno ocorrido na divisão do trabalho em consequência da invenção de novos instrumentos (BEAUVOIR, 1970, p. 74).

Exemplifica como se despojavam de símbolos de feminilidade:

Em todo caso, por robustas que fossem as mulheres, na luta contra o mundo hostil as servidões da reprodução representavam para elas um terrível handicap: conta-se que as amazonas mutilavam os seios, o que significava que, pelo menos durante um período de sua vida guerreira, recusavam a maternidade. Quanto às mulheres normais, a gravidez, o parto, a menstruação diminuíam sua capacidade para o trabalho e condenavam-nas a longos períodos de impotência (BEAUVOIR, 1970, p. 82).



Figura 24 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

O fato de pertencer e, principalmente, encarnar os preceitos burgueses da época, faz dela um personagem quase caricatural da mulher reprimida sexualmente, sufocada pelos pilares da religião, presa a um casamento frio e sem qualquer expressão de amor, que parece, na realidade, uma grande encenação. Vale ressaltar aqui a cena em que Karin janta com seu marido em silêncio, repetindo para si que aquilo tudo não passa de uma grande mentira.



Figura 25 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Todos esses elementos fazem com que ela seja mais uma das propriedades de seu marido, um igualmente rígido, austero, um taciturno diplomata que parece transmitir pelo olhar seu poder sobre ela, reificando-a. O discurso de Karin, bem como seu próprio ser, está fragmentado – em cacos – como uma taça de vinho que ela quebra em uma cena de jantar.

A burguesia apega-se a velha moral que vê na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça (BEAUVOIR, 1970, p. 17).

E completa citando “As leis de Manu”, que reforçam não só a moral burguesa, mas também alguns estereótipos – já trabalhados – que ela ajudou a propagar:

Uma mulher mediante um casamento legítimo adquire as mesmas qualidades de seu esposo, como o rio que se perde no oceano, e é admitida depois da morte no mesmo paraíso celeste. Assim traça a Bíblia, com elogios, o retrato da "mulher forte". O cristianismo, apesar de seu ódio à carne, respeita a virgem consagrada e a esposa casta e dócil (BEAUVOIR, 1970, p.101).



Figura 26 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

Nesta visão só o casamento poderia purificar a mulher, mas era o casamento o que ajudava a adoecer Karin por dentro – uma grande mentira – como ela repete. Sua dor se faz visível em uma cena memorável, com o cristal da taça quebrada, Karin se corta, corta sua vagina. Nesta cena densa há um desespero, mas também um gozo, uma espécie de libertação, como por um instante ela conseguisse se despojar de suas ataduras e seu imenso ódio interno. Na cena seguinte, em que ela deveria “cumprir suas obrigações como esposa”, de maneira

muito simbólica passa o próprio sangue em sua boca. Manter-se silente, remoendo seu ódio, já a feria há muito tempo.



Figura 27 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

A personagem demonstra repulsa em ser tocada ou receber e dar afeto, por isso se nega com veemência a atender a suplica de Agnes, diz prontamente que não a ama e não quer qualquer ligação com a morte da irmã. Karin é incapaz de amar, humilha Anna diversas vezes, foge com pavor da tentativa de aproximação de Maria. Ela está silente, endurecida por seus claustros e só consegue espalhar sua mágoa nas relações.



Figura 28 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist



Figura 29 - Ingrid Thulin (Karin) cena de Gritos e Sussuros fotografia de Sven Nykvist

O que se poderia esperar das irmãs de Agnes? Elas foram vítimas de contingências análogas, que selecionaram padrões comportamentais funcionalmente semelhantes (possivelmente menos destrutivos). Que dizer de Karin que se mutila com os cacos de cristal? De Marie, que frivolamente busca a conquista: ter, nunca dar? Como dar amor se Karin rejeita a aproximação física de Marie? “Me deixe em paz”, diz ela. O didático “fading in” de toques e falas que Marie emprega com Karin – numa longa e encantadora cena do filme – consegue produzir o encontro, mas a relação não é incorporada por Karin. Seduzida pela força do procedimento de Marie, Karin se entrega ao abraço, mas o comportamento mal instalado de se relacionar com a irmã não se mantém. Nem mesmo Marie está apta para manter-se próxima da irmã. A relação afetiva entre elas é possível, mas improvável. Ao se despedirem, após o funeral, os ressentimentos voltam a reger os mimetizados movimentos de separação, mimetizados por movimento de carinho, mas sem função afetiva (GUILHARDI, 2001, p. 10).

Gritos e sussurros, como o próprio nome sugere, fala da incomunicabilidade, dos vários tipos de silêncios os quais aquelas mulheres estão submetidas e os quais estamos também. É uma poesia profunda e agressiva, extremamente claustrofóbica sobre as relações de poder, e sobre a força dos sentimentos, mas também sobre a sutileza da beleza e da liberdade, que aparecem especialmente durante a cena em que as irmãs e Anna passeiam ao ar livre – é o momento catártico, de expurgação do ambiente sufocante e das dores latentes e que nos fala diretamente sobre um processo de sublimação.



Figura 30 - Ingrid Thulin (Karin), Kari Sylwan (Anna), Liv Ullmann (Maria) e Harriet Andersson (Agnes) cena de Gritos e Sussurros fotografia de Sven Nykvist

Se por acaso uma catástrofe destruísse a civilização, bastaria que fosse preservada uma cópia deste filme para que os arqueólogos do futuro pudessem ter uma ideia precisa da natureza humana. Este filme é uma síntese de todos os temores, fraquezas, ilusões, misérias e alegrias da alma; é um grito desesperado, uma prece sussurrada, um uivo de desespero; é o ser humano desnudo e impotente diante dos grandes mistérios para os quais não há resposta: a vida, a morte, a felicidade, o relacionamento entre homem e mulher, entre irmãos e entre diferentes classes. O tempo impassível que devora as horas, tudo isso Bergman filtrou nesta sua obra-prima. Uma fita que redime o cinema. Diante de uma obra perfeita é difícil fornecer explicações (EWALD FILHO, 2012, p. 56).

Utilizando-se do microcosmo da família, e de excelentes personagens femininas, Ingmar Bergman aborda, mas transcende as secções entre os sexos, existe elementos no filme que tratam realmente da natureza humana, se assim podemos falar.

5 PARTE III - OS TEMPOS E OS ESPAÇOS

5.1 A mulher seus espaços e seus hiatos:

5.1.1 Um esboço sobre o surgimento dos espaços públicos

Não raro vemos a história feminina vinculada, predominantemente, aos espaços privados. Chega-se mesmo a ser quase indissociável a história da vida privada, do espaço íntimo de convivência familiar, do lar como um ente vivo, da história das mulheres. Mas quais seriam os limites de um “espaço privado” do de um “espaço público”? Como, na realidade, eles podem ser conceituados? Muitas vezes, a linha parece tênue, e situações ou articulações típicas de um “espaço público” como o é o Estado, podem ser projetadas dentro de um “espaço privado” e vice-versa, não seria novidade para nós, brasileiros, notarmos ao longo de nossa política traços tão marcados de um paternalismo que, sem dúvida contém alguns traços históricos da autoridade patriarcal de cunho privado, como então abordar estes limites?

Da filosofia política à economia e ao feminismo, passando pela sociologia e pela história, têm ressaltado preocupações variadas em redor dessa frágil divisória, ao mesmo tempo que se discutem as definições, nem sempre consensuais, do que é público e do que privado. Por vezes, como sucede na tradição da economia liberal, o público restringe-se ao político, inclua-se nele, ou não, a esfera civil ou apenas o estado; o privado, por outro lado, é conotado com o mercado, com o interesse individual, com o não coletivo. Outras vezes, sobressai uma distinção mais vasta que opõe o político, a sociedade civil e o mercado à família, ao espaço doméstico, à intimidade. Outras vezes ainda, o privado é entendido como expressão do Eu, por oposição a uma ordem pública da interação, como notava Goffman. Sem dúvida, debatem-se hoje as relações de tensão ou de cumplicidade entre público e privado, bem como a transformação social das fronteiras entre ambos, propondo interpretações variadas e baseadas em diferentes perspectivas. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna (ABOIM, 2012, p. 96).

Sofia Aboim vê como essencial abordar ao menos quatro interpretações dessa visível oposição, havendo, contudo, entre as quatro dicotomias a seguir expostas, algum elo que liga o ambiente privado ao indivíduo dentro de um laço de relações emocionais e manifestações mais evidentes de seus ímpetos, paixões:

Os termos do binômio são utilizados em muitas acepções diferentes que convém destrinçar analiticamente. Como propõe Weintraub, existem pelo menos quatro significações usuais. A primeira emerge do modelo da economia liberal que associa a divisão público-privado à distinção entre Estado e mercado. Tematizada por teóricos liberais fundadores como Locke ou Adam Smith, a dicotomia público-privado constitui, desde o início, um termo-chave do liberalismo, traduzindo a necessidade de regular as relações entre Estado, economia e população. É a partir dela que se produzem outras grandes diferenciações entre Estado, economia, sociedade civil, família, esta última constituindo, por oposição ao primeiro, o lugar mais privado de todos. Uma segunda acepção clássica que encontramos em autores como Tocqueville, Arendt ou Habermas concebe um modelo de esfera pública como sociedade civil distinta tanto do Estado como do mercado, mas essencial para a

criação de uma comunidade ativa de cidadãos capazes de sustentar uma sociedade democrática. Por oposição ao espaço da polis () onde se estabelece a igualdade entre cidadãos, o privado restringe-se ao universo doméstico – o oikos () –, entendido, desde Aristóteles, como espaço de relações naturais de desigualdade: entre escravo e senhor, homem e mulher, pai e filho. Uma terceira distinção, largamente teorizada por autores como Ariès, Shorter, Jacobs, Elias ou Sennett, emerge, por outro lado, da definição de público não apenas como político, mas como espaço de sociabilidade oposta à clausura do doméstico e da família. De formas diferentes, todos esses autores enfatizaram o movimento de erosão da sociabilidade pública coletiva, capaz de engendrar laços de solidariedade, a favor das relações privadas, baseadas nas emoções e no individualismo. Finalmente, as propostas do feminismo, ou dos vários femininos desde a primeira vaga florescente na Inglaterra e nos EUA dos finais do século XIX, tendem a associar o privado à família e o público à ordem política e econômica na tentativa demonstrar a conexão entre uma ordem de gênero desigual e a construção moderna da dicotomia artificialmente criada entre público-privado. Esta traduz a diferenciação entre homens e mulheres, reproduzindo diferenças e excluindo as segundas do espaço público (ABOIM, 2012, p. 96-97).

Em nosso trabalho, adotaremos especialmente a segunda, analisaremos dentro dessa perspectiva espaço privado tão atrelado á mulher, as questões domésticas e de cunho íntimo, que deixam antever relações de poder e força, e também de desigualdade entre homens e mulheres neste espaço. Historicamente a mulher tem o domínio do privado? Ou esteve em vários momentos também refém, como vimos em “Um teto todo seu” deste espaço que projeta e incorpora elementos dos espaços públicos? Como o patriarcado penetrava nas relações domésticas e de poder nesta esfera?

Abordaremos, seguindo então por esta segunda vertente de interpretação entre público e privado do texto de Sofia Aboim a noção da esfera pública como uma sociedade civil distinta do Estado – apesar de bastante correlacionada a ele – e a de um âmbito privado ligado ao *oikos*, ao âmbito da intimidade, do doméstico para o indivíduo. Adotando-a para analisar, de forma bastante sintética, a história das mulheres nos diferentes períodos e regimes jurídicos até nossa contemporaneidade, a partir da qual, adotaremos a ótica dos movimentos feministas a que a autora – já citada – que apesar de relacionar fortemente os espaços a predominâncias dos gêneros, já aborda esta dualidade como um pouco artificial em nossos tempos.

