

GT 15 – COMUNICAÇÃO E RELAÇÕES DE GÊNERO

Coordenadora: *Profa. Dra. Dulcília Helena Schroeder Buitoni – ECA/USP*
E-mail: dbuitoni@usp.br e gsbuitoni@ste.com.br

05 de setembro – 13h30 – 16h30

Respostas mínimas a questões máximas: sobre a (in)visibilidade da mulher artista na história da arte.

NEIDE JALLAGEASⁱ

Parece-me indiscutível que as condições que tornaram possível a existência de Shakespeare são a existência de predecessores na mesma arte, a condição de membro de um grupo onde esta arte é praticada e a máxima liberdade de ação e experiência.

Talvez em Lesbos, e nunca mais, estas fossem as condições de vida das mulheres.
(*Virginia Woolf, 1920: “O Status Intelectual da Mulher”ⁱⁱ*)

Resumo: Partindo do pressuposto que os livros tradicionais de História da Arte, até o final do século XX omitem ou são lacônicos sobre o trabalho de mulheres artistas - inclusive as mais celebradas em sua época, como as européias Camille Claudel e Käte Klowitz e as latino-americanas Tarsila do Amaral e Frida Kahlo - proponho as seguintes questões: 1. Mulheres trabalharam como artistas no passado? 2. Qual o contexto geral em que trabalharam essas mulheres artistas? 3. Para onde o olhar dessas artistas se dirigiu? Buscando responder minimamente a essas questões, apresento um panorama geral, também questionador, do que denomino (in)visibilidade da mulher artista na História da Arte do ocidente. Utilizei como ponto de partida, o catálogo do acervo permanente do *The National Museum of Women in the Arts* (Washington). O período coberto vai do Renascimento ao século XIX.

Palavras-chave: artistas mulheres, *The National Museum of Women in the Arts*, história da arte no ocidente e gênero.

I - APRESENTAÇÃO

Com o percurso aqui adotado, busco captar possíveis relações entre algumas respostas “mínimas” à proposição de três perguntas “máximas” (em sua complexidade e abrangência):

1. Mulheres trabalharam como artistas no passado?
2. Qual o contexto geral em que trabalharam essas mulheres artistas?
3. Para onde o olhar dessas artistas se dirigiu?

Este ensaio deve ser entendido no seu sentido de tentativa, de aproximação com um assunto específico, que se localiza no coração de outro, árduo porque debatido exaustivamente no passado e hoje mascarado, principalmente pela cultura de massas: a questão de gênero - masculino e feminino - e a possível distinção de linguagens. Aqui observo especificamente a mulher, como sujeito de determinado **processo de criação artística**.

Essa iniciativa, além dos riscos inevitáveis do trabalho intelectual, delimita-se pelas seguintes ações: verificar a existência da arte feita por mulheres e reconhecida como tal em sua época; contextualizar os períodos em que os trabalhos desenvolveram-se; levantar algumas indicações sobre a direção do olhar dessas artistas.

Proponho primeiramente, obter um panorama geral, buscando uma produção pouco conhecida, porém valiosa. Encontrei boa mostra classificada por períodos históricos, no portfólio *Women Artists*, do acervo permanente *do The National Museum of Women in the Arts*, que inicia sua apresentação no Renascimento e vai até meados dos anos 90 do século XX. Também em *Malerinnen aus vier Jahrhunderten*, de Gottfried Sello, há um trabalho específico sobre mulheres artistas, do Renascimento ao século XIX. Outros dados foram encontrados na coleção *História das Mulheres no Ocidente*, uma realização coletiva de diversas pesquisadoras, principalmente européias e americanas, reunidos em cinco volumes, publicado originalmente em 1991.

Da mesma forma, esse percurso exploratório limita-se ao período que compreende o Renascimento até o século XIX. Como as referências bibliográficas, americanas e européias, pouco ou nada ocuparam-se da atividade artística da mulher nos países latino americanos, a participação da mulher artista brasileira neste estudo, especificamente, recebe uma referência brevíssima, fruto da contribuição de Ana Mae Barbosa, professora e pesquisadora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, que acena com a complexidade do assunto e a necessidade de um maior aprofundamento.

II - CONSIDERAÇÕES SOBRE A (IN)VISIBILIDADE DO TRABALHO DA MULHER NA ARTE

Ainda que desde sempre a mulher, ou a figura da mulher, tenha sido tema de quase que a totalidade das artes visuais - portanto objeto do olhar do autor ou da autora e do espectador ou da espectadora - e de inúmeros estudos sobre a sua “imagem”, é recente a atenção que começa a ser dirigida à mulher artista, à mulher sujeito da ação de desenhar, pintar, esculpir, gravar, fotografar.

Certamente não porque rara tenha sido a sua participação no âmbito das artes visuais, nos séculos passados. De qualquer maneira, essa omissão em dar visibilidade ao trabalho artístico exercido pela mulher no ocidente demonstra como, para onde e para quem, aqueles que se ocupam da atividade de pesquisar, estudar e formar o *corpus* da História Oficial, em especial a História da Arte, têm voltado os seus interesses.

Ao escrever sobre o trabalho da artista brasileira Maria Pardos (séc. XIX), Ana Mae Barbosa recoloca o problema que nomeia de *o apagamento da mulher na História da Arte*. Diz ela: *Ignorância sobre a Arte das mulheres como reclamam Griselda Pollock, desde muito tempo, e, mais recentemente, Frances Spalding não significa apenas esquecimento de seus nomes, destruição de suas obras pelo descaso mas principalmente “invisibilidade de significação* (BARBOSA: 2000).

Esse “esquecimento” ou “omissão” não se restringe às artistas brasileiras. Muitas dessas mulheres, quando vivas, chegaram a ter suas obras premiadas, reconhecidas, tendo algumas delas chegado ao honroso cargo de pintoras da corte, como Sofonisba Anguissola (1532-1625) na Espanha de Felipe II, ou de Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) que fez mais de vinte retratos de Maria Antonieta, na França (STERLING, 1995: 43-44). No Brasil, Ana Mae cita, além de Maria Pardos, a brasileira Fedora do Rego Monteiro, *lembrada por ter sido irmã de Vicente* (também do Rego Monteiro) e Abigail De Andrade, *de quem se conhece hoje apenas três obras, apesar de ter representado o Brasil, junto com a pernambucana Alice Santiago, na Exposição Universal de Paris de 1889* (BARBOSA:2000).

Na introdução do *Women Artists*, Sterling aviva a lembrança de que os gregos celebravam os trabalhos artísticos de Aristarete, Eirene, Kalypso, and Thamyri e em Roma, cerca de 100 a.C., Iaia de Ciscus, era famosa pelas suas pinturas e gravações.

III - UM MUSEU DA MULHER NAS ARTES E OUTRAS PESQUISAS

Em 1995 foi lançada, pela Abbeville Press Publishers (Nova Iorque, Londres e Paris), da série *Tiny Folio*, a primeira edição de *Women Artists*, de autoria de Susan Fisher Sterling, um pequeno portfólio, contendo a reprodução das obras do acervo do *The National Museum of Women in the Arts*. Ainda em 1995 tomei contato com essa pesquisa sobre a mulher artista, mas só ultimamente, motivada pelo meu próprio trabalho artístico e pelos meus estudos no mestrado, resolvi organizar os dados esparsos que dispunha e escrever sobre esse assunto.

Recentemente Sterling esteve no Brasil, a convite da Curadoria Geral da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. Percorreu galerias, museus e ateliês de São Paulo e do Rio de Janeiro para conhecer a mais recente produção artística feita por mulheres, no Brasil.

Susan Sterling é a curadora do *The National Museum of Women in the Arts*, o terceiro maior museu de artes dos Estados Unidos, fundado por Wilhelmina Holladay em 1981 e aberto ao público desde 1987, na cidade de Washington, e o único museu no mundo cuja missão é “... o reconhecimento das realizações da mulher artista em todos os períodos e nacionalidades para exibição, preservação, aquisição e pesquisa da mulher na arte e a educação do público a respeito dessas realizações (STERLING, 1995: 9). Esta instituição oferece aos visitantes, a oportunidade de ampliar os seus conhecimentos sobre a História da Arte e buscar um maior aprofundamento através da livraria ou do centro de pesquisas, contemplados ainda pela documentação de trabalhos de compositoras, poetas, atrizes, coreógrafas, bailarinas, arquitetas e designers.

Pode parecer uma posição sectária, particularizar o estudo da arte realizada apenas por mulheres, mas um olhar mais abrangente pode levar à conclusão de que por esse meio, abre-se uma porta à visibilidade de toda uma produção, até então omissa na História da Arte que necessita ser reescrita, para que nela sejam introduzidos e integrados elementos que até então vinham sendo encobertos por uma história definida como unicamente a história do homem (via de regra de classe média) branco (KAPLAN, 1995: 17) .

Por outro lado, o fato de Susan Sterling visitar o Brasil em busca de novos trabalhos, demonstra a disponibilidade do *The National Museum* em integrar à produção histórica trabalhos que ainda não a integram, obras que encontram-se em pleno desenvolvimento - não apenas na América do Norte ou na Europa - mas em países onde

a produção artística de um passado recente tem sido relegada ao anonimato pelos historiadores da arte no ocidente.

Se considerarmos que só há pouco tempo - no ano de 1986 - pela primeira vez, artistas mulheres foram citadas em um livro da história da arte, de autoria de H. W. Janson (STERLING, 1995: 10) - e, ainda assim, um livro de textos, didático, dirigido aos estudantes de arte - poderemos dimensionar a efetividade em tornar pública, pesquisada e discutida, a produção artística desenvolvida pela mulher, seja no passado, seja em nossos dias.

IV - A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DA MULHER: DA RENASCENÇA AO SÉCULO XIX

O campo da História da Arte aqui tratado delimita-se e abrange obras bi e tridimensionais, nelas incluídas o desenho, a pintura, a escultura, a gravura e a fotografia.

Cada período histórico é representado por algumas artistas e uma ou duas de suas obras. Contextualizo as condições de educação artística, sociais e culturais de seu tempo e exploro o olhar inscrito na obra, pelo ponto de vista da técnica ou da poética.

É evidente que as obras e suas autoras aqui mencionadas não esgotam o assunto. Importantes artistas e seus respectivos trabalhos não puderam ser trazidos para este espaço simplesmente pela restrição do número de páginas. Desta forma, a apresentação de Cameron, representando as atividades fotográficas no final do século XIX, não parte de um julgamento de que a sua obra é mais relevante, por exemplo, do que a da Condessa de Castiglione, que trabalhou incansavelmente com a questão da identidade mercantilizada e cuja obra tem sido referência constante em trabalhos mais recentes, de artistas de ambos os sexos.

Da Renascença ao Barroco

O Renascimento caracterizou-se, dentre outras coisas, pelo crescimento das cidades e o desenvolvimento do comércio. O alto poder aquisitivo do clero, banqueiros e comerciantes, estimulava o trabalho intelectual e artístico. O conceito de “homem universal” que norteou o próprio humanismo enaltecia, sobretudo, a cultura da Antigüidade clássica. As mulheres, por seu lado, quando integrantes das classes mais privilegiadas, recebiam formação regular, ainda que lhe fosse vedado o acesso aos estudos destinados aos homens. Felizes aquelas, que além de pertencerem à elite,

tinham irmãos, pois teriam a oportunidade de compartilhar com eles os ensinamentos dos quais estariam “naturalmente” excluídas.

Por outro lado, a filosofia humanista trouxe em si o conceito do artista genial. E gênio, nascia-se ou não. A genialidade era também o que explicava a criação artística e sua qualidade (STERLING, 1995: 16).

Cabe lembrar que o gênio era um “dote natural” exclusivamente masculino; mulheres cujo trabalho revelasse gênio eram consideradas anormais ou, no melhor dos casos, assexuadas. Os atributos da feminilidade eram diametralmente opostos aos do gênio: uma mulher que aspirasse à grandeza artística era suspeita de trair o seu destino doméstico. Aos homens cabia criar obras de arte originais; às mulheres recriarem-se a si próprias nos seus filhos (DUBY, 1994: vol. 4, 302-305).

Até o século XIX, a genialidade fundamentaria a classificação no campo da arte, fossem quais fossem os trabalhos produzidos pelas mulheres. Não havia discussão objetiva sequer sobre a destreza técnica: tratava-se mesmo de uma determinação da “mãe Natureza” à qual a mulher deveria subjugá-se humildemente.

O gênio, portanto, além de estabelecer identidades culturais binárias, de vocações radicalmente opostas e excludentes, definia-se pela sexualidade que, por sua vez, fundava-se nas diferenças exclusivamente biológicas.

Entre o século XVI e XVIII, o desenvolvimento da cultura centrou-se na corte, privilegiada, às vezes, por círculos que se formaram ao redor de algumas princesas, que recebiam educação “varonil”, como Cristina da Suécia e Isabel da Inglaterra, rainhas que deram forte impulso à educação pública. E ainda Isabel d’Este ou Lucrecia Bórgia, na Itália e Margarida de Angoulême e Margarida de Valois, na França, no século XVI (DUBY, 1995, vol. 3, 468).

Porém, nesse mesmo período, ainda nas grandes cidades, apenas cerca de metade das mulheres sabia assinar o seu nome (DUBY, 1995, vol. 3, 469).

Desafiando o contexto adverso, entre meados do ano de 1500 até o século XIX, várias artistas conseguiram desenvolver significativos trabalhos de criação. Normalmente eram filhas de artistas de sucesso e trabalhavam no próprio ateliê do pai. Um bom exemplo é o da bolonesa Lavinia Fontana (1552-1614). Ocasionalmente tais mulheres eram membros da nobreza, como Sofonisba Anguissola (1531-1625), que foi considerada a primeira mulher artista da Renascença (STERLING, 1995: 16). O compêndio alemão *Malerinnen aus vier Jahrhunderten* cita ainda a holandesa Catharina van Hemessen (1528 - 1587) (SELLO, 1994: 12-15).

