



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**SUBJETIVIDADE E SEXUALIDADE FEMININAS EM
COMÉDIAS ROMÂNTICAS**

INGRID MARIZ DE ANDRADE

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**SUBJETIVIDADE E SEXUALIDADE FEMININAS EM
COMÉDIAS ROMÂNTICAS**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Jornalismo.

INGRID MARIZ DE ANDARDE

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Maria Cristina Franco Ferraz

Rio de Janeiro

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

AA553s Andrade, Ingrid Mariz de
Subjetividade e Sexualidade Femininas em
Comédias Românticas / Ingrid Mariz de Andrade. --
Rio de Janeiro, 2021.
67 f.

Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Jornalismo, 2021.

1. sexualidade. 2. subjetividade. 3. feminino.
4. cinema. I. Ferraz, Maria Cristina Franco,
orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Subjetividade e Sexualidade Femininas em Comédias Românticas**, elaborada por Ingrid Mariz de Andrade.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 08/07/2021

Comissão Examinadora:

Orientador(a): Prof(a). Maria Cristina Franco Ferraz, Dr(a). em Filosofia pela Universidade de Paris 1-Sorbonne (1992), com três pós-doutoramentos em Berlim
Departamento de Fundamentos da Comunicação

Prof(a). Beatriz Jaguaribe de Mattos, PhD em Literatura Comparada pela Universidade de Stanford
Departamento de Fundamentos da Comunicação

Prof(a). Cristiane Henriques Costa, Dr(a). pela ECO-UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS (opcional)

Tenho muitas pessoas a quem sou grata nesta vida, mas as duas mais importantes são minha mãe e meu pai. Eles sempre acreditaram no meu potencial, mesmo quando eu mesma duvidei, e me impulsionaram a chegar mais longe do que eu poderia sonhar. Obrigada por me ensinarem a importância do estudo. Agradecimento especial à minha mãe, minha melhor amiga, por me ensinar a ler e a escrever, duas das habilidades que eu mais aprecio na vida.

Agradeço à minha avó Sônia, meu grande amor, por ter me introduzido ao mundo da leitura desde muito cedo, o que fez com que eu me apaixonasse pelas narrativas contadas nas páginas de livros. Obrigada ainda por incentivar cada sonho e habilidade.

À minha avó Wilma, exemplo de mulher forte e corajosa, obrigada por valorizar minhas conquistas acadêmicas.

Agradeço à minha irmã, que a vida me presenteou, Louise Caldwell, por acompanhar minha evolução desde a infância e nunca me abandonar. Grata para sempre pelos nossos caminhos terem cruzado.

À minha querida orientadora, Maria Cristina Franco Ferraz, que atravessou o Liso do Sussuarão comigo durante essa escrita; não poderia ser mais grata por tê-la nessa jornada. Você é grande inspiração para mim.

Agradecimento também à minha banca, Beatriz Jaguaribe e Cristiane Costa, duas mulheres por quem tenho muito carinho e admiração, e que tanto me ensinaram no meu período de faculdade.

Deixo registrada também minha gratidão eterna à Vera Signorelli, que me guia na busca pela minha melhor versão.

Por último, não poderia deixar de fazer menção aos meus melhores amigos, por todo o amor e aceitação que me oferecem.

ANDRADE, Ingrid Mariz de. **Subjetividade e Sexualidade Femininas em Comédias Românticas**. Orientador(a): Maria Cristina Franco. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

RESUMO

As definições do feminino na sociedade vêm sendo, já há muitos séculos, configuradas de modo a corresponder aos interesses da ordem social cujo agente principal é o homem. A Grécia Antiga se utilizou da restrição dos desejos, o cristianismo da condenação do pecado da carne e exaltação da virgindade e a Modernidade se apropriou do corpo feminino para definir a mulher histórica; tudo isso confluiu para sustentar secularmente a desvalorização da mulher nas sociedades ocidentais. Em outro patamar de elaboração do pensamento, a análise da relação entre cultura, representação e linguagem permite também identificar de que modo os signos e significados produzidos historicamente organizam as subjetividades e a vida social. Tendo esses conceitos em vista, este trabalho pretende diagnosticar as evidências da utilização do aparato cinematográfico para objetificar a mulher e explorar o prazer no olhar, assim como reforçar padrões da feminilidade, tomando por base a análise de duas produções do gênero comédia romântica.

Palavras-chave: subjetividade; sexualidade; cinema; feminino.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A PROBLEMATIZAÇÃO SECULAR DA SEXUALIDADE FEMININA	10
2.1 A cultura Grega Antiga e a Dietética do sexo	10
2.2 A moral cristã e a institucionalização do sexo	18
2.3 A saturação sexual discursiva na Idade Moderna	22
2.4 Histeria feminina e os mecanismos de domesticação das mulheres.....	25
3 MODERNIDADE, MÍDIA E SUBJETIVIDADES	30
3.1 Significados compartilhados e sistemas de representação na formação cultural	31
3.2 Fluidez e oferta de subjetividades na Modernidade Líquida.....	36
3.3 Influência dos meios de comunicação na formação do self	39
4 CINEMA E SUBJETIVIDADE FEMININA.....	44
4.1 Cinema e oferta de subjetividades dos ideais femininos	44
4.2 Filme A Mentira e a condenação sexual feminina	52
4.3 Meninas Malvadas e a antagonização da sexualidade feminina	57
5 CONCLUSÃO.....	64
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67

1 INTRODUÇÃO

Eu sempre fui uma ávida consumidora de comédias românticas, do tipo que ri de todas as piadas, chora nas cenas tristes e deixa escapar gritos de emoção quando o casal se beija. Eu caía em todas as armadilhas que esses filmes ofereciam - e sem reclamar, ou sequer notar. Eu defendia firmemente o amor romântico apresentado nas telas e me via pessoalmente ofendida quando alguém tentava criticar as narrativas apresentadas nesse tipo de cinema.

No entanto, há alguns anos, em 2016, para ser mais precisa, o meu mundinho cinematográfico levou uma rasteira: a romântica incontestável decidiu entrar na faculdade de Comunicação da UFRJ; e adivinha o primeiro ensinamento de qualquer professor da ECO: desnaturalize e problematize o que você mais gosta. Eu ficava inconformada. Toda vez que uma disciplina começava a insinuar que havia algo de errado com meus filmes favoritos, minha vontade, sinceramente, era ir embora e mudar de curso. Que bom que eu controlei meus impulsos iniciais e resolvi ficar.

Hoje, cinco anos depois, me vejo direcionando todos os meus esforços para questionar a minha própria identidade, entender e diagnosticar os sintomas da minha formação romântica. Colocar cada pedaço seu no microscópio e perceber quantas referências você foi absorvendo ao longo da vida, sem nem perceber, é difícil. Deve ser por isso que tantas pessoas se apegam às identidades simples e prontas oferecidas pelas mídias. Mas tem algo de viciante - e extremamente político - nesse movimento de questionar. Hoje eu entendo isso.

Essa introdução começa assim, quase como um desabafo ou um diário, porque a escrita deste trabalho foi uma reescrita de mim mesma, de quem eu sou, do que acredito e do que me foi imposto, como mulher, numa sociedade patriarcal. E o mais surpreendente? Eu, que tinha tanto medo de parar de gostar dos meus filmes favoritos caso alguém os criticasse, me vejo agora aproveitando ainda mais a experiência assisti-los, com novos olhos.

Nos últimos séculos, as compreensões acerca do sexo feminino foram manipuladas como instrumento de controle social. Neste sentido, às mulheres, na cultura ocidental, sempre foi imposta uma postura de submissão e passividade em relação ao masculino, restringindo as possibilidades de exercerem sua sexualidade. O objetivo deste trabalho, portanto, é identificar nas produções midiáticas atuais, com foco na análise cinematográfica, a repercussão dessa desqualificação secular feminina e os possíveis efeitos nas identidades das mulheres do século XXI.

A escolha desse viés se deve à relevância dos meios de comunicação na transformação e organização da vida social. A mídia atua como um dos espaços mais importantes para a

produção de sentido e desenvolvimento de narrativas. O fluxo da informação em sentido único potencializa a absorção desses signos e significados ofertados à audiência. Por isso, é importante ter um olhar atento e treinado que permita o reconhecimento e a decodificação crítica das mensagens transmitidas.

A análise tem início situando historicamente algumas formulações sobre o feminino. Foram estudadas a restrição no uso dos prazeres na ética grega e a valorização da castidade e virgindade na moral cristã. Em seguida, é introduzida uma perspectiva sobre o feminino na Modernidade, com a saturação de discursos que propicia a medicalização da sexualidade, convergindo para os estudos psiquiátricos sobre a mulher histórica.

O terceiro capítulo propõe um redirecionamento do plano de pensamento para ressaltar a relação entre cultura e representação, já que se pretende analisar material cinematográfico. Reflete-se sobre a organização da sociedade através de signos e significados, interpretados de acordo com manuais de instrução inscritos na cultura. É ressaltado como pensar e sentir são processos orientados pela formação cultural, que é elaborada a partir dos interesses dos atores sociais mais relevantes.

Finalmente, o trabalho discorre sobre como o cinema é agente importante na oferta de subjetividades e padrões de feminilidade. São, então, analisados dois filmes comerciais estadunidenses voltados ao público jovem, que funcionam como exemplos práticos para uma interpretação que sugere como os ideais femininos da antiguidade ainda se sustentam, com adaptações a exigências históricas, na sociedade atual. Além disso, pode ser observado nessas duas produções como o modelo de sociedade patriarcal, orientado pelo olhar e desejo masculinos, se faz presente nas lentes cinematográficas ao representar a mulher na tela.

2 A PROBLEMATIZAÇÃO SECULAR DA SEXUALIDADE FEMININA

Duas culturas foram fundamentais na formulação de debates e normas sexuais na sociedade ocidental, que, de certa forma, se fazem presentes até hoje: a grega e a cristã. Por razões e de modos diferentes, como veremos, tanto a Grécia Antiga como o Ocidente Cristão formularam restrições e problematizações no que concerne o uso dos prazeres. Seja visando o maior domínio de si, ou pregando a renúncia do corpo, ambas as culturas foram determinantes para que se criasse uma economia restritiva da vida sexual.

Tanto o cristianismo quanto a cultura grega têm como característica delimitar à mulher um papel secundário no exercício de sua sexualidade, na comparação com o masculino. No entanto, essas culturas tiveram deslocamentos de sentido de uma ética da pólis para a moral religiosa cristã. Entender a importância da virgindade feminina e o lugar da mulher no casamento e na sociedade, além das modulações de significados que justificavam a necessidade da renúncia sexual, será essencial para analisar possíveis resquícios destes pensamentos culturais antigos continuam, a seu modo, presentes ainda hoje nos discursos acerca da sexualidade feminina e suas possibilidades de expressão e existência.

Outro aspecto relevante será a subversão conceitual que Foucault efetuou, ressaltando a saturação sexual dos corpos, na Idade Moderna. O controle pela produção, pelo fazer falar, não mais apenas pela censura e repressão, é um ponto-chave para o entendimento da dinâmica sexual cultural da Modernidade. Nesta época, também, a mulher ganha uma centralidade discursiva como objeto de estudo a partir da ‘histeria’, investigada por estudiosos da psiquiatria, como Charcot e Freud.

2.1 A cultura Grega Antiga e a Dietética do sexo

Para se compreender o discurso elaborado na sociedade grega, é preciso definir a *enkrateia*. Este termo foi usado para significar a relação consigo, ligada à noção do controle sobre si mesmo. Para os gregos, o domínio sobre si era característica fundamental para a vida na cidade e para a liderança na sociedade; relacionava-se a ser sábio, comandar os desejos e os prazeres. A temperança também era característica essencial para o convívio social e a formação pedagógica pretendida naquela época. Foi caracterizada por Platão, em *A República*, (PLATÃO apud FOUCAULT, 1984) como uma das quatro virtudes fundamentais, junto à sabedoria, coragem e justiça.

A moderação, na cultura grega, era a prática recomendada para que se pudesse estabelecer um convívio em sociedade e era uma certa garantia de status. Fundamental na questão da moderação era pensar o esforço que ela exigia, e a valorização era justamente da

luta travada com os próprios desejos. Aquele que os vencesse era admirado na esfera social, mas o intemperante, aquele que se deixa levar pelos desejos porque não teve força o suficiente para lutar contra eles, em contrapartida, era visto como alguém que obtinha prazer com a má conduta. Era visto como um elemento de risco, uma ameaça para a vida na cidade, que era o centro desta cultura.

Definia-se que aquele que não conseguia exercer a dominação sobre si tornava-se escravo dos próprios prazeres e de suas necessidades. Era uma relação agonística consigo, um combate a adversários que não eram externos, mas uma parte de si mesmo. A temperança para os gregos era uma virtude política e pública, que dizia respeito à valorização do guerreiro. A temperança tinha caráter viril, era uma moral de homens feita para homens, portanto se pregava uma virilidade ética, social e sexual.

Foucault (1984, p. 77) ressalta que “a temperança é, no sentido pleno, uma virtude de homem”. Para a mulher ser temperante, ela deveria estabelecer consigo uma relação de virilidade. Neste sentido, dois elementos eram essenciais para a virilidade virtuosa feminina: a força de espírito própria e a dependência em relação ao marido, que era determinante para sua inserção como membro da sociedade. Ainda sobre a mulher, relacionava-se a passividade com a feminidade, no sentido de ela ser submissa aos desejos; feminidade era entendida como o se permitir submeter, na relação entre governante e governado.

Foucault (1984, p. 89) escreve: “a reflexão moral dos gregos sobre o comportamento sexual não procura justificar interdições, mas estilizar uma liberdade”. É importante salientar que todo o caráter restritivo e moderado quanto ao sexo instituído na cultura grega tinha uma base muito mais filosófica, através de textos e discussões, do que dogmática ou mesmo legislativa, diferentemente da cultura cristã, que passou a estabelecer normas e punições detalhadas em um sistema impositivo.

A crítica feita pela filosofia grega era no campo do abuso, pois toda a Dietética elaborada na época se relacionava, de algum modo, à temperança nas escolhas, a fim de preservar o bom estado da alma. Assim, o exagero, muito problematizado acerca das práticas sexuais, era visto como uma demonstração de fraqueza. A aplicação deste controle sobre os desejos dependia de uma “indispensável firmeza moral”, e esta dominação sobre o próprio corpo era a prova do homem sensato.

É importante, no entanto, distinguir o pensamento grego mais amplo do movimento que Platão e Sócrates desencadearam, a partir de um deslocamento de sentido da temperança e do domínio de si, não mais centrado em uma ética pensada para a cidade, mas articulado à elaboração de uma moral pessoal, em busca da verdade. Esses dois filósofos foram um

diferencial na cultura grega, produzindo conceitos que iniciaram uma migração de sentido, e que mais tarde serviriam de base para a moral cristã.

A definição da postura temperante é valorizada nos dois âmbitos, tanto no grego quanto no direcionamento platônico-socrático; no entanto, a motivação que a sustenta é que se modifica. O regime de erotismo grego vai ter embasamento na valorização da virilidade, característica fundamental para a garantia do governo de si e dos outros. Mas Platão e Sócrates foram além, introduziram neste contexto uma novidade: a recusa ao sensível, aos prazeres do corpo, em favor de um movimento de ascese em direção à verdade, às essências. *O Banquete* revela este aspecto da temperança como valor em si, com a ideia do amor não aos corpos belos, mas à ideia de beleza.

Segundo Platão, em *A República* (PLATÃO apud FOUCAULT, 1984), o homem sensato não se entregaria ao “prazer bestial e irracional”. O equilíbrio corporal era uma das marcas fundamentais da justa hierarquia da alma. A dieta, neste sentido, deveria ser uma prática “refletida de si mesmo e de seu corpo”. Entendia-se, no entanto, que essa prática era sujeita à adaptação de acordo com as circunstâncias e suas variáveis. Este regime demarcava uma prática concreta e ativa da relação consigo, elaborada a partir de reflexão, de pensamento e de prudência, além de uma observação constante de si. A prática deste regime era uma maneira de se constituir como sujeito, através de uma gestão racional e natural da vida. Esta conduta era dirigida sempre aos homens, ao cidadão da pólis; a mulher não fazia parte, ativamente, deste sistema.

Foram então propostos regimes que definiam os períodos, locais e situações mais adequadas para a prática sexual, em relação à estação do ano, ao tempo, ou a alguns fatores externos, além de posições ideais. A ideia geral era a de que ninguém deveria fazer um uso frequente e contínuo do coito (FOUCAULT, 1984) e de que existem períodos em que ele “é mais nocivo”, destacando-se a infância e a juventude nesse ciclo. Basicamente, o sexo era uma atividade que se deveria deixar fluir ou frear de acordo com determinadas referências, como as cronológicas.

Na preocupação com o excesso, chegou-se a estabelecer algumas doenças que estariam relacionadas, já que o corpo era elemento fundamental para os gregos e seu mau uso teria graves consequências. Hipócrates, no tratado *Das Doenças* (HIPÓCRATES apud FOUCAULT, 1984), chega a postular uma “física dorsal”, que seria uma doença que ataca sobretudo os recém-casados e as pessoas “inclinadas às relações sexuais”. Pensava-se na abstinência como uma economia de força, remetendo aos atletas e aos guerreiros. Neste sentido, muito se refletiu sobre

o sêmen. A preocupação era a de que o corpo todo corria o risco de pagar um preço elevado pelo desperdício da substância vigorosa.

Outro tema importante para os gregos era o da progeneritura. Assegurar a descendência dos indivíduos e a sobrevivência da espécie era a razão primordial para o modo como a natureza organizou a conjunção dos sexos. Foucault (1984, p. 110) ressalta que era “perigoso para o indivíduo obter seu prazer ao acaso; mas se é ao acaso que ele procria, e não importa como, o futuro da sua família é colocado em perigo”. Nas *Leis* (PLATÃO apud FOUCAULT, 1984), Platão aconselha a não fazer nada desmesurado ou injusto, pois esse tipo de ato penetra e se imprime na alma e no corpo da criança. Eis o que Foucault explica:

Mais tarde, no mundo da carne, uma regra necessária à justificação do ato sexual consistirá em baseá-lo numa intenção precisa, a da procriação. Aqui, uma tal intenção não é necessária para que a relação entre os sexos não seja um pecado mortal. Entretanto, para que possa atingir o seu objetivo e permitir ao indivíduo sobreviver através dos seus filhos e contribuir para a salvação da cidade, é preciso todo um esforço da alma: o cuidado permanente em afastar os perigos que envolvem o uso dos prazeres e ameaçam o fim que a natureza lhes conferiu. (1984, p. 113)

O ato sexual não era visto pelos gregos antigos como um mal em si, ou como objeto de desqualificação ética. Os textos apontam, entretanto, para uma inquietação sobre a atividade, com ênfase em três focos: a forma do ato; o custo que provoca; a morte à qual está ligado. A morte, nesta cultura, relacionava-se com o pensamento de finitude, que se torna uma preocupação quando questões como a procriação e a vontade de perpetuar a memória e a espécie interferem na vida do cidadão grego. Trata-se de aceitar a morte inevitável, prevendo o nascimento dos descendentes. O sexo também se mostrava ameaçador, dada a violência do ato e o esgotamento provocado.

Foi definida uma isomorfia global entre os sexos masculino e feminino. Pensava-se que o prazer da mulher era muito menos intenso do que o do homem, pois a secreção do homem se manifesta de maneira brusca e violenta. O macho desempenha um papel incitador, pois entendia-se que era o ato masculino que regulava a relação e a dominava, além de marcar o início e o fim do prazer. Nessa dominação de um modelo viril, em que a vitória final é masculina, pois é do homem que sai o sêmen, pensava-se na penetração e na absorção do esperma como fundamental para a mulher, de modo a garantir o equilíbrio das qualidades e o escoamento dos humores.