Analisando, em um primeiro momento, com um pouco mais de minúcia aquela segunda linha da dicotomia “público-privado” que conta com Hannah Arendt como um de seus expoentes, é importante que ressaltemos elementos interessantes ditos sobre a filósofa sobre o surgimento e desenvolvimento do espaço público:

Tendo como suposto que só a ação é exclusiva do homem, uma vez que depende da presença de outros homens, Arendt crítica a tradução do conceito de Aristóteles, de *zoon politikon*, como animal social. Para a filósofa, a perda da ideia de animal político

e a aceitação da noção de animal social revelam o esquecimento da concepção original grega de política. O conceito de homem como animal político está relacionado à vida em comum e, portanto, à ação. Segundo a autora, a capacidade de organização política – que se opõe à mera associação natural entre humanos – teve sua expressão máxima na constituição da cidade-estado, em que cada cidadão, além de sua vida privada, pertencia à vida política em que fazia uso da ação e do discurso: Quando, por exemplo, lemos em Aristóteles que a *philia*, a amizade entre os cidadãos, é um dos requisitos fundamentais para o bem-estar da Cidade tendemos a achar que ele se referia apenas à ausência de facções e guerra civil. Mas, para os gregos, a essência da amizade existia no discurso. Sustentavam que apenas o intercâmbio constante de conversas unia os cidadãos numa *polis*. No discurso, tornavam-se manifestas a importância política da amizade e a qualidade humana própria a ela. O discurso referia-se ao mundo comum, em contraste com a conversa íntima em que os indivíduos falavam sobre si mesmos. Todo o pensamento político grego se baseava na divisão decisiva entre as esferas pública e privada, isso é, entre a esfera da *polis* e a esfera da família, entre as atividades relativas ao mundo comum e aquelas restritas à manutenção da vida. Segundo Arendt: “historicamente, é muito provável que o surgimento da cidade-estado e da esfera pública tenha ocorrido às custas da esfera privada da família e do lar”. Na esfera familiar, os homens viviam juntos por causa de suas necessidades; na esfera da *polis*, ao contrário, estava a liberdade: “se havia uma relação entre essas duas esferas era que a vitória sobre as necessidades da vida em família constituía a condição natural para a liberdade na *polis*” (SANTOS, 2010, p 2-3).

Lembremos que na Pólis grega só eram considerados cidadãos os homens nascidos livres, a cidadania não se estendia aos escravos, estrangeiros e especialmente aqui para nós, não se estendia às mulheres. O homem, já nos primeiros passos de uma organização política, apresenta intimidade com o discurso, que no trecho, inclusive, a autora opõe à “conversa íntima em que os indivíduos falavam sobre si mesmos”, a esfera pública representa para ele um espaço de liberdade, e não da mera necessidade, no espaço da pólis é que ele poderia se articular e obter poder e reconhecimento, especialmente através dos vínculos – tão caro aos gregos – de amizade.

A mulher grega que sequer era cidadã, não possuía tal intimidade com o discurso – e ao longo da nossa história ocidental tão profundamente marcada por ideais gregos e romanos, muitas vezes, ainda não possui, como vimos na primeira parte do nosso trabalho – estava silente, não podia exercer seu poder na pólis dada sua condição análoga a de escravo, seu papel era exclusivo na vida privada: Ela estava destinada a ser esposa e gerar cidadãos (GERARDO. 1998).

Como ressalta neste trecho, o âmbito privado, era o âmbito das necessidades. E o era, por consequência, o espaço em que as obrigações deveriam ser cumpridas, sendo estas muito bem delineadas de acordo com o gênero:

É nessa esfera de necessidade que os homens são obrigados a viver por força das circunstâncias. Esse mundo de carência impõe diferenças entre o gênero masculino e o feminino. Essas possíveis diferenças eram inquestionáveis. Eram vistas pelos partícipes do mundo antigo como naturais e absolutas. Arendt nos mostra que o fato de que a manutenção individual fosse a tarefa do homem e a sobrevivência da espécie

fosse a tarefa da mulher era tido como óbvio; e ambas estas funções naturais, o labor do homem no suprimento de alimentos e o labor da mulher no parto, eram sujeitas à mesma premência da vida. Portanto, a comunidade natural do lar decorria da necessidade: era a necessidade que reinava sobre todas as atividades exercidas no lar (GERARDO. 1998).

Vivia-se junto, na Grécia antiga, para proteger as necessidades e carências biológicas como a alimentação, as ameaças dos inimigos e das intempéries, por exemplo. Os laços familiares e de amizade se sustentam na composição de um lar que protege o indivíduo. Era a esfera da sobrevivência, essencialmente desigual, pois delegava poderes segundo a capacidade de proteção que um indivíduo era capaz de exercer. E por isso vemos que o chefe da família dispunha de um poder totalitário de vida e morte sobre o sua clã.

O Público, por sua vez, se mostra como o ambiente que transcende as necessidades e se põe mesmo como um lugar de realização do homem – a mulher à época era tão somente uma propriedade – isso porque, segundo Aristóteles, o público era o reino da vida política, em que os cidadãos se realizavam através da ação e do discurso (ANTUNES, 2002, p. 1).

Ser cidadão da polis, pertencer aos poucos que tinham liberdade e igualdade entre si, pressupunha um espírito de luta: cada cidadão procurava demonstrar perante os outros que era o melhor exibindo, através da palavra e da persuasão, os seus feitos singulares, isto é, a polis era o espaço de afirmação e reconhecimento de uma individualidade discursiva (ANTUNES, 2002, p. 3).

A ideia de que um discurso é feito para ser ouvido, acatado e propagado está, portanto, intimamente ligada à ideia do espaço público, à ideia de "ação" em Hannah Arendt. A ação é fundamental para a vida em sociedade, é através dela que os homens interagem. É preciso estar articulado politicamente, participativo da "vida social", em contato estreito com o outro para que exista a possibilidade de exercer influência. Este conceito de "ação", portanto, está ligado à comunicação mediada pela linguagem. Mas para entendermos um pouco mais sobre a "ação" e sobre a dicotomia entre os espaços, é necessário compreender – mesmo que de maneira bastante abreviada nessa exposição – sobre "trabalho" e "produção" para a filósofa:

Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt tematiza os três conceitos fundamentais que constituem a gênese da sua antropologia filosófica: trabalho, produção e acção. Quanto ao trabalho, ele é necessário à sobrevivência biológica e efectiva-se na actividade do animal laborans, o qual a partir de um estágio primitivo de existência vivia isolado dos outros seres humanos regendo e apenas pelos ditames fisiológicos da vida animal. Em relação à produção, ela é o estágio do homo faber que produz objectos duráveis (técnicas) partilhando o seu saber de fabrico com outros homens. A acção é a característica matricial da vida humana em sociedade.

Os homens agem e interagem uns com os outros no seio de uma vida política em sociedade. Só a acção é a única característica da essência humana que depende exclusivamente da contínua presença de outros homens. Arendt enquadra o trabalho (labor) e a produção (work) no domínio da esfera privada, enquanto a acção está exclusivamente no plano da esfera pública (política). O privado é o reino da necessidade. O público é o reino da liberdade. A ação (política) nunca é equivalente a um trabalho necessário à sobrevivência biológica ou à produção técnica. A ação é uma atividade comunicacional mediada pela linguagem da pluralidade de opiniões no confronto político e efetivada através da retórica (ANTUNES, 2002, p. 1).

O que nos é caro nesse aspecto é que as mulheres em quase nenhum momento da história tiveram acesso a esse ambiente político em que se formavam instituições –inclusive as instituições jurídicas –, em que se dividiam os poderes, em que os homens se organizavam – e também projetavam seus discursos para além. As mulheres estavam apartadas da ação, ou seja, não manejavam como os cidadãos a linguagem, e sua articulação, a retórica, e, em última instância, estavam despojadas da participação política e do poder de influenciar. Neste panorama que desponta a concepção de instituições jurídicas. Pode-se mesmo dizer que o direito é um “filho” destas experiências políticas em relação ao Estado.

O direito ocidental é filho das experiências republicanas das cidades-Estado mediterrânicas antigas. Surge na pólis grega e desenvolve-se diferentemente na civitas romana, conforme as peculiaridades políticas das culturas helênica e romana. Radicalmente, devemos dizer que o direito é filho da pólis, na qual se viveu uma experiência intelectual, política e jurídica que alterou completamente, na história, os modelos de relação entre o poder constituído no Estado e a população por este governada (CERQUEIRA, 2006, p.2).

É bastante nítido que as instituições jurídicas nascem neste ambiente público da Polis, onde o homem cidadão – e a mulher jamais é cidadã – como já dito, se realiza, convive e expõe suas ideias, não é de se espantar então que o homem cidadão tenha uma maior intimidade com o Direito nascente como instituição. Não somente intimidade, é fato, mas também será ele a propor as leis, reivindicar e propor direitos, bem como julgar ao longo da história – fato não estranho também as dias contemporâneos.

O Direito parece notá-la apenas como um objeto – especialmente no Direito de família no que tange ao casamento – movida com uma peça de xadrez para se adequar aos interesses patriarcais. Ela ocupa o papel *Outro*, como já trabalhamos na primeira parte ao expor as teses de Simone de Beauvoir:

No momento em que o homem se afirma como sujeito e liberdade, a ideia de Outro se mediatiza. A partir desse dia a relação com o Outro é um drama: a existência do Outro é uma ameaça, um perigo. A velha filosofia grega, que nesse Platão não desmente, mostrou que a alteridade é a mesma coisa que a negação e, portanto, o Mal. Pôr o Outro é definir um maniqueísmo. Eis por que todas as religiões e os

códigos tratam a mulher com tanta hostilidade. Na época em que o gênero se eleva até a redação escrita de suas mitologias e de suas leis, o patriarcado se acha definitivamente estabelecido: são os homens que compõem os códigos. É natural que deem a mulher uma situação subordinada (BEAUVOIR, 1970,101).

Podemos afirmar, portanto, que se o acesso das mulheres aos espaços públicos era vetado ou intensamente desestimulado, seus discursos, sua fala, também o eram. As mulheres aparecem de fato silenciadas historicamente e a recepção de sua fala no ambiente público, ainda hoje, parece ser muito complicada.

A história se escreveu tendo por base os acontecimentos políticos, sociais e econômicos, ou seja, a história pouco se ligava ao espaço privado, talvez seja por isso que as mulheres foram tão invisibilizadas. Só alguns discursos predominantes é que alcançaram a posteridade, que se perpetuaram na cultura, e obviamente eram patriarcais. O âmbito público, como afirma Hannah, era para os homens cidadãos na Grécia antiga, o reino da liberdade.

As concepções burguesas que já trabalhamos, parecem guardar muito da visão dicotômica entre o público e o privado. Se o homem moderno, burguês do século XVIII, XIX se assombrava com o ambiente público dado ao advento da urbanização e da industrialização que imprimiam um ritmo frenético e impessoal nas cidades – díspar da polis já que a política perde a personalidade da democracia grega transformando-se numa vontade geral burocrática (ANTUNES, p. 2) – era também ali, a exemplo do homem Grego, que esse burguês trabalhava, socializava, e projetava seus discursos. Apesar de essa esfera pública ter se modificado bastante em sua essência de espaço de realização para o homem grego, dado que para o burguês, retirada de sua função política mais cara, ela poderia soar ameaçadora ou representar um grande engodo.

Mas posteriormente com o liberalismo [e os ideais da Revolução Francesa], o poder político transforma-se numa "espécie de governo de ninguém", isto é, numa vontade geral consubstanciada no espaço público burguês dos salões, cafés e clubes, bem como na democracia parlamentar. Neste contexto, a burocracia assume um controle despótico, nas relações sociais uniformizando o comportamento humano perante a administração pública.