Anguissola alcançou sucesso enquanto viva, primeiro na Itália, depois como pintora da corte de Felipe II da Espanha, posto que mais tarde seria ocupado por Velásquez, no reinado de Felipe IV.

Dois dos trabalhos dessas mulheres pintoras trazem neles inseridos os códigos da rigidez aristocrática dessa época: ambas as mulheres representadas, tanto por Anguissola como por Fontana, posicionam-se de meio-perfil, ostentam roupas e jóias significativas de sua posição elitizada; o cão ou a criança naturalmente acompanham o motivo, companheiros de seu recato e sua contrição no lar. Nenhuma marca de transgressão. Lê-se no corpo as virtudes que era-se esperado aparentar: fidelidade e austeridade como regras da nobreza que caracterizariam por definição a aparência da mulher, propriedade e companheira de seu marido.

Os temas artísticos, nesse período, na Itália, além dos tradicionais retratos, concentravam-se principalmente na religião e na história, buscando a beleza ideal e a elevação do espírito.

Essa preocupação não afetava a produção artística holandesa e flamenga. Suas pinturas eram a expressão da nova cultura nacional. A temática do cotidiano refletia a prosperidade e o bem-estar das famílias burguesas alemãs e flamengas.

Clara Peeters (1594-1657) foi uma das precursoras desse novo estilo, demonstrando através de muitas de suas naturezas mortas os símbolos do bom viver. Também Judith Leyster (1609-1660), uma excepcional pintora, concentrou-se nas cenas onde a alegria e o bem estar eram expressos pelas interações psicológicas de incomum intensidade.

No final do século XIX, Maria Sibylla Merian (1647-1717), nascida na Alemanha, deu importante contribuição à História da Arte e também à História da Ciência. Saindo de Amsterdã, partiu para o Suriname, então colônia da Holanda, na América do Sul, onde por dois anos, compilou e estudou ciclos de vida e o *habitat* dos insetos locais. Retornando à Holanda, trabalhou de forma descritiva e científica, gravando a documentação de sua pesquisa que foi publicada em 1705 (STERLING, 1995: 30). Sua vida pessoal e os seus trabalhos foram indissociáveis do seu interesse pela disciplina científica aplicada à arte, plenamente demonstrados pelo tema escolhido, a forma de representá-lo e as técnicas adotadas.

Outra artista que fez trabalho de tamanha profundidade foi Rachel Ruysch (1664-1750), a última dessa geração de artistas holandeses. Filha de notável professor de anatomia e botânica, Rachel, assim como Merian, tinha um compromisso com o

realismo científico em suas pinturas. Ruysch incluiu em suas pinturas novos elementos, tanto da flora quanto da fauna holandesa, resultado de suas viagens de trabalho, bem como toda a sorte de flores, frutos e insetos. Usando flores para demonstrar os ciclos da vida: nascimento, morte e decadência, incluiu em suas obras mensagens sobre a moralidade e a mortalidade que foram muito apreciadas pelos seus contemporâneos (STERLING, 1995: 31) .

O Século Dezoito

No momento em que os centros de cultura emigraram da corte - do palácio, ou do *palazzo* - para espalharem-se pela cidade, em casa de particulares, surgem os *Salões*, ou *Salonnières*, fenômeno que se reproduziu por toda a Europa. Em um desses salões, Madame Geoffrin, esposa de um rico comerciante, recebia artistas e eruditos, sendo a primeira e ter como convidados assíduos para animadas “conversações” - exercício que introduziria as mulheres nos campos do saber até então proibido- os Enciclopedistas, Madame de La Fayette, autora de *La Princesse de Clèves*, ou ainda Madame de Stäel também recebiam e cultivavam conversas entre filósofos, escritores, artistas e cientistas.

Ainda nessa mesma época, no entanto, o pouco acesso que a mulher tinha à educação, ainda a privava de todas as disciplinas propriamente científicas e à língua dos “sábios” que se expressavam em latim. Além de que, à mulher era vedado frequentar a *Ecole de Beaux-Arts* ou desenhar modelos nus.

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1775-1842), pintora da corte de Maria Antonieta, em 1779 (chegou a retratá-la mais de vinte vezes), pintou a aristocracia daquela época. Com extrema destreza, nas cores e nas posturas dos retratados, deixou as marcas da superficialidade da vida na corte pouco antes da desintegração da ordem social.

Comparada a suas contemporâneas francesas, a suíça Angelica Kauffman (1741-1807) fundou a Real Academia de Londres e providenciou a substituição de ultrapassadas normas femininas para a pintura de retratos e cenas para produzir pinturas históricas. Rompeu com as poses históricas substituindo-as pela proposta neoclássica.

Motivos neoclássicos como os drapeados e flores que aparecem nas pinturas, estão presentes também na prataria inglesa onde a mulher alcançou proeminentes posições como designers e fabricantes.

Século Dezenove

Mudanças sociais em larga escala, no século XIX, afetaram a vida da mulher ocidental. Ainda que essas mudanças pudessem assinalar a promessa de maior liberdade, a mulher da nova classe burguesa - na Europa ou na América - submeteu-se aos restritivos ideais vitorianos que prescreviam o recato e a sobriedade como símbolos máximos da mulher bem comportada aos olhos da sociedade.

Para a artista, o aumento da identificação da mulher com a pureza doméstica constuiu-se em um desafio, que foi aceito pela maioria das pintoras, até a metade do século XIX, que, no entanto, continuaram reproduzindo mundos em que a diferença dos sexos era atenuada (DUBY, 1995: vol. 3, 334). Suas obras, como as da maioria das escritoras, nada tinham de subversivo. Ainda que a injustiça da condição feminina aí fosse freqüentemente deplorada, o mundo e a sociedade não eram em suas criações postos em cheque (ressalvas feitas às francesas Madame de Staël e George Sand). Da segunda metade do século em diante, outros contornos vão definir trabalhos como os da francesa Camille Claudel e da alemã Käthe Kolwittz, a primeira modelando no barro o desejo da mulher e a segunda gravando no papel e modelando também na pedra as marcas da desigualdade social.

Rosa Bonheur (1822-1899), foi uma dessas artistas precursoras, que ultrapassou as limitações de sua época. Foi reconhecida e celebrada como a grande pintora de animais do século dezenove. Recebeu uma medalha de ouro na exposição oficial de pintura do *Salon* de 1848, a Medalha da Legião de Honra francesa em 1865 e tornou-se Oficial da Legião de Honra em 1894. As suas pinturas e os respectivos direitos de reprodução renderam-lhe somas altíssimas. Para executar as suas pinturas, ela visitava regularmente feiras de cavalos, dissecava carcaças em matadouros, e observava animais em trabalho no campo. A exemplo da escritora também francesa, a baronesa Aurore-Lucile Dupin Dudevant, que se fez conhecer como George Sand (1804-1876), trocou as suas roupas de mulher pelas de homem para transpor obstáculos.

Também Beatrix Potter ganhou muito dinheiro com suas aquarelas e teve o seu trabalho reconhecido. Ilustrando livros para crianças os seus trabalhos tornaram-se bastante populares e os seus livros ainda hoje são publicados; os seus desenhos originais são colecionados por museus e no final do século XX ganhou uma exposição em museu.

Algumas artistas americanas do século XIX, a exemplo das holandesas do século XVII, fizeram da própria domesticidade o tema de sua arte. A prosperidade da classe média na América inspirou a pintura de cenas do cotidiano.

Lily Martin Spencer (1822-1902) foi uma das mais aclamadas praticantes desse tema. Seus trabalhos, retratando a intimidade do lar, foram extremamente populares. *The Artist and Her Family at a Fourth of July Picnic*, é uma pintura onde artista retrata a alegria da reunião familiar. Ao contrário das holandesas - contidas quanto ao número de personagens e das relações recíprocas das figuras em suas telas - Spencer colocava diversas cenas em uma mesma composição onde a exuberância do campo e a multiplicidade das expressões figuram a espontaneidade e a descontração, inclusive das figuras femininas, o que não lembra nem de perto os retratos das aristocratas italianas do Renascimento.

Da metade do século até o seu final, entretanto, com o desenvolvimento do impressionismo, as cenas acadêmicas vão sendo substituídas por pinturas que celebram a luz, a cor e a vida moderna. Irão, no entanto, descrever algumas cenas em teatros e cafés.

Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1844-1926), ambas ativas integrantes do grupo de Impressionistas, buscaram conciliar suas experiências pessoais com os temas que pintavam. Suas pinturas concentraram-se principalmente em objetos e cenas da vida diária. Pintam meninas, adolescentes e mães. As relações entre as figuras, no entanto é de aproximação espontânea, onde muitas vezes os corpos se tocam, pele a pele, e são vistas, na maioria das vezes, em cenas que buscam fugir da pose. É bem provável que as artistas tenham utilizado os recursos fotográficos para captarem tais instantes, assim como fizera Courbet e depois Degas, que fazia das cenas fotografadas o ponto de partida de suas pinturas.

Ambos os trabalhos tendo como tema e título *O banho*, de Mary Cassatt, instauram a relação mãe e filha para além das paredes do formalismo, ouvindo o chamado para uma relação maternal afetiva, o que faz com que se pense em uma possível releitura das madonas. Embora não diretamente transgressor, o discurso não se aproxima da representação sacra da Virgem e o Menino. Não há o distanciamento entre autora e personagem pois no caso de Cassatt uma das personagens é ela mesma. E o menino é substituído por uma menina, como se a auto-retratada, sinalizando em cena tão doméstica a bênção à sua descendência. É ela quem banha a menina. Nomeia-o banho, signo do batismo, entre os cristãos, como se deflagrasse em sua aparente serenidade e intimidade entre o corpo gerador e o corpo gerado, um discurso verdadeiramente feminino. No entanto, é interessante notar que a relação mãe e filha é

recorrente em obras de outros artistas, como Pierre Renoir (1841-1919), em *Os Guarda-Chuvas (1881-86)* e *A Sra. Charpentier e Suas Filhas (1879)*.

A esfera doméstica também é tema das americanas como Cecilia Beaux (1855-1942) e Lilla Cabot Perry (1848-1933) que combinam novas idéias e técnicas aprendidas em Paris com seus estilos pessoais de pintura. O expressivo trabalho de Beaux aproxima-se bastante das pinturas do também americano John Singer Sargent (1856-1925), bem como dos impressionistas. Sargent também viveu em Paris, muito próximo aos impressionistas (CULTURAL, 1991: 59). Os retratos de Perry foram reconhecidos como exemplos de sua habilidade em mesclar as lições dos impressionistas com as pinceladas da Escola de Boston. A fusão do estilo francês com outro, nitidamente americano, influenciaria outros artistas das décadas seguintes.

Considerada um exemplo excepcional na história da arte do século XIX, Camille Claudel, tendo pleno domínio das técnicas da escultura e modelação - com as quais trabalhava desde criança, apoiada pelos pais (CHAPELLE, catálogo de exposição) - conseguiu extrapolar os códigos de representação clássica do corpo humano em uma época em que as mulheres sequer podiam trabalhar com nus nas escolas de arte. Nunca, até então, o amor heterossexual fora representado com tamanha força física na arte. Ressalte-se que a cultura reinante considerava anormal o desejo sexual feminino. Claudel trouxe o olhar para um desejo jamais expresso na arte: o desejo não como uma relação de força em que uma mulher se agarra em inferioridade a um homem que a domina: o desejo mútuo de dois corpos recíprocos (DUBY, 1995: 342).

O olhar, quando deitado sobre uma obra de Camille Claudel, vislumbra na história uma nova concepção da sexualidade.

No final do século XIX, homens e mulheres dedicam-se à fotografia, método então recente que suscitou entre diversos intelectuais e artistas a polêmica sobre a função da fotografia e, principalmente se tal técnica constituía-se em arte ou não. A nova técnica foi considerada por muitos como simples auxiliar da memória. Dentre os defensores dessa corrente, destacou-se com grande veemência, Charles Baudelaire. Outros, como Lady Elizabeth Eastlake, insistiam pela transformação do real necessariamente operada pelo meio fotográfico (DUBOIS, 1990: 37).

A fotografia que Julia Margaret Cameron fez de Stella Duckworth tirada em 1867 evoca o legado artístico que as mulheres oitocentistas deixaram às do século XX.. Tentando conciliar os deveres da casa com o seu enorme talento, Cameron lançou mão da fotografia, retratando vizinhos, parentes e amigos. Stella era sua sobrinha e também

mãe de Virginia Woolf que foi quem reeditou as fotos de sua tia-avó pela primeira vez, depois de sua morte. Publicado com o nome *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women* (Fotografias vitorianas de homens famosos e de belas mulheres), em 1926, teve a introdução de Virginia Woolf (DUBY, 1995: 343).

V - TERRITÓRIOS-LIMITE

Teria eu, com os dados iniciais, que trago à essa comunicação, respondido às três perguntas iniciais?

Segundo o escopo de minha proposta inicial, acredito que sim. Mas considero que obtive ainda resultados parciais: se por um lado a produção citada é pouco conhecida e estudada, porque os compêndios tradicionais de história da arte no ocidente não dão conta das obras realizadas pelas mulheres artistas, por outro, os livros que têm se ocupado da inserção da mulher na história, seja ela geral, ou da arte, são lacônicos, senão omissos em relação à arte produzida nos países que não estejam acima da linha equatorial. Portanto a exclusão perpetua o seu trajeto, de alguma forma.

O artigo, ainda em gestação, de autoria de Ana Mae Barbosa, aponta para um *apagamento* de artistas mulheres, brasileiras, do Século XIX e inícios do Século XX (BARBOSA, 2000). Que dirá dos séculos anteriores? Mais do que apagar uma parte da história, essa situação apontada sinaliza uma cristalização de valores cuja memória orquestrada se faz monovalente, excludente, impermeável. Que princípios legitimariam ou legitimam esse apagamento, tanto no Brasil, como em todo o Ocidente?

Quais as máscaras que podem ser subrepticamente lidas, cujo discurso objetivo não (trans)figura?

Aflora-me a curiosidade, sob o ponto de vista estético-pictural: o que se inscreve nas obras das artistas mulheres, que visto pelos olhos do *outro* é automaticamente furtado da posteridade? De que *o outro* quer se esquecer, ou o que não quer que seja lembrado?