Para melhor entender a relação sexual desenvolvida entre homens e mulheres na Grécia Antiga, é preciso aprofundar a questão matrimonial neste contexto. O texto da *Econômica* (XENOFONTE apud FOUCAULT, 1984) foi o tratado mais desenvolvido da Grécia Clássica sobre a vida matrimonial, que era intrinsecamente relativa à maneira de governar o próprio

patrimônio e a si mesmo. A relação matrimonial era desenvolvida principalmente sob a ótica masculina, articulada com a arte de comandar, preservar e desenvolver o patrimônio. A arte doméstica, neste sentido, podia ser comparada à arte política ou militar. Portanto, a relação entre marido e mulher era entendida no sentido de uma relação econômica, que visava à prosperidade.

A mulher era imposta como submissa, de modo que deveria aprender com os homens. No texto de Xenofonte, Isômaco chega a definir que ela deveria ser “suficientemente domesticada para conversar”. Existia, com isso, uma dismorfia dos poderes em jogo nesta relação de casamento, já que o marido se colocava como domador, governante e instrutor de mulheres, que, por sua vez, se inseriam no papel da submissão. No entanto, ambos cooperavam em uma função em comum, que seria a da conservação da casa e da prosperidade da família.

Refletia-se sobre como a mulher poderia se apresentar e ser reconhecida por seu marido como objeto de prazer e parceira sexual na relação conjugal. Isômaco trata deste tema e condena a esposa por se maquiar, pois considera essa tentativa de sedução ou de despertar o interesse do marido como um modo de enganá-lo, fazendo-o crer em riquezas e em uma beleza que era falsa. Como o casamento se baseia em uma comunhão de bens, visando uma justa comunidade dos corpos, o esposo deveria ter acesso ao verdadeiro, sem maquiagem, que poderia sugerir uma falsa imagem. Ele ainda define que não haveria nada mais agradável do que o corpo humano sem nenhum artifício.

Essa condenação da maquiagem vem do repúdio platônico à *mimesis*, entendida como uma cópia da essência. A *mimesis* seria uma artimanha do fingimento, imitação de uma realidade originária, efetivamente real, e, por isso, estaria desprovida de reconhecimento, equivaleria a um “simulacro enganoso” (FERRAZ, 1999). Platão desqualificou todas as atividades que recorriam a artifícios que fingiam a verdade - como identifica a autora, “atividades que, frequentemente, concernem à mulher e o ator” (FERRAZ, 1999, p. 75) -, dentre elas as técnicas de maquilagem. A filosofia de Platão tinha certo fascínio com as imagens e elaborou densamente sobre a oposição entre essência e aparência. A pintura, por exemplo, foi condenada por Platão como *komestike* enganadora, ilusória e sedutora (LICHTENSTEIN apud FERRAZ, 1999). Sendo assim, a autora indica que “em Platão, todo um conjunto de práticas e comportamentos relacionados à sedução, ao prazer e à beleza irá sofrer os efeitos negativos de tal condenação” (FERRAZ, 1999, p. 75).

Ainda sobre as tentativas da mulher de agradar e atrair o marido, com a preocupação de não ser substituída por outra mais jovem e mais bonita, Isômaco define que a beleza real da mulher seria assegurada por suas funções domésticas. Seriam as tarefas domésticas que formam

e conservam a beleza do corpo. As esposas deveriam procurar agradar voluntariamente, o que as difere das escravas, que eram obrigadas a agradar. A manutenção do casamento e do cuidado com o lar eram as maneiras de as mulheres, as não escravas, sustentarem seu status e se situarem na sociedade. Não se tratava de garantir a fidelidade do marido, mas de sustentar seus privilégios concedidos pelo casamento. Foucault (1984, p. 148) conclui, portanto, que a relação entre marido e mulher constituía-se a partir de uma “reciprocidade, porém dissimetria essencial, pois os dois comportamentos, mesmo supondo um ao outro, não se baseiam nas mesmas exigências, nem obedecem aos mesmos princípios.”

É importante ressaltar que, quanto à ética de moderação sexual masculina pelo casamento, as razões nunca eram relacionadas ao compromisso firmado no matrimônio, mas ao desenvolvimento pessoal do homem enquanto chefe da família ou da cidade, como uma moral coercitiva incentivada pelo Estado ou como uma regulação voluntária, ambas ligadas ao desenvolvimento político do próprio poder, reputação e honra, não à fidelidade afetiva da união, como se poderia supor anacronicamente. Quanto aos relacionamentos sexuais extraconjugais, a preocupação fundamental era quanto à linhagem e aos herdeiros que poderiam ser gerados fora do casamento

Outro aspecto elaborado sobre as relações sexuais foi a definição da mulher com que o homem casado poderia se relacionar. Nas *Leis* de Platão (apud FOUCAULT, 1984), seria proibido tocar em uma mulher de boa origem e de condição livre que não fosse sua esposa, não necessariamente pelo suposto respeito a ela, mas, principalmente, ao pai dela ou ao seu marido, caso fosse comprometida. Demóstenes define na *Contra Nera* (DEMÓSTENES apud FOUCAULT, 1984) os papéis femininos possíveis nas relações: as cortesãs teriam a função de fornecer prazer; as concubinas, os cuidados de todo dia; e esposa seria a fiel guardiã do lar, responsável pela descendência legítima. O prazer não era da ordem do casamento, situando-se fora da relação conjugal.

No casamento, o sexo tinha primordialmente a função reprodutora, definitiva para o status jurídico e social feminino. No caso de adultério da mulher, ela recebia sanções de ordem privada e pública, como, por exemplo, a proibição de participação em atividades sociais, como os cultos públicos. O autor explicita que a lei “quer que as mulheres experimentem um temor bem forte para que permaneçam honestas [...], para que não cometam alguma falta (...), para serem fiéis guardiãs do lar”; ela as adverte que, ‘se não cumprissem um tal dever, seriam excluídas ao mesmo tempo da casa de seu marido e do culto da cidade.’” (DEMÓSTENES, apud FOUCAULT, 1984, p. 131)

Quanto ao marido, nenhuma relação sexual era proibida pelo vínculo matrimonial; ele poderia ter uma ligação, frequentar prostitutas, ou ser amante de um rapaz, além dos escravos, homens ou mulheres que tem em sua casa à disposição. Como explorou Foucault (1984, p. 132), “o casamento de um homem não o liga sexualmente.” Portanto, se o marido escolhe a temperança em seu comportamento sexual após o matrimônio, trata-se de uma escolha para desenvolver o domínio de si, não de um suposto vínculo afetivo. O autor evidencia que “é o status da mulher, jamais o do homem, que permite definir uma relação como adultério” (FOUCAULT, 1984, p. 132).

O homem, na sociedade em questão, tem a escolha de como agir; se optar por uma moderação nas práticas sexuais, é porque pretende produzir e incrementar sua honra e sua dominação do próprio corpo, para que seja valorizado como figura política e social. O papel do homem, segundo Aristóteles, é o de governar a mulher; o contrário seria “anti-natural”. Ambos podem ter mérito e valor, mas cada qual em sua proporção, com o homem certamente em destaque. O esposo deve a si próprio; a esposa deve ao marido.

É importante marcar a distinção entre as relações sexuais de homens com mulheres e de homens com rapazes. Para os gregos, os afetos masculinos não eram interpretados sob uma ótica de julgamento ou de uma suposta definição de orientação sexual. A dinâmica das relações de prazer entre homens era marcada por reflexões que guiavam as práticas. Nas relações entre homem e rapaz, o jogo da conquista, sedução, ou, até mesmo, da “caça” era uma prática muito mais presente, em contraste com as relações masculinas com a mulher, que era dominada pelo homem. A possibilidade da recusa era uma questão mais presente, neste sentido.

No matrimônio, os prazeres poderiam ou não entrar em jogo, mas, na relação homem-rapaz, este era o fundamento principal para o envolvimento, já que não se tratava de uma união por interesses ou injunções sociais, como no caso do casamento. Para ser bela e perfeita, a relação entre homem e rapaz deve ser recíproca, eles devem ser ligados por uma afeição, ainda que se mantenha a independência - diferentemente da mulher, que era entendida como complementar ao homem.

Uma das problemáticas fundamentais no amor entre rapazes era em torno da passividade, associada à penetração. O rapaz poderia até ser passivo, numa relação com um homem mais velho, o que, aliás, era a ordem compreendida como mais esperada naquela sociedade. Mas havia toda uma problemática em torno da idade em que essa passividade ainda poderia ser aceita e o modo como ela era demonstrada e vivida. Pensava-se que deveria sempre haver um movimento de negação da passividade, ela não poderia ser aceita facilmente ou com prazer.

De acordo com a escrita de Foucault (1984, p. 191): “no que se diz respeito à passividade da mulher, ela marca muito bem uma inferioridade de natureza e de condição; mas ela não deve ser reprovada como conduta posto que é, precisamente, conforme o que a natureza quis e ao que o status impõe”. A mulher era dada como inferior por natureza, portanto a sua passividade não entrava em pauta como dilema moral, apenas como marca da dominação masculina sobre as mulheres.

Destaca-se esta ética da superioridade viril, formulada segundo a penetração, marco essencial da dominação do macho. A passividade não tinha problema quando se tratava da mulher ou do escravo, mas, entre forças masculinas, ela deveria ser muito bem experienciada e problematizada para que pudesse existir sem que prejudicasse a posição social e política do parceiro, seguindo certas normas que regulavam a prática. A preocupação maior, identifica o autor, era com a feminização do parceiro: “naquele que procura imitar a mulher, todo mundo reprovará a imagem demasiado semelhante à dela que ele assume” (PLATÃO apud FOUCAULT, 1984, p. 196).

Sócrates estabeleceu uma diferenciação importante entre o amor da alma e o amor do corpo, sendo este último desqualificado. Este pensamento socrático já é articulado à valorização da restrição dos prazeres na ótica da moralidade, desviando o tema da esfera pública para a pessoal. O filósofo chega a propor uma renúncia dos contatos físicos, para que se possa estabelecer uma amizade, que seria a base fundamental do amor verdadeiro. Postulava uma inferioridade do amor pelos corpos belos, pois o amor deveria ser dedicado ao ideal de beleza, enquanto conceito. Platão não chega a definir a exclusão do corpo para alcançar o amor verdadeiro, mas enfatiza a relação com a verdade. Quem está mais verdadeiramente enamorado poderia ajudar e guiar o outro para se afastarem dos prazeres baixos.

O amor discutido no texto *O Banquete* revela essa diferenciação entre a ética grega e a moral socrático-platônica. Pausânias, em seu discurso, difere dois tipos de amor. Um deles seria o “amor vulgar”, remetido à Afrodite, como um amor popular, que faz o que lhe ocorre. Este tipo de amor valoriza mais o corpo do que a alma e mira apenas o efetuar do ato. Platão (2001?, p. 6-7) escreve: “o que neles amam é mais o corpo que a alma, e ainda dos mais desprovidos de inteligência, tendo em mira apenas o efetuar o ato, sem se preocupar se é decentemente ou não”.

Pensava-se também em tornar-se melhor na relação com o ser amado. Não era uma troca simplesmente por prazer ou descoberta, mas com um fim de aprimoramento, visando uma ascese espiritual e quase metafísica do caráter. Erixímaco, em certo ponto, fala em “amor moderado” e Alcibiades elogia o “domínio de si” de Sócrates. Agatão retoma a importância da

máxima temperança e do domínio sobre prazeres e desejos. Ele diferencia necessidade, que se originaria do caos, de amor, que se relacionaria com a paz.

A Grécia Antiga, portanto, não estabelecia leis universais, mas se debruçava sobre conceitos gerais que poderiam ser estilizados de acordo com as condutas individuais para tornar a existência mais “bela”. Nas relações que se estabeleciam, era preciso haver uma ética, regulada pelo domínio de si mesmo, para que se pudesse estabelecer como um “sujeito de conduta moral”, aceito e valorizado na vida social e política da cidade. Conforme sintetiza Foucault:

A ética sexual que está em parte na origem da nossa repousava de fato num sistema muito duro de desigualdades e de coerções (em particular a respeito das mulheres e dos escravos); mas ela foi problematizada no pensamento como a relação, para um homem livre, entre o exercício de sua liberdade, as formas de seu poder, e seu acesso à verdade. (1984, p. 220)

2.2 A moral cristã e a institucionalização do sexo

O cristianismo teve insistência quase que obsessiva na temática sexual, ao longo da consolidação religiosa na sociedade ocidental. Foi construída uma hermenêutica do desejo que se preocupava em decifrar a natureza do pecado sexual, pretendendo uma ascese da alma. A doutrina ocidental acerca da sexualidade fundamentou-se na recusa e condenação do prazer carnal. Desde o primeiro momento de consolidação da cultura cristã, nas primeiras literaturas de cunho moral cristão, os valores essenciais estabelecidos foram os da virgindade e da continência.

A moral cristã fez propaganda da renúncia e exaltou a castidade. Diferentemente da temperança grega, a castidade católica não funcionava apenas como um mecanismo de regulação pessoal visando a garantia de certa reputação na sociedade; para os cristãos, era fortemente regulada pela Instituição e tinha por finalidade uma ascese da alma. Na exortação aos coríntios, Paulo determinou a renúncia da carne aos que quisessem o Reino dos Céus: homens celibatários, viúvas castas e solteiras virgens. Com base em Paulo, surgiu a literatura consagrada à virgindade desenvolvida nos séculos III e IV, na qual a virgindade era a garantia da ascese, e, como explica Vainfas (1986, p. 8), a “[...] expressão corporal da alma triunfante sobre a morte, sobre o devir, sobre o tempo”.

O corpo virgem era o templo da alma apta para a ascensão a Deus e era estritamente relacionado com a verdade divina. Pregava-se a incorruptibilidade do corpo. Para os homens, era recomendado o celibato, mas, nessa literatura inicial sobre a moral cristã, a virgindade feminina era o objeto de destaque da problematização. Porém, junto à pregação da mulher

virgem, surgiu um embate com a questão do casamento. A princípio, a união matrimonial recebeu valoração negativa, sendo um obstáculo à contemplação, já que supunha certo apego à carne.

A vida conjugal foi elemento causador de angústia, inquietação e turbulência para os católicos, que insistiam na serenidade da alma no corpo casto e virgem. No mundo ideal, a propagação da espécie humana seria através dos anjos, sem intervenção do pecado, como no modelo de Maria, mãe de Jesus. Eis então o dilema dos teólogos, como apresenta Vainfas (1986, p.12): “[...] defendiam a virgindade execrando o casamento, mas tinham de resguardá-lo como freio ao desejo desregrado”.

Os cristãos entenderam então que seria importante normatizar o casamento, estabelecendo regras e preceitos morais que controlassem o desejo. Os teólogos patrísticos queriam fazer do casamento um simulacro do estado virginal e recomendavam a continência quase absoluta (VAINFAS, 1986). O casamento, em um primeiro momento, não foi nem recomendado, nem interdito, apenas tolerado, uma vez inserido em uma normatividade rígida. Conforme escreve o autor, “o casamento tornava-se, assim, o contraponto da virgindade: elevado à categoria de símbolo da união entre Cristo e a Igreja, como alternativa secundária, meio de aprisionar o desejo tirânico numa união estável.” (VAINFAS, 1986, p.14).

Entre os séculos IV e V surgiu e difundiu-se a literatura voltada ao masculino, que pretendia convencer os homens à castidade, e colocava o desejo como uma dificuldade a ser vencida, diferentemente da literatura para as mulheres, em que o desejo não era sequer posto em pauta. A mulher, nesses textos, era retratada como diabólica, carnal e ameaçadora e os homens deveriam se libertar da sedução do fantasma feminino. Para isto, sugeria-se a flagelação e tortura do corpo, além da abstinência em diversas áreas, como em relação à comida, vinho e sono. O homem era desafiado a lutar pela castidade, numa relação consigo mesmo, que pode parecer semelhante, de certo modo, ao domínio de si na cultura grega. No entanto, como já ressaltado, este esforço no combate ao desejo corporal tinha bases conceituais e simbólicas diversas na moral cristã e na ética grega.

Com a queda do Império Romano, no século V, as sociedades ocidentais sofreram mudanças, dentre elas, o casamento praticado em maior frequência, vinculado à formação de descendência e transmissão de patrimônio. O casamento, já mais difundido neste momento, funcionava como um mecanismo para selar alianças. Vainfas (1986, p. 27) escreve: “submetida aos valores de linhagem, a fecundidade era indispensável ao casamento, assim como a fidelidade absoluta da mulher, de modo que o adultério feminino implicava o abandono ou mesmo a morte da esposa.”

A problemática do prazer, no entanto, muda de direção e sentido. Como sacramentar o ato carnal no casamento, sendo ele um pecado? A sacramentalização do matrimônio trinfou nos séculos XII e XIII, relacionado à união de Cristo com a Igreja, de modo que o pecado da carne foi transfigurado em mistério cristológico (VAINFAS, 1986). Definiu-se que ao clero cabia o mundo espiritual, com o celibato, a castidade e o poder, enquanto os leigos pertenciam ao mundo profano, que englobava o matrimônio e a obediência.

Uma vez que o matrimônio foi estabelecido como sacramento, houve uma explosão discursiva em torno do desejo carnal, que passou a fazer parte da vida conjugal, precisando então de estrita normatização para não escapar da moral vigente. A Igreja passou a exercer papel fundamental na vigilância dos casais e, uma vez que o leito conjugal foi devassado e ordenado, a confissão passou a ser obrigatória e periódica, a partir do Concílio de Latrão, em 1215. Vainfas descreve:

No tocante à vigilância e à ordenação do leito conjugal, os teólogos construíram um “sistema” baseado em três eixos fundamentais: 1) a imposição da relação carnal como algo obrigatório no casamento, sem a qual ele não teria sentido; 2) a condenação de todo e qualquer ardor na relação carnal entre os cônjuges, quase sempre entendido como “excesso” ou, às vezes, como prática antinatural; 3) a minuciosa classificação dos atos permitidos ou proibidos, tendo em vista a função procriadora do comixtio sexus (1986, p.37).

Outra questão fundamental na dinâmica do casamento nesse regime é que o homem é quem poderia manifestar claramente quando desejasse a sua mulher. Ele também ficava encarregado de decifrar no semblante, através de sutilezas gestuais, a vontade de sua esposa. A mulher, portanto, não tinha liberdade para expressão do desejo, pois ela teria “pudor” e “vergonha” “naturais ao gênero feminino”, como definia o decreto de Alberto Magno, no século XIII. Vainfas (1986, p. 39) explicita a transição da imagem do feminino ao escrever que: “tal concepção da mulher oscilante entre o ser inferior/passivo e o ser diabólico/maligno cedeu lugar, aparentemente, a uma imagem da mulher igual, porém inibida, a quem se devia dar o ‘privilégio’ de pedir, em silêncio, o ato carnal.”

O que prevalece, no entanto, ainda é a ideia da mulher passiva e inferior ao homem, mas com um novo sentido elaborado no âmbito do cristianismo. O que Vainfas, na obra *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*, propõe é que esse “privilégio feminino” do silêncio carregaria, na realidade, um medo da mulher diabólica insaciável, contendo-lhe o desejo pela imposição do recato. Era um falso privilégio que submetia a mulher ao desejo do marido, justificável pelo entendimento de que o homem seria a “cabeça da mulher” e deveria decidir o momento adequado para a relação carnal, que nunca deveria ser praticada em excesso ou com muita paixão.

Os princípios de autocontrole regulavam os atos, mas, diferentemente dos gregos, no cristianismo, tratava-se de uma moderação instituída pela Igreja, que exercia papel vigilante em relação ao prazer e punia aqueles que desrespeitassem as normas. A passividade no mundo grego dizia respeito à valorização do guerreiro; já para os cristãos estava ligada à obediência. O coito foi disciplinado e tolerado apenas na medida em que era necessário para a procriação. Obrigava-se ao ato, mas condenava-se o excesso, como ressaltou Vainfas.