As mulheres, no entanto, tiveram trajetórias bastante parecidas nesses dois momentos históricos: uma predominância inquestionável do espaço privado em suas vidas.

Guardada a devida proporção histórica, nos permitimos aqui comparar: O lar como o espaço de "espontaneidade" e sustentáculo da família para o burguês, portanto, se parece muito com a ideia de um lugar desigual por excelência e que protegia as necessidades mais

íntimas do sujeito na Grécia antiga, ambos tinham essa domesticização das mulheres como ponto fundamental.

E se para o burguês o espaço público às vezes amedrontava pela avalanche de pessoas e notícias, dada as peculiaridades da época como o advento das cidades e da industrialização, e, também, por ser um espaço em que deveria conter seus instintos e espontaneidade, de alguma maneira, o era também espaço de realização. Isso porque era nesse âmbito público em que os homens trabalhavam, discutiam política, economia e, em paridade com o mundo grego, onde seus discursos ganhavam força.

E se os espaços significaram dentro de uma topologia cultural lugares de segmentação, divisão de trabalhos e discursos conforme o sexo, as ideias que se propagaram pela história também confluem para uma segmentação, uma diferenciação: a visibilidade, que se liga, invariavelmente, a força do discurso e ao domínio de um espaço público e a invisibilidade, comum às mulheres, já que sem a articulação de um discurso próprio e autêntico, tiveram suas histórias contadas pelos homens.

Por isso é que nosso próximo capítulo se chama "Marcas e retratos", já que grande parte do que temos acesso ao estudar a histórias das mulheres, são "retratos" ou seja, descrições feitas por outrem filtradas desde a visão desse outro – nem um pouco neutra, portanto. Às vezes carregadas de sentimentalismo e distorções, como já notamos em "Um teto todo seu". As marcas, por sua vez, são as inscrições no corpo. Como a cultura marcou e continua a marcar – e muitas vezes ferir – os corpos de mulheres?

5.2 Sobre o tempo

5.2.1 Retratos e marcas que ainda vivem: O culto da invalidez e a violência simbólica.

Os discursos marcam os corpos das mulheres, ou ainda, e talvez mais gravemente, os moldam. A ideia é muito cara a psicanálise Lacaniana, especialmente, já que como vimos, somos seres de linguagem. As palavras têm o condão de modificar nossos estados de espíritos, de curar – como é a proposta de um processo analítico, por exemplo – e também de ferir, mortificar ou mesmo anular as opiniões de um sujeito. É por isso que aqui, dando o devido reconhecimento ao poder imenso das palavras, é que afirmamos que elas nos atravessam. Ficam detidas na pele, e em nossos tecidos mais íntimos porque nossos corpos são construídos pelos mais diversos discursos. Trabalharemos nesse capítulo as marcas imprimidas pelos discursos nos corpos dessas mulheres e os retratos que a cultura fez dela,

tudo isso a partir de uma tônica que parece sempre muito presente ao se tratar as mulheres, não importando à época: A violência.

Que houve uma apropriação da letra e da voz das mulheres no escrever de suas próprias histórias fica nítido em nosso trabalho, o que devemos atentar, no entanto, é que ao escrever a história das mulheres, o patriarcado acabou por impor uma visão a partir da qual as mulheres deveriam se reconhecer, ou seja, a visão das mulheres sobre si mesmas estavam (e estão) bastante impregnadas de discursos masculinos predominantes na cultura.

Canonizadas nas letras e no corpo, projetadas no imaginário social pelas identificações e identidades de dóceis, respeitosas, virgens, anjos do lar — aspectos reafirmados, tanto pela literatura destinada às mulheres leitoras quanto pela higienização do corpo pela medicina —, à mulher restava acatar, na ordem simbólica, esse tipo domesticado de comportamento feminino. Representada por eles, qualquer desvio na recepção das tradições seria interpretada como "literatura de mulheres que desejam subverter a ordem" (pelos classicistas literários) e como "desvario sexual" (pelos clássicos da medicina) (MAGNABOSCO, 2003, *passim*).

Os corpos femininos — especialmente nesse período de eclosão do sujeito moderno — estavam então atravessados por essa visão que propunha como ideal a docilidade, a fragilidade, a submissão e para isso foi lançado mão dos mais diversos meios, desde a moda ao universo das artes plásticas. E dentro desta lógica não é difícil supor que para conseguir essa disciplina dos corpos, esses discursos propusessem mesmo a um adoecimento deles. Havia “espartilhos ideológicos” também, que limitavam os movimentos, causavam desconforto, pouca flexibilidade, bem como desestimulavam a articulação verbal ou expressão corporal nos espaços públicos.

Não é incomum em se tratando da educação dispensada às mulheres à época encontrar textos que usam a palavra “domesticada”. Esse termo pode nos falar tanto da disciplina necessária para “domar” um animal selvagem a fim de fazê-lo mais agradável à cultura e aos outros, quanto de uma espécie de castração do corpo que havia no sentido de encerrá-lo a um ambiente privado. É interessante também que este termo possa ser interpretado como um processo de aculturação; É necessário que as mulheres se submetam a um discurso e não elaborem seus próprios, para que a lógica burguesa do lar possa se manifestar.

Dessa forma, a visão moderna privilegiava a mulher como mãe, positivando os atributos ditos femininos como a fragilidade, a dependência e a virtude, adequados então à função materna. (Nunes, 2000, p. 21-22). Essa função levou a mulher a renunciar a qualquer necessidade e ambição pessoal, restringindo sua presença ao âmbito doméstico e isolando-a cada vez mais da atividade pública. A meta socialmente esperada para ela seria uma vida dedicada à casa, ao marido e

especialmente aos filhos. No horizonte do século XVIII, a mulher foi alçada à categoria de “rainha do lar”, e a família passou a representar o lugar por excelência do feminino. Toda esta formulação discursiva foi construída ao longo do século XVIII, tendo Rousseau (1762) sido a mais forte influência na constituição do lugar que a mulher passou a ocupar na sociedade. Em seu projeto organizador, propôs uma nítida divisão de papéis diferentes e complementares para ambos os sexos. Suas ideias tiveram grande repercussão e alcance, e se resumiam no seguinte: a mulher deveria “reinar” no lar, abdicar de qualquer pretensão e desejo pessoal de outra ordem que não estivesse referido à sua atuação na esfera doméstica, em oposição ao homem que, devido às suas qualidades, deveria “reinar” na cena pública (Nunes, 2000, p. 37). Homens e mulheres possuiriam vocações específicas que indicariam diferentes lugares sociais. A vocação/natureza feminina estava dirigida à função materna e ao doméstico (privado), em função do destino que a “natureza” havia determinado à mulher. Ser de outra forma seria “antinatural”. Em *Emile*, Rousseau (1762 [1995]) fez uma perfeita digressão de como deveria ser a esposa ideal para Emílio, seu personagem principal. Sofia (sua futura esposa) deveria estar junto dele por meio da doçura, da dedicação e da submissão (Hunt, 2003, p.50).

E para que essa lógica pudesse se instalar era necessário cercear, controlar, dissecar, os desejos das mulheres, mesmo que isso implicasse em adoecer, e cultuar esse “adoecimento” de seus corpos. A mulher era esse objeto de sacrifício. E esta palavra “sacrifício” é também bastante importante, pois privilegia certa estética para o feminino. Nas artes plásticas do período Romântico, por exemplo, são ressaltadas imagens femininas como mártires, donzelas pálidas e mórbidas, tomadas pela fragilidade ou pela loucura. E, cujo destino, e isso não nos espanta, era quase sempre a morte.

É neste interim que se dissemina, nas mais diversas artes, os retratos da personagem Ofélia, de Shakespeare, pois ela parece unir em si todos os ideais da mulher romântica caros ao século XIX: É pálida, lânguida, frágil, ama desesperadamente, enlouquece, finalmente, morre. E sua morte, afogada, – à semelhança de Virginia Woolf –, cria uma estética bela e trágica, experiência que comoveu diversos pintores da escola Pré-Rafaelita, por exemplo, como é o caso de William Waterhouse. Comoção que parece estar associada a uma espécie de admiração, – ou seria atração? – bastante cultivada no Romantismo, por tudo que possuísse uma aura de morbidez. Ali, no trágico, é que poderia se encontrar a genuína beleza.

Ofélia foi a imagem espetacular que, como tal, alimentou outras imagens. Foi uma imagem que se alimentou da vida, mas uma imagem que, por força do poder que lhe é típico, alimentou a vida. Ofélia, louca e morta, foi imagem da loucura, do modo de ser mulher em vida e da complexa relação que há entre mulheres e morte nas representações do século XIX. A imagem, portanto, se destaca dela apenas naquele aspecto conceitual - e, portanto, convencionado no campo do entendimento -, que nos faz saber que uma imagem sendo uma imagem nunca é “mera” imagem. Nesse sentido, é preciso pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, que em seu poder de afetar o real tornou-se “fantasma”: uma atuante memória do que foi visto (TIBURI, 2010, *passim*).

O culto da invalidez, ou culto da inválida, pode ser entendido como uma estética típica do Romantismo, mais especificamente do ultrarromantismo que retrata as mulheres em sua máxima fragilidade especialmente nas artes plásticas, esse movimento surgiu ao final do século XVIII e perdurou grande parte do século XIX, sendo contemporâneo e bastante influente sobre as visões de mundo burguesas que ali surgiam depois da Revolução Francesa.

Esses retratos quando absorvidos pela cultura – e o Romantismo foi um movimento cultural de influência inimaginável sobre o homem burguês ocidental – resultaram nas mais diversas demandas sobre as mulheres: era aconselhável ser dócil, recatada, amável, qualidades muito bem vistas para aquela que dentro de pouco tempo encontraria seu destino inequívoco: ser mãe. Além dessas qualidades, uma pele pálida, uma moderação com os alimentos, bem como poucos exercícios traziam a quintessência da beleza Romântica: a morbidez.

Essas qualidades compunham o arcabouço necessário do que uma precisavam para serem consideradas atraentes, segundo o discurso sobre a feminilidade vigente. Ofélia encarna tudo isso com maestria. Como já vimos, o discurso burguês também no auge naquele momento do século XIX, não conseguiu de imediato que a mulher se enquadrasse no seu ideal. Foram necessárias intervenções e as mais diversas formas de pressão para que essa empreitada da feminilidade burguesa soasse, a nós, como "natural".

Nos últimos 200 anos, a representação de Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta. Loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte, segundo a tese de Dijkstra em sua leitura do que chamou o "culto do invalidismo" nas artes visuais daquele século. A morte como forma central do imaginário dos homens sobre mulheres é a questão central deste trabalho interessado em compreender os fundamentos da necrofilia cultural, desse "padrão cultural de se matarem mulheres" que aparece na pesquisa sociológica de Eva Blay e é tão bem exposto na história da arte nessa espécie de culto da mulher cadáver. Vários livros demonstram hoje o interesse analítico despertado no século XX pela profusa imagem da moça nobre, louca e morta que se tornou perturbadoramente paradigmática tanto nas artes quanto no contexto geral da vida do século XIX. Ofélia tornou-se um modelo de mulher tendo um correspondente ideal de beleza a ser seguido pelas moças na realidade. Serviu como um estranho paradigma: era o modelo das histéricas dos manicômios que, segundo a psiquiatria vigente, deveriam copiar o comportamento de Ofélia. Ora, sabemos que a loucura é um conceito amplo e que não escapa de uma construção cultural. A loucura atribuída a alguém seria um mecanismo de controle capaz de "neutralizar" a ação daquele que é considerado louco. A loucura das mulheres no século XIX, no contexto da histeria, é apenas um estágio preparatório da morte ou sua eufemização. Podemos, assim, sustentar que há um interesse político no silenciamento das mulheres que é alcançado pela construção da loucura, mas há ligado a ele um interesse estético que pode ser apavorante e que vem remeter a um questionamento sobre o desejo contido no ato de representar a ponto de que a força e a profusão dessa representação criem um tema clássico da pintura (TIBURI, 2010, *passim*).