Para Mikhail Bakhtin, um autor vê-se pelos olhos do outro através de suas obras: (...) *na vida, agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência* (...) (BAKHTIN, 1997: 35-36).

O que *o outro* vê na obra dessas artistas que não quer público?

Talvez uma resposta hipotética esteja na seqüência desse mesmo texto de Bakhtin: (...) *levamos em conta o fundo ao qual damos as costas, o que não vemos nem conhecemos de maneira imediata, cujo valor não existe para nós e não é visível, significativa, cognoscível senão para os outros (...) em suma, estamos constantemente à espreita dos reflexos de nossa vida; tais como se manifestam na consciência dos outros, quer se trate de aspectos isolados, quer do todo de nossa vida(...)* (BAKHTIN, 1997: 36).

Parece-me que é o fundo ao qual o outro dá as costas que esse mesmo (o outro) não quer que seja dado à público. Suponho que esta rejeição caracteriza-se pela recusa do olhar “da outra” (assumindo a distinção de gênero). Então de fato, esta “outra” é possuidora de determinado olhar.

Philippe Dubois, teórico da imagem, discorrendo sobre o olhar, oferece uma alternativa bastante contemporânea para que qualquer uma ou qualquer um de nós, deixe-se permitir um outro olhar: “(...) *penso que (...) nunca nos sentimos melhor posicionados para tratar, afinal, de uma forma de imagem dada, a não ser encarando-a a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, pelo viés de uma outra, como uma outra. Essa visão oblíqua, deslocada, parece-me, muitas vezes, oferecer aberturas mais eficazes para se atingir o que existe no coração de um sistema. Entrar pela grande porta central, prevista para tanto, e em que tudo já fica organizado para ser visto de frente, parece-me menos agudo, menos pertinente, menos instigante, do que imiscuir-se pelo lado, por uma pequena entrada lateral que permitirá ver coisas inéditas (nunca vistas desta maneira)*” (DUBOIS, 1990:64).

Talvez fosse necessário mudar o posicionamento - dentro do campo do poder autoral de escrever a História da Arte - para ver essas imagens, essas obras produzidas por artistas mulheres. Entrar pela *grande porta central* parece não estar sendo bastante efetivo. Esse é um dos motivos pelos quais simpatizo com o trabalho do *The National Museum of Women in the Arts*. Acredito que constitui-se em uma *porta lateral* - não para ver coisas que sejam inéditas (os trabalhos das artistas mulheres aqui citados tiveram reconhecimento público na época em que se inscreveram), mas para ter **visões inéditas sobre essas mesmas coisas**.

Há vinte e poucos anos, Marguerite Duras e outras teóricas do feminismo, levantavam um paradoxo que não sei em que medida não se aplicaria ainda hoje (porque inúmeras questões levantada a esta época permanecem por serem respondidas: se as mulheres permanecerem em silêncio estarão fora do processo histórico e se (...)

começarem a falar e a escrever como fazem os homens, entrarão na história subjogadas e alienadas; é uma história com a qual, falando logicamente, seu discurso deveria romper (KAPLAN, 1995: 136). Por mais paradoxal que seja, releve-se que à medida que a arte feita por mulheres é mais exposta, publicada e comentada (tal e qual a proposta do *The National Museum*), a arte com que as mulheres se identificam começa a ser, em parte, a sua própria.

Essas mulheres, durante os quatro séculos aqui abordados, pela atitude, ultrapassando os limites impostos pela cultura patriarcal, buscaram sair do estereótipo de seu tempo. O caminho da margem para o centro, no entanto, pode ter-lhes custado a “adaptação” de sua linguagem à uma linguagem que já vinha sendo exercida pelos homens. Teriam essas artistas transcendido também o estereótipo da linguagem? Teriam de fato escapado da exclusão?

Demonstra-se necessário questionar essas manifestações artísticas, no entanto, não apenas pelo ponto de vista da exclusão, mas pelo produto artístico gerado - na linguagem nela inscrita - onde poderemos encontrar a marca do que pode ter-lhes subtraído um lugar nos cânones da História da Arte Oficial escrita (esta sim sob o signo do poder de excluir), no sistema social renascentista-moderno-contemporâneo e, indagar ainda por quê, se foram incluídas, levadas ao público e valorizadas na época em que viveram.

As transformações estão seguindo o seu curso e as possibilidades expressivas continuam abertas às mulheres artistas no século XX. Iniciei este texto questionando o passado e a história omissa. Os exemplos dados foram de mulheres que através do seu ofício, lutaram por ultrapassar as restrições de gênero. O fato de ter-me limitado ao percurso histórico e não à especificidade da linguagem, faz com que essa pesquisa inicial instigue novas reflexões e trabalhos que se estendam com o objetivo de concluir o inconcluso.

Uma pergunta, no mínimo, assinala um caminho talvez mais complexo do que este, aqui deixado em aberto: o que garante, ou o que garantirá, que as artistas mulheres, deste e dos séculos passados, terão o seu espaço assegurado na história escrita no tempo presente e no futuro?

Neste final inconcluso, por uma porta também lateral, parodiando e homenageando Virgínia Woolf, transcrevo as últimas palavras de seu discurso *Profissões para Mulheres*, lido em 21 de Janeiro de 1931, para a National Society for

Women's Service: *Eu poderia ficar e discutir essas questões e respostas de bom grado - mas não esta noite. Meu tempo acabou, e devo terminar.*

Bibliografia *

- BAKHTIN, MIKHAIL. *Estética da Criação Verbal*. Trad. a partir do francês, Maria Ermantina Galvão G. Pereira. T. orig. "Estetika Slovesnogo Tvortchestva". São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, ANA MAE. *Maria Pardos e as Mulheres Pintoras Esquecidas*, artigo manuscrito, 2000.
- CULTURAL, NOVA (org.) *Van Gogh - Renoir - Manet*. Coleção "Os grandes artistas. Vol. Romantismo e impressionismo. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- DUBOIS, PHILIPPE. *O Ato Fotográfico e outros ensaios* Trad. Marina Appenzeller. T. orig. "L'acte photographique et autres essais". Campinas: 1990.
- _____. "A foto auto-autobiografia" in *Imagens n. 4*. Campinas: Editora da Unicamp, Abril 1995, p. 64.
- DUBY, GEORGES e PERROT, MICHELLE *História das Mulheres no Ocidente- vols. 1 a 5*. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. T. orig. "Storia Delle Donne". Porto: Afrontamento. São Paulo: Ebradil, 1994-1995.
- KAPLAN, E. ANN. *A mulher e o cinema - Os dois lados da câmera*. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. T. orig. Women & Film - Both sides of the camera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- RIVINIUS, JOSEF e SCHNEEDE, UWE M. *Käte Kollwitz - Gravuras. Esculturas. Exposição do Instituto de Relações Culturais com o Exterior*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1986.
- STERLING, SUSAN FISHER. *Women Artists - The National Museum of Women in the Arts*. Tiny Folio. Nova Iorque: Abbeville Press Publishers, 1995.
- WOOLF, VIRGINIA. Kew Gardens. *O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres*. Trad. Patrícia de Freitas Camargo. T. orig. Virginia Woolf: killing the angel in the house. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- SELLO, GOTTFRIED. *Malerinnen aus vier Jahrhunderten*. Hamburgo: Ellert und Richter, 1994.
- REIWALD, JOHN. *História do Impressionismo*. Trad. Jefferson Luís Camargo. T. orig. The History of Impressionism. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- CHAPELLE, ARNAUD DE LA. "A Arte ou a Impossível salvação" in *Camille Claudel - Jornal das Grandes Exposições - Projeto Pinacoteca no Parque*. São Paulo: Pinacoteca e Consulado Geral da França em São Paulo, 1997.

ⁱ Mestranda no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

ii WOOLF, 1996: 34

iii* Agradecimentos especiais às professoras Ana Mae Barbosa, que contribuiu com seu texto “em gestação” e indicações de leitura; Irene Machado, pela generosidade no diálogo e estímulo intelectual e Dulcília Buitoni pelo apoio às minhas investigações sobre as relações de gênero. Aos professores Tadeu Chiarelli e Nelson Aguilar, pelas indicações de pesquisa e a Luís Camargo, Wilton Garcia e Paulo Angerami, pelas instigantes troca de idéias e sugestões.

**O ESPELHO DE DANDARA: REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE
DA MULHER NEGRA BRASILEIRA**

Edna de Mello Silva - ECA/USP (mello&pula@uol.com.br)

Resumo

Este paper se propõe a levantar algumas reflexões sobre a questão identitária da mulher negra, a partir de conceitos de identidade, analisando a especificidade da sociedade brasileira e as dificuldades encontradas para a afirmação de uma identidade negra.

Palavras chave: identidade - mulher negra - preconceito

“Mas sobretudo a mulher negra anônima sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, a nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência, transmite-nos a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. Mas sobretudo porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel - apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder.”

Lélia Gonzales

Atualmente vivemos um momento de grandes transformações sociais e econômicas e de redefinições de papéis, tanto no âmbito público quanto no privado. O globalismo instaura um novo mapa mundial.

As tensões e lutas sociais ganharam um novo cenário. A mídia diariamente traz notícias do ressurgimento de grupos neonazistas, de conflitos pela independência no bloco ex-soviético e da dizimação de povos na África. A globalização é também fragmentação e anacronismo.

A temática das relações raciais encontra hoje grande espaço de debate. Por que regionalismos e etnocentrismos que pareciam perdidos no passado emergem agora?

Uma das alternativas para explicar esse fenômeno envolve a questão da identidade. Peter Burke chama de identidade “reativa”, o processo pelo qual um grupo de indivíduos se alia para defender interesses comuns. Freud também escreveu sobre este tema e deu o nome de “narcisismo das pequenas diferenças”, ao fenômeno no qual comunidades situadas em territórios adjacentes e que se relacionam bem sob alguns aspectos desenvolvem rixas constantes, ridicularizando-se umas às outras. Para ele trata-se de uma forma de satisfazer a agressão “sufocada” culturalmente, mas que existe dentro de cada indivíduo.

A dinâmica do multiculturalismo traz à tona a questão da diferença. Todos sabem que a retórica do pluralismo e da mútua aceitação entre os povos está cada vez mais longe da realidade. Seja na forma de classes sociais, de detenção de poder econômico ou discriminação racial, as diferenças existem e constituem um instrumento de dominação dos setores mais privilegiados. Há ainda a dificuldade de certos grupos sociais de se livrarem de seu “passado” histórico e penetrar num novo segmento social. O multiculturalismo vem rediscutir principalmente os limites impostos, as fronteiras e as divisões próprias da sociedade moderna: qual o lugar das minorias e seus direitos, o problema da identidade e seu reconhecimento.

A questão identitária

A palavra identidade vem do latim *idem* que significa “o mesmo” e quer representar o que é particular, o objeto único característico de uma pessoa. A própria idéia de identificar alguém já remete à diferenciação na medida em que evidencia e torna singular algo que se deseja destacar. Como exemplo podemos pensar na cédula de identidade. Por que todos nós possuímos um documento de identidade? Ele é um dos símbolos (no sentido peirceano) ⁱⁱⁱ mais importantes da inserção do indivíduo no sistema social. O RG é um número que localiza e particulariza o cidadão na sociedade. No caso brasileiro, é um documento expedido pela Secretaria de Segurança Pública que permite saber o nome pelo qual aquela pessoa pode ser chamada, conhecer sua filiação, suas origens e mais recentemente se ela quer doar seus órgãos quando morrer. A fotografia registra os traços fisionômicos que distinguem cada pessoa e atesta se a pessoa que porta o cartão é a mesma que está representada nele.

Dentro da vida social a identidade é tão importante que constitui crime previsto em Lei fazer-se passar por outra pessoa, ou seja, apresentar-se com outra

identidade. Esse tipo de delito na linguagem forense é conhecido como crime de falsidade ideológica.

A identidade de cada indivíduo está ligada intimamente a sua maneira particular de viver em sociedade. Diz respeito à forma como cada um pensa ser em essência, isto é, seus valores, gostos, costumes; como ele pensa ser visto pelos outros, ou seja, seus papéis sociais e até mesmo como ele vê os outros, suas relações interpessoais.

Refletindo sobre a questão identitária alguns elementos podem ser levantados. Como a identidade se forma no indivíduo? Cada ser possui características próprias inatas ou a identidade é construída socialmente?

Stuart Hall distingue três concepções diferentes de identidade. A primeira diz respeito ao *sujeito do Iluminismo* e prega que o indivíduo é totalmente centrado. A razão emerge ao nascer e se desenvolvia com a pessoa, porém conservava-se essencialmente a mesma durante toda a existência. Descartes e Locke foram partidários desse pensamento. A segunda fala do *sujeito sociológico* no qual a identidade é formada na interação entre o indivíduo e a sociedade. O indivíduo continua tendo um núcleo central, mas ele é modificado pelo diálogo com o mundo cultural. G. H. Mead, C. H. Cooley e os interacionistas simbólicos defendiam essa visão. A terceira concepção se relaciona ao *sujeito pós-moderno* e entende que a identidade é definida historicamente, não existindo assim uma identidade fixa. Deste modo à medida que o indivíduo é confrontado com novas situações ele assume novas identidades.