O amor também foi objeto de discussão para os teólogos, que conceituaram o ato de amar como uma união a Deus, através da renúncia de si mesmo. No platonismo, o amor era visto como a ascese, que, para ser alcançada, exigia a recusa da carne. Já no cristianismo, o amor se associava à virgindade e à castidade; era estabelecido um casamento com o Senhor, que tinha caráter fraternal (*ágape*).

Na prática da relação conjugal, o amor não era um valor ideal para a união, permanecendo um privilégio dos homens que excluía, em geral, o casamento. O amor cavalheiresco, muito presente na literatura do Ocidente nos séculos XI a XIV, se afastava do amor cristão ao caracterizar uma erótica profana. A mulher, nesta produção literária, continuava no seu lugar imposto de passividade, sendo menos importante como um objeto de amor, e mais como um motivo para a narrativa do herói. Este herói sentia pela amada um amor simbólico e inatingível, que não buscava o encontro carnal ou a entrega do corpo.

Para a Igreja, o sexo também ganhou protagonismo nos discursos e a recusa da carne se estabeleceu de maneira ainda mais firme quando a luxúria foi incluída na lista dos sete pecados capitais. A Igreja, sempre vigilante, estabeleceu normas específicas e bem detalhadas sobre as proibições das práticas sexuais, ainda que dentro do casamento, que tornavam a cópula ilícita. A Igreja prontamente determinou momentos e posições permitidos para a fornicção, mantendo a diferença de que era mais normativa do que na cultura grega e, assim, regulamentou também punições severas e específicas para cada transgressão.

Sobre a molície, termo utilizado para se referir à masturbação, o prazer também foi regulado e condenado, especialmente a partir do século XV. Entendia-se que nessa prática haveria o desperdício do sêmen, que também era problemático para os gregos. No ato da molície havia, assim como nas outras práticas, uma dissimetria entre o masculino e o feminino. O autor explica: “o deleite solitário era menos ilícito se fosse o homem a senti-lo. Inferior ao homem na castidade e no casamento, a mulher também o era na solidão.” (VAINFAS, 1986, p. 64) Esta diferença na gravidade das punições perpassa a mulher em todas as situações sexuais e sociais, como no caso do adultério, em que homens recebiam castigos leves, enquanto as esposas eram submetidas a punições rigorosas.

2.3 A saturação sexual discursiva na Idade Moderna

Foucault também se debruçou sobre a temática sexual, com enfoque na Idade Moderna. Ele subverteu a lógica da restrição dos prazeres pelo silenciamento, identificando, ao contrário, na Modernidade, uma saturação discursiva. O que o autor faz, em *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, é contrariar a hipótese repressiva dos prazeres, demonstrando que, na modernidade, houve um movimento de incitação aos discursos sexuais, que aparecem em diversas áreas do conhecimento, como na medicina, na pedagogia e nas teorias psicanalistas. Maria Rita Kehl indica que “a cultura européia dos séculos XVIII e XIX produziu uma quantidade inédita de discursos cujo sentido geral foi o de promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições denominado *feminilidade*” (KEHL, 2008, p. 47).

Os corpos ganham saturação sexual através da intensa produção de discursos e saberes voltados ao enunciado da sexualidade. A lógica passa a ser mais produtiva do que negativa, no sentido de que não é mais o controle pelo silenciamento, mas pela multiplicidade de discursos, inclusive científicos, sobre o sexo, que promovem uma percepção sexuada dos corpos. O olhar, como destaca Paula Sibilia, é direcionado e condicionado através de mecanismos de aprendizado sustentados pela prática social.

Sibilia, no artigo *Pornificação do olhar: uma genealogia do peito desnudo*, exemplifica a saturação sexual dos corpos e do olhar a partir das figuras femininas nas obras de arte cristãs, dando enfoque à representação do seio nu. Percebe-se uma mudança no olhar, que vai adquirindo malícia e perdendo uma suposta inocência, quanto à representação do corpo nas figuras da Religião Católica, mais especificamente do seio feminino. Em um momento em que a Igreja praticava uma repressão mais aberta e institucionalizada, as figuras artísticas, quase que em contradição, eram pintadas e esculpidas de modo mais explícito, com os seios retratados detalhadamente.

No entanto, com a saturação dos corpos (FOUCAULT, 1998), perde-se a inocência e passa-se a enxergar estas obras com certa desconfiança, tanto que muitos dos quadros foram reparados, anos depois, para cobrir as figuras femininas desnudas. Este exemplo retrata como a saturação sexual não se relaciona necessariamente, de forma direta, com uma liberdade discursiva ou de expressão, mas com uma transição para um excesso de sexualidade que capta no primeiro olhar qualquer traço de 'desvio comportamental' (SIBILIA, 2015) da moralidade vigente. Não há mais espaço para a inocência.

Quando a autora escreve sobre uma "censura laica, não religiosa", ela expõe que esta saturação dos corpos se torna uma tendência social presente em diversos aspectos, mesmo da vida laica, que se impõe como premissa básica para a sociedade como um todo, mesmo que com suas nuances culturais diversas. A autora conclui que, "junto a estes deslocamentos de sentido, também mudaram as valorações morais e as consequentes condenações que tais imagens incitam" (SIBILIA, 2014, p. 55, tradução nossa¹).

A sexualidade foi manipulada como instrumento de controle social, não completamente inflexível, pois foi sendo ressignificada, mas como base para determinação e classificação sociais e também científicas. Conforme o pensamento de Foucault (1998, p. 16), "daí decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas."

Apesar da explosão discursiva observada pelo autor, existia uma política dos enunciados (FOUCAULT, 1998) que filtrava, a partir de regras da decência, as palavras utilizadas na elaboração de ideias referentes ao objeto sexual. Além do controle dos enunciados, existia também um controle das enunciações, pois, de acordo com o autor, "definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando não era possível falar dele; em que situações, entre quais locutores, e em que relações sociais" (FOUCAULT, 1998, p. 21 - 22).

A política do sexo (FOUCAULT, 1998), ou seja, a regulação do sexo por meio de discursos úteis e públicos, não mais pelo rigor da proibição, como se pensava, transforma a conduta sexual em objeto de análise e alvo de intervenção. Deste modo, o sexo torna-se objeto de disputa, pois ele absorve para si uma importância tamanha na sociedade que passa a ser característica definitiva da produção de sentido do *eu*. Segundo Foucault:

Muito mais do que um mecanismo negativo de exclusão ou de rejeição, trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes; não se trata de um movimento obstinado em afastar o sexo selvagem para alguma região obscura e inacessível mas, pelo contrário, de processos que o disseminam na superfície das coisas e dos corpos, que o excitam, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam dizer a verdade. (1998, p. 70)

A onipresença do poder (FOUCAULT, 1998) é um conceito relevante. Trata-se de um poder que se produz a cada instante e que se relaciona com diversos mecanismos existentes. Por isso, o sexo produz um efeito tão penetrante. O tema da sexualidade encontrou uma maneira de fazer conexões com inúmeras áreas da vida privada e pública, adquirindo uma importância de classificação e reconhecimento na sociedade e para si mesmo.

¹ No original: "Junto con esos desplazamientos de sentido, también cambiarán las valoraciones morales y las consecuentes condenas que tales imágenes incitan."

O sexo se torna um dos eixos principais na produção do eu. O poder, neste sentido, não é apenas uma instituição ou uma estrutura, pois não se trata apenas de uma legislação específica ou de uma pessoa ou órgão regulador da sexualidade alheia, mas uma estratégia complexa em uma sociedade que opera com seus próprios mecanismos sobre todos em que nela habitam. O autor conclui:

Ora, nesse mesmo fim do século XVIII, e por motivos que será preciso eternizar, nascia uma tecnologia do sexo inteiramente nova; nova, porque sem ser realmente independente da temática do pecado escapava, basicamente, à instituição eclesiástica. Através da pedagogia, da medicina e da economia, fazia do sexo não somente uma questão leiga, mas negócio de Estado; ainda melhor, uma questão em que, todo o corpo social e quase cada um de seus indivíduos eram convocados a porem-se em vigilância. (FOUCAULT, 1998, p. 110)

O terreno do século XIX, com a modernidade marcada pela urbanização, organização da vida pelos parâmetros da eficácia industrial e da moralidade burguesa, a família nuclear e a separação entre espaços públicos e privados, foi extremamente fértil para o nascimento de um novo sujeito, que tem que enfrentar, por exemplo, conflitos familiares - um dos focos dos estudos de Freud, que será elaborado no próximo item deste capítulo. Foucault ressalta que a sociedade passou do monopólio do discurso único, que era enunciado pela Igreja Católica, para a multiplicidade de discursos que organizam a subjetividade. O sujeito torna-se então um ponto de convergência entre os poderes, definido pelas formações discursivas que pretendiam um agenciamento libidinal.

Emergiu, assim, uma responsabilidade moderna de se definir e traçar um destino pessoal, que produziu, de modo geral, um sentimento de desamparo que foi essencial para o surgimento de uma culpa neurótica, como demonstra Maria Rita Kehl (2008, p. 34), pela “impossibilidade de cumprir ideais contraditórios que orientam este destino”. O nascimento deixou de ser definitivo para a demarcação social, uma vez que as tradições deixaram de dar conta de situar os indivíduos, que, por sua vez, deveriam definir-se e expressar sua posição para se estabelecer na sociedade, o que gerou sofrimentos íntimos.

Maria Rita Kehl (2008, p. 34) ressalta que “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”. Kehl apresenta então a hipótese de que o sujeito neurótico coincide com o sujeito moderno, que precisava compreender o mundo e estabelecer-se nele. Assim, a imagem pública se tornou essencial para a compreensão do sujeito, que se torna responsável pela sua aparência reveladora da verdade sobre ele. As expressões emocionais espontâneas passam a ser ameaçadoras para o sujeito, que deve controlar a imagem refletida para a sociedade. A autora indica que “o

sentimento espontâneo facilmente era classificado como fora do normal” (KEHL, 2008, p. 43). Este período foi marcado, então, por um antagonismo entre liberdade e convenções.

Os discursos que delimitam a feminilidade moderna no imaginário social são compostos pela educação formal, as expectativas parentais, o senso comum, a religião e pela grande produção científica e filosófica que determinavam a verdadeira mulher. Todos esses campos de elaboração discursiva tendiam à ideia de que a natureza feminina deveria ser domada.

2.4 Histeria feminina e os mecanismos de domesticação das mulheres

A feminilidade, no século XIX, conforme Kehl (2008, p. 182) escreve, “entrou em crise e produziu a histeria como modo dominante de expressão de sofrimento psíquico”. As mulheres históricas eram, na realidade, aquelas que se recusavam a aceitar a feminilidade imposta a elas como o modelo de subjetivação e sexuação ideal. A histerização do corpo da mulher funciona como outro exemplo de “dispositivo da sexualidade”, conceituado por Foucault, que foi determinante para a repressão do feminino na Idade Moderna.

A medicina, com o desenvolvimento da psicanálise e da psiquiatria, foi uma das grandes responsáveis por diagnosticar e impor ao instinto sexual anomalias e patologias que deveriam ser tratadas - entre elas, o corpo da mulher saturado sexualmente. A mulher histórica é um marco da percepção da mulher como um objeto sexual e sexualizado. Foucault (1998, p. 113) demarca que “foi na família ‘burguesa’, ou ‘aristocrática’, que se problematizou inicialmente a sexualidade das crianças ou dos adolescentes; nela foi medicalizada a sexualidade feminina”. Foucault determina a histerização do corpo feminino como um dos grandes dispositivos de saber e poder sobre o sexo. Os discursos médico e moral, de acordo com Kehl (2008, p. 63), “confundiam-se o tempo todo”.

A mulher burguesa oitocentista, da segunda metade do século XIX, fez parte das formações que produziram o sujeito moderno. A autora salienta que “não foi possível àquelas mulheres tomar consciência de que aquela era a verdade do desejo de alguns homens, sujeitos do discurso médico e filosófico que participaram das formações ideológicas modernas.” (KEHL, 2008, p. 12). Para a mulher, só foi permitido um espaço social a ser ocupado: a família e o espaço doméstico; o que determinava para todas as mulheres a maternidade, vocação natural, como destino desejado (e cobrado).

Sobre a imposição das características dadas como femininas, Maria Rita Kehl (2008, p. 48) escreve que “a fim de melhor corresponder ao que se espera delas [...], pede-se que 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”. Tendo em vista o

aspecto da maternidade, foi estabelecida uma dialética entre o que era natural e o que deveria ser cultivado nas mulheres para que correspondessem aos ideais de feminilidade.

Relacionado à maternidade, o casamento foi instaurado, ainda no século XVIII como o único caminho possível para se atingir a felicidade, ideal iluminista altamente valorizado na época. Com a ascensão de alguns movimentos iniciais do que mais tarde se definiu como feminismo, entre os anos de 1789 e 1848, os homens passaram a temer que as mulheres abandonassem o lar; tornou-se, então, ainda mais importante para eles que fixassem às mulheres ao local doméstico, sob um discurso de naturalização da função materna feminina.

Para os homens, ressalta Kehl (2008, p. 81), “a mulher, uma vez conquistada, supria sua necessidade de afeto e estabilidade emocional - ou mesmo erótica - ao longo de uma vida dedicada a *outras conquistas*, políticas, profissionais, intelectuais”; já para as mulheres, “o casamento era uma espécie de investimento definitivo, do qual dependeriam todo o prazer e todas as alegrias que ela viesse a conhecer”.

Dizia-se que a sexualidade feminina só estaria completamente realizada com a maternidade, que era também o ponto-alto da autoestima da mulher. A mulher que não era mãe basicamente não existia enquanto entidade civil na primeira metade do século XIX. Sobre a tentativa discursiva de naturalizar os desejos e os destinos femininos, a autora ressalta que o “[...] conceito da natureza [...], quando se trata do corpo da mulher, torna-se um argumento poderoso para escravizá-las às vicissitudes de seu corpo” (KEHL, 2008, p. 54). A autora acrescenta:

[...] A sexualidade feminina teria aspectos ameaçadores para o homem; por isso, deveriam ser reprimidas desde cedo pela educação para que a mulher pudesse, por um lado, estimular a virilidade masculina e, por outro, desempenhar a contento os papéis de esposa e mãe” (KEHL, 2008, p. 67, 68).

Freud teoriza a diferença entre homens e mulheres a partir da ideia de que o funcionamento psíquico é sexual, portanto, determina protagonismo ao falo - à sua presença ou ausência - e os impactos de suas versões imaginárias. Ele argumenta que as mulheres estão, desde o ponto de partida, submetidas à castração e elas devem, portanto, abrir mão de suas pretensões fálicas (FREUD apud KEHL, 2008). Freud afirmava que a masculinidade das mulheres deveria ser recalçada para dar lugar à feminilidade (FREUD apud KEHL, 2008). Com a sexualidade feminina sendo imposta nesse local “abaixo” do masculino, a autora questiona: “como é possível abandonar as fantasias de masculinidade e identificar-se a um gênero que toda cultura aponta como inferior ao outro?” (KEHL, 2008, p. 189).

Freud conclui então, em sua teoria, que a mulher tem inveja do falo masculino e que a dimensão imaginária do eu feminino é determinada, desde a infância, pela percepção da falta

de um detalhe (o falo) em seu corpo. O órgão genital masculino, fálico, ativo e sádico, corresponderia ao grau zero da sexualidade, enquanto o órgão feminino, relativo à castração, passivo e masoquista, seria o menos um, um lugar de eterno mistério. De acordo com Freud, só existe um sexo e um órgão genital: o masculino; a vagina da mulher seria o abrigo do pênis.

A decepção com a masculinidade imaginária, de acordo com a teoria proposta, é responsável por determinar a menina na posição sexual de passividade e abandonar a masturbação (fálica) clitoridiana. Para o psicanalista, “a feminilidade é um truque, e a posição feminina, um sacrifício temporário oferecido pela mulher freudiana ao homem em troca de um único interesse verdadeiro: o filho-falo” (KEHL, 2008, p. 196). Maria Rita Kehl conta que Colette Soler escreveu certa vez que: “a mulher freudiana é a que diz ‘obrigada’ ao homem” (SOLER apud KEHL, 2008, p. 196).

Nos meninos, foi mantida uma ignorância a respeito do sexo das mulheres, e, nas meninas, foi elaborado o fascínio e a inveja pelo órgão sexual masculino. O que Freud define como ‘complexo de masculinidade’ seria “uma tentativa de negar a inferioridade percebida” (FREUD apud KEHL, 2008, p. 197). Kehl (2008, p. 200) conclui: “assim, o menino se safa pensando que, se a mãe é castrada, é porque foi culpada, enquanto a menina mantém sempre a esperança de que, se for amada pelo pai, receberá o órgão do qual ele privou a mãe”.

Freud reconheceu como uma das dimensões da feminilidade a “de produzir falicidade através dos efeitos fascinatórios da beleza e da sedução” (KEHL, 2008, p. 190). Ele defendia que as mulheres eram moralmente inferiores e que o narcisismo e a vaidade, próprios ao feminino, seriam uma das poucas compensações fálicas na mulher. As mulheres, nesta concepção, pareciam ser mais suscetíveis a um certo tipo de alteração mental delirante. Kehl (2008, p. 200) elabora: “o devaneio, a fantasia e as disposições delirantes são modos de realização do desejo”.

Freud identificou que faltavam perspectivas sublimatórias para as mulheres e que, portanto, elas armazenavam um resto pulsional excedente não utilizado (FREUD apud KEHL, 2008). As primeiras pacientes dele eram mulheres educadas, intelectuais ou criativas, que não tinham lugar no mundo em que viviam. Sendo assim, ele identificou a cura para a frustração da ausência fálica na mobilidade do destino das pulsões, que se daria a partir do controle da força pulsional, permitindo a essas mulheres viver fora dos sintomas da histeria. A problemática do destino das pulsões desembocou numa questão ética sobre o direcionamento proposto no desenvolvimento de uma cura. O discurso desenvolvido em torno da chamada mulher histérica focou tanto nos supostos sintomas para que se pudesse chegar a uma fórmula de causa e cura, que escapou de uma atenção às falas femininas repletas de sofrimento. A autora descreve:

Desde o final do século anterior e durante todo o século XIX, as moças de família das grandes cidades européias eram alvo de solicitações e expectativas bastante contraditórias. Se por um lado ainda vinham sendo educadas para o papel de esposas e mães [...], por outro lado o chamado "mundo masculino", o mundo das informações, da política, da ciência e dos negócios, já não era mais uma referência tão distante quanto se possa pensar hoje, e estendia suas solicitações até o reduto aparentemente isolado das donas-de-casa e das moças solteiras-as quais, no entanto, continuavam dependentes judicialmente dos pais e maridos (KEHL, 2008, p. 220).

Didi-Huberman ilustra esse cenário de histeria através de imagens fotográficas no livro *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia de Salpêtrière*. No último terço do século XIX, o hospital psiquiátrico de Salpêtrière encarcerava 4 mil mulheres dadas como incuráveis ou loucas. A histeria foi, como define o autor, uma “dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015). As mulheres da Salpêtrière eram categorizadas como “devassas”, “infernais”, “vadias”. A medicina e a fotografia se debruçaram, então, sobre essas pacientes com sintomas visuais e quase teatrais.

Os fotógrafos buscavam a “expressão das paixões” nas feições das histéricas, movimentos da alma no corpo que tornavam visíveis os efeitos da paixão. Acreditava-se que tudo o que causa paixão ocasionava uma ação corporal. Assim, os sintomas histéricos seriam um código visível das paixões. A busca por uma identidade na imagem, pelo “rosto da loucura”, como definiu Albert Londe, foi motivação para toda uma exploração imagética destas mulheres confinadas em hospitais psiquiátricos, sendo Salpêtrière um dos mais relevantes da época.