Portanto o “Culto da invalidez” tão presente no ideal de feminilidade do século XIX bem como a histerização e medicalização dos corpos femininos, já em meados do século XVIII, nos falam de situações muito mais delicadas e profundas do que possam parecer; questões poder.

No século XVIII, principalmente pelos avanços dos conhecimentos médicos e psiquiátricos, o corpo feminino passa a ser objeto de estudo e atenção por parte dos pesquisadores da época. O corpo feminino, até então relegado à invisibilidade, passa a ocupar a cena central das especulações médico-psiquiátricas, bem como literárias, já que eram os médicos grandes escritores nesse contexto histórico e cultural. Devido a uma associação essencialista da mulher e sua sexualidade com o masoquismo e a passividade, o corpo feminino — diante de um olhar médico e masculino — deveria ser vigiado e controlado. Um dos sistemas de vigilância e controle, que ganharam força com os estudos de Sigmund Freud, foi a fixação da mulher no espaço doméstico. Circunscrevê-la neste espaço foi a condição obrigatória para protegê-la, por sua fragilidade e sensibilidade, e, ao mesmo tempo, para proibi-la de possíveis desvios sexuais, já que, pela fragilidade, a mulher era portadora de uma organização física e moral degenerável. Mediante tal concepção ambígua da mulher (perigosa e frágil), qualquer comportamento feminino que não se enquadrasse nas representações de gênero da época (mulher como boa mãe e esposa) era lido pelos estigmas de degeneração, isto é, prostituta, desvairada, louca, histérica, desnaturada (MAGNABOSCO, 2003, *passim*).

Um poder discursivo assinala uma ordem a ser mantida, que nos mostra, agora em detida análise quem exercia (e exerce) o controle e quem se submete a ele. Sem dúvida há nessa relação muito de abusivo, considerando que afasta o sujeito de sua autodeterminação, de sua voz própria. Mas não só isso, esses abusos devem ser notados e analisados já que cumpriram uma função bastante especial para a manutenção de uma ordem familiar, social, política e econômica.

Em nome da manutenção da boa ordem social, ou seja, da interdição ao gozo e ao desejo feminino, vistos como perigos de degeneração e desordem, inicia-se uma disciplina da sexualidade feminina. Tal disciplina ganha a adesão da medicina psiquiátrica do século XIX, a grande legitimadora dos discursos sobre a realidade dos corpos e das almas, principalmente sendo esses femininos. Autorizando um conceito de identidade localizado no próprio órgão genital, o sexo passa a ser algo vigiado e regulado, mas também passa a ser a instância maior para o sujeito saber sobre si e o outro. Instauram-se aqui as construções sobre os gêneros sexuais como definidores das identidades e representações do masculino e do feminino. A identidade se faz na literalidade físico-orgânica do sujeito, bem como os conceitos sobre gênero (MAGNABOSCO, 2003, *passim*).

Ao tratarmos dessa disparidade de vozes e de poderes pode parecer que esses discursos opressivos do corpo feminino só se manifestaram por uma aceitação irrefletida das mulheres que não alçaram forças para questioná-lo. A situação é bem mais delicada do que pode parecer. Obviamente, como já vimos, muitos questionaram a força desse discurso já à

época de seu surgimento, mas o que queremos explicar aqui são muitas vezes os discursos patriarcais vinham travestidos de ideais de felicidade ou de um “destino natural”. E quem é que, em qualquer época, não desejaria ser feliz? A família, a maternidade, o casamento e o amor romântico por uma propaganda demais eficaz pareciam ser as únicas alternativas para se aproximar da felicidade, e aliadas a algumas noções médicas sobre a complexão física feminina, traçavam um caminho de ordem natural, orgânica, da realidade, em que cada sexo deveria cumprir o exato papel o qual lhe era designado.

A concepção de mulher especialmente para o privado (e incapaz para o público) é a mesma em quase todos os círculos intelectuais do final do século XVIII. O tratado de Pierre Roussel (....) tornou-se uma referência sobre a mulher...É identificada por sua sexualidade e seu corpo, enquanto o homem é identificado por seu espírito e energia. O útero define a mulher e determina seu comportamento emocional e moral. Na época, pensava-se que o sistema reprodutor feminino era particularmente sensível, e que essa sensibilidade era maior devido à debilidade intelectual. As mulheres tinham músculos menos desenvolvidos e eram sedentárias por opção. A combinação da fraqueza muscular e intelectual e sensibilidade emocional faziam delas os seres mais aptos para criar filhos. Desse modo, o útero definia o lugar das mulheres na sociedade como mães. O discurso dos médicos se unia ao discurso dos políticos (Hunt, 2003, p.50).

Esse discurso médico se passa por uma verdade inquestionável, algo “natural” – termo bastante perigoso de ser utilizado nas ciências humanas. Questionado talvez somente por aqueles que viam uma impossibilidade de realizar tais façanhas, e que recebiam olhares de reprovação social, por serem “antinaturais”. Notamos aqui também um excelente recurso de adequação as normas sociais: a coerção – muitas vezes quase uma coação mesmo social. O que é afinal uma verdade então?

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que de forma enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 2000, *passim*).

Esses discursos sobre a feminilidade talvez não nós pareça, de cara, de tão gritantes, porque ainda são demasiados atuais e praticáveis; espantosos por sua atualidade, na realidade. Como moeda, ele ainda parece vigorar sem ter perdido seu valor.

Mesmo que o século XX não tenha "enquadrado" Ofélia tanto quanto o século XIX, ele continua a enquadrar tantas outras, não apenas nos quadros da arte, mas no espaço de poder da imagem que se tornou a publicidade. Ainda que se encontrem algumas representações famosas da virgem suicida tanto no teatro quanto nas artes

visuais que tomo aqui como cerne da minha investigação, é um fato que Ofélia já não interessa tanto. Mas o que teria feito perder seu interesse? Quero sustentar que ela foi apenas substituída pela mulher reduzida à carne, à imagem de um animal sedutor que, se intangível pelas mãos e pelas armas, é tangível aos olhos. Afinal, o que mais poderia tocar uma imagem? O caráter de imagem de Ofélia e de seus avatares novecentistas não é diferente do caráter de imagem de uma mulher reduzida à fotografia de seu corpo a ser contemplado nu em uma cultura espetacular. Essa figura da passividade e da imobilidade pela morte é a própria fotografia (TIBURI, 2010, *passim*).

Muito daquele sujeito moderno que se esboça no século XVII e XIX, está em nós, com raízes profundas, muitas delas alçadas pelo Romantismo. Isso porque a sociedade pode ter mudado nos mais variados aspectos tecnológicos e mesmo sociais – e não devemos esconder o fato que muitas das instituições caras àquela época estão muito abaladas e que as conquistas femininas são bastante expressivas se comparada ao período citado – mas a base continua sendo a família mononuclear, as delimitações entre espaços públicos e privados no meio urbano – apesar de a linha ser bastante tênue e ambos se interpenetrarem o tempo todo – ainda fazem algum sentido, e as fiscalizações sobre o corpo e o desejo das mulheres ainda são extremamente intensas, mas talvez os mecanismos sejam outros. E para aqueles que ainda duvidam do poder ferrenho e espantosamente atual que o "culto da invalidez" ainda exerce sobre os corpos das mulheres, citamos Marilyn Lawrence, em seu livro sobre a anorexia:

Parece que a debilidade física, ou pelo menos a falta de vigor físico, é considerada um atrativo feminino. Enrenreich e English fazem um relato surpreendente da associação entre estado doentio e feminilidade nas últimas décadas do século XIX entre as classes médias e altas na Inglaterra e na América. A doença e a invalidez tornaram-se o estilo de vida de tantas mulheres naquela época, que não seria exagero descrever o fenômeno como epidêmico. Eles observam que “desenvolveu-se uma estética mórbida, na qual a doença era vista como a origem da beleza feminina, e beleza – no sentido de elegância, moda – era de fato uma fonte de doenças. Os quadros românticos não cansam de retratar a bela inválida, reclinada sensualmente sobre as almofadas, os olhos trêmulos fitos no marido ou no médico, ou já perdidos no Além”. É difícil resistir ao paralelo entre o culto à invalidez descrito no século XIX, e a epidemia de anoréxicas que aflige, hoje, as jovens privilegiadas. O mal – estar do século XIX recebeu vários rótulos. Os sintomas não eram idênticos aos que observamos na anorexia, embora o efeito de ambos sejam notavelmente semelhantes. Ambos tornam imprestáveis mulheres que de outra forma estariam em situação de viver sua vida de maneira útil e desafiante. Ambos são distúrbios da abundância e não da carência. Os dois implicam uma ambivalente espécie de conformidade do ser débil e espiritual que está correndo o risco iminente de definhir (LAWRENCE, 1991, p. 41).

Mas porque a doença seria tão atraente a ponto de ser um atrativo, um representante da feminilidade ainda hoje? Atribuir a fragilidade física à mulher é, de alguma forma, desejar também uma fragilidade em seu discurso? Submetê-la a uma dieta extremamente restritiva visando a ideais inalcançáveis, não é só medir cintura, mas também limitar seus

comportamentos? Ou alguém conseguiria não ver a desmedida obsessão por corpos perfeitos, pouquíssimo peso que os padrões de beleza pouco lúcidos ditam incessantemente? Pode não haver mais um encerramento tão ferrenho dos corpos ao ambiente doméstico, mas quem há de negar que essas normas tão rígidas no controle do peso, por exemplo, também encarceram? E como são vistas aquelas que hoje – e se pode se presumir que seja bastante diferente de séculos atrás? – ousam sair desses cárceres e sustentar corajosamente uma posição ativa no “espaço público”?

Desvairada, enlouquecida, descontrolada, geniosa e perigosa. São essas algumas representações do feminino que se foram inscrevendo no imaginário social, desde o século XVIII, e que, nos anos 50-70, no Brasil, ainda encontraram ressonância para a nomeação da mulher em épocas de ditadura. Principalmente da mulher que participou passivamente do processo de modernização da cidade de São Paulo e sofreu, ativamente, as consequências dessa modernização. Participou, passivamente por não ter tido acesso ao direito equitativo construção de uma nova cidadania e de um poder de decisão, e sofreu, ativamente, por acabar se desconhecendo em uma "pele social" de marginal, favelada e excluída dos construtos simbólicos de um processo econômico-social e político da época, o qual era predominantemente fálico e narcisista (MAGNABOSCO, 2003, *passim*).

Podemos ver além, não só encarceramentos são extremamente abusivos, como mexem com a autoestima, com o que há de mais íntimo na construção individual da feminilidade para cada mulher: a apropriação de seu discurso, a imagem de si. Ou é possível negar que a ridicularização, o menosprezo na forma de adjetivos como “Desvairada, enlouquecida, descontrolada, geniosa e perigosa” pressionam no sentido de envergonhar e calar um sujeito? E em que ponto também estarem submetidas a um ideal de corpo improvável, dietas constantes também não são uma espécie de domesticação, de preparação para o silêncio e a docilidade? Mecanismos tão cruéis como os de outros momentos históricos. E é aqui que entra nosso ponto crucial, as mulheres em nossa cultura parecem estar sempre expostas ao mais diversos tipos de violência – e de maneira muito preocupante as vivem com alguma naturalidade.