Esta última parece ser a visão mais representativa para tentar explicar os conflitos que vivemos nos dias de hoje. Muniz Sodré apoiado nos estudos de Michel Maffesoli, em *No fundo das aparências*, comenta: “...a identidade pessoal, teologicamente definida por uma subjetividade homogênea e pela permanência individual, dá hoje lugar a identificações moveidças (grupais, afetivas, mediáticas) suscetíveis de pôr em crise figuras das doutrinas identitárias tradicionais, como classe função e gênero. Tudo isto coincide com os impulsos no sentido de uma cultura transnacional por efeito da globalização financeira e comercial, que redistribuiu a capacidade de produção e substituiu a concepção de “território nacional” pela de mercado. O pensamento da identidade sempre pressupôs uma estabilidade espacial: em várias línguas, o “eu sou” coincide com “eu estou” (inglês, alemão, francês e outras). A identidade reflete uma certa capacidade do sujeito ou uma expectativa de fechamento

da subjetividade diante das mudanças, mas também diante do “outro” (seja dentro ou fora do grupo). Com a troca do enraizamento espacial pela aceleração temporal (transportes, telecomunicações), a estabilidade identitária perde força.” ⁱⁱⁱ

Uma contribuição importante para o entendimento da questão identitária é dada por Freud através de seus estudos sobre a formação do Ego. Diz ele: *“Uma reflexão mais apurada nos diz que o sentimento do ego do adulto não pode ter sido o mesmo desde o início. Deve ter passado por um processo de desenvolvimento que, se não pode ser demonstrado, pode ser construído com um razoável grau de probabilidade. Uma criança recém-nascida ainda não distingue o seu ego do mundo externo como fonte de sensações que fluem sobre ela. Aprende gradativamente a fazê-lo reagindo a diversos estímulos.”* ⁱⁱⁱ Para Freud uma etapa fundamental para a formação do ego é a constatação por parte da criança de que seu próprio corpo não consegue prover todas as suas necessidades. No primeiro momento, o bebê pensa que o seio da mãe é uma extensão de seu corpo. Ao perceber que ele lhe foge, seu ego é contrastado com o mundo exterior, do qual ele depende mas que não lhe pertence. O objeto desejado (o seio da mãe) só lhe será oferecido mediante uma ação especial (o choro da criança).

Lacan destaca a experiência do estágio do espelho como o elemento formador da “função do eu”. A constituição do ‘eu’ não acontece de maneira imediata, pois exige a mediação da imagem do corpo; a dialética da etapa do espelho nasce no imaginário.

A importância dessa experiência reside na observação de que o bebê mesmo antes de saber andar ou mesmo colocar-se de pé, e antes de dominar a linguagem que lhe dará a função do sujeito, se identifica com sua própria imagem. Um bebê com seis meses não tem conhecimento real de seu corpo, enquanto um universo distinto do mundo exterior, mas mesmo assim identifica-se com a imagem e chega a reconhecer-se, antecipando sua própria maturação.

Se acontecer algum desvio nesse processo de reconhecimento do corpo através da imagem do espelho (externo ao corpo), a própria constituição do “eu” desmorona. É por esse motivo pessoas psicóticas têm dificuldade em olhar para o espelho, ou porque rejeita sua imagem e tenta fugir dela, ou ainda por não reconhecê-la como sua. Alguns não suportam o “olhar do espelho”, nem o seu, nem o dos outros. A identificação primitiva da etapa do espelho é o princípio de todas as identificações do sujeito. A construção do sujeito necessita da mediação da imagem do corpo.

Para Lacan: *“A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de infans parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o “eu” pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o “eu” se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.”*ⁱⁱⁱ

Mas em que medida a questão identitária influencia as relações interpessoais?

Ao definir sua própria identidade o indivíduo se depara com o ser social. Todas as suas necessidades estão mediadas pela existência do Outro. No núcleo familiar, na escola, no trabalho, no lazer, no relacionamento afetivo, durante toda a sua existência o homem se confronta com a necessidade de “negociar” com o Outro a satisfação de seus desejos, aquilo que lhe falta. É claro que nem sempre será possível satisfazer esses desejos, sendo inevitável as sensações de sofrimento e desprazer. Freud chama de *princípio do prazer*: *“uma tendência de isolar do ego a fonte de desprazer e criar um puro ego em busca de prazer, que sofre o confronto de um “exterior” estranho e ameaçador.”*ⁱⁱⁱ

É justamente pela impossibilidade da satisfação de todos os desejos e pela certeza de que a completude do Ego não é realizável (o seio da mãe) que surgem os desejos recalcados que se não forem devidamente trabalhados podem terminar numa alienação do indivíduo e repúdio ao convívio social, com a criação de um “mundo próprio”, como é o caso dos neuróticos.

Nunca um indivíduo será igual ao outro. A subjetividade, sua identidade marca a singularidade de cada um. Desta forma, nenhum desejo é igual ao outro e ali onde falta a mim, necessariamente não está faltando ao outro. Nesse momento é o que pode ocorrer um processo de generalização. Ao pensar em suas necessidades, medos e inseguranças o indivíduo pode acreditar que os outros as sentem da mesma forma que ele.

A ordem simbólica é que irá constituir a falta. Que diferença faz a cor dos olhos para a função de ver? Nenhuma. No entanto, certas sociedades

valorizam o “olho azul” como atributo do belo, do ser angelical. São as representações que se criam na ordem simbólica que geram as diferenças.

O preconceito envolve julgamentos de valor. Ele nasce do pressuposto de que algo foi constituído de uma forma e nunca haverá mudança. São considerações a respeito de um Outro que nascem tanto da generalização quanto da ordem simbólica.

O preconceito racial marca a interdição entre o que é superior e o que é inferior, porém só existe na ordem simbólica. O fato é intrigante pois remete às construções identitárias de cada indivíduo, num discurso narcisístico predominante.

No discurso: eu sou branco (superior) e você é negro (inferior) estão presentes valores identitárias de uma pessoa. Quem discrimina está buscando sua auto-afirmação. O embate entre o “eu” e o “Outro” instala a questão: Eu sou e você não é, ou aquilo que acredito que sou, é diferente daquilo que acredito que você é, porém acho que você pensa que o que você é, seja semelhante ao que pensa que eu sou. Analisando melhor teremos quatro construções diferentes: aquilo que ele pensa ser, aquilo que ele pensa que o outro é, aquilo que ele acha que o outro pensa ser e aquilo que ele acredita que o outro pensa sobre ele. Todas as concepções nasceram de valores subjetivos. Tanto as conjecturas sobre o Outro, quanto sobre si mesmo se originaram num “real imaginário” que a própria pessoa cria e alimenta. Nesse sentido, o “eu” e o “Outro” são a mesma pessoa.

Impedir um indivíduo de cor negra de entrar num restaurante, mesmo que utilizando-se de alegações de conteúdos não explicitamente racistas é uma prática de discriminação e racismo, fundada em questões de identidade. O que está em jogo: “Você é negro e este não é o seu lugar.” Ou ainda: “Eu penso que sou diferente de você e que não podemos ocupar o mesmo ambiente, pois isto não explicitaria a diferença que acredito existir entre nós.” Ou mais: “Penso que este é o meu lugar, pois tenho uma cor considerada superior. Acho que você não pode freqüentar esse local porque acho que sua cor é inferior a minha. Acho que você pensa que somos iguais, mas não somos. Acho que você pensa que pode ocupar o mesmo ambiente que eu, mas o seu lugar é outro.”

A íntima relação existente entre a adoção de preconceitos e a questão identitária demonstra que cada indivíduo por estar inserindo socialmente numa comunidade num contexto histórico-espaco-temporal que está sofrendo constantes mudanças como os dias de hoje pode ter dificuldades em lidar com seus anseios e necessidades, porém não justifica ou autoriza qualquer atitude discriminatória ou racista porque envolve o livre-arbítrio.

É importante ressaltar que a imagem que um indivíduo tem de si mesmo e de sua individualidade depende de complexas estruturas cognitivas, que vão desde sua constituição educacional (família, escola) até os esquemas de valorização e reconhecimento dos grupos a que pertence (time de futebol, empresa onde trabalha, produtos que consome). Existe uma série de interações sociais e experiências que influenciam a identidade de cada um.

Dentro desse contexto a mulher negra brasileira se depara com grandes desafios. Em primeiro lugar, o de definir-se enquanto pessoa, um indivíduo com valores próprios que se conhece e interage socialmente. Em seguida, ela precisa definir-se socialmente, saber qual papel deseja desempenhar e até certo ponto decidir sobre a questão de sua negritude, aceitando-a ou rejeitando-a .

A identidade da mulher negra

O ponto de partida para a discussão sobre a identidade da mulher negra remete às origens africanas e ao modo pelo qual se deu sua chegada no Brasil. Enquanto escravas, as negras foram vítimas de diversos abusos, até mesmo de verem suas famílias separadas e vendidas e terem de se submeter aos caprichos sexuais dos patrões ou serem alugadas como amas-de-leite. (Para um estudo mais aprofundado ver *Memórias veladas - a trajetória da mulher negra da época colonial à era republicana* - apresentado no GT Comunicação e Relações de Gênero no Congresso Intercom 99.)

A abolição da escravatura não trouxe melhores condições para a mulher negra. Sem ter onde morar, sem qualificação e separada de sua família muitas vezes continuou a prestar serviços para a casa-grande, sem remuneração, mesmo depois de liberta. As que se aventuraram nas estradas, algumas tiveram a sorte de se fixar em algum ponto e prestar serviços como cozinheira ou lavadeira. Outras, tiveram que se prostituir para conseguir sobreviver.

A cultura africana pode ser mantida nas cidades originadas pelos quilombos, formados por escravos fugidos. Os negros também sofreram uma assimilação forçada da cultura branca, seja no aspecto religioso, econômico e social. Em muitas regiões, era proibida a reunião de negros, que juntavam-se para cantar e dançar, o que era considerado uma perturbação para as famílias de bem.

As primeiras décadas da República tiveram ainda a consolidação de elaboradas teorias sobre a inferioridade racial do negro, defendidas por intelectuais da época que viam a miscigenação como a saída possível para promover o embranquecimento da nação.

Nina Rodrigues (1862-1906), influenciado pelo determinismo biológico do fim do século XIX, acreditava que o processo de mestiçagem constituiria um obstáculo para a construção de um país civilizado. Segundo ele o negro era inferior e a mestiçagem trazia o germe da degenerescência, presente no sangue negro.

Oliveira Viana (1883-1951) confiava no “ideal do branqueamento” como solução para o problema. A superioridade do branco em relação ao negro e ao índio, associada à imigração europeia e à elevada mortalidade entre negros e mulatos, daria origem a um povo eugênico com características arianas. Essas idéias satisfaziam plenamente os interesses da elite rural do início da década de 20, que preferia um país mestiço, porém a caminho do branqueamento, à predominância da etnia negra, há poucos anos liberta.

A miscigenação é um importante elemento da formação do povo brasileiro. Casamentos inter-raciais, apesar de serem mal vistos pela elite, tornaram-se bastante comuns entre as classes sociais mais baixas. Os portugueses colonizadores e demais europeus imigrantes que aqui chegaram muitas vezes deixavam suas famílias no país de origem e aqui formavam novos laços. Os contatos multirraciais e multiétnicos foram se estabelecendo de maneira que até hoje diversas identidades convivem num mesmo território.

Diferentemente dos Estados Unidos que adotaram a regra denominada de “gota de sangue” (one drop rule), segundo a qual o simples fato de possuir um bisavô negro torna um indivíduo pertencente à “raça” negra, o Brasil não possui um critério claro de atribuição de negritude. Hoje, segundo o IBGE, utilizando o critério de auto-atribuição o brasileiro pode ser branco, pardo, negro, indígena e amarelo. Os pardos correspondem a todos não-brancos que não sejam negros, amarelos ou índios. Aqueles que não concordam com essa classificação são colocados no item “outros”.

A mulher negra brasileira possui diferentes fenotípias e variações tonais da cor da pele que vão desde um preto azulado até a cor branca. Ser negra e considerar-se negra é uma experiência diferente para cada uma dessas mulheres, a ponto de algumas, mesmo possuindo traços que denotem uma ascendência africana, não se considerarem como tal.

A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada em 1976 pelo IBGE, apontou que o brasileiro encontra dificuldade em identificar sua própria cor, o que de forma consciente ou não, reforça o mito da democracia racial brasileira. Ao questionar os brasileiros não-brancos sobre a sua cor, mais de 135 cores diferentes foram levantadas: acastanhada; agalegada; alva; alva-escura; alvarenta; alvarinta; alva-rosada; alvinha, amarela, amarelada, amarela-queimada; amarelosa; amorenada; avermelhada; azul; azul-marinho; baiano; bem-branca; bem-clara, bem-morena; branca; branca-avermelhada; branca-melada; branca-pálida; branca-queimada; branca-sardenta; branca-suja; branquiça; branquinha; bronze; bronzeada; bugrezinha-escura; burro-quando-foge; cabocla; cabo-verde; café; café-com-leite; canela; canelada; cardão; castanha; castanha-clara; castanha-escura; chocolate; clara; clarinha; cobre; corada; cor-de-café; cor-de-canela; cor-de-cuia; cor-de-leite; cor-de-ouro; cor-de-rosa; cor-firma; crioula; encerada; enxofrada; esbranquecimento; escura; escurinha; fogoio; galega; galegada; jambo; laranja; lilás; loira; loira-clara; loura; lourinha; malaia; marinheira; marrom; meio-amarela; meio-branca; meio-morena; meio-preta; melada; mestiça; miscigenação; mista; morena; morena-bem-chegada; morena-bronzeada; morena-canelada; morena-castanha; morena-clara; morena-cor-de-canela; morena-jambo; morenada; morena-escura; morena-fechada; morenã; morena-parda; morena-roxa; morena-ruiva; morena-trigueira; moreninha; mulata; mulatinha; negra; negrota; pálida; paraíba; parda; parda-clara; polaca; pouco-clara; pouco-morena; preta; pretinha; puxa-para-branca; quase-negra; queimada; queimada-de-praia; queimada-de-sol; regular; retinta; rosa; rosada; rosa-queimada; roxa; ruiva; russo; sapecada; sarará; raúba; todtada, trigo, trigueira; turva; verde; vermelha.

Em geral, a mulher negra brasileira sofre discriminação independente de sua pele ser mais clara ou mais escura, mesmo aquelas que atingiram um nível social superior. São inúmeros os relatos de constrangimentos e racismo praticados pelas diversas classes sociais e até mesmo por juízes.

A própria lei que estabelece que o racismo é um crime inafiançável, lei no. 7716, de 5 de janeiro de 1989, comete um “deslize” ao enunciar: “Art. 1º. - Serão punidos, na forma desta Lei, os crimes preconceituosos de raça ou de cor”. Se considerarmos que só existe uma raça, a raça humana, como comprovar que alguém cometeu racismo?