Hipócrates foi o primeiro a utilizar o termo ‘histeria’. Ele julgava a mulher como um ser frágil, variável, mutável e inconstante. Chegou a afirmar: “Platão não sabe em que categoria colocá-las, se a dos animais racionais, se das feras brutas” (HIPÓCRATES apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 102). A animalização foi relacionada ao útero, que Platão denominou de “animal-útero”, pois se percebeu o deslocamento que ocorria neste órgão, o que gerou estranhamento nos estudiosos, relacionando-se a ele a geração de humores sujos, pensamentos confundidos e surtos arrebatadores. Além dos “exploradores do útero”, estudavam estes comportamentos também os “inquisidores do encéfalo” (DIDI-HUBERMAN, 2015); ambos buscavam as causas específicas que motivavam os ataques histéricos, mas uns identificavam o útero como provocador dos ataques, enquanto outros defendiam sua origem no encéfalo.

O bicho-papão foi um termo utilizado para a mulher histérica, simbolizando o excesso devasso e a parte mais vergonhosa do desejo feminino. Conforme Didi-Huberman (2015, p. 104) evidencia: “histeria: quase nunca isso deixou de dar ao feminino o nome de culpa.” A mulher nervosa explodia e agitava-se em todos os sentidos. A histeria tornou-se uma doença sentimental para muitos estudiosos que acreditavam que os afetos se tornavam catástrofes corporais violentas. Causa de grande curiosidade, a histeria incomodava pelo paradoxo da

visibilidade dos sintomas em contraponto com a invisibilidade das causas, que nunca foram precisamente definidas em consenso. Maria Rita Kehl conclui:

O resultado desta enorme quantidade de renúncias empreendidas sem ao menos a contrapartida do reconhecimento público de seu valor, já que uma mulher virtuosa não faz mais do que sua obrigação, é uma sobrecarga de expectativas de gratificação que pairam sobre o amor conjugal. São tantas as compensações que o casamento vitoriano deveria oferecer às renúncias feitas pelas mulheres, que ele acaba desembocando na infelicidade neurótica (2008, p. 82).

Muito da invenção da histeria veio de um desejo de que ela existisse, relacionando o “temperamento feminino” à possibilidade da neurose, como fizeram Charcot e Freud. A histeria tornou-se, portanto, uma doença intrínseca à feminilidade. Didi-Huberman (2015, p. 118) afirma que “da histérica à protistuta havia apenas um passo, e simples: transpor os muros da Salpêtrière e se descobrir na rua.” O autor questiona: a histeria teria sido mesmo uma neurose do aparelho reprodutor da mulher ou seria criação de um aparelho discursivo que encontrou na mulher a imagem compatível com a doença que se propunha?

A razão ganhou função de limitar e dominar os excessos que seriam próprios à natureza feminina, dotada de voracidade sexual que não pode ser satisfeita pelos homens. Comparando com algumas imagens já propostas pelo catolicismo, pode observar que parecem existir apenas dois extremos possíveis na interpretação das mulheres: ou puras e castas, símbolo virginal da inocência e do pudor, ou famintas sexuais, que precisam ser domadas para que seu apetite sexual não destrua a ordem social.

O homem, neste cenário de julgamento sexual, que se exerce a todo instante em na sociedade ocidental, escapa de muitas armadilhas e encontra seus maiores obstáculos quando adota comportamentos classificados como mais marginais, como a homossexualidade. Recai sobre a mulher a carga mais intensa de valoração negativa sobre os comportamentos sexuais. Não se tratava apenas de uma teoria médica cientificamente insuficiente e abusivamente moralizadora. A superfície de dispersão deste discurso foi ampla e sua implantação, profunda. Didi-Huberman (2015, p. 109) ressalta que “a mulher, para cumprir sua missão providencial, tinha que apresentar essa suscetibilidade num grau muito superior ao do homem.” Fica bastante evidente, então, que a feminilidade é uma construção masculina, uma posição subjetiva que não produz discurso, apenas se espera (ou melhor, se exige) que as mulheres correspondam a ela.

3 MODERNIDADE, MÍDIA E SUBJETIVIDADES

Neste capítulo, é preciso se afastar um pouco da abordagem filosófica genealógica anterior e fazer um desvio para outro plano do pensamento. Como se pretende, mais adiante, analisar material cinematográfico, é importante introduzir um diálogo embasado por um corpo teórico de outro plano que formula acerca das relações entre Modernidade, mídia e subjetividade, com enfoque no estudo da representação e do simbólico. Estes conceitos, que serão apresentados sob a ótica de autores como Stuart Hall, Bauman e Thompson, diferem da abordagem mais abrangente sobre produção discursiva, como a elaborada por Foucault, e desenvolvem a reflexão em torno da identidade em sua relação direta com a produção midiática.

Estes novos pensamentos abordados são importantes para que se possa dar um enfoque cultural à análise do discurso - mobilizando um conceito de discurso bem mais restrito do que o elaborado por Foucault - e propor, em seguida, conexões entre determinadas produções cinematográficas e a oferta de identidades. Os autores que serão introduzidos refletem sobre a dimensão simbólica e os efeitos da cultura nos indivíduos.

Para que se possa dar início a esta reflexão, é preciso elaborar sobre a prática cultural, feita neste capítulo sob a perspectiva de Stuart Hall na conexão entre significados compartilhados e sistemas de representação. Hall pensa na cultura como a prática de dar, assimilar e produzir sentido no mundo e nos seus sujeitos e objetos. Sendo assim, uma cultura em comum seria composta por um grupo de indivíduos que compartilham significados em comum em um dado período de tempo e de espaço e que, portanto, tem um plano de fundo semelhante para a interpretação do mundo e dos signos nele inseridos.

Nessa abordagem sobre a produção e os efeitos da cultura, é importante, em paralelo, elaborar as características da sociedade moderna, que foi um marco na virada cultural por ressignificar conceitos obsoletos, permitindo uma fluidez na criação das subjetividades. No entanto, será ressaltado que, apesar da multiplicidade da oferta de fontes simbólicas, a perda de regimes rígidos e deterministas ocasionou um sentimento de angústia pela necessidade constante de fazer escolhas sempre carregadas de simbolismo fundamentais para a definição do self.

Em seguida, é preciso compreender como as mídias e as tecnologias de comunicação contribuíram para a formação de subjetividades na modernidade. John B. Thompson coloca o desenvolvimento dos meios de comunicação como questão central no entendimento e surgimento das sociedades modernas. Isso se deve ao fato de que o uso dos meios de comunicação transforma e organiza a vida social, em aspectos espaciais e temporais,

Subjetividade, nesta tese, foi conceituada a partir da teoria dos fluxos entre a parte interna e externa da pele, elaborada por Suely Rolnik. A autora também apresenta o conceito de ‘viciados em identidade’ (ROLNIK, 1997), como aqueles que precisam se definir de maneira mais fixa para que não se sintam sobrecarregados diante da multiplicidade da Modernidade Líquida (BAUMAN, 2000) e as ‘identidades *prêt-à-porter*’ (ROLNIK, 1997) como ‘drogas’ fornecidas a estes indivíduos para que se definam.

3.1 Significados compartilhados e sistemas de representação na formação cultural

Stuart Hall (1997, p. 1, tradução nossa²) apresenta um conceito fundamental sobre a prática cultural: “cultura é sobre ‘significados compartilhados’”. Para o autor, compartilhar uma cultura supõe a interpretação comum dos significados, de modo que as pessoas possam expressar seus sentimentos e pensamentos sobre o mundo e serem entendidas umas pelas outras. Cultura seria a prática de dar, assimilar e produzir sentido no mundo e nos seus sujeitos e objetos. A linguagem, neste contexto, funciona como o sistema de representação destes significados compartilhados.

Na discussão sobre cultura, linguagem e significado, uma questão fundamental é a definição de identidades e o sentido que um sujeito expressa sobre si mesmo. Isso ganha relevância porque os significados organizam e regulam as práticas sociais e têm efeitos práticos e reais. As escolhas feitas para representar algo ou alguém, as histórias que são contadas, as imagens apresentadas carregam uma valoração específica. A cultura não é introjetada geneticamente; é desenvolvida ao longo da vida através da formulação e do entendimento de sentidos e valores que permeiam a sociedade, caracterizando uma prática diferencial humana. Sendo assim, significar é o que permite o próprio senso de identidade e pertencimento, o que está diretamente relacionado ao modo como a cultura mantém e difere identidades entre grupos. Conforme os estudos de Hall:

A expressão no meu rosto ‘diz algo’ sobre quem eu sou (identidade) e o que eu estou sentindo (emoções) e a qual grupo eu pertencço (vínculo), o que pode ser ‘lido’ e entendido por outras pessoas, mesmo que eu não pretenda deliberadamente comunicar qualquer coisa tão formal como uma ‘mensagem’, e mesmo que a outra pessoa não possa dar uma explicação lógica de como ela veio a entender o que eu estava ‘dizendo’ (1997, p. 2-3, tradução nossa³).

² No original: “Culture is about ‘shared meanings.’”

³ No original: “The expression on my face ‘says something’ about who I am (identity) and what I am feeling (emotions) and what group I feel I belong to (attachment), which can be ‘read’ and understood by other people, even if I didn’t intend deliberately to communicate anything as formal as ‘a message’, and even if the other person couldn’t give a very logical account of how s/he came to understand what I was saying.”

Significados são produzidos a todo momento e em cada interação social se fazem presentes. A questão de significar, portanto, se dá em todo o ‘circuito cultural’ (HALL, 1997) e funciona como uma regulação da conduta social. Membros de uma mesma cultura compartilham conceitos, imagens e ideias que permitem que eles pensem e sintam de modos semelhantes, a partir de códigos culturais. Um dos espaços mais relevantes para a produção de sentido e desenvolvimento de narrativas, atualmente, é a mídia, já que ela tem uma escala global.

É importante entender que pensar e sentir são modos do mesmo sistema de representação e que, portanto, as representações estão atreladas à identidade e conhecimento. Os significados circulam através da cultura. Antes desta formulação, pensava-se nas coisas já dadas e estabelecidas com sentidos claros, a representação era pensada de modo secundário. Mas, desde essa virada cultural nas ciências humanas e sociais, os significados devem ser produzidos, ao invés de encontrados. A este tipo de reflexão é dado o nome de abordagem construcionista, em que a cultura se torna um conceito constitutivo de um processo de construção.

Uma das maneiras mais relevantes de se produzir estes significados é através dos discursos; são eles que definem o que é ou não apropriado nas formulações e práticas sociais em relação a um sujeito específico ou a uma atividade social. Vale ressaltar que discurso, para Hall, é compreendido de modo diverso do que foi conceituado por Foucault. A prática discursiva em questão refere-se, de modo restrito, às produções linguística e culturais, não ao mecanismo de vigilância que articula a sociedade como um todo.

Na abordagem discursiva proposta no texto de Hall, a preocupação é no entendimento dos efeitos e das consequências das representações e das suas ‘políticas’; diferentemente da abordagem semiótica que foca na produção destes discursos. Esta análise discursiva se debruça sobre as conexões entre as práticas de poder, a regulação de condutas e a construção de identidades e subjetividades na linguagem, que é entendida não apenas como o idioma, mas toda expressão social.

Nesta lógica, o foco é na historicidade específica de um regime, buscando entender como as linguagens e os significados se desenvolvem em tempo-espacos específicos. Para isto, é importante ressaltar que estes regimes em questão se desenvolvem a partir de diferentes relações de poder, que serão fundamentais para estabelecer narrativas e conceitos. Os significados, inscritos nessas estruturas de poder, definem quem pertence e quem deve ser

excluído. Hall (1997, p. 10, tradução nossa⁴) convida à reflexão: “pense em como nossas vidas são moldadas, dependendo de quais significados de masculino/feminino [...] são postos em cada circunstância”.

A sociedade, segundo os estudos de Stuart Hall é, assim, organizada a partir destes sistemas de representação que se constituem não de maneira individual, mas a partir de conceitos gerais que classificam e estabelecem conexões complexas, marcando semelhanças e diferenças. Os significados não dependem apenas do mundo real - pessoas, objetos, eventos - mas também englobam os sistemas ficcionais e conceituais que operam como representações mentais deste universo material; é na interpretação destes conceitos que se cria um “mundo social” (HALL, 1997).

Os símbolos comuns a uma cultura envolvem também linguagens como expressões faciais, vestimentas, moda; tudo isso passa uma mensagem que colabora para a criação de mapas conceituais, que fornecem um catálogo de interpretações comuns a uma mesma cultura. É importante ressaltar novamente que, conforme o autor, “o significado não está no objeto ou na pessoa ou na coisa, nem está *no* mundo. Somos nós que fixamos o significado de modo tão firme que, após um tempo, vem a parecer natural e inevitável” (HALL, 1997, p. 21, tradução nossa⁵).

Os sujeitos são, então, construídos socialmente pelos membros de determinada cultura e são eles que passam para as crianças estes códigos, que são internalizados inconscientemente. Isto demonstra como os sistemas de representação que permitem significar são construídos e produzidos através de uma prática social, eles não existem por si só no mundo. Sendo assim, os pensamentos individuais negociam o tempo todo com os conceitos culturais que estão impregnados na linguagem, de caráter público e social, que é ensinada.

Maria Rita Kehl (2008, p. 9) realça que homem e mulher são primeiros significantes que são designados aos indivíduos, ao nascerem: “somos desde o início e para sempre ‘homens’ e ‘mulheres’ porque a cultura assim nos designou”. Inicia-se, então, uma pertinência imaginária a um destes dois grupos sexuais que carregam padrões comportamentais e identidades ideais, considerados próprios ao gênero. Pode-se apreender, portanto, que a relação masculino e feminino é dialeticamente necessária, já que é o contraste e a comparação entre ambas subjetividades que permite que elas sigam relevantes e façam sentido.

4 No original: “Think of how our lives would be shaped, depending on which meanings of male/female [...] are played in which circumstances.”

5 No original: “The meaning is not in the object or person or thing, nor is it in the world. It is we who fix the meaning so firmly that, after a while, it comes to seem natural and inevitable.”

Kehl lembra de Saussure na demarcação de língua, linguagem e fala: a linguagem seria a estrutura genérica que comporta as línguas e a língua seria o terreno em que a linguagem se corporifica. Pensa-se numa linguagem articulada em que, conforme indica no texto, “não é a linguagem que é natural do homem, mas a faculdade de constituir uma língua” (SAUSSURE apud KEHL, 2008, p. 12). Língua é o contrato estabelecido entre os membros de uma sociedade. Sobre a língua, é preciso ressaltar seu aspecto passado, de modo que escape sempre à vivência atual, já que se aprende uma língua que já foi estabelecida anteriormente; portanto, carrega uma herança simbólica do sujeito, ainda que vá sendo modificada pela fala viva e móvel. A autora escreve:

Que as mulheres, por exemplo, ocupem o lugar da inocência ou do pecado, da castração ou da onipotência, da sexualidade desenfreada e ameaçadora que deve ser subvertida aos freios do pudor e da castidade [...] depende, em última instância, das práticas falantes. Estas se modificam sutil e lentamente em função dos deslocamentos sofridos pelos agentes sociais ao longo da história - deslocamentos de classe, de gênero, de inserção junto ao poder etc - os quais, estes sim, escapam ao controle das vontades individuais (KEHL, 2008, p. 24).

Kehl (2008, p. 12) argumenta que “manuais de instrução existem, sim, na trama simbólica que constitui a cultura, que nos designa lugares, posições, deveres, traços identificatórios”. No entanto, essas designações não dão conta das pulsões do sujeito moderno, que são sempre fissuradas, abrindo caminho para o desenvolvimento das teorias psicanalíticas. Lacan, por exemplo, sugere que o “eu” deve vir à luz pela palavra. Pensa-se também, neste contexto, numa “estilística da existência”, produzida em análise, para, conforme indicado no texto, “dar conta da pressão contínua da força pulsional sobre o eu” (BIRMANN apud KEHL, 2008, p. 26).

Pode-se notar que os signos são arbitrários, não naturais, e recebem valoração de acordo com os atores sociais, que se baseiam nas construções relativas ao período histórico, e, portanto, cultural, em que vivem. Assim, é preciso entender quem são os atores sociais com papéis mais relevantes em dado momento para fornecer as informações que lhes interessam na construção deste conhecimento social. Hall (1997, p. 42, tradução nossa⁶) sugere que “[...] foi mais importante que em certos momentos históricos, algumas pessoas tivessem mais poder para falar sobre alguns sujeitos do que outras”. Esta declaração é exemplificada retomando o poder de fala dos médicos homens sobre as pacientes femininas históricas.

Foucault foi um autor importante no desenvolvimento da percepção de produção de conhecimento através dos discursos. Ele defendia que, como as práticas sociais carregam

⁶ No original: “[...] it was more important that in certain historical moments, some people had more power to speak about some subjects than others.”

significados e estes significados moldam e influenciam as condutas, as práticas têm então aspecto discursivo (FOUCAULT apud HALL, 1997). Segundo Hall, o discurso constrói um tópico e, assim, governa o modo como ele pode ser significado, limitando e restringindo as possibilidades discursivas sobre um tema e regulando as condutas na prática social. Apesar de citar Foucault, Hall difere na conceituação foucaultiana de discurso, pensando em termos de representação. Stuart Hall se dedica à compreensão de como as falas e as produções culturais alteram e definem as representações e a formação do conhecimento:

Indivíduos podem se diferenciar quanto à classe social, gênero ‘raça’ e características étnicas (entre outros fatores), mas eles não poderão criar significado até que tenham se identificado com estas posições que são construídas pelo discurso, até que tenham se sujeitado a estas regras, e assim se tornado os sujeitos deste poder/conhecimento (HALL, 1997, p. 56, tradução nossa⁷).

Como ressalta Stuart Hall (1997, p. 49, tradução nossa⁸), “conhecimento associado ao poder, não apenas assume a autoridade da ‘verdade’, mas tem o poder de *se fazer verdade*”. O conhecimento, portanto, é aplicado através de tecnologias e estratégias, em situações e contextos históricos, de modo a definir um ‘regime da verdade’ (FOUCAULT apud HALL, 1997), não a verdade em si. Mas, é preciso explicitar que o poder não opera apenas de cima para baixo, mas funciona como uma rede, considerando que todos são de alguma forma oprimidos e opressores e colaboram para a manutenção dos códigos simbólicos vigentes. As relações de poder permeiam todos os níveis da existência social e se encontram, de acordo com o autor, “[...]nas esferas privadas da família e da sexualidade tanto quanto nas esferas públicas da política, da economia e da lei” (FOUCAULT apud HALL, 1997, p. 50, tradução nossa⁹).

Foucault, portanto, não foca somente nos grandes sistemas e instituições, mas estabelece uma ‘microfísica do poder’ (FOUCAULT apud HALL, 1997), que engloba os circuitos, mecanismos e efeitos do corpo social do poder. Nesta lógica, ele exalta o corpo como uma questão central da formação de poder e conhecimento, sujeito a técnicas de regulação. Charcot, por exemplo, criou todo um inventário visual da mulher histérica, conforme mencionado no capítulo anterior.

A partir desta definição, pode-se apreender que, apesar da fluidez moderna que implica uma subversão de definições prévias e o fluxo de mudança das categorizações, como será mais elaborado no próximo item deste capítulo, para que se pense em cultura, é preciso que se

⁷ No original: “Individuals may differ as to their social class, gendered, ‘racial’ and ethnic characteristics (among other factors) but they will not be able to take meaning until they have identified with those positions which the discourse constructs, subjected themselves to its rules, and hence become the subjects of its power/knowledge”.

⁸ No original: “Knowledge linked to power, not only assumes the authority of ‘the truth’ but has the power to make itself true.”