Os abusos, transmutados em discurso, em padrões de beleza, em estéticas que louvam a morbidez, em agressões físicas ou verbais, feriram e continuam muito atuais na sua função de ferir, estigmatizar e marcar os corpos de mulheres. Em uma cultura que é violenta com suas mulheres e visa domar e adoecer seus corpos, não é difícil elaborar, havendo algo de

mortífero circundando esses corpos femininos, que em uma frequência assustadora aconteçam assassinatos de mulheres em função do gênero.

A morte ou assassinato de uma mulher em função de sua identidade como mulher, seria então o cume, o ápice, dos abusos os quais seu corpo estava inscrito. Por isso o feminicídio, objeto de estudo em nosso próximo capítulo, não deve ser tratado de maneira isolada, desvinculada da cultura que legitima a submissão do discurso feminino, seu silenciamento. É comum que as vítimas do feminicídio tenham passado por uma série de abusos e violências físicas inclusive, ao longo de suas vidas, e não menos lamentável, é comum que, qualquer mulher, ao longo de sua vida, tenha passado ou vá passar por algum tipo de violência, ainda que simbólica ou verbal, pelo motivo simples, e que analisaremos a exaustão, de serem mulheres.

6 PARTE IV – A AÇÃO

6.1 O Feminicídio: conceito e lutas

O feminicídio ou femicídio é uma espécie de violência contra a mulheres que a leva a morte. Esse enunciado que, à primeira vista, pode parecer óbvio, não o é por dois motivos cruciais: O assassinato de uma mulher dá sequência as mais diversas violências por ela sofrida – e aqui já vimos que a própria cultura é violenta com as mulheres – ao longo da vida em função do gênero, por isso não é viável que essa morte seja vista de maneira isolada. E, ainda, porque por estar em um contexto de uma sucessão de violências das mais diversas – e assim os casos de feminicídio na América Latina já mostraram exaustivamente – e também por se tratar de um problema estrutural, de raízes históricas bastante profundas, não pode ser equiparado ao homicídio pura e simplesmente, nem sequer, constar no Código Penal Brasileiro como um inciso deste crime contra a vida, pois não se trata unicamente do resguardo deste bem jurídico.

A violência contra a mulher por razões de gêneros é histórica e tem um caráter estrutural, que se perpetua devido à sua posição de subordinação na ordem sociocultural patriarcal. Tal relação de poder, baseada em padrões de dominação, controle e opressão, leva à discriminação, ao individualismo, à exploração e à criação de estereótipos, os quais são transmitidos de uma geração para outra e reproduzidos tanto no âmbito público (governo, política, religião, escolas, meios de comunicação), como no âmbito privado (família, parentes, amigos). A partir de condições históricas, são naturalizadas formas de discriminação contra a mulher e geradas práticas sociais que permitem ataques contra a sua integridade, desenvolvimento, saúde, liberdade e vida (BORGES e GEBRIM, 2014, p. 59).

Luciana Gebrim em sua tese sobre o feminicídio, adota a definição dada por Russel e Caputi em 1990 ao termo *feminicide* o qual conceitua como sendo o “assassinato de mulheres realizado por homens motivado por ódio, desprezo, prazer ou um sentimento de propriedade sobre as mulheres” e completa:

Radford e Russel (1992) e Caputi e Russel (1992, p. 15) cunham o termo *femicide* como um continuum de violência contra as mulheres. Estabelecem conexões entre as variadas formas de violência, como o estupro, o incesto, o abuso físico e emocional, o assédio sexual, o uso das mulheres na pornografia, na exploração sexual, a esterilização ou a maternidade forçada etc., que, resultantes em morte, se convertem em *femicídio* (BORGES e GEBRIM, 2014, p. 62).

São muitos os meios encontrados de ferir as mulheres e, muitos deles, devemos dizer, com respaldo jurídico nas mais diversas épocas, o que culminava não só em uma violência institucionalizada, mas uma banalização e invisibilização as mulheres na sociedade em que regia. Não é novidade que vigorava até o ano 2005 o estuprador que casasse com a vítima estuprada para "reparar" seu erro estava desobrigado da pena, pois estaria extinta sua punibilidade, inciso vigente desde o código penal brasileiro de 1940 e revogado apenas pela Lei 11.106/05 (BEZERRA, 2007).

Não é incabível falarmos, então, que nosso ordenamento jurídico brasileiro, tem uma dívida com os direitos das mulheres e que a resistência até então de reconhecer lhes esses direitos mais fundamentais – dado que a questão da violência contra as mulheres é uma questão de saúde pública e que medidas discriminatórias são essenciais para que "minorias" consigam direitos equiparados aos dos outros cidadãos, realizando-se assim a igualdade material – alegando ferir a famigerada neutralidade e a igualdade material, não passam de argumentos vazios e facilmente combatíveis.

Tão combatíveis, que, não só não há traços de neutralidade, como se ousarmos notar – e isso é facilmente identificável – o ordenamento jurídico pende para o lado da cultura marcadamente patriarcal. Não bastasse a espantosa atualidade do "perdão do ofendido" que o código penal dispunha, não eram poucas as menções à "mulher honesta" ou à "virgindade" nos dispositivos legais, e isso só para citarmos as atrocidades mais contemporâneas.

Dado o contexto de resistências jurídicas – e, não é de se espantar, de omissão em relação à violência contra a mulher – a promulgação da lei do feminicídio não se deu sem muita luta e uma pungente pressão no sentido de maior consciência dessas violências tantas vezes silentes e tantas vezes fatais.

O debate acerca do feminício ou feminicídio – termos que tem sido usado em sentido idêntico – se iniciaram nas últimas duas décadas especialmente no cenário latino americano tendo como cânones uma série assassinatos de mulheres, sempre com requintes de crueldade, ocorridos na cidade mexicana de Juárez. A violência extrema, a aura de mistério, bem como um *modus operandi* nesses assassinatos que atingia quase sempre jovens migrantes ou operárias, suscitou a necessária discussão sobre o ódio nas questões de gênero. Isso porque a própria cidade já guardava uma peculiaridade em relação a sua divisão do trabalho – e como vimos, a divisão de trabalho é crucial das atribuições de determinados papéis para cada sexo – já que especialmente nas décadas de 70 e 80, as "maquilas" ou indústrias de transformações de bens instaladas na cidade privilegiaram a mão-de-obra feminina por considerá-la mais barata e dócil.

A situação vivida em Ciudad Juarez indica a existência de um cenário particular em que esses assassinatos se inserem. As mortes em Ciudad Juarez não são "mortes comuns". As Comissões de Direitos Humanos que acompanham os casos reconhecem que parte deles é decorrente de violência doméstica e que esses assassinos acabam beneficiados pela impunidade que cerca estes casos. A tese da polícia sobre a existência de um serial killer, ou vários deles, também pode ser verdadeira para parte dos casos. Uma vez mais, esses criminosos também acabam protegidos pela impunidade que caracteriza essas mortes. A tese que parece ter maior fundamento é de que os crimes ocorrem num contexto de afirmação de poder por grupos locais que se comprazem em ter controle sobre toda a situação – o que inclui o Estado, a mídia, e a população –, mas se comprazem também com o abuso e o assassinato das mulheres, dado o ritual e requinte de crueldade com que atuam. Aparentemente, o emprego da categoria femicídio para definir e realçar essas mortes e as razões que cercam sua ocorrência, e sua recorrência no tempo se justifica por aquilo que Segato (2005) chamou de falta de inteligibilidade sobre os casos, tanto no que toca às suas razões, quanto no que se refere à grande rede de proteção que parece existir em torno dos responsáveis. (PASINATO, 2011, *passim*)

As importantes questões surgidas desde a eclosão desses crimes repercutiram especialmente sobre a América latina que, na última década, alarmada pelos números perversos de assassinatos de mulheres em condições não menos cruéis, saiu às ruas em militância contra a "essa cultura devastadora do feminino", frase da atual presidente argentina Cristina Kirchner em apoio a manifestações ocorridas, este ano, em diversas cidades do país e que reivindicavam um basta aos femínicidos que, no, país, acontecem em uma frequência alarmante: estima-se que uma mulher seja morta a cada trinta horas – e no Brasil os dados são ainda mais assustadores, pois estimasse que quinze mulheres sejam assassinadas todos os dias em decorrência do machismo (LEKANT, 2015).

Diante dessa intensa conscientização, especialmente após 2007, dezesseis países da América latina elaboraram maneiras de coibir e penalizar os autores de femínicidos, seja

tipificando em seus códigos penais – discussão que analisaremos em breve – ou estabelecendo agravantes nos crimes de homicídio, a contar da motivação de gênero. O Brasil, país latino americano que adotou mais recentemente o feminicídio como crime, o teve promulgado pela lei ordinária 13.104 em nove de março de 2015.

A legislação inovadora cria um inciso VI no § 2º, do artigo 121 e ainda um § 2º. - A para o fim de regular o que se convencionou chamar de “Feminicídio” e que configura uma nova forma qualificada de homicídio tendo por vítima mulher em situação da chamada “violência de gênero”. A pena cominada não difere das demais formas de homicídio qualificado, permanecendo nos limites da reclusão, de 12 a 30 anos. Não obstante, são criadas causas especiais de aumento de pena num novo § 7º, incisos I a III. Esses aumentos apresentam a possibilidade de variância de 1/3 até a metade e se referem aos seguintes casos:

I-vítima gestante ou nos 3 meses posteriores ao parto;

II-vítima menor de 14 anos, maior de 60 anos ou com deficiência;

III-quando o Feminicídio ocorre na presença de descendente ou de ascendente da vítima.

Anote-se que esses aumentos são específicos para a figura do Feminicídio, não se estendendo para os demais casos de homicídio, ainda que qualificados.

Outra alteração é a inclusão do novo inciso VI do § 2º, do artigo 121, CP dentre as formas qualificadas de homicídio que são consideradas como crime hediondo, de acordo com a nova redação dada ao artigo 1º, I, da Lei 8.072/90 pelo artigo 2º. da Lei 13.104/15. Essa alteração é muito relevante porque, em caso de hipotético esquecimento do legislador (o que, diga-se de passagem acontecia no projeto) certamente uma celeuma iria se criar. Alguns iriam defender a tese de que mesmo sem a alteração, tratando-se de nova modalidade de homicídio qualificado, por razoabilidade e isonomia, o crime deveria ser considerado hediondo. Outros, por seu turno, diriam que tal manobra seria impossível devido à flagrante violação do Princípio da Legalidade e utilização de analogia “in malam partem” no Direito Penal, já que não constaria do rol taxativo de crimes hediondos. Desse modo se pugnaria pela alteração urgente da Lei 8.072/90 e, enquanto isso, ter-se-ia de conviver com uma situação absurda, ou seja, um crime de homicídio qualificado que não seria hediondo. No entanto, o legislador não cometeu esse olvido na edição da Lei 13.104/15 e assim evitou qualquer discussão. O Feminicídio é, sem qualquer margem de dúvida, crime hediondo. (CABETTE, 2015).

A lei tornou o feminicídio um crime hediondo e tratado de maneira independente do crime de homicídio, do qual constava como um inciso que qualificava esse último tipo penal. O grande desafio que traz a promulgação da lei é seu cabimento específico sendo necessário dissociá-lo de crimes passionais, bem como fixar sua carga peculiar de violência continua e motivações sexistas das mais diversas razões que são expostas quando de um homicídio ordinário. Pois caso não haja essa fina dissociação corre-se o risco de continuar a tratar a questões delicadas e violentas já historicamente na “vala comum” de um crime passional homogêneo, o que implicaria não só em uma punição mais branda – e a punição não é o foco, como veremos mais adiante – mas em uma perpetuação da invisibilidade das vítimas bem como a cultura assentiu.