Casos de condenação por racismo também são raros. Em 1997, a 5ª. Câmara do Tribunal de Justiça de São Paulo absolveu, por unanimidade, o réu acusado de racismo, que havia ofendido uma mulher negra, chamando-a de “urubu” e “macaca”. O desembargador Celso Limongi, relator do processo, disse que a vítima tinha toda a razão em revoltar-se contra a conduta do acusado, mas deveria ter ajuizado ação penal por crime de injúria, não de racismo. Em função disso, o acusado foi absolvido. Em outro caso, a vítima foi chamada de “negra fedida, macaca”. O juiz de primeira instância não só absolveu o réu, por tratar-se de crime de injúria e não de racismo, como disse que não houve ofensa com base nos seguintes argumentos: 1- fedido qualquer um pode ser, desde que não tome banho por alguns dias; 2- macacos são os nossos ancestrais, já que o ser humano descende do macaco; 3) negra é só a cor da pele. E complementou sua decisão dizendo: “Não há racismo no Brasil, pois “brancos e negros casam-se e têm filhos normalmente.

Ao definir-se como negra, a mulher brasileira tem claro em sua mente todas as dificuldades que deverá enfrentar e as experiências que já viveu. Assumir-se negra é também assumir a herança de um passado escravo, assumir que será preterida em diversas colocações profissionais, assumir que receberá menor remuneração, assumir que terá dificuldade de encontrar um companheiro, que terá filhos que também herdarão a cor do preconceito. É antes de tudo, um ato de coragem.

A imagem da mulher negra na mídia

Analisando a participação da mulher negra na televisão brasileira, percebe-se que ela aparece pouco em comerciais, telejornais e novelas. Esse é um dos elementos que contribui para que a mulher negra tenha dificuldade de assumir sua própria negritude e construir sua auto-imagem de forma positiva.

Em agosto de 1999, existiam três telenovelas nacionais que possuíam personagens negras, nos canais abertos. A novela das seis, veiculada pela TV Globo, “*A Força de um Desejo*“, que enfocava a época do Brasil-colônia, dando destaque para o sofrimento dos negros durante a escravidão, possuía três personagens: as escravas Zulmira, Rosália e Luzia. A novela das sete, veiculada pelo mesmo canal, “*Andando nas Nuvens*”, era uma ficção que fala de um homem que despertava após ficar 15 anos em coma e de suas dificuldades ao se defrontar com todas as inovações tecnológicas e transformações culturais. A personagem Bel era uma jornalista negra que trabalhava no jornal que Otávio trabalhava antes do acidente. A terceira novela era da TV Record,

“*Louca Paixão*” falava do amor entre um moço rico e uma presidiária que se conheceram através de uma linha telefônica cruzada. As personagens negras eram Iracema, a mãe, que vivia no presídio e é a melhor amiga da protagonista e Amanda, sua filha, que tentava seguir a carreira de modelo.

Análise dos personagens:

- “*Força de um desejo*”

Rosália - é a principal escrava da casa. Mantém contato assíduo com seus senhores e até opina sobre a vida pessoal destes. Representa a figura da “mãe-preta”. É bondosa, sábia e sempre está disposta a ajudar.

Zulmira - é uma escrava bonita e digna. É assediada constantemente pelo feitor, que a maltrata impiedosamente. É viúva e para defender seus filhos cala-se diante da opressão que sofre.

Luzia - é a negra sensual e ambiciosa. É artilosa e faz tudo para conseguir sua carta de alforria. É promíscua, invejosa e sem escrúpulos. Justificava suas atitudes pelo fato de querer conquistar sua liberdade a qualquer custo.

- “*Andando nas nuvens*”

Bel - é uma jornalista iniciante que trabalha num jornal diário. É bonita e sofre assédio sexual do editor frequentemente. Consegue driblar as situações constrangedoras criadas por ele com um ar dissimulado. Esse personagem perdeu o destaque que vinha merecendo no início da novela. No final, aparecia em poucos capítulos, mais como figuração.

- “*Louca Paixão*”

Iracema - presidiária que sofre constantemente por ter que educar os dois filhos à distância. Possui bom caráter e comportamento exemplar no presídio. É a melhor amiga da protagonista, também presidiária.

Amanda - é a filha de Iracema que vive com o irmão. Está iniciando a carreira de modelo e sonha ser famosa. O enredo da novela não discute situações claras de discriminação racial. Às vezes, Amanda não consegue trabalho, porém não fica claro qual foi o motivo.

As personagens negras que podem ser vistas nas telenovelas geralmente correspondem a estereótipos presentes na sociedade. A figura da mãe preta, compreensiva e calorosa; a mulata sensual e boa de cama; a mãe sozinha que cria os

filhos. Nenhuma das personagens possui uma estrutura familiar tradicional, com marido, mulher e filhos vivendo juntos. Das cinco personagens apresentadas, somente Amanda e Bel vestem-se bem por força da carreira que exercem, porém suas preocupações são frívolas e aparentam ser imaturas. As demais, que são escravas ou presidiárias, aparecem com roupas simples e corroídas pelo uso, utilizam vocabulário pobre e cheio de erros.

A presença de personagens com imagens negativas impede as mulheres negras de identificarem no sentido de possuir um “modelo” a ser seguido. É comum entre as mulheres a vontade de imitar o corte de cabelo de um artista em evidência, copiar os modelos de roupa e até mesmo incluir em seu vocabulário algumas palavras “chiques” proferidas pela protagonista. Exemplo desse tipo de apropriação ocorre com artistas

Exemplo desse tipo de apropriação ocorre com artistas como Regina Duarte, que imortalizou a franja para mulheres com mais de 40, Carolina Ferraz com seu corpo longilíneo regado “à muita água” e muitas outras. A ausência de modelos negras e artistas negros na televisão por si já denota uma certa discriminação.

Em 1995, a Datafolha realizou uma intensa pesquisa na tentativa de “mensurar” a presença do racismo na sociedade brasileira. Os resultados apurados indicam que apesar de 89% dos brasileiros reconhecerem que existe preconceito de cor contra negros no Brasil, somente 10% admitem ter um pouco ou ser muito preconceituosos, enquanto que 87% manifestaram algum preconceito, embora de forma indireta, ao pronunciar ou concordar com enunciados preconceituosos, ou ao admitir comportamentos racistas.

Outro dado importante foi quanto à imagem do negro na mídia. Ao ser questionado sobre como os meios de comunicação mostram os negros, 34% dos entrevistados afirmaram que os negros são mostrados de uma maneira verdadeira, como eles são; 24% afirmaram que os negros são apresentados de uma maneira positiva, melhores do que eles realmente são; e 32% acreditaram que os meios de comunicação mostram os negros de uma maneira negativa, piores do que eles realmente são. Dados que vêm reforçar a importância da mídia como propagadores de estereótipos e formadores de opinião.

Edith Piza avalia “*se o processo histórico se dá por espelhamento, o espelhamento é tão somente da mulher branca. Não há reciprocidade, e a mulher negra*

não se converte em seu contrário. Permanece como a parte da mulher branca capaz de encontrar o apaziguamento das diferenças e das transgressões.”ⁱⁱⁱ

A mulher negra que não vê seu reflexo refletido no espelho, continua com a falta e perpetuando uma eterna procura de si mesma. Algumas vezes pode se imaginar na imagem de uma artista de sucesso, pode soltar a voz ao lado de cantoras de sua etnia e se ver nas competições esportivas. Porém, a televisão ainda não consegue ver essa mulher.

Há ainda que se considerar o tipo de negritude com a qual a mulher negra se identifica. Algumas revistas, em suas reportagens, valorizam muito o “negro que deu certo”, na tentativa de construir uma imagem positiva do negro. São os casos das atrizes famosas e seus namorados, das empresárias de sucesso, das cantoras e de dançarinas de grupos da moda. Outras, salientam o resgate das raízes africanas, através da adoção de indumentárias, penteados e adornos. Uma negra folclorizada e estilizada. O interessante é que ambas as formas são produto de um aculturação dos valores dominantes. Seja a negra que ascendeu profissionalmente, seja a dona do restaurante afro, essas duas mulheres são produtos de um olhar do outro, são antes de tudo uma representação e o que representa, representa para alguém.

Se a sociedade ocidental pós-moderna apresenta distorções que apontam para diferenças sociais e econômicas entre os indivíduos, a questão racial vem agravar essa situação pois traz consigo o embrião da diferença naturalizada. O principal desafio da mulher negra brasileira é constituir-se utilizando-se de toda fragmentação histórica de seus ancestrais e das conquistas das mulheres que a antecederam. Trata-se de uma apropriação cultural que carrega a experiência da sobrevivência e do estabelecimento de um lugar atemporal: o lugar da mulher brasileira.

O conceito de símbolo, empregado no texto, remete à idéia de que representa a relação de contigüidade instituída entre significante e significado, independente de qualquer semelhança ou não com o objeto. Portanto, o intérprete do símbolo deverá conhecer suas regras para decifrá-lo. Ex. Em algumas comunidades rurais brasileiras os indivíduos não possuem documento de identidade. Nesses casos, o título de eleitor representaria melhor o caráter da inclusão social, pois em virtude de interesses políticos de candidatos da região, é um documento valorizado em certas comunidades.

Peirce destacou três variedades fundamentais de signos: o ícone, o índice e o símbolo..

ⁱⁱⁱ Sodré, Muniz. *Claros e escuros - Identidade , povo e mídia no Brasil*. Vozes, 1999, págs. 40 e 41.

ⁱⁱⁱ Freud, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. São Paulo, Imago Editora, 1972. Edição Standard Brasileira, Vol. VI, pág. 84.

ⁱⁱⁱ LACAN, Jacques. *Seminário I - os escritos de Freud*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

ⁱⁱⁱ Op. Cit. Pág. 85.

ⁱⁱⁱ - Piza, Edith- *O caminho das águas*. São Paulo, EDUSP, 1998.

Bibliografia

AUGÉ, Marc. *El sentido de los otros*. Barcelona, Editora Paidós, 1996.

BURKE, Peter. *A arte da Conversação*. São Paulo, Editora da Unesp, 1995.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. São Paulo, Imago Editora, 1972.

Edição Standard Brasileira.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós - modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1969.

LACAN, Jacques. *Seminário I - os escritos de Freud*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

LUZ, Madel T. (org.) *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.

PALMIER, Jean -Michel. *Lacan por Jean-Michel Palmier*; tradução de Edson Braga de Souza. São Paulo, EDUSP, 1977.

PIZA, Edith. *O caminho das águas*. São Paulo, EDUSP, 1998.

Racismo Cordial. São Paulo, Ática, 1995.

SCHWARCZ, Lília Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva. *Raça e Diversidade*. São Paulo, EDUSP, 1996.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Bauru-SP, EDUSC, 1999.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro, Vozes, 1999.

AIDS, FEMININO PLURAL: TRAJETOS DE UMA EPIDEMIA¹

Rosana de Lima Soares (rolima@usp.br)

Mestre e doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP, pesquisadora-bolsista pela Fapesp e membro do Núcleo Permanente de Estudos Jornalismo e Linguagem (ECA-USP)

Resumo

Este artigo tem por objetivo realizar um balanço crítico e avaliar as estratégias de comunicação e as perspectivas adotadas oficialmente pelo Ministério da Saúde do Governo Federal, no Brasil, em relação às políticas públicas e sanitárias de prevenção à Aids entre mulheres. A partir de um mapeamento inicial e sintético sobre a situação atual da epidemia no país, foram analisados, na imprensa, as tendências da opinião pública sobre Aids – indicando um deslocamento da temática para a questão das mulheres – e o conjunto das campanhas de prevenção produzidas pelo Ministério da Saúde e veiculadas pela televisão, em cadeia nacional, no período entre 1994 e 1999 – destacando as campanhas televisivas cujo público-alvo eram as mulheres.

Palavras-chave: Aids – mulheres – mídias

“(...) todas essas pessoas preciosas morrendo antes do tempo, essas pessoas não vão ser substituídas, e isso é uma perda tão grande (...). Parece ser assim que vivemos, assim que vivemos agora”.
Susan Sontag

Este artigo tem por objetivo realizar um balanço crítico e avaliar as estratégias de comunicação e as perspectivas adotadas oficialmente pelo Ministério da Saúde do Governo Federal, no Brasil, em relação às políticas públicas e sanitárias de prevenção à Aids entre mulheres.

A Aids não é mais um assunto *novo* na imprensa, pautada pela tentativa de levar ao leitor, a cada dia, o que de mais recente e inusitado está acontecendo no mundo. Não

sendo mais novidade, entretanto, freqüentemente surgem novos aspectos específicos quanto à doença: pesquisas de vacinas, possibilidades de cura, histórias de vida, conflitos jurídicos. Devido a sua complexidade – uma doença letal envolvendo sexo e morte – e pelo caráter de desconhecimento em relação a sua cura até o momento (estamos falando de maio de 2000), a Aids continua a ser assunto para a opinião pública, os jornais e as mídias em geral.

A epidemia da Aids passou a ocupar espaço nos jornais no início da década de 80. O jornal *Folha de S. Paulo* (um dos mais expressivos em termos de circulação no Brasil), por exemplo, tem publicado matérias sobre Aids com regularidade: *De setembro de 1987 a dezembro de 1996, a Folha de S. Paulo publicou 7.074 matérias que, de alguma forma, faziam referência à Aids. Ao longo de quase uma década, foram duas matérias por dia. No ano passado, 1.550 reportagens trataram da doença, média de 4,24 matérias por edição referindo-se a algum aspecto da Aids* (Biancarelli, 1997: 144).