⁹ No original: “[...] in the private spheres of of the family and sexuality as much as in the public spheres of politics, the economy and the law.”

estabeleçam sentidos gerais compartilhados por um grupo de pessoas. Os significados não são fixos, finalizados ou verdadeiros, mas são criados por uma cultura que significa o mundo ao seu redor. Hall define que existe um relativismo cultural que permite sentidos diferentes comparando períodos históricos diferentes, “[...] porque os significados estão sempre mudando e escapulindo, códigos operam mais como convenções sociais do que como leis fixas ou regras inquebráveis” (HALL, 1997, p. 62, tradução nossa¹⁰).

3.2 Fluidez e oferta de subjetividades na Modernidade Líquida

Bauman se utiliza do termo “fluidez” para estabelecer a principal metáfora para definir a Era Moderna. A fluidez, neste sentido, refere-se a algo que não mantém a sua forma com facilidade, não se fixa. Essa forma fluida marca um momento de derretimento dos conceitos e valores solidificados na Antiguidade que, para a sociedade moderna, deveriam ser rearticulados. No entanto, conforme articula o autor, “essa forma de ‘derreter os sólidos’ deixava toda a complexa rede de relações sociais no ar - nua, desprotegida, desarmada e exposta, impotente para resistir às regras da ação e aos critérios da racionalidade.” (BAUMAN, 2000, p. 5)

Este “soltar o freio”, no entanto, não implica, necessariamente, um completo abandono de conceitos já elaborados - por mais que essa fosse, a princípio, a ideia da sociedade moderna. Não havia mais a solidificação de exigências ou legislações restritivas, como antes, mas a fluidez ainda pode carregar resquícios das elaborações das sociedades anteriores. Não se trata mais de uma regulamentação ostensiva, mas de uma moralidade que ainda se faz presente atualmente. É o que Ulrich Beck (BECK apud BAUMAN, 2000) classifica como categorias ou instituições “zumbi”, que estão mortas pelos novos ideais de liberdade e escolha, mas ainda vivem de certa forma no imaginário desta nova sociedade.

As configurações e os padrões, ainda que novos e aperfeiçoados, seguem, de certa forma, rígidos. Isto porque, como ressalta Bauman (2000, p. 7), “nenhum molde foi quebrado sem que fosse substituído por outro”. A tarefa dos indivíduos livres, segundo o autor, era apenas escolher, dentro desses novos nichos disponíveis, qual seria o mais apropriado e ali se estabelecer, seguindo as regras e os modos de conduta corretos. Bauman observa que:

[...] As pessoas foram libertadas de suas velhas gaiolas apenas para ser admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar, através de seus próprios esforços dedicados, contínuos e verdadeiramente infundáveis, nos nichos pré-fabricados da nova ordem: nas classes, as molduras que (tão intransigentemente como os estamentos já dissolvidos) encapsulavam a totalidade das condições e perspectivas de vida e determinavam o âmbito dos projetos e estratégias realistas de vida. (2000, p. 7-8)

¹⁰ No original: “[...] because meanings are always changing and slipping, codes operate more like social conventions than like fixed laws or unbreakable rules.”

O processo de autoconstrução individual ficou “endêmico”, pois a liberdade não significava que as pessoas fossem independentes da sociedade ou livres para só seguir a própria imaginação. “Os poderes que liquefazem passaram do ‘sistema’ para a ‘sociedade” (BAUMAN, 2000, p. 8), afirma o autor; assim, não é mais que as pessoas tivessem que seguir firmes mecanismos de controle estabelecidos por instituições rígidas, mas a sociedade espera que seus indivíduos façam escolhas e sigam condutas adequadas, que são plurais e contrastantes. Esta multiplicidade de opções, sem tantos códigos e regras impostos por uma instituição superior, gera uma “agonia da indecisão” que vem de um medo do risco e do fracasso nesse processo de definição do eu que é cobrado. Estabilidade e simplificação da distribuição de papéis, para muitos, se tornou uma necessidade psicológica (KEHL, 2008).

É importante fazer uma distinção entre a liberdade subjetiva e a objetiva, de modo que nem sempre a sensação de liberdade significa uma real liberdade do indivíduo. Em comparação com tempos anteriores, esta liberdade pretendida na sociedade moderna poderia parecer completa, porém, ela ainda carregava seus próprios aspectos de restrição e definição. Isto acontecia porque, de acordo com Hobbes, “um ser humano dispensado das limitações sociais coercitivas (ou nunca submetido a elas) é uma besta e não um indivíduo livre” (HOBBS apud BAUMAN, 2000, p. 18). Hobbes defende que a total liberdade e a falta de limites eficazes ocasionariam um estado de caos; as pessoas precisam de definições, pontos de orientação, referências para se apoiarem. Uma vida de impulsos momentâneos, sem rotina ou hábitos, seria, como define Sennet, uma “existência sem sentido” (SENNET apud BAUMAN, 2000). Bauman (2000, p. 19) conclui que, “ao se colocar sob as asas da sociedade, ele, até certo ponto, depende dela”.

O que Bauman sugere é que a individualização se dá de modos diversos na era sólida e na fluida; porém, o processo de identificação é inevitável e faz parte da existência. A característica da Modernidade fluida, conforme os pensamentos de Bauman, é que os seres humanos não nascem mais nas suas identidades previamente determinadas, eles precisam tornar-se: “a Modernidade substitui a determinação heterônoma da posição social pela autodeterminação compulsiva e obrigatória” (BAUMAN, 2000, p. 30).

A situação moderna surge do derretimento de algemas limitantes; no entanto, os indivíduos ainda são submetidos a uma imposição de que escolhas determinantes sejam feitas, ainda que elas sejam múltiplas. Bauman (2000, p. 21) teoriza que os sujeitos modernos talvez sejam mais “‘predispostos à crítica’: mais assertivos e intransigentes em nossas críticas, que nossos ancestrais em sua vida cotidiana, mas nossa crítica é, por assim dizer, ‘desdentada’ incapaz de afetar a agenda estabelecida para nossas escolhas na ‘política-vida’”.

Suely Rolnik também reflete sobre o processo de subjetividade, mas diverge um pouco da abordagem feita por Hall, no sentido de trabalhar com a noção de forças ao comparar as regiões de dentro e fora da pele. De acordo com a autora, “a pele é um tecido vivo e móvel feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade” (ROLNIK, 1997, p.1). Estes fluxos vão entrando na composição da pele e determinando as subjetividades. Do lado de fora existe uma agitação permanente que é desintensificada pelo lado de dentro. Existe, portanto, uma ação de devir constante que se modifica cada vez que a figura sai de si mesma e se torna outra.

Não se trata de um dentro e fora delimitados por uma noção espacial, mas por esse movimento de forças que interagem entre si. Neste fluxo, conforme explica Rolnik (1997, p. 3), “nenhuma concretização, nenhuma espacialização tem o poder de estancar a nascente”, visto que essa troca não pode ser totalmente finalizada.

Microuniversos diversos são criados, possibilitados justamente pela Modernidade fluida que se vive, que permite a pluralidade de modos de existência. Além da multiplicidade de possibilidades, outro conceito da fluidez moderna que se encontra com a subjetividade de Rolnik é o próprio movimento de transição e modificação nas subjetividades. Como mencionado anteriormente, não se pode pensar em alguém sem identidade, ou esta pessoa estaria em algum lugar completamente fora da sociedade, mas esta identidade escolhida não é definitiva e sofre mutações ao longo do percurso.

No contato entre interior e exterior na construção da subjetividade, as expressões culturais e artísticas dão sentido e valor à relação entre forças. Identifica-se uma confluência entre cultura e subjetividade, em que se delimita uma cartografia cultural que serve de guia para delinear a subjetividade e, reciprocamente, não se poderia pensar na própria cultura sem uma subjetivação. A autora escreve que:

Estes microuniversos constituem cartografias - musicais, visuais, cinematográficas, teatrais, arquitetônicas, literárias, filosóficas, etc. - do ambiente sensível instaurado pelo novo diagrama. Tais cartografias ficam à disposição do coletivo afetado por este ambiente, como guias que ajudam a circular por suas desconhecidas paisagens (ROLNIK, 1997, p. 3).

Rolnik procurou identificar quando, quanto e como fluem os processos de formação e desmanchamento de figuras. Ela percebeu, neste processo, o que foi classificado como “viciado em identidade” (ROLNIK, 1997). A multiplicidade extensiva de escolhas, como supõe a Modernidade Líquida, pode parecer ameaçadora e exaustiva, impulsionando, então, um movimento de tentativa de anestesia para que as intensidades do lado de fora não ponham em risco a suposta identidade que o indivíduo viciado adquiriu. Assim, estas pessoas se apegam a

conceitos como país, classe social, sexo, faixa etária, cor de pele, raça, etnia, religião, ideologia - entre outros - para se delimitar. Suely Rolnik (1997, p. 4) afirma que “o pertencimento a cada uma dessas categorias é uma oportunidade para ceder ao vício de reivindicar uma identidade - vício considerado politicamente correto, beneficiando de amplo respaldo”.

Para conseguir manter essa ilusão de uma identidade definitiva e imutável, sem absorver as vibrações do lado de fora, o homem precisaria consumir algum tipo de droga. Um desses anestésicos utilizados é categorizado como “identidade *prêt-à-porter*” (ROLNIK, 1997). Estas identidades simplistas e determinantes ajudam as pessoas que escolhem delas usufruir a consumir uma categoria de simples digestão e com condutas e definições bem delimitadas que ajudam na agonia das escolhas. Rolnik define então que:

Trata-se de uma droga disponível em profusão no mercado da mídia sob todas as formas e para todos os gostos: são as miragens de personagens globalizados, vencedores e invencíveis, envoltos por uma aura de incansável glamour, que habitam as etéreas ondas sonoras e visuais da mídia (1997, p. 5).

No entanto, a opção por escolher se definir a partir destas identidades *prêt-à-porter* coloca em risco a potência criadora da vida e, ressalta a autora, “obviamente ele nunca chega lá, já que é uma miragem” (ROLNIK, 1997, p. 5). Estas identidades ocasionam uma superficialização do que é consumido e uma simplificação das forças externas, que esbarra, de certa forma, numa preocupação ética: se a subjetividade ocupa simplesmente o espaço interno dessa estrutura, isso significaria que tudo já está estabelecido, fixado, sem deixar espaço para a reflexão sobre mudanças.

Rolnik estabelece, então, uma transversalidade entre subjetividade, ética e cultura, em níveis diversos, que variam do “homem-médio” à “subjetividade artista” (ROLNIK, 1997). Por isso, ela insiste que o movimento deve ser de investimento e envolvimento na produção cultural, para que se aumente o rigor e o vigor da própria produção pessoal, além de se prover de recursos cartográficos que ajudem a inventar formas mais de acordo com os diagramas vigentes.

3.3 Influência dos meios de comunicação na formação do self

John B. Thompson coloca o desenvolvimento dos meios de comunicação como uma questão central no entendimento da modernidade; os meios de comunicação estariam entrelaçados com o surgimento da sociedade moderna. Isso se deve ao fato de que, conforme o autor, o uso dos meios de comunicação transforma e organiza a vida social, em seus aspectos espaciais e temporais, “criando novas formas de ação e interação, e novas maneiras de exercer o poder” (THOMPSON, 1998, p. 14). O poder, nesta nova formulação, se dá numa escala nunca

antes vista, devido ao alcance destas novas tecnologias de comunicação. Neste sentido, o autor pensa em poder com enfoque em representação e símbolos – mais uma vez, diferente da conceituação feita por Foucault.

O protagonismo dos meios de comunicação para a sociedade moderna muito se relaciona com a sua dimensão simbólica, em que dialogam produção, armazenamento e circulação de informações e códigos que serão fundamentais para a experiência particular e social dos indivíduos. O desenvolvimento dos meios de comunicação reelabora o caráter simbólico da vida social e os seres humanos que os utilizam fabricam ‘teias de significação’ (THOMPSON, 1998). Esses meios estão impregnados de linguagem que permite aos usuários estabelecer e renovar relações uns com os outros.

Thompson ressalta que os indivíduos podem também exercer poder sem relação com o Estado ou com a política. Uma das vertentes possíveis do exercício de poder é o chamado ‘poder cultural’, relacionado à produção, transmissão e recepção dos significados das formas simbólicas. Esta atividade simbólica é fundamental na vida social, uma vez que os indivíduos têm constante preocupação com a expressão de si mesmos e a interpretação dos outros.

Outra possibilidade de poder, que se relaciona com a já mencionada, é o ‘poder simbólico’ que se refere à capacidade de intervir nos acontecimentos e influenciar ações através da produção e transmissão de formas simbólicas. Diversas instituições podem ser culturais e exercer este tipo de domínio - em dado momento, a Igreja foi o principal agente a manifestar este poder; atualmente, as indústrias da mídia são, possivelmente, as maiores detentoras dele.

É preciso ressaltar que formas simbólicas divergem quanto ao grau de fixação no imaginário social; alguns meios de produção e transmissão de signos, como, por exemplo, o diálogo ou algum escrito em papel, têm um tempo de vida mais curto. As produções midiáticas, no entanto, costumam se prolongar pelo tempo-espaço, dada a sua reprodutibilidade, e, sendo assim, expandem suas mensagens para diferentes períodos e locais.

Não se pode supor que todos os receptores de uma mensagem farão a mesma decodificação e interpretação dela, e também seria equivocado supor que estes receptores são totalmente passivos e acríticos. Ao interpretar as mensagens transmitidas pelos meios de comunicação, os indivíduos já carregam todo um plano de fundo de recursos culturais já existentes, com conceitos e ideias relativos ao seu período histórico e à sua cultura, que vão delimitar algumas possibilidades de interpretação do conteúdo recebido. Porém, dentro de uma mesma cultura em que indivíduos compartilham, em geral, das mesmas significações, pode-se pensar que as mensagens dos meios culturais terão efeitos similares.

Outro aspecto importante a ser destacado é como se dá o fluxo de comunicação na sociedade midiática. Diferentemente de um diálogo ou de uma chamada telefônica, a transmissão ou difusão destas mídias modernas, como, por exemplo, a televisão, se faz em sentido único, o que torna os receptores parceiros desiguais no processo de intercâmbio simbólico. Apesar desta dismorfia entre estes agentes da comunicação, ainda que os receptores tenham pouco controle para definir e alterar o conteúdo transmitido, eles não são completamente passivos, já que o próprio consumo das mensagens se dá como uma ação, um processo ativo de construção de sentido.

A este novo tipo de compreensão de mundo amplamente modificada pelos meios técnicos de comunicação John B. Thompson deu o nome de ‘mundanidade mediada’ (THOMPSON, 1998). Este termo se refere ao fato de que, como indica Thompson (1998, p. 38), “nossa compreensão do mundo fora do alcance de nossa experiência pessoal, e de nosso lugar dentro dele, está sendo modelada cada vez mais pela mediação de formas simbólicas”. Pode-se dizer então que os meios de comunicação alteraram também o sentido de pertencimento dos indivíduos e a compreensão de grupos e comunidades, formando uma ‘sociedade mediada’ (THOMPSON, 1998).

A recepção dos produtos midiáticos, na sociedade moderna, se tornou uma rotina, uma prática diária. Para entender seus efeitos, é importante situar os indivíduos nas condições nas quais eles recebem estes produtos da mídia, pensando no contexto socio-histórico, nas relações de poder em jogo e nos recursos disponíveis para assimilação do conteúdo. Este tipo de formulação que leva em conta a recepção como um processo ativo e criativo é definido por Thompson (1998, p. 44) como um ‘processo hermenêutico’ em que “os indivíduos que recebem os produtos da mídia são geralmente envolvidos num processo de interpretação através do qual esses produtos adquirem sentido”. Os sujeitos já trazem como plano de fundo conhecimentos implícitos que estruturam a forma que ele irá exercer o processo de interpretação. Thompson ressalta:

Na recepção e apropriação de mensagens da mídia, os indivíduos são envolvidos num processo de formação pessoal e de autocompreensão - embora em formas nem sempre explícitas e reconhecidas como tais. Apoderando-se de mensagens e rotineiramente incorporando-as à própria vida, o indivíduo está implicitamente construindo uma compreensão de si mesmo, uma consciência daquilo que ele é e de onde ele está situado no tempo e no espaço (1998, p. 45-46).

Foi estabelecida então a conexão fundamental entre autoformação e mídia, o eu e a experiência num mundo mediado. Com este desenvolvimento das mídias, o autor conclui que “o processo de formação do self se torna mais reflexivo e aberto” (THOMPSON, 1998, p. 181).

O que acontece é que os horizontes de compreensão de si e do mundo são alargados pelas experiências proporcionadas pelos meios midiáticos. A construção do self conta, então, com mais recursos disponíveis para organizar o *eu* e a existência, o que é característico da Modernidade Líquida (BAUMAN, 2000). Thompson sugere que:

Quando formas simbólicas mediadas são incorporadas reflexivamente aos projetos de formação do self - como, por exemplo, as concepções de masculinidade e feminilidade, de identidade étnica, etc - então as mensagens podem assumir um papel ideológico bastante poderoso. Elas se tornam profundamente internalizadas no self e são expressas menos em crenças e opiniões explícitas, do que no modo como o indivíduo se porta no mundo, no modo como se relaciona consigo mesmo e com os outros e, em geral, no modo como entende os contornos e os limites de si mesmo (1998, p. 187).

Esta oferta substancial de informações e símbolos para formação do self tem o aspecto positivo da fluidez de uma identidade que não precisa se fixar ou se definir completamente e que têm mais recursos para a reflexão sobre si mesmo. Porém, apesar de enriquecer e acentuar a organização reflexiva do self, o aumento na oferta de formas simbólicas tem também consequências negativas para a formação de subjetividades. Uma delas é o que Thompson chamou de ‘dupla dependência mediada’ (THOMPSON, 1998), que caracteriza a necessidade dos indivíduos de consumir estes produtos midiáticos, sob os quais eles têm pouco controle, para adquirir bases para formação do self. É o paradoxo do século XX: reflexividade e dependência.

Além disso, outro aspecto problemático é a sobrecarga simbólica advinda da oferta excessiva de significados e possibilidades pelos meios de comunicação; isto pode ter um efeito desorientador no espectador. Os indivíduos podem também acabar confiando mais nos materiais simbólicos mediados, de modo que estes meios de comunicação se tornam menos um recurso reflexivo e mais um objeto de identificação, com forte apelo emocional. O potencial atrativo destes meios permite uma ‘intimidade à distância’ (THOMPSON, 1998) e os atores e as atrizes se tornam figuras íntimas e companheiros regulares.

O desenvolvimento das sociedades modernas sofreu um complexo reordenamento das experiências, fazendo com que, além da experiência vivida, aquela que de fato ocorre na vida do indivíduo, surgisse também a experiência mediada, que existe apenas nas formas simbólicas representadas nos meios de comunicação, mas que, muitas vezes, são introjetadas no leque de experiências do receptor. Muitas vezes, a experiência mediada pode ser tão ou mais significativa do que a experiência vivida e, se o receptor escolher consumi-la, ela pode adquirir uma relevância profunda e permanente no projeto do self.

Com esta multiplicidade de informações às quais o self é exposto, a formação do eu na sociedade moderna líquida sofreu uma grande transformação e se tornou cada vez mais desafiador o processo de dar coerência ao self. A exibição de formas simbólicas, muitas vezes, é desarticulada, o que dificulta - mas não impossibilita - a centralização do self. O que se pode aferir é que os indivíduos modernos dependem cada vez mais das experiências mediadas e estão cada vez mais abertos a elas, variando no grau de absorção e reflexão destes símbolos. De acordo com o pensamento proposto por Thompson (1998, p. 202), “um indivíduo que lê um romance ou assiste uma novela não está simplesmente consumindo uma fantasia; ele está explorando possibilidades, imaginando alternativas, fazendo experiências com o projeto do self”.