Aliás, e tendo ao longo de toda essa tese insistido exaustivamente no silêncio histórico das mulheres, não nos assombra que um dos principais entraves para a identificação de um crime de feminicídio ainda seja o silêncio a respeito do tema da violência doméstica. Não se fala clara e objetivamente sobre esse assunto, como seria necessário para interromper esse continuo de violência que pode vir a culminar em assassinato, já que ainda soa como uma espécie de tabu.

É compreensível que haja ainda muito acanhamento por parte das mulheres ao se falar sobre a violência sofrida, visto que para tratar claramente o assunto, haja uma demanda de exposição nada confortável de situações do foro íntimo das vítimas, bem como um receio de não ter suas demandas e sentimentos acolhidos pela comunidade ou pelos operadores do direito a quem se reputam, o que não pode continuar sendo “compreensível”, no entanto, é que a própria vítima se culpe das violências sofridas – na maioria das vezes pelos cônjuges ou conviventes – sem mesmo se conscientizar de que realmente é uma vítima e continue amedrontada em uma relação em que as agressões se renovam, sustentando para si a “naturalidade” – como vimos muitos abusos são viabilizados pelos contextos sociais – das opressões que sofrem.

O silêncio e o “ensimesmamento” nesses casos levam também a uma imprecisão de dados sobre o tema que prejudica o estudo e a elaboração de estratégias para se enfrentar efetivamente a violência contra as mulheres, bem como ensejar o enquadramento, a tipificação dessas mortes como “feminicídio”.

Um dos maiores obstáculos para os estudos sobre mortes de mulheres, e sobre os homicídios de forma geral, no Brasil é a falta de dados oficiais que permitam ter uma visão mais próxima do número de mortes e dos contextos em que ocorrem. Os estudos e relatórios sobre a situação dos femicídios em países da América Latina não enfrentam situação diferente. A maior parte dos trabalhos aponta para a falta de dados oficiais, a ausência de estatísticas desagregadas por sexo da vítima e de outras informações que permitam propor políticas de enfrentamento para esta e outras formas de violência que atingem as mulheres. Em muitos casos a estratégia adotada pelos estudos acaba sendo a utilização de dados provenientes de diferentes fontes – como registros policiais, registros médico-legais, processos judiciais, documentos do Ministério Público e, uma das fontes mais utilizadas, a imprensa escrita. Ainda que o uso de dados de diferentes fontes seja uma estratégia de pesquisa válida, sua utilização pode resultar em dados bastante frágeis dos pontos de vista metodológico e científico. Não é possível somar os números provenientes das diferentes fontes de informações, pois pode haver duplicidade de registros; além do mais, existem diferentes sistemas de classificação, por exemplo, entre dados oriundos de fontes policiais e aqueles que são gerados a partir de sistemas de saúde – e muitos casos podem ficar de fora dessa contagem. Com relação à imprensa, uma das principais críticas pode ser formulada à sua cobertura. Raramente a imprensa oferece uma cobertura nacional, sobretudo para fatos criminais. Os crimes que ganham as páginas dos periódicos são “eleitos” num conjunto de eventos que ocorrem no dia-a-dia das cidades e, dependendo do tamanho da cidade, ou das pessoas envolvidas, um

crime poderá ter maior ou menor destaque. Ademais, o relato de crimes pela imprensa depende muito da política editorial e mercadológica de cada periódico. Assim, embora essa fonte seja relativamente mais acessível para os pesquisadores, a imprensa tem que ser utilizada com cautela e seus dados analisados com muito critério, evitando-se as generalizações (PASINATO, 2011, *passim*).

O silêncio e a invisibilidade, na realidade, parecem envolver como sua aura esse tema, pois, não se restringe somente às vítimas, suas famílias e comunidades, mas também ao poder público – envolvendo o poder judiciário – aquele mesmo que apresenta ainda grandes resistências sobre os Direitos das mulheres – e que continuamente se omite a despeito da necessidade de manifestação, pronunciamento, em favor do empoderamento das mulheres em situação de violência. O que não só agravada grandemente a situação das vítimas, mas que dá certa anuência para impunibilidade:

Para que se dê o feminicídio concorrem de maneira criminal o silêncio, a omissão, a negligência e a conveniência de autoridades encarregadas de prevenir e erradicar esses crimes. Há feminicídio quando o Estado não dá garantias para as mulheres e não cria condições de segurança para suas vidas na comunidade, em suas casas, nos espaços de trabalho e de lazer. Mais ainda quando as autoridades não realizam com eficiência suas funções. Por isso o feminicídio é um crime de Estado (PASINATO, 2011, *passim*).

Não só a nomeação é necessária para criação de uma figura jurídica, mas seu constante exercício se faz necessário para refletir nossas concepções de mundo e renová-las. É preciso trazer a palavra à luz para a construção de novos discurso mais coerentes.

6.2 Desejo punitivo ou reconhecimento histórico?

Uma das principais polêmicas em torno da promulgação da lei do feminicídio é sua regência pelo Código Penal. Ou seja, a crítica paira no sentido de se usar o Direito Penal como mecanismo para obter uma igualdade formal que, estruturalmente requereria uma mudança de mentalidade. Os argumentos se dão no sentido de que essa situação estimularia a ânsia punitiva, em sistema normativo já tão punitivo, já que a previsão é de um aumento de pena em relação ao homicídio, seria mostrar-se conivente com as mazelas do Direito Penal.

Primeiramente devemos notar que, se em termos de significado e reconhecimento de uma história árdua, grandes foram as inovações apresentadas. No âmbito jurídico, pouco se inovou dado que o homicídio é e sempre foi criminalizado em praticamente todas as legislações, e que anteriormente o “feminicídio” – se assim podemos nos referir – era um qualificador, e todo crime qualificado é hediondo. Neste íterim não parece haver motivos para a exaltação de ânimos.

O sistema penal brasileiro deve sim ser algo das mais diversas críticas, principalmente por sua seletividade e parcialidade, e talvez a lei do feminicídio venha suscitar positivamente essas discussões, o que não se pode, é deixar invisibilizada a contínua e histórica violência contra a mulher, e se, este foi um meio encontrado de visibilidade, mesmo que envolva a punibilidade, porque idealizar, de imediato, mudanças estruturais? É fato que não se pode parar de desejar e lutar por diversas mudanças estruturais, mas elas levam gerações para cambiar e há mazelas urgentes as quais nunca demandaram tanta atenção da sociedade e do poder público. E se, há mecanismos, mesmo que não os mais eficazes que agem na intenção de resolver esses conflitos, devemos mesmo recusar e esperar por soluções mais ideais? Ou tomando a mão a “solução” imediata ir trabalhando nela no sentido de aperfeiçoá-la?

Apoiar o feminicídio como crime não é apoiar a punibilidade caótica do nosso sistema penal, é, a partir da visibilidade criada, semear campo para discutir o problema da violência, e porque não suscitar também esse da punibilidade exacerbada e direcionada? A promulgação da lei do feminicídio não deveria, portanto, ser finalística, mas o meio possível, partindo do reconhecimento histórico, para se elaborar novos olhares e problematizações.

É bem verdade que é um tanto perigoso investir em um estatuto penal para que mudanças sociais sejam promovidas, especialmente mudanças de mentalidade, mas é bem verdade também, que em se tratando das normas jurídicas passamos sempre muito longe do ideal. E poucos são os meios e recursos conhecidos – estando o judiciário estruturado como está – para instaurar efetivas modificações nos discursos – obsoletos – que alguns ramos da sociedade ainda insistem em reiterar.

Explico: Há inúmeros fatores que podem descaracterizar os princípios pelos quais uma norma foi confeccionada quando ela passa a ter vigência, e se encontrará no mundo dos casos concretos. Ou seja, os efeitos de uma norma não podem ser todos previstos já no momento de sua criação, pois o mundo fático impõe diversas situações de toda e qualquer ordem impossíveis sequer de serem sondadas pelo legislador, daí a abstração das normas.

Não devemos, pois, nos apegar a situações ideais nesse mundo dos fatos, e se uma norma qualquer que seja supõem carregar em si as melhores estratégias, mas se manter íntegra, há de se esperar para que a qualquer momento acontecimentos muito particulares lhe possam distorcer os efeitos previstos. E isso não se dá, obviamente, apenas em casos delicados como este que acabam por serem abarcados na esfera penal.

O que há de se fazer é esperar, deixar que um distanciamento histórico nos fale mais a respeito dos efeitos que tal normativa apresentará nesse então mundo fático. Já que não é uma situação fácil para uma lei promulgada tão recentemente deixar entrever todas as possibilidades e impactos de sua criação na sociedade. E também porque um distanciamento histórico possibilita ânimos menos acalorados com as polêmicas da situação e talvez, por isso, uma análise mais sensata.

Pela precisão desse distanciamento para ver como a lei do feminicídio vai se encaixar no judiciário brasileiro, é que nesse trabalho escolhemos – e é a possibilidade mais viável no momento – nos atermos aos princípios e as demandas que foram fontes para sua criação no início deste ano.

Que esteja claro para nosso leitor, então, que a intenção aqui é discutir apenas uma possível interpretação da lei do feminicídio, e como, sob nosso olhar claro, eclodiu como uma demanda por voz, por nomeação e, por que não, por um reconhecimento histórico de que as mulheres sempre foram muito marcadas pelos mais diversos abusos e violências e quase nunca tiveram a chance de expressar isso em um espaço público, diante de uma instituição sólida que é o poder judiciário, tendo o aval do normativo – normas jurídicas que muitas vezes foram usadas para reificá-las.

6.3 O feminicídio como nomeação

Se pensarmos, há grandes razões para transformarmos um inciso do crime de homicídio em uma nova tipificação e aqui não falamos apenas da questão do aumento da pena, mas de algo mais simbólico e de que falamos ao longo de todo nosso trabalho: A voz.

Existir o Feminicídio nomeia. E dar nome é fazer existir, isso é trazer ao exterior ao reconhecimento de algo. A importância da linguagem como já discutimos na primeira parte de nosso trabalho nos atravessa e nos une. Nomear simboliza e dá vida.

E é bastante curioso é o de que a cor azul, assim descrita, não aparecia na literatura antiga grega. Em *Ulisses*, de Homero, o mar é citado tendo a cor de vinho escuro, por exemplo, e tendo estudando outros textos egípcios e de outras civilizações antigas também não encontramos a menção a cor. Não nos vem a mente a cor a azul não tenha existido em si, mas por não ter sido nomeada propriamente como azul, então não existia (LORIA, 2015).

Nomear dá carga ao objeto pode também ilustrar uma espécie de coletividade, expressar o que é recorrente de se ver, porém, por vezes, um tanto indizível. Vemos algo disso no ilustre poema de Murilo Mendes:

Gilda
Não ponha o nome de Gilda
na sua filha, coitada,
Se tem filha pra nascer
Ou filha pra batizar.
Minha mãe se chama Gilda,
Não se casou com meu pai.
Sempre lhe sobra desgraça,
Não tem tempo de escolher.
Também eu me chamo Gilda,
E, pra dizer a verdade
Sou pouco mais infeliz.
Sou menos do que mulher,
Sou uma mulher qualquer.
Ando à-toa pelo mundo.
Sem força pra me matar.
Minha filha é também Gilda,
Pro costume não perder
É casada com o espelho
E amigada com o José.
Qualquer dia Gilda foge
Ou se mata em Paquetá
Com José ou sem José.
Já comprei lenço de renda
Pra chorar com mais apuro
E aos jornais telefonei.
Se Gilda enfim não morrer,
Se Gilda tiver uma filha
Não põe o nome de Gilda,
Na menina, que não deixo.
Quem ganha o nome de Gilda
Vira Gilda sem querer.
Não ponha o nome de Gilda
No corpo de uma mulher. (MENDES, 2000, *passim*)

Este poema se mostra duplamente importante neste marco de nosso trabalho. Primeiro nos apresenta mulheres cujas trajetórias se mostram dolorosas, especialmente no aspecto afetivo: Elas sofrem, muitas esperam, *sem açúcar e não raro já sem afeto*, a violência – simbólica ou não – de seus parceiros e as marcas no corpo – como incorpora o poema – que nem sempre são poesia ou nomeação. E o mais lamentável é que esta não – e absolutamente não tem sido como vimos ao longo de todo nosso trabalho – algo pontual;

A história da mulher é a também a de clausuras e esperas cheias de hematomas. De Homero que nos traz Penélope a esperar – tecendo angustias – por Ulisses ao mais diversos clássicos dos contos de fada – os quais educaram nossas filhas – e a uma infinidade de figuras literárias (Ofélia, Lady of Shallot), à realidade próxima, contemporânea, vizinha aos nossos portões.