As matérias mais antigas sobre Aids a que tivemos acesso datam de 1983: *Congresso debate doença comum entre homossexuais* (03/06/83), *Aids já preocupa países europeus* (06/07/83), *Programa contra Aids começa amanhã* (04/09/83), *Programa contra a Aids iniciado por Secretaria* (06/09/83), *Prevenção da Aids* (07/11/83), *Vírus da Aids espalha-se pelo mundo, advertem os cientistas* (11/12/84). O que se destaca nessas primeiras matérias é que, apesar de naquela época o desconhecimento científico ainda ser grande em relação à Aids enquanto doença, alguns elementos simbólicos que permaneceriam até recentemente já começam a ser nelas cristalizados. Entre eles, destacam-se as referências aos homossexuais e usuários de drogas; o tom alarmista matérias, demonstrando que a ciência não sabia sobre a doença; a idéia de que a Aids *espalhava-se* pelo mundo.

Foi assim que a Aids começou a escrever sua história na imprensa diária. Ao longo do tempo, as tendências e abordagens das mídias com relação à doença passaram por algumas transformações. Num primeiro momento, a Aids era tratada apenas como a *peste gay*, uma doença que afetava especialmente homossexuais masculinos. De doença de homossexuais passou a ser retratada como doença de pessoas famosas (lembrar aqui do americano Magic Johnson, jogador de basquete) para, num terceiro momento, chegar ao que chamamos as *pessoas comuns*.

Tal deslocamento, observado nas mídias, encontra paralelo na própria transformação da configuração da Aids em termos médicos-epidemiológicos e

socioculturais. A trajetória da transformação do conceito de *risco*, próprio dos anos 80, em *vulnerabilidade*, próprio dos anos 90, revela uma abordagem bastante interessante para se pensar tanto a questão da Aids enquanto construção social quanto suas campanhas de prevenção.

É interessante recuperar a periodização utilizada por Ayres, França e Calazans (1997), resultante de um trabalho desenvolvido por Mann e Tarantola (1996), e observar como ela demonstra, de forma sintética, as principais diferenciações e trajetórias percorridas por este deslocamento. Os autores dividem os primeiros *quinze anos de epidemia* em três períodos:

a) *período da descoberta (1981-84)*, quando se falava em fatores de risco associáveis à então nova doença, que, entretanto, rapidamente deixaram de ser categorias analíticas abstratas para se transformarem em categorias concretas associadas a agrupamentos sociais específicos, os chamados *grupos de risco*;

b) *período das primeiras respostas (1985-88)*, momento em que a Aids já não se restringia a fronteiras geográficas, étnicas ou sociais específicas, configurando-se como uma pandemia, e, portanto, não sustentava mais a concepção de *grupos de risco*; em seu lugar, surgiu a expressão *comportamentos de risco*, um avanço em relação ao conceito anterior mas, ainda assim, atribuindo muito mais ao *indivíduo* a responsabilidade pela prevenção ou não prevenção em relação à doença; neste momento, as campanhas concentraram-se mais em dizer quais os comportamentos *seguros* e quais os que deveriam ser modificados pelas pessoas;

c) *período atual (1989 até hoje)*, em que o conceito de *vulnerabilidade* (amplamente difundido na América Latina, nos anos 70) é retomado com novo significado – de suscetibilidade dos indivíduos e grupos sociais a agravos ou riscos em relação a doenças –, sendo definido a partir de três planos interdependentes de determinação: comportamento pessoal (ou vulnerabilidade individual), contexto social (ou vulnerabilidade social) e programas de prevenção (vulnerabilidade programática).

Em relação a este último período, destaca-se a *resposta que a vulnerabilidade vem tentando dar à necessidade de extrapolar a tradicional abordagem comportamentalista das estratégias individuais de redução de risco* (Ayres; França; Calazans, 1997: 5); extrapolar, no sentido de ir além do conceito epidemiológico de risco (que opõe os *grupos de risco*, ou as pessoas com *comportamentos de risco*, à

população em geral), central na maioria das estratégias de prevenção e controle da epidemia, mas problemático e contraditório do ponto de vista operacional e conceitual.

Tendo como parâmetro a periodização acima referida, pode-se notar que as mídias não divulgaram os conceitos de *comportamentos de risco* e de *vulnerabilidade* com a mesma intensidade com que divulgaram o conceito de *grupos de risco*; e nem a própria sociedade os incorporou tão largamente. Ainda hoje, quando se pensa em prevenção, parece que a maioria das pessoas se coloca como *não estando* inserida nos chamados *grupos de risco* – o que as isentaria de qualquer relação com a Aids –, desconsiderando, assim, o conceito de *comportamentos de risco* (que, mesmo sendo menos estigmatizador, também oferece problemas em termos de interferência em posturas pessoais) e, mais ainda, o de *vulnerabilidade*. Parece ser mais cômodo *excluir-se* da história da Aids do que incorporá-la.

Ao se aproximar, mais recentemente, das *pessoas comuns* – homens, mulheres, jovens, velhos, crianças, casados, solteiros, negros, brancos – a cobertura da imprensa muda sensivelmente de caráter. As reportagens e matérias jornalísticas passam a ser recheadas com histórias humanas, fatos cotidianos da vida de todos aqueles afetados pela doença: soropositivos, pessoas próximas a eles, profissionais de saúde. Não apenas são mencionados *outsiders* e nomes famosos, mas também cidadãos comuns, *gente como a gente*.

Essa aproximação da temática da Aids às *pessoas comuns* é a principal tendência dos jornais no final da década de 90. Tal enfoque não se refere apenas às histórias de vida das pessoas mas também a assuntos correlatos, como atendimento e cobertura de convênios de saúde, demissões indevidas de portadores, aumento do contágio entre mulheres casadas e, por conseqüência, do número de nascimentos de crianças contaminadas pelo HIV – muitas delas possíveis *órfãos da Aids* –, aspectos jurídicos e legislação. Algumas dessas tendências estendem-se a outras regiões do mundo; outras, como a discussão sobre convênios médicos, parecem ser específicas do Brasil ou de países em condições socioeconômicas semelhantes.

Apresentamos a seguir alguns resultados da pesquisa que realizamos em jornais impressos brasileiros e da análise das campanhas governamentais de prevenção à Aids voltadas para as mulheres. A aproximação dessas duas mídias se faz em torno do eixo privilegiado neste artigo: a relação mulheres e Aids. Na mídia impressa, apontamos as

tendências que já indicavam a disposição – dos órgãos oficiais e da sociedade– em privilegiar este recorte nas campanhas televisivas de prevenção.

Trajetos pela imprensa: humanização

Em nossa pesquisa, analisamos 192 matérias de jornal distribuídas ao longo de 79 dias, durante o ano de 1997, e publicadas em sete dos principais jornais brasileiros: *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde*, *Correio Braziliense* e *Gazeta Mercantil*. A característica específica desta amostragem é que os textos não foram selecionados aleatoriamente, mas escolhidos para integrarem um *clipping* significativo de material sobre Aids. Assim, apenas matérias diretamente relacionadas ao tema e claramente relevantes em termos de abordagem compuseram o *corpus* da pesquisa. A análise das matérias foi realizada a partir de uma metodologia dividida nas seguintes etapas: seleção da amostragem, leitura geral das matérias, classificação temática, primeiras e segundas leituras.

A partir de 1997 os temas mais recorrentes nas matérias analisadas são aqueles relacionados à saúde pública, em seus diversos aspectos (principalmente distribuição de medicamentos pelo Estado), drogas e ciência, alguns até mesmo apresentando uma clara continuidade entre os vários textos. A questão da prevenção aparece algumas vezes, em 1997, seja para tratar de campanhas de prevenção, para *checar* o quanto a relação informação/prevenção opera entre as pessoas ou para tratar da necessidade de prevenção da Aids como a melhor forma de controle da doença.

Interessa-nos destacar um dos aspectos observados: um número maior de matérias sobre a questão específica da mulher em relação a anos anteriores, talvez pelo aumento verificado nas estatísticas de mulheres infectadas pelo vírus HIV em relação aos homens e, conseqüentemente, de crianças – que também começam a se tornar atores nas páginas dos jornais. A temática ciência/cura permanece, mantendo-se presente de forma significativa.

Durante o ano de 1997, a *boa notícia* transmitida pela imprensa é aquilo que vem da ciência. Chama a atenção o grande destaque dado ao coquetel como a *grande esperança* de controle e eliminação da Aids. O uso do coquetel é relatado em tom de renascimento e volta à vida relacionando a melhora obtida a uma espécie de *ressurreição*.

Acreditamos que tal possibilidade de cura tenha deslocado a relação dos soropositivos com a sociedade em geral: aqueles que antes não podiam dizer que eram portadores do HIV começam a se manifestar e a aparecer, ganham nome e voz nas matérias de jornal. Talvez relacione-se ao coquetel o aumento significativo do número de matérias sobre *pessoas comuns*, soropositivos sintomáticos ou assintomáticos, afetadas direta ou indiretamente pela Aids. Essas histórias geralmente aparecem como ilustrações para textos principais, destacando a mudança de qualidade e perspectiva de vida dos doentes após o uso dos medicamentos.

Em linhas gerais, a partir das leituras desenvolvidas podemos apontar a formação de quatro grupos temáticos que apontam as tendências da imprensa com relação à questão da Aids: *Estado*, *Ciência*, *Pessoas* e *Sociedade civil*.

O grupo temático *Estado* concentra-se nas questões de saúde pública, em seus vários aspectos, e destaca-se por ser o grupo que apresenta o maior número de matérias, bastante superior aos demais grupos. Nesse grupo, destacam-se os seguintes temas: saúde pública, saúde pública e privada, saúde pública/sangue, saúde pública/atendimento, saúde pública/medicamentos, saúde pública/contágio, saúde pública/pessoas, saúde pública/sobrevida, epidemia, convênios médicos, drogas, campanhas de prevenção.

O grupo *Ciência* apresenta um grande número de matérias, justificado pelas inúmeras referências ao coquetel de drogas anti-Aids. Os temas agrupados neste grupo são ciência e testes de HIV.

O grupo temático *Pessoas* não trata apenas de referências a pessoas famosas mas a todos afetados de alguma forma pela Aids, especialmente soropositivos, que ganham narrativas próprias, com nome (ainda que fictício), idade, profissão, vida social, falando por si mesmos por meio de citações entre aspas. A doença é abordada não apenas em estatísticas e descobertas médico-científicas, mas também a partir de seus protagonistas.

Note-se que as referências a *pessoas* não acontece apenas em matérias classificadas nesse grupo mas distribui-se ao longo de todos os grupos temáticos, com referências explícitas, ainda que secundárias, ao longo de textos com outro enfoque principal. Os temas relacionados a esse grupo são: prevenção, prevenção/mulheres, prevenção/prostitutas, prevenção/travestis, mulheres e crianças, mulheres, crianças.

Finalmente, o grupo temático *Sociedade civil* envolve não apenas instituições ou assuntos gerais mas também atores sociais. É o grupo com menor número proporcional

de matérias e compõe-se de forma variada, abrangendo desde a publicação de uma crônica escrita pelo sociólogo Herbert de Souza (o Betinho) até as conexões arte-Aids, relação esta que já aparecia também em textos de anos anteriores. Os temas agrupados neste grupo são mídia, informação, Ongs, arte, arte/cinema, crônica.

É interessante observar que análises anteriormente efetuadas, no período de 1994-95, indicaram a configuração de três grupos temáticos nas matérias: *Estado*, *Ciência* e *Homossexualidade*². As duas análises possuem entre si convergências e dissonâncias.

As duas pesquisas encontram suas maiores recorrências em relação ao tema *Ciência*. Com a predominância de matérias sobre o coquetel tríplice anti-HIV, confirma-se a idéia da ciência como salvadora e como grande esperança aos doentes, agora não mais apenas aqueles que estão à margem da sociedade (como os homossexuais e os drogados) mas todos nós, *pessoas comuns*: donas de casa, profissionais liberais, executivos, professores, que ganham nome e voz nos textos.

A ordenação dos grupos temáticos é o que marca a grande diferença entre as leituras de 1997 e aquelas de 1994-95. Na pesquisa anterior, a questão dos portadores do vírus estava relacionada à forma como haviam contraído a doença. Os temas *homossexualidade* e *drogas* eram referências constantes, o primeiro constituindo, inclusive, um grupo temático final específico. As matérias apontavam, assim, para uma distinção entre os chamados *grupos de risco* (homossexuais e drogados) e as *pessoas fora de risco* (todos os outros), revelando a presença de poucos atores sociais envolvidos nas narrativas. Predominava, portanto, nos textos, um tom impessoal e distante em relação às pessoas, apenas indicando, em alguns momentos, um possível deslocamento em direção à temática das mulheres devido ao aumento em proporção geométrica do número de mulheres contaminadas.

No período mais recente, o eixo temático se desloca. A principal diferença encontrada é o surgimento de uma tendência à personalização e o aparecimento de fotos, nomes, idade, profissão, entre outros dados, dos portadores – “histórias de vida” – , com grande aumento do número de matérias e perspectivas no grupo temático *pessoas*. Da preocupação com o contágio, os textos passam a privilegiar *aqueles que estão vivendo com Aids*, provavelmente devido ao forte impacto causado pela descoberta de novos medicamentos para tratamento de portadores, sem enfatizar a que *grupo de risco* os portadores pertenceriam.

Além do enfoque nos doentes, o tema *mulheres* aparece de forma marcante, confirmando a tendência apontada em anos anteriores. Com mais mulheres portadoras, um elemento novo emerge: a temática das *crianças*, sejam as que ficaram órfãs por causa da Aids ou aquelas que já nasceram com o vírus HIV. Dessa forma, o grupo *pessoas* permanece, mas seus atores são outros, mais concretos. Interessa-nos olhar de perto como as narrativas da Aids sobre as mulheres foram sendo entrelaçadas nas campanhas de prevenção à doença e, por meio delas, na sociedade em geral.

Trajetos pelas campanhas: interpelação³

Ao longo do tempo, tem-se verificado que a proporção dos casos de Aids entre mulheres vem crescendo. A razão homem:mulher expressa esta variação na distribuição dos casos notificados segundo sexo: de uma razão de 25:1 em 1985 para 6:1 em 1988, tendo atingido 2:1 em 1998-99.