4 CINEMA E SUBJETIVIDADE FEMININA

Este capítulo tem por objetivo identificar signos e significados associados à figura da mulher em produções cinematográficas. Primeiramente, será traçado um panorama geral histórico de algumas variações das personagens femininas ao longo da história do cinema para que se possa perceber como elas foram sendo adaptadas a diferentes épocas. A implementação do *star system*, ou sistema de estrelato, estudado por Gubernikoff, foi um dos mecanismos de elaboração de certos ideais femininos nas telas. Este sistema permite um duplo efeito de afastamento, no sentido da glamourização da diva, mas também de atração, induzindo à identificação da espectadora com a personagem. Além disso, é fundamental para a potencialização do prazer no olhar e na erotização do feminino, tema explorado por Laura Mulvey,

É importante ainda ressaltar a relação entre representação feminina no cinema e oferta de subjetividades. Giselle Gubernikoff (2016, p. 11) ressalta que “o cinema - e principalmente o cinema americano - molda as individualidades femininas desde os primórdios de sua história, definindo padrões não só de comportamento, de como devemos ser e agir, mas também padrões estéticos, de como devemos aparentar”. Por isso, este capítulo se propõe a identificar alguns dos mecanismos de subjetividades através dos quais os filmes atuam na oferta das identidades femininas. É preciso também definir o protagonismo do olhar masculino na determinação dos ideais femininos apresentados nas telas.

Para exemplificar os conceitos abordados ao longo de todo este trabalho, serão analisados dois filmes do gênero “comédia romântica”, produzidos nos anos 2000 e 2010. Estas produções cinematográficas escolhidas dão indícios dos efeitos do cinema no processo de subjetividade feminina, especialmente quanto à sua sexualidade, e permitem ainda associações com o papel da mulher na Grécia Antiga, no cristianismo e na Modernidade, estudados em capítulo anterior.

4.1 Cinema e oferta de subjetividades dos ideais femininos

A autora Teresa de Lauretis (1984, p. 3, tradução nossa¹¹) apresenta a diretriz de base do estudo feminista: “o pessoal é político”. Essa constatação é importante para que se perceba que o agenciamento de códigos a partir de linguagens - como o cinema - possibilita que valores sociais e sistemas simbólicos sejam introjetados nas subjetividades. Sendo assim, a visão

¹¹ No original: “O pessoal é político.”

patriarcal desenvolvida historicamente perpassa a cultura por quase todas as produções humanas - dentre elas a midiática - e, conclui a autora, “acimenta” (LAURETIS, 1984) uma visão da mulher como detentora de uma suposta essência feminina eterna.

Por isso, é preciso aprofundar o entendimento do modo como o cinema opera como um dos meios fundamentais de oferta de modelos identitários e quais são esses ideais femininos apresentados, de que modo eles se modificam ao longo dos anos, em certos contextos históricos, e quais são os impactos disso para a audiência feminina. Todo o pensamento masculino, hoje identificado como “machismo”, que se estabeleceu desde os tempos mais antigos, na filosofia grega e na moral cristã, conflui para a solidificação de ideologias que se refletem em diversas áreas, sendo a produção cinematográfica uma delas.

Lauretis (1984, p. 4, tradução nossa¹²), no livro *Alice Doesn't*, indica que “a representação da mulher como corpo-espetáculo para ser observado, lugar de sexualidade e objeto de desejo - tão persuasivo na nossa cultura, acha na narrativa cinematográfica sua mais complexa forma de expressão e mais ampla circulação”. A mulher aparece então como objeto e signo de uma cultura masculina, de modo que a subjetividade, ou os processos subjetivos, são, como descreve Lauretis (1984, p. 8, tradução nossa¹³), “[...] inevitavelmente definidos em relação com a subjetividade masculina, isso quer dizer, com o homem como único termo de referência.”

A autora classifica o cinema como um modo de mapeamento da visão social em subjetividade (LAURETIS, 1984); os filmes, de acordo com essa conceituação, afetam o espectador como uma produção de subjetividade e trabalham em direção de uma orientação do desejo. Lauretis (1984, p. 8, tradução nossa¹⁴) conclui: “desse modo, o cinema participa fortemente na produção de formas de subjetividade que são moldadas individualmente, mas inequivocamente sociais”.

A autora se utiliza de algumas noções da semiótica para tematizar a produção cinematográfica. A conclusão é que o cinema é composto por linguagem e sistemas de significação cujos significados são estabelecidos por códigos específicos fundamentados em uma ordem dominante - o que explicaria como a imagem da mulher foi construída nas representações cinematográficas. Ela rebate a ideia de não-intervenção, pois defende que o

12 No original: “The representation of woman of woman as spectacle-body to be looked at, place of sexuality and object of desire - so pervasive in our culture, finds in narrative, finds in narrative cinema its most complex expression and widest circulation.”

13 No original: “[...] inevitably defined in relation to a male subject, that is to say, with man as the sole term of reference.”

14 No original: “In this manner cinema powerfully participates in the production of forms of subjectivity that are individually shaped yet unequivocally social.”

signo é sempre um produto e o que é refletido na câmera é o mundo ‘natural’ da ideologia dominante (LAURETIS, 1984). A autora escreve:

[...] como o cinema é diretamente implicado na produção e reprodução de significados, valores e ideologias em ambas socialidade e subjetividade, deveria ser melhor compreendido como uma prática significante, um trabalho de semiose: um trabalho que produz efeitos de significado e percepção, autoimagem e posições subjetivas para todos aqueles envolvidos, na produção ou na audiência; e, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é constantemente envolvido, representado e inscrito na ideologia (LAURETIS, 1984, p. 37, tradução nossa¹⁵).

É possível entender então que as imagens oferecidas na sociedade, especialmente a imagem feminina, estão localizadas, como situa a autora, num “[...] contexto abrangente de ideologias patriarcais, cujos valores e efeitos são sociais e subjetivos, e, obviamente, permeiam todo o tecido social e, por isso, todos os sujeitos sociais, mulheres e também homens” (LAURETIS, 1984, p. 38-39, tradução nossa¹⁶). O cinema é, portanto, um processo discursivo que abrange diferentes camadas de códigos que são interpretados em diferentes condições pelos espectadores. É então relevante ressaltar a importância do espectador nesse movimento de codificação, que se localiza nem dentro nem fora do filme, mas perpassa e é intersectado pelo cinema.

Nesse estudo relativo às identidades no cinema, é preciso ressaltar um processo que se fez fundamental para a identificação do público e a divulgação dos ideais de feminilidade: o *star system* - ou sistema de estrelato. Giselle Gubernikoff comenta a importância desse sistema propagado pelas atrizes hollywoodianas na construção de subjetividades femininas nas telas de cinema; a autora afirma que, “por intermédio dos novos estereótipos criados pelo cinema americano, novos ideais de feminilidade e padrões de comportamento foram impostos” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 56). O *star system* foi desenvolvido pela indústria fílmica americana para que pudesse promover uma maior identificação dos espectadores, ao mesmo tempo em que colocava em jogo mecanismos de admiração e fascínio que acionavam os desejos do público.

As características dessas estrelas de Hollywood foram sendo moldadas em correspondência com os temas e valores mais relevantes a cada época, acompanhando revoluções morais, sofrendo, assim, alterações ao longo das décadas. Até os anos 20, por

15 No original: insofar as cinema is directly implicated in the production and reproduction of meanings, values, and ideology in both sociality and subjectivity, it should be better understood as a signifying practice, a work of semiosis: a work that produces effects of meaning and perception, self-images and subject positions for all those involved, makers and viewers; and thus a semiotic process in which the subject is continually engaged, represented, and inscribed in ideology.”

16 No original: “[...] context of patriarchal ideologies, whose values and effects are social and subjective, aesthetic and affective, and obviously permeate the entire social fabric and hence all social subjects, women as well as men.”

exemplo, a identificação do público era, como definido no texto, com mulheres vitorianas de “suave romantismo e pragmática severidade” (WALKER apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 55). Tendo os filmes de David Griffith como exemplo, no começo do cinema, a educação vitoriana, com bases romântica e cavalheiresca, repressora da sexualidade, reflete no conteúdo de sua direção cinematográfica. A estrela de Griffith era sensível, sugestível e obediente, doce, inocente, encantadora e infantil (GUBERNIKOFF, 2016). Já em seguida houve um rompimento da imagem feminina delicada, com a promoção da representação de uma mulher que a autora classifica como “[...] moderna, neurótica, sensualmente feminina” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 56), na figura da *femme fatale*.

O sexo e a sensualidade foram questões fundamentais que geraram extensa problemática e discussão na história cinematográfica, oscilando entre momentos de mais permissividade e décadas de rígida censura. Nesse sentido, a censura e a repressão aparecem como uma faceta da produção de sexualidade colocada nos corpos, conforme demonstra Foucault; o aspecto limitativo negativo da sexualidade está incluído numa estratégia maior produtiva. A Primeira Guerra, por exemplo, foi um marco na produção midiática; durante essa época algumas questões como divórcios, bebidas e drogas, que marcaram a sociedade no período bélico, passaram a ser representadas nas telas. Após essa onda de subversão, os filmes subsequentes foram alvos de censura e moralidade com a implementação do Código Hays, que pretendia banir das telas o sexo, a nudez e as ofensas. Gubernikoff (2016, p. 57) expõe que, no final destes filmes, “a virtude era premiada e o pecado punido”.

Passado o período desta produção puritana, os filmes mais permissivos voltaram às telas nas décadas de 50-60, apresentando certa liberação sexual da mulher, por meio da exploração do *sex-appeal* - apelo sexual - e da sensualidade, que delinearam um novo modelo de mulher no painel cinematográfico mundial, explicitado em figuras como a de Marilyn Monroe. Gubernikoff (2016, p. 61) destaca que, nesta época., “[...] o cinema americano acentua a característica da mulher neurótica [...] transformando-se mais uma vez em uma forma de controle e de domesticação da sexualidade feminina”. A abundância e legitimidade do sexo nas telas dos anos 1950 e 1960, cujo outro forte símbolo sexual era Brigitte Bardot, foi contrabalanceada por comédias ligeiras, também de cunho sexualizado. A autora conclui:

O cinema americano dos anos de 1950 e 1960 foi notadamente marcado pela exploração de tipos femininos bastante infantilizados e ingênuos, frutos de uma política sexual profundamente misógina, onde a figura feminina era violentada em função de uma série de clichês (GUBERNIKOFF, 2016, p. 68).

Ainda na década de 70, de acordo com os estudos de Gubernikoff (2016, p. 61), apenas alguns limitados modelos de feminino eram representadas no cinema, “de preferência engraçadinhas e divertidas”. Mesmo com os avanços na emancipação feminina nos anos 60, as personagens femininas ainda eram apresentadas através de estereótipos, como sugere a autora, “escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de vida dela” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 69). Gubernikoff (2016, p. 69) ressalta que, quando uma mulher conquistava um papel central, “sua ideologia era truncada, já que toda mulher que ousasse se emancipar, no final acabava mal [...], vítimas de si mesmas ou de contingências externas”. A autora conclui ainda que “[...] o cinema sempre ficou atrasado ao menos uns dez anos em relação a toda revolução sexual” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 69).

O star system, de acordo com Gubernikoff, ativa uma identificação afetiva dos espectadores com o espetáculo, consolidado na indústria cinematográfica americana; trabalha com arquétipos; “a divina, ou diva, situa-se entre a jovem inocente e a *femme fatale*, que sofre e faz sofrer” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 71). Laura Mulvey (1975, p. 61, tradução nossa¹⁷) destaca o mecanismo do star system como um “[...] processo complexo de similaridades e diferenças (o glamour personifica o comum)”, ressaltando como esse movimento de atração e repulsa das estrelas, por identificação de qualidades em comum, ao mesmo tempo em que são elaboradas no âmbito de um fetichismo do estrelato, são importantes para repercutir no espectador os códigos apresentados.

É preciso ressaltar que o ponto de vista do homem foi predominantemente responsável pela produção das representações femininas até hoje, o que influencia diretamente a forma de ser das mulheres retratadas. As espectadoras introjetam, em certo nível, essas subjetividades expostas em comportamentos e atitudes que são, conforme descreve Gubernikoff (2016, p. 108), “balizados por imagens amplamente divulgadas nos meios de comunicação e que nos servem de modelo”.

A autora reforça que “estes estereótipos impostos à mulher pela mídia funcionam como uma forma de opressão, pois ao mesmo tempo em que transformam a mulher em objeto [...], anulam a mulher como sujeito e recalcam seu papel social” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 108) em favor de uma economia patriarcal capitalista. A posição da mulher no cinema narrativo clássico foi a de negação da sua voz no discurso do filme; o aparato cinematográfico, como a câmera e o enquadramento das imagens, foi manipulado de modo a objetificar a mulher.

¹⁷ No original: “[...] complex process of likeness and difference (the glamorous impersonates the ordinary).”

Outra característica fundamental da representação da mulher no cinema clássico é o modo como a figura feminina é quase sempre apresentada em relação a algum personagem masculino, muitas vezes existindo apenas para dar significado a ele. Laura Mulvey articula esse movimento ao afirmar que o fundamental é o que a heroína provoca; a mulher, por si só, não tem importância. A personagem feminina, neste cenário, existe apenas para validar ou dar significado aos personagens masculinos.

O cinema americano, historicamente, se utilizou das suas narrativas para divulgar e disseminar um ideal de feminilidade, variante de acordo com as expectativas e os acontecimentos de cada década, sendo não apenas um “meio de reprodução”, mas um “meio de expressão” (METZ apud GUBERNIKOFF, 2016). O cinema então, como referencial, foi bem-sucedido na criação de um mundo moldado de acordo com seus valores e interesses, já que, como afirma Massimo Canevacci, “imagens pretendem não apenas capturar, mas também ser realidade” (CANEVACCI apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 110). Por isso, Gubernikoff determina que:

A estrela não representava uma personagem no sentido de interpretar, mas ela personificava a melhor maneira que um indivíduo poderia tomar diante dos problemas da vida. O cinema trabalha com estereótipos que permitem uma identificação do espectador através dos traços de personalidade e de expectativas comuns à maioria deles (2016, p. 115).

Devido ao monopólio no mercado de exibição, o cinema americano, especialmente o clássico, ligado às ideologias dos grandes estúdios, produz significados que circulam por todo o tecido social. O cinema clássico foi um mecanismo fundamental para disseminar valores e ideologias, facilitando assim o enraizamento social destas ideias. O cinema americano, desde o início, foi conivente com as ideologias patriarcais e foi essencial para a formulação e divulgação da mulher “cativa” (GUBERNIKOFF, 2016).

O aparato cinematográfico significa e cria identificações através de códigos de representação; esta identificação é bastante orientada pelo direcionamento do olhar - olhar da câmera, do espectador e dos personagens que reforçam sentidos e valores. O espectador que consome os produtos cinematográficos elabora estes significados a partir de suas próprias referências, em um nível pessoal e muitas vezes inconsciente. O cinema se utiliza, assim, da verossimilhança para inserir o espectador na narrativa permitindo que ele receba estes códigos imagéticos.

A identificação do espectador com o filme é, portanto, essencial para firmar um compromisso com a subjetividade; para que isso ocorra, os filmes precisam acompanhar mudanças sociais, moldando os sistemas de identificação com o sujeito. Assim, o público

suspende sua ‘incredibilidade’ (KUHNS apud GUBERNIKOFF, 2016) e recebe as mensagens de modo mais passivo. Outra técnica utilizada para facilitar a conexão do espectador com o que está sendo representado na tela é a incorporação de elementos do realismo à narrativa, permitindo que o espectador acredite que o filme reflete o mundo real, transformando-o em ‘consumidor passível’, mais propenso a consumir o conteúdo apresentado sem tanta desconfiança (GUBERNIKOFF, 2016).

A espectadora feminina especificamente é envolvida pelo cinema dominante, de modo a ter seu desejo orientado em direção a uma ordem social, uma vez que a mulher é representada no cinema como o próprio local da sexualidade e objeto fetichizado. A cultura patriarcal contribuiu imensamente para difundir o corpo da mulher como espetáculo, impondo que a mulher se reconheça neste lugar de exposição e atração do olhar masculino. Essa equação entre mulher e sexo faz parte do dispositivo de sexualidade, proposto por Foucault, que identificou a saturação sexual dos corpos na Modernidade. Gubernikoff (2016, p. 133) define que a feminilidade se estabeleceu, no cinema clássico de Hollywood, como “sinônimo de atração sexual, e, portanto, disponibilidade para os homens. A mulher internalizou os conceitos divulgados pelo cinema clássico como se fosse sua própria identidade”.

Laura Mulvey evidencia a utilização do olhar masculino na representação feminina no cinema clássico com base em um fundo psicanalítico. Mulvey reforça, no artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, que os padrões de fascínio pré-existent e já em funcionamento no âmbito social e pessoal serviram de moldes para a construção do olhar fílmico. Desse modo, os filmes refletem e revelam as diferenças sexuais estabelecidas histórica e socialmente e que são responsáveis por controlar as imagens, orientando-as em direção a uma sexualização em forma de espetáculo. O falocentrismo, exaustivamente elaborado por Freud, perpetua a existência feminina essencialmente em relação à castração; e esse inconsciente do ideal patriarcal é absorvido na linguagem cinematográfica.

A mulher, como descreve Mulvey, é silenciada como elemento para dar significado às figuras masculinas, não sendo portadora de um significado próprio. Ainda que outros tipos de cinema sejam elaborados, possibilitados especialmente pela expansão de avanços técnicos para produção e filmagem, em geral eles encontram espaço apenas como produções independentes, que não chegam a ter o alcance em massa de uma produção hollywoodiana, ainda orientada pela ordem dominante - ainda que esta sofra alterações ao longo do tempo. Por isso, a autora

conclui: “sem desafios, os filmes *mainstream* codificam o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante” (MULVEY, 1975, p. 59, tradução nossa¹⁸).

Mulvey classifica o prazer de olhar e ser olhado através do termo da escopofilia, que corresponde à objetificação do outro, submetendo-o a um olhar “controlador e curioso” (MULVEY, 1975), que pode se desenvolver em direção a uma perversão saturada de prazer sexual visual. Os filmes se aproveitam e “brincam” (MULVEY, 1975) com essa fantasia *voyeurista*, através da própria ambientação das salas de cinema, escuras e com a luminosidade atraindo o olhar. O cinema funciona então como um modo de satisfação do prazer visual de modo que o espectador projeta seus desejos no performer apresentado na tela. Mulvey (1975, p. 61, tradução nossa¹⁹), assim, resume esse mecanismo escopofílico: “[...] surge de um prazer em usar outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através da visão”.

A estrutura do prazer do olhar no cinema tem dois aspectos contrastantes, um deles é a escopofilia e o outro é a estimulação do ego, relacionado a características narcisísticas, que reconhece na tela uma figura semelhante à própria imagem - que é explorada pelo *star system* nesse conflito entre identificação e estranhamento. Ambas estas formas de atração e direcionamento do olhar do espectador interagem e se sobrepõem durante a observação do filme.

Percebe-se então que a mulher é exposta como objeto receptor do olhar e que sua aparência é codificada para que tenha forte impacto visual e erótico (MULVEY, 1975). Os filmes *mainstream*, aqueles de maior alcance, combinam espetáculo e narrativa para, tradicionalmente, tornar a mulher objeto erotizado tanto para a história contada quanto para o espectador na sala de cinema. O olhar masculino na narrativa fílmica é construído, por exemplo, utilizando os *close-ups*, movimento de aproximação da lente da câmera, para suspender tempo e espaço e intensificar a fantasia fetichista, tanto do olhar masculino dos personagens quanto da própria audiência. A autora, então, conclui: “em um mundo ordenado por desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre masculino/ativo e feminino/passivo. O olhar determinante masculino projeta sua fantasia na figura feminina que é estilizada de acordo” (MULVEY, 1975, p. 62, tradução nossa²⁰).