E deve se dizer isso não só pelo fato de o episódio que apresentaremos e que Daniela González nos narra ter acontecido no Chile – e esta não é uma informação desprezível dado que mais a frente examinaremos mais detidamente a luta pela lei do feminicídio na América Latina até sua recente entrada em vigor no Brasil, em nove de março de 2015 – mas também pelo fato de, maneira muito simbólica aqui para nós, tentar ser ouvida ao escrever um cartaz para seus vizinhos no qual ela, expressa e desesperadamente, diz que está presa em casa – irônico? – à espera de ser morta por seu companheiro.

Segundo o jornal Chileno *La Cuarta* (BÁRQUEZ, 2015), Daniela González afirma que foi ameaçada de morte mais de uma vez por seu ex-companheiro quando decidiu findar o relacionamento. E ressalta que mesmo prestando queixa da primeira vez, a ameaça voltou a acontecer. Sua articulação foi colar os tais cartazes com os dizeres: “Sres. vecinos: estoy encerrada en mi casa, esperando a mi asesino. Próximo femicida aquí”. E que pretende com a atitude gerar eco – e por tanto tempo tem sido o eco (ou os gritos e sussurros) os instrumentos mais comuns de manifestação das mulheres – para que outras mulheres de sua vizinhança, também, seguindo.

Tendo discutido esse ponto, é importante que voltemos para o poema – já que em algum momento creio que nos foi advertido que *do verbo se fez carne* – e aos mais atentos não estranhem algum traço de linguagem quase profética nestes últimos trechos de discurso, provocações podem ser involuntárias e inevitáveis ao se deparar com a carga negativa a doutrina histórica e a igreja cristã (percebamos que não entramos em méritos de crença espiritual, mas sim carga histórica) legou as mulheres – e deste fazer-se carne há a criatura, a persona, aquela que da multidão veste – sobre as vestes – a máscara que lhe imposta voz:

Quem ganha o nome de Gilda
Vira Gilda sem querer.
Não ponha o nome de Gilda
No corpo de uma “mulher” (MENDES, 2000, *passim*)

O nomear tem também o condão de criar personas, marcar a realidade ou criar pedaços de “destino” trágicos como o de Gilda, ou não, pelo contrário, une. E quando nos propomos a analisar um segundo aspecto do poema, era, de fato para ressaltar a potencialidade coletiva de um nome. De um eco dissonante poder fazer (ex)istir corpo.

E é este nosso ponto. A incisão quase cirúrgica deve-se fazer aqui, nessas marcar que o existir, o eclodir como exterior traz: O advento da figura jurídico do feminicídio foi é

necessário, inclusive, para que algumas mulheres ou a comunidade em que ela estavam inseridas, atribuam um nome a violência.

Incluir essa tipificação significa colocar luz sobre cifras assustadoras: houve um aumento de 2,3 para 4,6 assassinatos por 100 mil mulheres no país entre 1980 e 2010, o que colocou o Brasil como 7º no ranking mundial de assassinatos de mulheres. Entre 2000 e 2010, 7 mil mulheres foram mortas, 41% delas em suas próprias casas, muitas por companheiros ou ex-companheiros (MANO, 2015).

Nomear essa violência como feminicídio é, simbolicamente, fundamental para demonstrar a origem e as estruturas que estão por trás de todos esses números. A desigualdade de gênero *existe* em nossa sociedade e coloca as mulheres em uma condição hierarquicamente inferior aos homens, materializando-se por meio de estupros e assassinatos, bofetadas e espancamentos, jogos de manipulação e palavras cruéis.

A visibilidade e a exteriorização desse termo poderão, inclusive, ser úteis no sentido de evitar esse ápice, o assassinato, de inúmeras mulheres que vivem um contínuo de violência e sequer conseguem, dentro de si, elaborar essa angústia e se ver como vítima de um contexto histórico, social e político que com muita frequência aniquila o feminino.

Wânia Pasinato vem ilustrar:

Outro obstáculo apontado pelos estudos para a identificação e classificação dos femicídios, deve-se ao fato de não haver essa figura jurídica. A maior parte dos países da América Latina possui leis especiais para a violência doméstica familiar, mas essas leis não enquadram a morte de mulheres de forma diferenciada. Assim, para o sistema policial e judicial – fontes de dados para alguns dos estudos – as mortes de mulheres são classificadas e processadas segundo a tipificação penal existente em cada país, o que engloba os homicídios qualificados ou simples, parricídio, uxoricídio e a figura do homicídio por violenta emoção que abarca os crimes passionais. Essas classificações aplicam-se a todas as mortes, independente de terem sido cometidas contra homens ou mulheres, algumas se aplicam apenas a adultos, outras podem se aplicar também às crianças. Dessa forma, a classificação do crime também não permite isolar o conjunto de registros policiais e/ou processos que envolvem mulheres (PASINATO, 2011, *passim*).

É válido lembrar que este artigo foi escrito antes da promulgação da lei no Brasil, mas deixa antever a necessidade de um corpo, um nome para essa figura jurídica. Isso porque essa figura do feminicídio contém especificidades importantes e é necessário que a nomeação seja muito precisa. A palavra quando exata em um contexto, ela liberta. Essa é não só a proposta de um processo psicanalítico, por exemplo, – e já chegamos a usar a analogia de um processo analítico ao falar da necessidade de conhecer a arqueologia dos discursos que pairam em nossa cultura, e, tomamos a liberdade de usar uma comparação aqui novamente – mas a da

construção de discursos novos. Discursos esses que venham no sentido de reciclar antigas “naturalizações” culturais, para que com a coragem devida que o empoderamento demanda, as mulheres tenham suas demandas sejam ouvidas em quaisquer espaços. E que seus corpos não sejam mais atravessados por palavras violentas, mas, sim, por suas próprias histórias, contadas por elas. Esses arcabouços poéticos, que devem tatuar o corpo e imprimir autenticidade em suas vozes.

7 CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho, muitas vezes, usei uma linguagem poética bastante próxima da linguagem literária, o que pode, muitas vezes não ser visto com bons olhos aos que estão – e não sem razão, esperando uma linguagem científica em um trabalho científico. Devo explicar: desde o começo do trabalho a questão entre a dualidade silêncio e voz me toca de uma maneira poética, não haveria para mim meio mais verdadeiro de expressá-lo senão pela linguagem escolhida.

Ao expandir esta dualidade para a questão das mulheres e sua história no ocidente, me senti ainda mais tocada, a fim de buscar um tom bastante humano para tratar do assunto. Não rejeitando a linguagem científica em momento algum – ela também dá tônica ao nosso trabalho – tendo escolhido a linguagem e a arte – estes componentes tão criativos da cultura – não mude deixar de ser, até por uma questão de criação e metalinguagem, sensível ao abordá-los: uma expressão poética tange a linguagem e também a arte.

Explicada a motivação em relação à linguagem utilizada em algumas passagens do trabalho faz-se necessária expor a predileção por obras clássicas. Neste primeiro momento, de análises históricas, tive uma certa inclinação a utilizar obras de cunho mais clássico, escritas geralmente antes da segunda metade do século vinte, sobre esta predileção tenho a dizer que a motivação “arqueológica” de mergulhar nas raízes e mostrar o porquê estes clássicos, então já imortalizados, poderiam nos dar um distanciamento para a análise da questão.

Um distanciamento histórico que nos permite uma maior imparcialidade de análise estando já um pouco for a do calor do “espírito” da época, não deixando, contudo, a importante atualidade da essência do tema a ser abordado para articularmos conclusões.

Na primeira parte – A Palavra – pude ver como o discurso está atrelado ao íntimo do sujeito falante, ele expõe concepções inconscientes através dessas palavras, e se não há um meio completamente eficaz de se detectar ideologias, a análise do discurso, se mostra, ao menos o mais eficaz. Captando como a reciprocidade entre o sujeito e a linguagem é que

podemos perceber também – algo que muitas vezes expus ao longo do trabalho – como construções históricas – discursos que propagamos e há muito sustentados – podem passar despercebidas como “verdades universais”.

Nessa primeira parte tentamos quebrar o argumento biológico transplantado para as relações sociais de que pela menor força muscular a mulher seria o sexo mais frágil ou aquele incapaz de acessar o poder e se articular discursivamente. A noção de que a mulher foi afastada do poder ao longo de sua história, foi algo muito nítido ao longo de todo nosso trabalho, seja o poder na esfera pública ou mesmo o poder sobre si própria e suas escolhas, o que implicou – ainda analisando no âmbito da linguagem – uma forma de falar mais recatada, usando termos mais neutros, perguntas no sentido de manter uma conversa ou que lhe possam indicar permissividade para alguma situação.

A maneira como as mulheres veem a linguagem e como a linguagem veem as mulheres denunciam como elas tem há muito sido subjugadas, e para ratificar esta questão, utilizamos o livro “Um teto todo seu”, para que pelas palavras de uma mulher – Virgínia Woolf – que tivesse uma grande intimidade com a linguagem, suas dificuldades para conquistar o poder – mesmo que o poder sobre o próprio destino, expresso no fato de poder ser, livremente, uma escritora de ficção – pudessem ser mostradas.

De seu livro – que é quase um depoimento – pudemos concluir que a mulher, em sua época e em outras, sempre recebeu um tratamento muito diferente daquele dado aos homens, e que seu destino muitas vezes não era flexível, passava por um confinamento nos espaços privados, uma exigência da maternidade e uma rígida vigilância sobre sua moral e sexualidade, e que aquelas que desejam, não sem alguma ousadia, desenvolver seus talentos latentes sofreram além das dificuldades inerentes a tal desenvolvimento, uma espécie de hostilidade social que vinha simplesmente do fato de serem mulheres.

O fato de, culturalmente, o homem ser tido como “universal” mesmo nos expletivos próprios da linguagem – falar-se em homens, em determinado contexto poder querer dizer o ser humano como um todo – o fez ter o domínio sobre as instituições, as leis, a moral, relegando as mulheres, muitas vezes, um papel de *outro*, daquele que não é participe, mas, de certa forma, um subordinado.

Na segunda parte, trabalhei a imagem, quis captar este silêncio feminino. E o silêncio, não é somente a ausência da voz, mas se é silente também, justamente quando não se acessa o poder – como supracitado – quando não se articula e domina o próprio discurso ou

quando não há a possibilidade do livre arbítrio. Escolhi um filme que muito nos comunica sobre todas estas espécies de silêncio: Gritos e sussurros.