Essa alteração deve-se à elevação dos índices de infecção entre as mulheres pela via heterossexual, principalmente com parceiros usuários de drogas injetáveis (UDI), além do próprio uso compartilhado de seringas e agulhas no consumo destas drogas⁴. No final da pesquisa realizada até 1996, já havíamos notado essa tendência nas matérias publicadas em jornais, deslocando o tema da Aids da relação Aids-homossexuais e Aids-drogas para a temática das mulheres.

A partir das leituras das matérias de jornal anteriormente apresentadas, gostaríamos de estabelecer dois eixos de referência na questão da Aids em relação às mulheres: o estabelecimento mais claro do par mulheres-Aids (que pode ser justificado pelo grande aumento da contaminação da Aids entre mulheres) e a humanização da doença, dando nome e voz aos portadores (que pode ser explicada a partir do surgimento de medicamentos mais eficazes no controle da doença; com a chegada desses medicamentos, a sociedade passa da imagem de alguém *morrendo com Aids* para aquela de alguém *vivendo com Aids*). A fim de ilustrar esses dois eixos, analisaremos algumas campanhas de prevenção realizadas no Brasil, privilegiando as que foram dirigidas a mulheres.

As campanhas nacionais de prevenção à Aids no Brasil são produzidas, prioritariamente, respeitando um certo grau de sazonalidade: repetem-se, a cada ano, nos meses de fevereiro, durante o período de carnaval – momento característico de

manifestação popular – e nos meses de dezembro, em consonância com o dia mundial de prevenção à Aids. Apesar desta recorrência, outras campanhas podem ser localizadas em períodos distintos do ano sem, contudo, obedecer a uma cronologia preestabelecida. As campanhas resultam em produtos variados dependendo do objetivo, destinação, público-alvo e, em conseqüência, nem todas são veiculadas nos meios audiovisuais. Como pode ser observado nos quadros anteriores, para além de filmes há *outdoors*, *folders*, cartazes, filipetas, *banners*, anúncios em revistas e jornais, entre outros.

O princípio norteador da lógica das campanhas de prevenção no Brasil orienta-se a partir de dois eixos fundamentais: um deles supõe a prevenção como um mecanismo genérico, voltado para a população como um todo – uma concepção que parte da idéia de que todos, indistintamente, correm o risco da contaminação – e o outro encara a necessidade de construir um discurso capaz de responder pelas especificidades dos variados segmentos sociais: há que se dirigir, em particular, às crianças, adolescentes e adultos jovens, às mulheres e aos demais grupos – caminhoneiros, população encarcerada, população rural, pessoas em locais de trabalho, populações indígenas, forças armadas – para além dos tradicionais e reconhecidos grupos de risco – homossexuais e usuários de drogas.

A dicotomia entre o genérico e o particular reproduz-se, elucidando uma outra lógica: campanhas prioritariamente de caráter nacional – produzidas em sua totalidade pelo Ministério da Saúde do Governo Federal – e em menor escala, campanhas locais, regionais, vinculadas às secretarias da saúde dos Estados e municípios. Há uma tendência que indica a existência de um processo de disseminação da infecção para diferentes territórios num movimento espacial que caminha da centralidade em direção à dispersão: das grandes metrópoles para outros centros urbanos, da concentração inicial em segmentos de maior grau de escolaridade para aqueles de escolaridade mais baixa, das populações de risco para a população como um todo.

Sabemos que não há, obrigatoriamente, uma relação direta entre *boas* estratégias de comunicação e *boas* intenções, no sentido de erradicar a epidemia, aliadas à clareza em relação à situação epidemiológica geral e uma mobilização que resulte numa intervenção capaz de gerar transformações concretas na vida cotidiana do público receptor. O hiato informação/ação permanece, e lança desafios às campanhas desenvolvidas em nível nacional. Afinal, como avaliar a eficácia comunicativa de uma campanha audiovisual? Como retomar a idéia contida nas hipóteses iniciais deste

projeto? Como identificar, pela leitura das imagens, a passagem da lógica do *isso não me diz respeito* para a do *isso me interpela*? Como contemplar os diferentes públicos num contexto de crescente fragmentação e garantir, ao mesmo tempo, a legitimidade de um texto universal, capaz de falar a todos? Como informar e, ao mesmo tempo, *mobilizar*?

De modo geral, as campanhas brasileiras de prevenção à Aids podem ser divididas em dois grupos principais: no primeiro deles, encontram-se campanhas de caráter mais universalizante, voltadas para a população em geral, com um discurso genérico sobre formas de contágio e mecanismos de prevenção (como as campanhas veiculadas no carnaval). No outro, há claramente uma estratégia de segmentação, voltada para públicos-alvo específicos, com um discurso particularizado (como aquelas voltadas para jovens ou mulheres). Das campanhas específicas, destacamos neste artigo aquelas voltadas para mulheres.

Acompanhando as tendências anteriormente apontadas da epidemiologia e da imprensa, torna-se claro na trajetória das campanhas – tanto nas gerais como naquelas voltadas para mulheres – o quanto, no início dos anos 90, o enfoque centrava-se na mera informação; com o passar dos anos, foram veiculadas imagens *testemunhais* e, apenas bem recentemente, pode-se perceber o tom *interpelativo* – que pretende convocar, mobilizar, provocar – visando conduzir o público a assumir uma ação efetiva.

Exemplos desta trajetória podem ser localizados em campanhas especificamente voltadas para mulheres, como *Quem se ama se cuida: DSTs* (informe/Hebe Camargo⁵), *Direitos* (depoimento/Sandra Bréa⁶), *Canções de Carnaval: viver sem Aids só depende de você* (convocação/Regina Casé⁷). Outras campanhas foram realizadas tendo as mulheres como público-alvo (por exemplo, a campanha *Eu me amo e Transmissão sexual*, na seqüência *Quem se ama se cuida*, e a campanha *Saiba como se pega Aids*, com vários depoimentos de mulheres perguntando sobre a possibilidade de pegar ou não pegar Aids em diversas situações)⁸.

Selecionamos as três campanhas apontadas (Hebe Camargo, Sandra Bréa e Regina Casé) por acreditarmos que elas sintetizam a lógica geral da prevenção voltada para as mulheres e, além disso, apresentam um elemento singular: ao contrário de outras campanhas, em que *mulheres comuns/desconhecidas* falavam para outras *mulheres comuns/desconhecidas*, as campanhas destacadas são protagonizadas por *mulheres*

famosas falando para as *mulheres comuns/desconhecidas*, inaugurando uma outra abordagem em relação às *pessoas comuns*.

No caso do informe de Hebe Camargo, a apresentadora está sentada num sofá, evocando o cenário de seu próprio programa de auditório e seu recado nada mais faz que reiterar, de forma pedagógica, utilitária e retórica, o perigo da contaminação e a necessidade da prevenção. Esta postura cria uma relação de distanciamento e de não convencimento; ela marca a distância com o público, como se afirmasse: *não me sinto preocupada, sei que isto existe e é um sério problema, mas a solução está nas mãos de vocês!* O registro é informativo: não interpela, mas também não intimida como em outras campanhas. Como exemplo disto, pode-se observar em uma campanha em preto e branco anteriormente veiculada, um jovem solitário, com traços físicos visivelmente associados à contaminação cuja mensagem reitera a idéia de um personagem enfermo, porém distante do público: caracteriza-se aqui, a presença de um *ele* doente, do outro lado da tela, e de um *eu* fora de perigo, que deve socorrê-lo.

Já no depoimento de Sandra Bréa, a atriz revela-se enferma. São vários *spots* em que ela contracenava com um médico, e seu relato adquire um tom pessoal e legitimador, no qual o personagem se encontra diretamente implicado na trama, dela participando ativamente. Assim como na situação anterior, inúmeras informações são transmitidas, porém o narrador não expõe o problema como um *voyeur*, um observador exterior, mas parece dizer ao receptor: *isto aconteceu comigo e pode acontecer com você, eu sou testemunha disto!* O testemunhar encontra-se a meio caminho entre o informar e o interpelar.

Na última campanha, realizada pelo Ministério da Saúde para o período do carnaval de 1999, Regina Casé aparece em pé, de corpo inteiro, dançando e cantando tradicionais modinhas de carnaval e intercalando, ao canto e às letras das músicas, de forma descontraída e coloquial, chamadas e convocatórias ao uso do preservativo. A característica básica deste discurso é interpelativa: ela, como qualquer outro participante dos festejos carnavalescos, encontra-se mergulhada no enredo e diz para o receptor – e também a ela mesma –, que *sem camisinha não dá*. Ou seja, é como se dissesse ao público: tanto eu quanto vocês, temos – o *eu* e o *outro* aparecem aqui fundidos num mesmo *nós* – que usar o preservativo, pois caso contrário estaremos todos sujeitos aos mesmos riscos.

Esta campanha, ao contrário de outras campanhas de carnaval (como a que mostrava um trio elétrico cercado de pessoas pelas ruas da cidade e a que trazia um grupo de perus de Natal dançando animadamente em um baile de carnaval) não veicula apenas imagens de um receptor genérico, que pode se transformar, rapidamente, num espectador que apenas observa algo que acontece lá fora; algo que está distante, na rua e nada tem a ver com seu espaço de privacidade e intimidade. Especificando melhor: na campanha dos *perus*, os atores – as próprias aves! – dançam animadamente e fantasiados, em cima de um palco, ao som de músicas de carnaval, situando-se dentro de um cenário que se oferece ao espectador para que ele o assista como se estivesse diante de um simples espetáculo.

Um traço comum a ser ressaltado entre as campanhas de carnaval diz respeito aos elementos da comicidade que marcam várias delas e definem o cômico como um gênero ficcional, uma matriz cultural bastante presente no contexto mais geral da cultura brasileira⁹.

Retomando o fio condutor proposto pelas campanhas protagonizadas por Hebe Camargo, Sandra Bréa e Regina Casé é interessante observar alguns pontos de intersecção entre elas: são três mulheres, três figuras públicas da televisão no Brasil, pertencendo, todas elas, ao campo dos gêneros populares (auditórios, telenovelas, humorísticos). A partir da análise anteriormente realizada pode-se verificar alguns elementos que, no discurso de cada uma, provocariam a *proximidade* ou o *distanciamento*, no sentido de responder pela posição da enunciação no contexto da mensagem. A figura destas três mulheres marca, na história das campanhas no Brasil, o deslocamento que parte de uma lógica comunicacional do *falar para* a uma outra: a do *falar com*, a do isto me interpela, me diz respeito, me mobiliza, me torna ator e sujeito de uma mesma história/narrativa que deve ser compartilhada por todos.

O fato de serem mulheres reveste-se de um duplo sentido: busca atingir mais de perto as mulheres em geral, público-alvo prioritário das campanhas devido ao aumento do contágio entre elas e, além disso, destaca mulheres famosas – de apelo popular e massivo – como portadoras de um alto grau de empatia para criar vínculos com as mulheres comuns. Vemos aqui os dois eixos anteriormente apontados: o par mulheres-Aids e a humanização da doença.

Se considerarmos as três campanhas apresentadas como modelares para representar o contexto sociocultural em que estão inseridas, podemos estabelecer uma

relação direta entre a periodização da epidemia (grupos de risco – “eles”, comportamentos de risco – “você”, vulnerabilidade – “nós”), a cobertura da Aids pela imprensa (da distância e impessoalidade para a proximidade e humanização) e as próprias campanhas.

Para concluir

Após mais de uma década do aparecimento da Aids, em que se pode notar avanços significativos nas terapias de tratamento e no conhecimento sobre a epidemia, a questão central parece permanecer: de que forma, afinal, seria possível superar a distância que separa o informar e o interpelar/mobilizar, o falar *para* e o falar *com*. Qual seria o mecanismo capaz de romper o hiato entre informação e prevenção? Este é, sem dúvida, o grande desafio colocado às campanhas de prevenção à Aids.

Buscamos apresentar neste artigo uma aproximação à relação mulheres-Aids a partir de duas mídias: jornais impressos e televisão. Embora o discurso da Aids seja construído de forma diversa em cada uma das mídias, notamos um movimento de confluência entre elas que aponta para um deslocamento na construção de sentidos. Ou seja, na imprensa notamos um deslocamento em direção às mulheres que pode ser acompanhado também nas campanhas para televisão. Não que antes não houvesse nas campanhas uma preocupação com as mulheres. Desde 1994 já notamos tal recorte na seqüência de filmes da campanha *Quem se ama se cuida*, que inclui aquele com Hebe Camargo. O que mudou no enfoque das campanhas que encontra consonância e reverberações com as matérias dos jornais foi a forma de abordagem da problemática mulheres-Aids.

Por conta do deslocamento epidemiológico *grupos de risco* → *comportamentos de risco* → *vulnerabilidade* e do deslocamento narrativo *os outros* → *todos nós* – que levam ao aparecimento na imprensa de novos atores da Aids, *pessoas comuns* –, notamos nas campanhas a passagem de uma estratégia de distanciamento para a de aproximação. Assim, as três campanhas analisadas deslocam-se da no trajeto *informação* → *testemunho* → *interpelação*, marcado pelo traço feminino de sua apresentação nas imagens das mulheres associadas a cada período. O trajeto pelas imagens das mulheres apresentadas nas campanhas pode simbolizar o próprio movimento das mulheres na sociedade, em geral, e nas narrativas da Aids, em

particular, apresentado-as cada vez mais como agentes articuladores de mudanças sociais e culturais.

Em outras palavras, ainda que sempre tenham havido campanhas voltadas para mulheres, também nelas percebemos um deslocamento semelhante ao ocorrido nas narrativas da imprensa e no próprio conceito de prevenção da Aids. Em sua forma feminina, a Aids refaz seu trajeto – indo do singular-pessoal ao coletivo-plural – em pelo menos dois sentidos (e aqui vale a duplicidade da palavra sentido como *direção* e como *significação*): do masculino singular dos grupos de risco ao feminino plural da vulnerabilidade, dos homens singulares às mulheres plurais. Em relação às mulheres revela-se o segundo sentido desse trajeto: da diferença radical em relação ao outro à identificação de cada um em sua singularidade. De “doença do outro” – e, portanto, distante de mim – a Aids passa a ser “doença de cada um” – e, portanto, próxima a mim.