Para demonstrar essa predominância do olhar masculino nos filmes hollywoodianos, as autoras Cadore e Monteiro citam um documento da ONU intitulado “Preconceito de gênero

18 No original: “unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order.”

19 No original: “[...] arises from a from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight.”

20 No original: “in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects their phantasy on to the female figure which is styled accordingly.”

sem fronteiras: uma pesquisa sobre personagens femininos em filmes populares em 11 países”. Um dos resultados obtidos nesta pesquisa foi o de que menos de 1/3 de todos os personagens cinematográficos são femininos - ainda que as mulheres correspondam aproximadamente à metade da população. Vale ressaltar também que as atrizes, na grande maioria, ganham salários menores do que os atores.

Outro dado essencial apresentado neste documento foi o de que “[...] nos filmes populares, observou-se que a sexualização é o padrão para personagens do sexo feminino, em todo o mundo” (CADORE; MONTEIRO, 2018, p. 37). Além disso, as autoras indicam, a partir desse documento, que “as meninas e mulheres são duas vezes mais propensas de que os homens e meninos de serem mostradas com roupas sensuais ou nuas e magras, e cinco vezes mais chance de serem vistas como atraentes” (ONU apud CADORE; MONTEIRO, 2018, p. 37). Uma outra pesquisa mencionada no artigo escrito pelas autoras analisa os 500 melhores filmes dos anos anteriores ao estudo global das Nações Unidas, de 2007 a 2012. Alguns resultados relevantes mencionados no texto foram que:

28,8% das mulheres usaram roupas provocativas, em contrapartida apenas 7% dos homens; a % de meninas adolescentes mostrando nudez aumentou 32,5% entre 2007 e 2012 e [...] aproximadamente 1/3 das personagens femininas com falas são retratadas de maneira sexualmente provocativas ou parcialmente nua (VASCOUTO apud CADORE e MONTEIRO, 2018, p. 38).

As autoras lembram, que durante muitos anos, as personagens femininas foram apresentadas nos filmes como “frágeis, vulneráveis, sensíveis que necessitam sempre do amparo e da intervenção por parte do herói e protagonista masculino” (CADORE; MONTEIRO, 2018, p. 39). Então, mesmo que a mulher retratada seja competente, ela eventualmente, no enredo, será salva por alguém do sexo masculino, trazendo protagonismo para o homem, mesmo que ele seja o personagem principal. Isso é um indicativo da inferiorização feminina refletida numa sociedade patriarcal machista. Elas ainda mencionam outro pensamento que perpassa as produções cinematográficas, o de que “[...] as mulheres só podem representar elas próprias, enquanto os homens podem representar à toda sociedade” (VASCOUTO apud CADORE; MONTEIRO, 2018, p. 42). Desse modo, os estereótipos criados têm o efeito de excluir aqueles que neles não se encaixam.

4.2 Filme *A Mentira* e a condenação sexual feminina

A Mentira é um filme de 2010, dirigido por Will Gluck e roteirizado por Bert V. Royal, que conta a história de Olive, uma menina cuja presença quase não era notada na escola, mas

passa a atrair atenção a partir de boatos sobre a sua vida sexual. O filme (*A MENTIRA*, 2010) é baseado no livro *A Letra Escarlata*, escrito por Nathaniel Hawthorne em 1850, que narra a trajetória de Hester Prynne, uma mulher que chocou a cidade de Salem, Massachusetts, após ter uma gravidez fruto de um adultério. Condenada pelo crime de sua infidelidade, a punição dada a Hester, após ser liberada de um período enclausurada na cadeia, é que ela carregasse em suas vestimentas uma letra A de cor escarlata para que pudesse ser sempre identificada pelo seu adultério.

A primeira fala do filme *A Mentira*, narrado pela personagem principal, é: “os boatos da minha promiscuidade têm sido muito exagerados.” Essa afirmação é a linha condutora da história de Olive Penderghast, uma menina que, por causa de boatos que se espalham na escola sobre suas supostas relações sexuais, passa a ser vista por todos como a “vadia da escola”. As consequências que Olive enfrenta pela sua reputação são similares às de Hester Prynne: isolamento, olhares, comentários maldosos e condenação em todo o âmbito social.

A trama tem início quando Olive, pressionada por sua melhor amiga, Rhiannon, mente para ela afirmando que teria perdido a sua virgindade. A reação de Rhiannon é bastante significativa: “agora você é uma grande vadia como eu.” O boato de que Olive não é mais virgem se espalha a partir de Marianne, líder do grupo cristão do colégio, que escuta a conversa das amigas. O rumor rapidamente alcança todos os alunos e a vida sexual de Olive se torna o assunto mais falado na escola.

A protagonista confidencia a verdade para um garoto, Brandon, que sofre *bullying* no colégio por ser gay. A partir dessa revelação, o menino decide pedir um favor: que, aproveitando a fama de “vadia”, Olive finja que tem relações sexuais com ele para que ele possa parecer hétero e dê fim às provocações dos colegas de classe; em troca, como gesto de agradecimento, ele oferece um vale-presente. A princípio, Olive acha a ideia absurda e nega, mas, comovida pelo sofrimento de Brandon, acaba aceitando o pacto.

Os dois resolvem fazer uma cena para espalhar o boato pela escola: vão juntos a uma festa na casa de uma menina do colégio, se trancam num quarto e fazem parecer que tiveram relações sexuais. Ao deixar o quarto, uma aglomeração curiosa está esperando do lado de fora. Nesta situação retratada, é possível identificar a diferença sexual fundamental estabelecida histórica e socialmente: Brandon sai como vitorioso, recepcionado pelos colegas, que comemoram a conquista; Olive, deixada sozinha, é, ainda mais fortemente, marcada como promíscua.

Irritada com o modo como a escola a define como uma grande pervertida, a protagonista decide assumir seu “alter-ego vadia”, como define, e, inspirada pela história da *Letra Escarlata*,

livro que estava sendo estudado em uma das aulas na escola, faz uma grande mudança em seu figurino e costura em todas as suas roupas uma letra A vermelha. É importante ressaltar o movimento de câmera e o enquadramento quando Olive chega na escola, pela primeira vez com o visual novo - uma lingerie preta com o A escarlate costurado na altura do seio: a filmagem é feita começando pelo de para cima, começando pelo salto alto, passando pelo corpo em movimento, delimitando a silhueta até chegar no rosto, finalizando a explosão de erotização da personagem com Olive mandando um beijo.

Neste momento é introduzida a imagem da *femme fatale* na narrativa. O corpo da mulher é exposto como espetáculo, objeto sexualizado. Os recursos técnicos escolhidos potencializam o olhar masculino, estudado por Laura Mulvey, e articulam o prazer visual do espectador – e dos personagens masculinos, que acompanham com o olhar o andar da protagonista.

Depois de o boato sobre a relação de Olive com Brandon percorrer o colégio, outros garotos que também são excluídos no ambiente escolar passam a propor o mesmo trato: pagar para espalhar rumores de encontros sexuais com a menina. Olive aceita e o esquema rapidamente se transforma numa comercialização de sua - suposta - vida sexual.

A sexualização de Olive incomoda especialmente o grupo cristão “Juro por Deus”, presidido por Marianne. O grupo faz alusão aos moradores da cidade descrita por Hawthorne, e também evidencia a problemática cristã do sexo. A condenação do prazer carnal se faz presente quando Marianne diz à Olive: “não é a mim que você vai ter de se explicar por seu comportamento depravado. Existe um poder maior, que vai julgá-la por sua indecência”. Ela afirma ainda que a garota vai para o inferno.

A premissa cristã da castidade e da virgindade também é abordada no filme em outra fala de Marianne, que pede aos integrantes do grupo “Juro por Deus”: “façam uma promessa para mim. Façam uma promessa a Deus aqui e agora: de que nós vamos continuar puros e castos até o casamento.” A condenação de Olive pelo grupo cristão, assim como foi com Hester Prynne e os religiosos de Salem, relaciona-se com a mulher diabólica, carnal e ameaçadora, descrita na literatura do século XIII e mencionada no texto de Vainfas.

Rhiannon também critica o novo comportamento da protagonista e rompe a amizade. O efeito de distanciamento causado pelas escolhas sexuais da personagem se reflete, por exemplo, no horário de almoço da escola, quando Olive senta sozinha; nenhum aluno se aproxima da protagonista, mas todos a encaram, de longe. Esta reação é bastante similar à repulsa, e certo medo, dos moradores de Massachusetts, sempre distantes de Hester, mas sempre olhando-a.

Outro ponto relevante a ser destacado no filme é a centralidade dos personagens masculinos; ainda que a protagonista seja feminina, são eles os responsáveis por desencadear

quase todas as mudanças mais importantes na narrativa. Brandon, por exemplo, é quem sugere a relação falsa, que impulsiona a comercialização da vida sexual de Olive e a transição para o visual sexualizado. Este movimento também pode ser associado ao conceito abordado por Mulvey de que a figura feminina existe para significar e validar o homem, uma vez que Olive melhora a reputação dos meninos com quem supostamente se relaciona, mas ela mesma não tem importância.

Outro personagem-chave na história é o professor favorito de Olive, aquele que determina a leitura de *A Letra Escarlata* em sua classe. Revela-se, em certo ponto da narrativa, que a esposa dele, conselheira estudantil do colégio, estava tendo um caso com um aluno e passou clamídia para ele. O menino, para não expor com quem teve relações, culpa Olive pela transmissão da doença. Olive, a princípio, concorda em fingir que é culpada, para poupar o casamento do professor, mas, eventualmente, revela a verdade a ele. A garota afirma que tê-lo magoado é a parte da qual mais se arrepende; esta situação é um dos marcos para ela perceber que precisa reverter sua reputação.

Mais um garoto importante para a narrativa é Anson, um colega da escola que convida Olive para um encontro. A menina fica muito animada com o convite, porque, como ela mesma ressalta, todos os meninos estavam preocupados em mentir sobre se relacionar com ela, mas nenhum tentava de fato chamá-la para sair. Vale introduzir aqui a diferenciação grega, apresentada por Foucault, entre a cortesã, fonte de prazer sexual para o homem, e a esposa, responsável pelo lar, relacionando com a noção da “menina para casar”, ou “para namorar”, que não seria a fonte de prazer sexual - categoria identificada na protagonista.

Olive e Anson saem então para jantar, mas, no final do encontro, o garoto tenta pagar para fazer sexo com ela. A menina, desconfortável e frustrada, tenta explicar que tudo era um fingimento; ele, no entanto, insiste na tentativa. Finalmente, após uma discussão, o menino desiste e se retira irritado, deixando Olive chorando sozinha no estacionamento do restaurante.

É neste momento que aparece mais uma figura masculina, categorizada por Cadore e Monteiro como o herói que salva a protagonista. Todd era uma antiga paixão de Olive. Ele estava passando pelo estacionamento no momento em que a menina foi abandonada por Anson e oferece-lhe, então, uma carona. No carro, Todd confessa ter sentimentos por Olive, mas não pela personalidade sexualizada que ela estava representando; ele enxerga a “essência” dela. Todd, de certa forma, exprime o amor idealizado categorizado em *O Banquete*; mais verdadeiro e profundo, não busca o encontro carnal ou a entrega do corpo.

A declaração do herói é definitiva para que ela perceba que tem que resolver a problemática gerada em torno de sua vida sexual. Todd, neste sentido, ressalta uma

característica dos personagens masculinos identificada por Laura Mulvey: a figura masculina não é sexualizada, é empoderada (MULVEY, 1975).

Olive, com a ajuda de Todd, elabora um plano para revelar a todos a verdade por trás de sua reputação. Num evento escolar, ela divulga que fará uma transmissão online, supostamente mostrando relações sexuais, como estratégia para obter a atenção do público. A transmissão, no entanto, era para contar o seu lado da história e explicar que todos os boatos tratavam-se de mentiras: ela, na verdade, ainda era virgem.

Após a confissão e a retratação de seus erros, Olive pode finalmente viver seu final feliz. Todd espera do lado de fora da casa da menina, com uma caixa de som tocando uma música romântica; ela sai a seu encontro, livre - e virgem - para viver o amor.

A transmissão online feita por Olive pode ser associada à importância da confissão no cristianismo, que deveria ser extensa e detalhada para conquistar o perdão divino. Só após Olive se arrepender e se redimir, além de explicitar que ainda é virgem, é permitido à protagonista o amor romântico. O autor Ronaldo Vainfas categorizou a confissão como uma “técnica de poder, capaz de decifrar intenções pecaminosas e atos de transgressão” (VAINFAS, 1986). Foucault resalta o aspecto discursivo da prática e a dependência de um espectador para conceder o perdão ou impor a punição:

É, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; (...) inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação. (1998, p. 60)

Sobre a relação romântica de Olive com Todd, é possível fazer mais algumas considerações. Na narração do filme, Olive explicita ao espectador sua frustração com o comportamento masculino; ela questiona: “o que aconteceu com cavalheirismo? Só existe em filmes dos anos 80?” A expectativa da protagonista, portanto, é o ideal romântico veiculado pelo cinema, não o prazer sexual. Isso é um indício da persistência da ideia do casamento como ápice da realização feminina, e único caminho possível para a felicidade das mulheres, perpetuado no XVIII - e que repercute ainda no século XXI.

O relacionamento de Todd com Olive também expõe a fragilidade feminina, que fica evidente no encontro romântico que se dá quando a menina, vulnerável, está chorando. Todd também pode ser associado também ao papel do homem de domar a mulher excessivamente devassa, como sugere Freud nas suas teorias sobre as neuróticas. Ele se utiliza, de certa forma, do poder masculino, entrelaçado com o apelo amoroso, para controlar a sexualidade de Olive, que precisa retornar a uma versão mais recatada para ficar junto dele.

Outro aspecto interessante para destacar nesta produção cinematográfica é a representação dos pais de Olive. Eles são apresentados como personagens bastante liberais, que não repreendem o visual ou o comportamento da filha e admitem que eles próprios já viveram diversas experiências sexuais. A mãe diz que era “uma vadia” e “dormia com muitas pessoas” e o pai revela que foi “gay por um tempo”. Pode-se supor que esse tema familiar reflete, de certa forma, a preocupação grega com relação à progeneritura, identificada por Foucault. Os gregos ressaltavam o perigo do prazer ao acaso para o futuro da família. Platão escreve que o ato desmesurado penetra e se imprime na alma e no corpo da criança. Assim, o filme possibilita a associação entre os comportamentos desviantes dos pais e uma possível transmissão dessa ‘perversão’ para os filhos - preocupação que também é explorada no livro *A Letra Escarlate*, quando Hester questiona durante toda a narrativa as consequências de seu pecado na personalidade de sua filha, Pearl.

O figurino também é um recurso importante para evidenciar aspectos narrativos. O vestuário ganha valor especial na Modernidade, quando a imagem pública se torna essencial para a compreensão do sujeito. A aparência revela a verdade sobre o indivíduo, como escreve Kehl. Sendo assim, as roupas usadas por Olive são indicativas das alterações que sofre ao longo do filme. No início, Olive está sempre com o corpo coberto, sem muita pele à mostra. Conforme sua personalidade vai se alterando, as vestimentas acompanham seu movimento. Ela passa a ver roupas com maior apelo sexual, decotes profundos evidenciando os seios, lingerie que delimitam a silhueta, salto alto e, claro, a letra escarlate. As vestimentas também servem para potencializar a sexualização da figura feminina na tela do cinema. Todas as personagens - mesmo Marianne - atraem o olhar masculino para alguma parte do corpo, seja por meio de saias curtas ou blusas decotadas.

Para concluir, o filme alterna entre a jovem inocente e a *femme fatale*, arquétipos do *star system*, identificados por Gubernikoff, limitando a identidade feminina ao problematizar a sexualidade da mulher, forçando a protagonista ao retorno a um lugar de recato. O filme explora a erotização da figura feminina enquanto espetáculo, especialmente para o espectador masculino, mas condena a sexualização da mulher, que ainda deve corresponder a ideais de feminilidade associados à passividade e à dependência com relação ao masculino.

4.3 Meninas Malvadas e a antagonização da sexualidade feminina

O segundo filme (*MENINAS...*,2004) escolhido para análise reforça aspectos identificados em *A Mentira* e traz algumas outras nuances da problemática feminina quanto ao

sexo. *Meninas Malvadas*, filme de 2004, dirigido por Mark Waters e roteirizado por Tina Fey, parte de uma premissa similar à de *A Mentira*; conta a história de uma garota que é invisível na escola, mas ganha notoriedade após uma mudança abrupta no visual e no comportamento.

Cady foi criada na África, onde seus pais trabalhavam, e não teve durante a vida muito contato social; ela não ia à escola porque tinha aulas em casa com os pais. Quando adolescente, ela se muda para uma cidade nos Estados Unidos e vai, pela primeira vez, para um colégio. Ao chegar, precisa se adaptar às regras escolares e também à dinâmica social dos alunos.

A protagonista, inicialmente, se sente deslocada; mas, pouco depois, dois colegas se aproximam para fazer amizade, Janis e Damian. Os novos amigos explicam à menina a divisão de grupos sociais e o que significa fazer parte de cada um deles. As meninas mais populares do colégio, Karen, Gretchen e Regina, são denominadas “*plastics*”, ou, na tradução do filme, “*as poderosas*”; temidas e admiradas, são as pessoas mais relevantes e atraentes da escola. A líder do grupo, Regina George, é definida como “o mal em forma de pessoa”; a personagem é estereotipada como a típica patricinha rica, linda, *sexy* e burra.

Certo dia, Cady é chamada por Regina para sentar-se à mesa com “*as poderosas*” durante o intervalo de almoço. Regina, a princípio, se mostra simpática e Cady fica animada por fazer amigos e ser notada pelo grupo. A protagonista, no entanto, não tem muitas referências em relação ao convívio social no ambiente escolar; então, para se enturmar, começa a imitar comportamentos do trio de amigas.

Cady define que “almoçar com as poderosas era como entrar no Mundo das Garotas. Era um mundo cheio de regras”; e acrescenta: “Regina é como a boneca Barbie que eu nunca tive. Glamourosa.” O trio determina regras de como as integrantes devem se vestir; por exemplo: só podem usar rabo de cavalo e calça uma vez na semana, nas quartas-feiras usam roupas cor de rosa. As poderosas reforçam os ideais de feminilidade impostos às mulheres, que devem corresponder a expectativas determinadas socialmente.

Surge, entretanto, um conflito na amizade das meninas. Cady revela que se interessou por um garoto da escola, Aaron, sem saber que ele era ex-namorado de Regina. Cady e Aaron começam a interagir durante uma aula de Matemática que fazem juntos. O menino, que parece também ter interesse em Cady, a convida então para uma festa de Halloween.

Nesse Mundo das Garotas, de acordo com Cady, “Halloween é a única noite do ano em que elas se vestem como vadias, mas ninguém pode criticá-las.” A protagonista, no entanto, não sabia desta “regra da vadia” quando foi convidada para o evento. Então, enquanto todas as meninas da festa estão com roupas *sexy*, “as mais ousadas vestem apenas lingerie e orelhas de animais”, Cady se fantasia de noiva-zumbi, assustadora e sem nenhum apelo sexual. A escolha

do figurino nessa cena é fundamental para ressaltar o estranhamento e diferenciação da personagem principal; pois, como já foi destacado anteriormente, a aparência é fundamental para a compreensão do sujeito moderno e, como sugere Foucault, o sexo é uma característica fundamental na produção do eu.

Quando Regina descobre o interesse de Cady pelo seu ex-namorado, ela finge não se importar e diz inclusive que ajudaria a menina. Por isso, quando vai conversar com Aaron na festa, Cady acha que a amiga está ajudando-a a ficar com o garoto de que ela gosta. No entanto, na conversa, Regina manipula Aaron, inventando que Cady está obcecada por ele e alerta para que o garoto tenha cuidado. A garota ainda beija Aaron na frente de Cady, como forma de expor sua superioridade.