Em um ambiente fechado e enclausurante, analisei a história das quatro personagens principais, e o que pude concluir é que muitas vezes em nossa cultura ocidental, acessamos as mulheres por meio de estereótipos, arquétipos ou por uma famosa dualidade: Ou a mulher é virginal, maternal – ironicamente –, santificada pelo casamento e tratada de forma análoga ao tratamento dispensado a uma propriedade privada, ou então, é tida como tentadora, frívola, perigosa por despertar a sedução ou por ser independente.

Ainda falando sobre os estereótipos sobre a mulher, pude notar algo: para obter posições de poder, mesmo que simbólico, algumas mulheres acabam por incorporar características tipicamente masculinas, como a austeridade, uma maior racionalidade, distanciamento emocional.

Outro arquétipo brilhante que aparece no filme é o da “grande mãe” que, a semelhança de Pietá de Michelangelo, Ingmar Bergman compõe. Contudo, no lugar de Cristo da tradicional cena, o cineasta coloca Agnes, uma mulher. O que dá margem as mais diversas interpretações inclusive aquela que alfineta o cristianismo pela propagação do papel submisso e inferior das mulheres em relação aos homens.

A escolha por este filme se justifica então pela capacidade do cineasta, em minha interpretação, em brincar com estas nossas figuras tipo, dando aquilo que chamam “universo feminino” uma conotação universal, um tanto mais andrógina como Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir propunham.

Na última e terceira parte, denominada tempo e espaços, nos aprofundamos no nascimento dos espaços públicos e a familiaridade com que os homens se expunham e se realizam nestes espaços, tão atrelados, desde a origem na Grécia, ao poder e ao nascimento de instituições, especialmente instituições como as jurídicas. Foi necessário aqui fazer esta subdivisão, apesar de hoje já não viger tão fixa justaposição e limites.

Precisávamos buscar uma resposta à falta de acesso da mulher a tais instituições, a falta de acesso ao poder. Verificada tanto a visão grega quanto a romana, a mulher era um ser também confinado, muitas vezes objetificado – em Roma passava da família do pai para a do marido como uma propriedade alienada –, enclausurada, como as mulheres burguesas do final do século XVIII no filme de Ingmar Bergman, ou como as “irmãs de Shakespeare” no livro de Virgínia Woolf, ou como as mulheres pobres – a grande maioria por ser dependente de seus maridos – contemporâneas da escritora.

O acesso aos espaços públicos, em última instância, ao poder, era tão raro para uma mulher, que em Roma, a mulher nem mesmo tinha capacidade jurídica de gozo. Detectada a noção história da trajetória da mulher ocidental para obter algum poder e domínio sobre a palavra, é que neste primeiro momento, nos aprofundamos na linguagem, cinema e na história do Direito.

Não deixamos analisar também o quão alguns discursos naturalizados em nossa cultura erigidos sob o julgo daquele homem moderno do século XVIII e XIX, são violentos na forma de ver as mulheres e como a linguagem direcionada a ferir, marca os corpos dessas mulheres até hoje. Sustentamos, inclusive, que a violência emana de padrões estruturais da organização social burguesa e que todo aquele cárcere da mulher em um ambiente privado estava ali como pilar de uma cultura de morte, que, se mostra, seja na literatura Romântica, seja nas artes plásticas no século XIX regidas pelo “culto da inválida”, ou seja, nos crimes de feminicídio, a aniquilação da voz e autonomia femininas.

No quarto capítulo abordamos o feminicídio em si, sua conceituação e contexto histórico de advento, sempre tomando o cuidado de mostrar também como sua promulgação tem algo de um fenômeno da linguagem, dado que guarda algo de nomeação, de exteriorização. E como a criação de figura jurídica exteriorizada vem circular uma maneira de angustia, vem classificar, objetivar e delimitar um tipo de violência. Destacamos como a delimitação é importante não só para traçar os rumos dessa nova figura jurídica no ordenamento, mas para articular novos discursos possíveis para as mulheres desejosas reelaborar suas – muitas – histórias.

Foi importante em nosso trabalho a visão abrangente e cultural para tentar esculpir os caminhos da mulher, buscar algo de seu rastro pela sua própria história, que sequer foi escrita por ela mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABOIM, S. Do público ao privado: Uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.20 n. 1, p. 95-117, 2012.
- ANDRESEN, S. M. B. **O Nome das Coisas**. Lisboa: Moraes Editores, _____ . **O Nome das Coisas**. 2.ª ed., Lisboa: Edições Salamandra, 1986.
- ANTUNES, M. A. **O público e o privado em Hannah Arendt**. 2002. Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/antunes-marco-publico-privado.pdf>> Acesso em 09 abr. 2014.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. v. 1. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BÁRQUEZ, M. A. **Chantó cartel en su casa para evitar femicidio**. La Cuarta: El Diario Popular. Santiago, Viernes 27 de Marz. Disponível em <<http://www.lacuarta.com/noticias/cronica/2015/03/63-181465-9-chanto-cartel-en-su-casa-para-evitar-femicidio.shtml>> Acesso em 09 abr. 2015.

BELÉM JÚNIOR, L. **O inconsciente segundo Ingmar Bergman**. v. 5, n. 1/2, 2002. Disponível em < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/view/24176>> Acesso em 09 abr. 2014.

BEZERRA, Herison de Oliveira. Casamento da vítima com o autor do delito ainda leva à extinção da punibilidade. In: **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, X, n. 45, set 2007. Disponível em:

<http://www.ambitoJuridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=2306>. Acesso em out 2015.

BJORKMAN, S.; MANNS, T. e SIMA, J. **O cinema segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BRANCO, J. L. de C. C. **A angústia na obra de Ingmar Bergman**: Sarabanda em ser e o tempo de Heidegger. Dissertação de Mestrado da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009. Disponível em <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/dissertacao/filme_ing_berg.pdf>. Acesso em 05 mai. 2014.

BRASIL. Decreto-Lei N. 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Brasília, 2015. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm> Acesso em 10/05/2015.

_____. Lei n. 13.104, de 9 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei no 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm>. Acesso em 10/05/2015.

BORGES, P. C. C. GEBRIM, L. M. Violência de gênero. Tipificar ou não o femicídio/feminicídio? **Revista de Informação Legislativa**. Brasília. Ano 51 n. 202 abr./jun. 2014. Disponível em <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/503037/001011302.pdf?sequence=1>> Acesso em 10 set. 2015.

BUARQUE, C. e BOAL, A. **Mulheres de Atenas**. Meus Caros Amigos. São Paulo: Cara Nova, 1976.

CABETTE. E. L. S. **Feminicídio** Lei 13.104/15 consagra a demagogia legislativa e direito penal simbólico mesclado com o politicamente correto. **Revista Jus Navigandi**, Teresina, ano 20, n. 4275, 16 mar. 2015. Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/37148>>. Acesso em: 9 out. 2015.

CERQUEIRA, F. V.. **As origens do direito ocidental na pólis grega**. 2006. Disponível em <http://www.tjrs.jus.br/export/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaucha/revista_justica_e_historia/issn_1676-5834/v2n3/doc/04-Fabio.PDF>. Acesso em 15 mar. 2014

DRUMMOND de Andrade, Carlos. **Reunião**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

JUNG, Gustav Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

EWALD FILHO, R. Gritos e Sussurros. **Revista Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro, 1ª ed. Centro cultural Banco do Brasil, Jurubeba produções, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

GEHARDT, T. E. SILVEIRA. D. T. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf> > Acesso em 10 fev. 2014.

GUILHARDI, José Hélio. **O toque do amor em um universo de linhas paralelas**: Gritos e Sussurros de Ingmar Bergman. Campinas: Instituto de terapia por Contingências e reforçamento e Instituto de Análise do Comportamento, 2001. Disponível em < <http://www.itcrcampinas.com.br/txt/gritosesussurros.pdf> > Acesso em 11 fev. 2014

HOLMBERG, J. Presidente da Ingmar Bergman Foundation. **Revista Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro, 1ª ed. Centro cultural Banco do Brasil, Jurubeba produções, 2012.

KEHL. M. R. **Deslocamentos do Feminino**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LEVI STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro 1970.

LACAN, Jacques. **O Seminário** – livro onze – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LAKOFF, R. **Linguagem e lugar da mulher**. Linguagem, gênero, sexualidade. São Paulo: Parábola, 2010.

LAWRENCE, L. **A experiência anoréxica**. Rio de Janeiro: Summus, 1991.

LEKANT, M. **América Latina mobiliza-se contra feminicídios**. Outras palavras. São Paulo, 21 Jun., 2015. Disponível em <<http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/america-latina-mobiliza-se-contrafeminicidios/>>. Acesso em 10/09/2015.

LORIA, K. **No one could see the color blue until modern times**. Business Insider. New York, Feb. 27, 2015. . Disponível em <<http://www.businessinsider.com/what-is-blue-and-how-do-we-see-color-2015-2>>. Acesso em 10/09/2015.

MAGNABOSCO, M. M. Mal-estar e subjetividade feminina. **Revista Mal-Estar Subjetividade**. Fortaleza, v.3 n.2 set. 2003 Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1518-61482003000200009&script=sci_arttext> Acesso em 10 nov 2014.

MANO, M. R. **Deveriam as feministas apoiar a criminalização do feminicídio?** Carta Capital, São Paulo, 4 de Março de 2015. Disponível em <<http://mairakubik.cartacapital.com.br/2015/03/04/deveriam-as-feministas-apoiar-a-criminalizacao-do-feminicidio/>> Acesso em 04 abr. 2014.

MENDES, M. **Coleção: Melhores Poemas**. PICCHIO, L. S. (Org.). Rio de Janeiro: Global, 2000.

MELO, W. C. V. e GUIMARÃES, A. H. T. Entre as palavras e a pedra: Pietà. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**. São Paulo, Ano 4, Ed, 2. Dez. 2010 – Fev. 2011. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewFile/7279/6578>>. Acesso em 09 abr. 2014

MOSÉ, V. **Pensamento Chão**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NYE, A. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio De Janeiro: Rosa Dos Tempos, 1988.

NIETZSCHE, F. **Coleção Os Pensadores**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

OKSALA, J. **Como Ler Foucault**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Borges Editora, 2011.

OLIVEIRA JR, L C. Gritos e sussurros. **Revista Contracampo**. Edição 74. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/74/gritosesussurros.htm>> Acesso em 23 abr. 2014

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 6ª ed. Campinas: Pontes, 2005.

- PASINATO, W. Femicídios e as mortes de mulheres no Brasil. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.37, 2011.
- PESSOA, F. “**Tabacaria**”. In: _____. Obra poética. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. **Poesias Inéditas (1930-1935)**. Lisboa: Ática, 1955.
- RIBEIRO, M. **Sobre Gritos e Sussurros, de Ingmar Bergman**. 2009. Disponível em <<http://miltonribeiro.sul21.com.br/2009/07/03/sobre-gritos-e-sussurros-de-ingmar-bergman/>> Acesso em 16 abr. 2014
- ROBACH, M. Embaixador da Suécia no Brasil. **Revista Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro, 1ª ed. Centro cultural Banco do Brasil, Jurubeba produções, 2012.
- SANTOS, Soraya Viera. A relação entre o público e o privado: um estudo inicial no pensamento de Hannah Arendt. **Revista de Faculdade de Educação da UFG**. v. 37, n. 2 2012, Universidade Federal de Goiás. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/view/20717> > Acesso em 12 mar. 2014.
- TIBURI, M. Ofélia morta - do discurso à imagem. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis v. 18 n.2 Mai.-Ago. 2010.
- VASCONCELOS, J. Gerardo. O público, o privado e a educação coletiva das mulheres guerreiras na república de Platão. **Cadernos da Pós Graduação em Educação da UFC (Mestrado e Doutorado)**. Vol. 25. n.1, 2000. Disponível em <<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2000/01/a9.htm>> Acesso em 12 abr. 2014.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.