Cady fica revoltada com a traição da suposta amiga e enxerga pela primeira vez quem Regina é de verdade. Ela sai da festa e vai ao encontro de seus outros dois amigos, Janis e Damian, que já haviam alertado sobre a personalidade de Regina; os três elaboram um plano para acabar com o poderio da antagonista na escola. Eles decidem tirar tudo aquilo que faz com que ela seja ‘popular’: “Regina não seria nada sem um namorado bonito, corpo atraente e um grupo de seguidoras ignorantes.”

Cady passa a agir então como uma “agente infiltrada” no trio das poderosas, inventando diferentes modos para acabar com os recursos que auxiliam a manter a superioridade de Regina: ela faz a líder engordar ao oferecer barras nutritivas que ajudam a ganhar peso, mentindo que é uma forma de queimar calorias; tenta expor a Aaron que Regina o trai; e provoca brigas entre o grupo de amigas. No entanto, nesse “jogo duplo”, Cady vai, paralelamente, se envolvendo com as meninas e se tornando cada vez mais como elas.

A integração de Cady ao grupo se reflete, claro, numa mudança de visual: ela agora se maquia; usa saias curtas e salto alto; e o cabelo, antes quase sempre preso, passa a ficar solto. A cena em que Cady chega à escola após a transformação é muito similar à do filme *A Mentira*, quando Olive aparece no colégio com a letra escarlate pela primeira vez. O movimento de câmera é feito de baixo para cima, contornando o corpo da protagonista, acentuando a potência do prazer no olhar, citado por Mulvey. Assim como em *A Mentira*, a personagem caminha pelo corredor atraindo a atenção de todos ao seu redor, além do espectador, guiado pelo movimento de câmera. São cenas muito similares - que se repetem em diversos filmes de comédia romântica - e que provocam o mesmo efeito: a erotização da figura feminina, situada como um local de sexualidade e definida como objeto fetichizado.

Outra problemática abordada no filme é quanto à maquiagem. Cady se torna obcecada pela sua aparência, assim como as outras meninas do grupo; diversas cenas mostram as

personagens se olhando no espelho e arrumando a maquiagem. Essas atitudes são sempre apresentadas de modo pejorativo, como uma evidência de que ela está se afastando da sua personalidade autêntica. Isso pode ser articulado com a crítica à maquiagem feita pelo platonismo, que condenava a *mimesis*. O filósofo associava o ato de se maquiar a um fingimento e falta de verdade, como indica o texto de Ferraz.

Outra referência possível em relação à preocupação estética das meninas é com a perspectiva freudiana de que as mulheres seriam moralmente inferiores aos homens e o narcisismo e a vaidade seriam compensações fálicas. Freud reconhece que uma das dimensões da feminilidade é a produção de falicidade a partir da fascinação gerada pela beleza e sedução, o que justificaria a obsessão feminina com a aparência, tema tão explorado pelo filme.

Os amigos Janis e Damian se incomodam com a mudança de Cady, que fica progressivamente mais parecida com Regina, tanto no jeito de agir quanto no visual. Outro personagem que se mostra insatisfeito com a nova versão da protagonista é Aaron. Ele e Regina terminam o namoro após descobrir que ela o traía com outro garoto da escola. Após o término, Aaron volta novamente sua atenção para Cady. No entanto, assim como Todd em *A Mentira*, Aaron representa o papel do herói que não busca o prazer carnal e se interessa pela “verdade” da protagonista, contribuindo ativamente para impulsionar na menina o retorno à personalidade original.

Essa característica do par romântico é evidenciada na cena em que, numa festa na casa de Cady, ele entra no quarto dela, vê uma foto da menina com o grupo das *poderosas* e revira os olhos, demonstrando insatisfação; ao remover a foto, ele percebe atrás dela um porta-retrato com uma imagem de Cady quando morava na África, antes de entrar no Mundo das Meninas, e sorri satisfeito, identificando que seria por aquela versão da garota que se interessa. Cady então entra no quarto e os dois estão prestes a se beijar, mas ele perde o interesse ao perceber que a menina está agindo de modo idêntico ao de Regina.

Pode-se concluir que o lugar da sexualidade feminina só é permitido à antagonista; a protagonista, caso desvie para uma sexualização, precisa retornar ao recato e à invisibilidade para merecer um final feliz. Como indica Gubernikoff: “se há alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento, no final ela voltará sempre para seu devido lugar, social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo ela será castigada por sua transgressão” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 135). É condenada à mulher a possibilidade de explorar a própria sexualidade, que ameaça a dominação masculina.

Cady se vê então sem os seus amigos e sem o interesse romântico, sofrendo o isolamento, característico como um dos efeitos da promiscuidade feminina - como

demonstrado nas narrativas de Olive Penderghast e Hester Prynne. Além disso, Regina descobre que Cady estava fingindo ser sua amiga apenas para acabar com sua reputação. A antagonista resolve então se vingar; espalha pela escola páginas de um diário, escrito por ela mesma, em que criticava e comentava boatos maldosos das meninas do colégio e culpa Cady pela autoria.

A divulgação das folhas pelos corredores do colégio gera um caos no ambiente escolar; todas as meninas se atacam, acusando umas às outras de terem espalhado segredos. A situação fica tão fora de controle que o diretor da escola precisa acionar o alarme de incêndio para interromper a briga generalizada.

Essa situação reforça o estereótipo da mulher neurótica que precisa ser domada pelo homem. Todos os boatos divulgados nas páginas do diário eram de cunho sexual, o que alimenta a ideia do excesso devasso feminino, responsável por desencadear a neurose e o ataque histérico, segundo os estudos da psiquiatria analisados por Didi-Huberman.

A mulher neurótica descontrolada também é explorada pelo filme em alguns outros momentos: quando Gretchen grita com Regina no meio da cafeteria da escola; e quando Regina sustenta um berro alto e de longa duração ao descobrir a traição de Cady. Essas cenas contribuem para reforçar a imagem da mulher que não tem controle sobre seus impulsos e suas paixões e, por isso, responde com o ataque histérico, precisando da interferência masculina para cessar.

Após a confusão, as meninas do colégio são convocadas para uma reunião no ginásio, onde são obrigadas a pedir perdão umas às outras pelo modo como se trataram. O pedido de desculpas de Cady, no entanto, vem em outro momento; antes, ela precisa retomar suas características iniciais. Arrependida de quem se tornou e percebendo as consequências de suas atitudes, Cady, aos poucos, volta a quem era no começo do filme. Ela para de usar maquiagem, veste novamente calça e tênis, e foca nos estudos - até participa das Olimpíadas de Matemática. A personagem começa a sentir os efeitos positivos desse retorno quando Aaron comenta: “bem-vinda de volta, *nerd*”.

O grande momento do perdão de Cady ocorre no baile da escola; ao ser eleita rainha do baile, tradição americana que elege uma garota para ganhar uma coroa, ela faz um discurso público aos alunos pedindo desculpas por quem se tornou e por tê-los magoado. O figurino nessa cena merece ser destacado também: todos vestem roupas formais, vestidos e ternos; mas Cady veste calça, tênis e a jaqueta do time das Olimpíadas de Matemática. A escolha da vestimenta concretiza o retorno integral à menina do início do filme.

Após completar sua jornada de penitência e retornar ao que foi imposto como aceitável, ela pode ter seu final feliz. Janis e Damian a perdoam e se reconciliam com a protagonista.

Além disso, Cady e Aaron finalmente ficam juntos, marcando com um beijo a importância do par romântico como validação da narrativa da personagem. Observa-se que Aaron, assim como Todd, teve papel central na história, impulsionando mudanças importantes na trajetória da protagonista. A união dos dois no final do filme também pode ser associada ao ideal do casamento como ápice da felicidade feminina, conforme comentado anteriormente.

Regina, por outro lado, não se arrepende de suas ações e não pede perdão; sendo assim, ela precisa sofrer as consequências - o que remete ao Código Hays, indicado no texto de Gubernikoff: a virtude é premiada e o pecado é punido. A antagonista é atropelada por um ônibus escolar e precisa, a partir de então, usar um aparelho na coluna; algo bastante simbólico já que afeta diretamente sua beleza e aparência.

Outro aspecto que pode ser ressaltado na análise de *Meninas Malvadas* é que, assim como em *A Mentira*, o filme destaca a relação entre família e desvios na erótica. A mãe de Regina é retratada de maneira bastante sexualizada, com vestuário justo e jovial. Gretchen comenta com Cady, quando elas vão na casa de Regina: “repare nos peitos de silicone da mãe dela. São duros como pedra.” A mãe ainda se define como: “não sou uma mãe comum. Sou uma mãe legal.” Em certa ocasião, Regina está em seu quarto, prestes a ter relações sexuais com um menino e a mãe entra no cômodo e diz: “você quer alguma coisa? Salgadinhos? Camisinhas? É só me dizer. Adoro vocês!”

Identifica-se, mais uma vez, a hipótese descrita por Platão da transmissibilidade para os filhos do uso desmedido dos prazeres pelos pais, tanto em Regina quanto em sua irmã mais nova. A criança aparece em dois momentos, dentro da casa, em frente à TV: no primeiro ela está dançando reboativa imitando um clipe de música; e, no outro, está vendo um programa em que mulheres levantam a blusa e mostram os seios e copia o gesto. Essas cenas também acentuam como até as crianças estão inseridas na configuração de saturação sexual dos corpos.

Outro aspecto importante de ser destacado é o fato de Cady ter sido criada na África e educada em casa, chegando na escola, portanto, sem nenhum referencial do “Mundo das Garotas”. Isso remete à definição de Hall de que a cultura não é introjetada geneticamente, mas desenvolvida durante a vida, gerando significados compartilhados. Portanto, esse tópico permite a reflexão sobre quais símbolos são atrelados ao feminino e como eles colaboram para a construção de mapas conceituais que fornecem catálogos de interpretações sobre a mulher e sua sexualidade.

Nesse sentido, a linguagem também tem forte impacto na representação da identidade feminina. Em ambos os filmes selecionados, as meninas referem-se umas às outras, exaustivamente, com termos pejorativos, e sempre relacionados à condição sexual: “vadia”,

“puta”, “piranha”. Essas expressões contribuem fortemente para a manutenção da problemática da sexualidade feminina, moralmente reprimida e condenada, mas saturada nos discursos.

A potência destrutiva da ordem social pelas mulheres que apresentam desvios de conduta aparece tanto em *A Mentira* quanto em *Meninas Malvadas*. A sexualização das protagonistas desencadeia uma sequência de problemas que afetam a vida dos personagens que fazem parte do mesmo ciclo social, ainda que periféricamente. Isso guarda relação com o que escreve Maria Rita Kehl:

A mulher, que em seu puro ‘estado de natureza’ pode ser reduzida à força de seu sexo, deve ser especialmente domesticada para que seus ‘desejos ilimitados’ não destruam a ordem social e familiar. Assim, as qualidades de recato, do pudor e da vergonha não são inatas às mulheres, mas devem ser cuidadosamente cultivadas para servirem de freio a seus desejos (2008, p. 60).

A partir das análises, é possível concluir que os filmes alternam a representação das mulheres entre inferior/passiva e diabólica/maligna, determinando possibilidades de subjetividades femininas baseadas em punição ou premiação, dependendo das escolhas das personagens, especialmente quanto à sexualidade. É preciso, portanto, receber essas produções com olhar atento às referências oferecidas; pois, como ressalta Kehl (2008, p. 43), “[...] o esquecimento da dimensão simbólica que nos determina tende a criar um sentido de permanente ‘naturalização’ (imaginária) quanto às instituições, conceitos e discursos que presidem nossa vida”.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho teve início com uma abordagem histórico-filosófica da construção da mulher na sociedade ocidental, em certos momentos históricos, com enfoque no papel feminino na dinâmica sexual. O primeiro capítulo expõe a ética perpetuada na Grécia Antiga, que pregava a temperança como um dos valores fundamentais para a formação do cidadão. Os gregos categorizaram o uso dos prazeres como uma ameaça ao controle de si mesmo, que se refletia em impactos na sociedade; aquele que se deixasse dominar e se tornasse escravo dos prazeres era incapaz de exercer um papel de liderança na cidade.

Nesse contexto, a temperança era associada à virilidade; por isso, a mulher foi determinada como inferior ao homem e relacionada à passividade. A superioridade viril indicava que a mulher, submissa, deveria aprender com os homens como se portar. Assim, a mulher de posição social superior tinha como papel exclusivo o de esposa e mãe.

O cristianismo também problematizou o prazer carnal, mas, diferente dos gregos, que deveriam fazer uma regulação pessoal, a religião cristã foi responsável pela institucionalização da repressão sexual. Pregava-se a valorização da virgindade e da castidade como um caminho para ascese da alma; o corpo virgem era templo de Deus.

A figura da mulher, no catolicismo, alternava entre passiva e inferior ao masculino e diabólica e carnal, tentação à qual o homem deveria resistir. O ato sexual só foi permitido para a procriação e a luxúria foi estabelecida como pecado. A Igreja instaurou a prática de vigilância institucionalizada do desejo e do prazer.

A Modernidade aparece, em seguida, como mais uma época em que a sexualidade foi manipulada como instrumento de controle social. Foi observada uma saturação discursiva evidente na explosão da produção de saberes sobre o sexo. Essa lógica mais produtiva do que negativa ocasionou uma percepção sexuada dos corpos.

O sexo tornou-se eixos principal na produção do sujeito moderno. A feminilidade, na Modernidade, foi moldada no imaginário social através de educação formal, expectativas parentais, senso comum e religião; observou-se uma imensa produção científica e pedagógica que reforçaram a conceituação da “verdadeira mulher”.

Emerge, então, a mulher histórica como símbolo do sofrimento psíquico relacionado às mulheres que divergiam da imposição de padrões de feminilidade. A histeria se estabeleceu também como marco da percepção da mulher como objeto sexual e sexualizado. A histerização do corpo feminino exemplifica que discursos médico e moral se confundiam o tempo todo na Modernidade.

Após essas considerações iniciais para situar alguns modelos de feminilidade - que ecoam até hoje - é efetuada uma mudança no plano de pensamento, de uma abordagem de mais longo alcance para uma mais restritiva e mais próxima historicamente, que propõe uma análise voltada à cultura e representação fílmica. Esta transição é importante já que esse trabalho visa à análise de material cinematográfico. O capítulo sobre Modernidade, mídia e subjetividade pretende, então, investigar como identidade está atrelada à representação. É realizado um exame de quais sistemas de significação estão em jogo na mídia, que é um dos espaços mais importantes para produção de sentido e desenvolvimento de narrativas.

A cultura, a linguagem e a fala expressam significados que são fixados pelos indivíduos. É possível, portanto, identificar manuais de instrução inscritos na trama simbólica que forma a cultura e organiza a sociedade. Nesse sentido, se faz necessário identificar os atores sociais mais relevantes; são eles quem fornecem informações com signos que sustentam seus interesses. Percebe-se, desse modo, uma confluência entre cultura e subjetividade, mediadas na sociedade moderna pelos meios de comunicação.

Ainda sobre a Modernidade, é preciso ressaltar que a fluidez proposta na reorganização de conceitos criou mais opções para a produção do eu, mas fixando novos sentidos. São, portanto, constantemente impostas ao sujeito escolhas determinantes e representativas. Além disso, existem resquícios do que foi intitulado de categorias “zumbi” (BECK apud BAUMAN, 2000), mortas pelos novos ideais de liberdade moderna, mas que se mantêm vivas no imaginário social. Outra nuance é que a angústia pela cobrança da produção do self induz alguns indivíduos a procurarem identidades simplificadas, ofertadas na mídia, que dão ilusão de estabilidade.

Por fim, o cinema aparece na tese como objeto de estudo, evidenciando como o sujeito faz experimentações com seu projeto de self ao consumir as produções midiáticas. São analisados os vestígios da visão patriarcal e da desqualificação secular da mulher na construção da cultura ocidental e na oferta de subjetividades a partir da análise de dois filmes comerciais americanos voltados ao público jovem.

Os homens, ainda hoje, são predominantemente responsáveis pela produção de representações femininas e manipulam o aparato cinematográfico para objetificar a mulher e explorar o mecanismo de prazer no olhar. Dois filmes de comédia romântica são analisados conforme esses pressupostos mencionados e identifica-se nas narrativas indicativos da construção secular patriarcal sobre a mulher e sua sexualidade, veiculados massivamente pelo cinema comercial estadunidense.

Conclui-se que o cinema se utiliza da erotização dos corpos femininos, explorando o prazer visual, para objetificar a mulher e orientar o desejo. O olhar masculino tem protagonismo

na produção dos filmes *mainstream* de Hollywood, que refletem a ordem dominante, ou seja, o patriarcado. Assim, as personagens femininas representadas ainda são definidas por estereótipos rasos e limitantes.

Uma das conclusões mais relevantes, ao analisar os filmes, é que a exploração da sexualidade feminina só tem espaço na figura antagonista; a protagonista deve sempre se ater a uma personalidade mais recatada. As narrativas ainda hoje, muitas vezes, seguem a lógica da virtude premiada e do pecado punido, reafirmando a condenação das mulheres consideradas promíscuas e sugerindo ao público ideais femininos que devem ser seguidos, representados na figura da protagonista.

É possível, ainda, relacionar as identidades femininas apresentadas nos filmes analisados com construções do feminino propostas nos regimes da ética grega, que pregava a restrição no uso dos prazeres, e da moral cristã, que valoriza a castidade e a virgindade. A mulher também continua existindo em relação ao homem, que deve guiá-la, salvá-la e controlá-la. Isso fica evidente na insistência dos filmes de comédia romântica em elaborar heróis masculinos definitivos na narrativa da protagonista. Além disso, esses filmes propagam o condicionamento feminino à plena realização da felicidade atrelada ao par romântico, reafirmando a dependência da mulher ao casamento.

Por isso, é importante exercitar uma leitura atenta e menos ingênua dos códigos norteadores de cada escolha feita nos filmes: no modo como os personagens são representados, nas narrativas contadas, nas decisões técnicas de enfoque e movimento de câmera; tudo converge para a exposição de códigos simbólicos que configuram o imaginário do espectador. Neste trabalho, foram então desnaturalizados conceitos associados à mulher, a partir de estudos feministas, em busca de uma transgressão que permita, aos poucos, o rompimento com a imposição dos ideais femininos.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Mentira. Direção de Will Gluck. Sony Pictures Entertainment, 2010. (92 min)

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2001. Disponível em: <https://farofafilosofica.files.wordpress.com/2016/10/modernidade-liquida-zygmunt-bauman.pdf>

CADORE, Caroline Bresolin Maia; MONTEIRO, Kimberly Farias. A representatividade do papel da mulher no cinema face ao domínio masculino. *In*: Iuri Bolesina; Tássia A. Gervasoni; Tatiani de Azevedo Lobo (Orgs.). **Direitos Fundamentais nos novos cenários do Século XXI** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Platão: as artimanhas do fingimento**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade do saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

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

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. The Open University, 1997.

HAWTHORNE, Nathaniel. **A letra escarlate**. Tradução: Christian Schwartz. São Paulo: Companhia das letras, [1850]

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro, Imago, 2008.

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't: feminism semiotics cinema**. Indiana University Press, 1984.

MENINAS Malvadas. Direção de Mark Waters. Paramount Pictures, M.G.Films, 2004. (97 min)

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. [S.l.] 1975.

PLATÃO. **O Banquete**. Domínio Público, 2001? Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>

ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura**. [S.l.] 1997.

SIBILIA, Paula. La “pornificación” de la mirada: una genealogía del pecho desnudado. **Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas**, 2015.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Tradução: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ. Vozes, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no Ocidente Cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986.