Na sua forma feminina plural a Aids vai mesclando seus dois trajetos e rompendo as divergências entre homens e mulheres, e entre mulheres e mulheres., humanos que somos todos e, por isso mesmo, igualmente mortais.

Notas

1. A pesquisa apresentada neste artigo foi originalmente realizada como parte do Projeto Alfa-Educom, da Comunidade Européia, em 1998. Este projeto – que pretende analisar as estratégias de prevenção à Aids utilizadas em diversos países – envolveu pesquisadores e universidades da França, Espanha, Argentina e Brasil. No Brasil, a pesquisa foi coordenada pela Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais (Departamento de Antropologia) da Pontifícia Universidade Católica da São Paulo (PUC-SP). O texto integra o relatório final da pesquisa “Aids e prevenção: balanços e perspectivas das estratégias de comunicação”.
2. Ver: Rosana de Lima Soares: *imagens veladas, imagens re-veladas: narrativas da aids nos escritos do jornal folha de s. paulo*. São Paulo, ECA-USP, 1997 (dissertação de mestrado). Nessa pesquisa, buscou-se apresentar as construções narrativas e discursivas sobre a Aids em matérias diversas publicadas no jornal paulista *Folha de S. Paulo* durante os anos de 1994 e 1995.
3. O texto com a análise das campanhas de prevenção à Aids realizadas no Brasil foi originalmente desenvolvido em colaboração com a Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli (PUC-SP).

4. Fonte: Assessoria de Comunicação da Coordenação Nacional de DST e Aids (Ascom/CN-DST/Aids). Secretaria de Políticas de Saúde, Ministério da Saúde, Brasil, 1999.

5. Hebe Camargo, conhecida apresentadora de televisão. Sua trajetória sempre esteve vinculada a um tipo de televisão popular, basicamente a programas de auditório.
6. Sandra Bréa é, assim como Hebe Camargo, uma conhecida atriz de telenovelas, que contraiu o vírus da Aids e assumiu ser soropositiva em uma época em que poucas personalidades públicas o fizeram e em que o estigma e o preconceito eram bastante fortes. Ela se afasta da produção televisual e passa a ser, por algum tempo, personagem das campanhas oficiais de prevenção do Ministério da Saúde. Em abril de 2000, a imprensa noticiou a morte da atriz.
7. Regina Casé, assim como as anteriores, é uma conhecida atriz e apresentadora de televisão, responsável, atualmente, por um programa humorístico.
8. Ver *Quadro 1* e *Quadro 2*. Os quadros se referem às *campanhas para televisão* (fichas técnicas, slogans e sinopses) realizadas pelo Ministério da Saúde do Governo Federal e veiculadas entre os anos de 1994 e 1999, apresentando uma síntese das campanhas de prevenção voltadas especificamente para mulheres.
9. Ver, para esta reflexão: Silvia Helena Simões Borelli. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo. Educ/Estação Liberdade/Fapesp, 1996.

Referências bibliográficas

- AYRES, J. R. C. M.; FRANÇA JR., I.; CALAZANS, G. J. *Aids, vulnerabilidade e prevenção*. São Paulo, 1997 (mimeo).
- BARTHES, R. “Estrutura da notícia”. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: NRF/Gallimard, 1974.
- BIANCARELLI, A. “Doença em foco: as reportagens sobre Aids publicadas pela *Folha de São Paulo*”. In: *Revista USP*, n. 33, março/abril/maio de 1997.
- FREITAS, J. M. M. *Jornalismo, a busca de um destino*. Relatório Final. Projeto de pesquisa integrada. São Paulo: CNPq/Núcleo de Pesquisa Jornalismo e Linguagem, CJE/ECA/USP, 1996.
- _____. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992 (col. ensaio).
- GANS, H. *Deciding what's news*. New York: Vintage Books, 1980.
- MANN, J. & TARANTOLA, D. J. M. *Aids in the world II*. New York: Oxford University Press, 1996.
- PAIVA, V. S. F. (org.). *Em tempos de Aids*. São Paulo: Summus, 1992.
- PARKER, R. & GALVÃO, J. (orgs.). *Quebrando o silêncio: mulheres e Aids no Brasil*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Abia/IMS-UERJ, 1996 (col. História Social da Aids 7).

-
- PARKER, R.; GALVÃO, J.; BASTOS, C.; PEDROSA, J. S. (orgs.). *A Aids no Brasil*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Abia/IMS-UERJ, 1994 (col. História Social da Aids 2).
- REVISTA USP. *Dossiê Aids*. São Paulo, USP, Coordenadoria de Comunicação Social, n. 33, março/abril/maio de 1997.
- SCHUDSON, M. *The power of news*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- SONTAG, S. *A Aids e suas metáforas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Assim vivemos agora*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TRÊS VEZES MULHER: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Geisa Rodrigues Leite da Silva (UFF-RJ)

O presente artigo propõe uma investigação do feminino em Nelson Pereira dos Santos à partir da abordagem das representações de gênero em três filmes do Diretor: *Vidas Secas* (1963), *Amuleto de Ogum* (1975) e *A Terceira Margem do Rio* (1994), tomando como foco da análise as três personagens interpretadas por Maria Ribeiro: Sinhá Vitória, Maria e a mãe de LioJorge.

Será feito um uma análise das três personagens e um confronto entre os diferentes momentos da obra do cineasta em que se inserem os filmes, com o objetivo de investigar a hipótese de que apesar da trajetória (e história) do cinema brasileiro determinar modificações e delimitar fases no trabalho do diretor, algumas formas de representação do feminino permaneceram estáticas, reiterando as construções de gênero estabelecidas à partir de uma sociedade dita "patriarcal".

Palavras-chave

Cinema brasileiro - trajetória- mulher

Introdução

Em quarenta e cinco anos de cinema(desde o lançamento de *Rio, 40 Graus*, em 1955), Nelson Pereira dos Santos criou uma imensa e diversificada galeria de

personagens femininas. Seu trabalho singular tem o mérito de buscar a representação de um povo, "Um Brasil em Longa-Metragem". Pouco se especula, no entanto, sobre as mulheres presentes em sua obra, frutos do universo imaginário deste cineasta que, ainda em plena atividade produtiva, torna-se um mito do cinema brasileiro.

Helena Salem observa que as personagens femininas de Nelson tendem muito para o simbólico, com uma só face, ou muito forte ou bem frágeis, embora sempre tratadas com muito respeito. Como se o cineasta só as visse de fora e as desconhecesse como pessoas.ⁱⁱⁱ Temos personagens preocupadas apenas com a família e o casamento, dependentes e frágeis, como as mães da favela ou Judite, a namorada "desonrada" do fuzileiro em Rio 40 Graus. Mulheres sedutoras e dissimuladas, como a Adelaide de Rio Zona Norte, que aproveita-se da ingenuidade de Espírito, a bela e amoral Ula de Fome de Amor, a sedutora Eneida que trama contra Gabriel em Amuleto de Ogum, a ex-amante do bicheiro Boca de Ouro. Sua obra singular tem o mérito de buscar a representação de um povo, "Um Brasil em Longa-Metragem". De fato, é perceptível que as representações de gênero na filmografia de Nelson Pereira dos Santos são criadas a partir de modelos estereotipados de feminino e masculino presentes no imaginário do cineasta e perpetuados em seu discurso. Estereótipos que muitas vezes referem-se a práticas sociais reais, mas acabam se reposicionando em termos de discursos patriarcais específicos.ⁱⁱⁱ Estes modelos, relacionados ao casamento, à sexualidade e à família transcendem as categorias históricas tradicionais.

O presente artigo propõe uma investigação do feminino em Nelson Pereira dos Santos à partir da abordagem das representações de gênero em três filmes do Diretor: *Vidas Secas* (1963), *Amuleto de Ogum* (1975) e *A Terceira Margem do Rio* (1994), tomando como foco da análise as três personagens interpretadas por Maria Ribeiro: Sinhá Vitória, Maria e a mãe de LioJorge.

Este recorte, dentre a vasta e rica filmografia do diretor, justifica-se pelo fato de permitir um confronto entre a representação de três mães e mulheres em diferentes momentos da obra do cineasta que seguiram uma linha horizontal em relação às movimentações (verticais) dentro de sua filmografia. Ou seja, lança-se a hipótese de que apesar da trajetória (e história) do cinema brasileiroⁱⁱⁱ determinar modificações e delimitar fases no trabalho do diretor, estas representações femininas permaneceram estáticas.

Vidas Secas: Sinhá Vitória

Vidas secas faz parte de uma fase do Cinema Novo intitulada "nacionalista-crítica", e caracteriza-se, em termos temáticos, pela busca de uma realidade espacial distante (rural) que retrate da melhor forma a condição econômica, política e social de nosso país, e uma cultura popular, que mesmo alienada, possa ser utilizada ideologicamente como a matriz de uma "identidade cultural" e como matéria de um processo de conscientização.ⁱⁱⁱ Através do drama da pequena família que surge na tela como um ponto perdido no imenso deserto da seca, o espectador é conscientizado de uma realidade social negativa. Numa clara influência do neo-realismo, que Nelson define não como uma escola ou ideologia, mas um sistema de produção ⁱⁱⁱ.

O distanciamento do cinema clássico narrativo e do culto ao *star system* resulta em imagens femininas menos idealizadas e mitificadas, objeto de pesquisa e crítica de diversas teóricas feministas ao cinema industrial. No filme em questão, por exemplo, há uma total ausência de sensualidade nas imagens e mesmo na atuação de Maria Ribeiro. As representações de que o cinema clássico narrativo foi acusado (quase sempre com razão), fundamentadas no binômio homem-sujeito, mulher-objeto, são questionáveis aqui. Há, no entanto, uma utilização por parte do autor/Diretor de representações femininas e masculinas tradicionalmente estabelecidas nas relações sociais. Resta-nos agora identificar não só estas representações, mas a maneira como elas são utilizadas e o resultado disto, através da análise dos códigos e subcódigos presentes no texto fílmico.

Para que se faça uma abordagem satisfatória da representação do feminino em *Vidas Secas*, além da análise da evolução da personagem dentro da narrativa, é preciso estabelecer alguns parâmetros de diferenciação para a identificação do objeto de pesquisa. Não somente o contraponto entre a personagem principal feminina (Sinhá Vitória) e a personagem principal masculina (Fabiano)- o que inclui uma análise deste personagem -, mas também as nuances entre a Sinhá Vitória de Graciliano Ramos e a de Nelson Pereira dos Santos.

Uma análise superficial de Sinhá Vitória em *Vidas Secas* já identificaria um perfil de mulher sertaneja criado e fortalecido pela ideologia e pela cultura patriarcal. A construção da personagem no filme é em grande parte fiel à do romance de Graciliano Ramos, que diz ter se inspirado em sua avó para criá-la. Percebe-se que ambas são concebidas à partir de um estereótipo da mãe e mulher nordestina. Maria Ribeiro incorpora a imagem da mulher sofrida, responsável pelo bem estar da família. Forte,

seca e rude. Em quase nenhuma cena surge lidando com outro que não seja de sua própria família. A imagem da mulher excluída do mundo social chega a ser reforçada em cenas totalmente idealizadas por Nelson e que não estão presentes no romance. É o caso seqüência da quermesse na cidade, quando Fabiano é preso: Sinhá Vitória está na rua, esperando o marido, não fala com ninguém e afasta-se diante da aproximação de estranhos. Esta cena torna-se possível porque o filme faz uma união do capítulo "Cadeia" ao capítulo "Festa". Em "cadeia", Graciliano Ramos refere-se quase que exclusivamente a Fabiano na cidade e na prisão, sem sair daquela ambientação, a não ser nas reflexões de Fabiano, em que ele pensa em Sinhá Vitória e descreve como deve estar sua família naquele momento. Esta parte do filme também exhibe aspectos importantes em relação à constituição da masculinidade em Fabiano. As cenas do encontro com o cangaceiro na cadeia e da decisão de não seguir o cangaço perante o bando na beira da estrada não existem no livro de Graciliano Ramos. Foram criadas e inseridas no filme por Nelson Pereira dos Santos, inspiradas nas reflexões de Fabiano, em que imagina uma vingança contra o soldado amarelo "Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo."

A opressão, a miséria e a alienação de Fabiano levam-no a uma condição de excluído e aproximam-no da família. Os componentes da esfera pública como a polícia e o governo, são mostrados como opressores. A condição precária dos personagens faz com que passem por um processo de animalização em que as diferenças entre as representações de gênero tornam-se menos evidentes. Fabiano está tão distante da esfera pública quanto a mulher. **A representação masculina é reforçada, no entanto, pelo que ele não faz, por aquilo que não consegue ser.** Sua dúvida entre seguir o cangaço (ideal de masculinidade forte) e continuar naquela vida de bicho (a cadela baleia como contraposição neste caso, o bicho que é quase homem), por exemplo. Utilizar a ausência do que ficou convencionado como "participação masculina" como elemento de conflito acaba por reforçar uma representação ideal de masculinidade, aquela que Fabiano não alcança, o que leva o espectador a sentir pena dele.

Dois capítulos do livro são relacionados a cada um dos filhos do casal. NPS traduz estes capítulos dedicando uma seqüência a Nelson capta com a câmera aspectos psicológicos dos personagens e faz a imagem "voar como as palavras em pássaro"ⁱⁱⁱⁱ. Estas duas seqüências ajudam a marcar as diferenças presentes nas representações de

gênero no filme. Com o menino mais novo, o pai entra em cena. Com o mais velho, a mãe. Na primeira o filho mais novo observa o pai e depois o imita no caminhar e no trato com os animais. Apesar de não haver comunicação entre eles, o filho mostra ter uma imagem do pai como um vaqueiro másculo e forte, uma imagem que deseja e com a qual se identifica. A intenção do filme certamente era passar a idéia da transmissão de um destino, mas a análise desta cena exemplifica a construção de masculinidade que se opõe à de feminilidade. Fabiano, ao assumir um modelo tradicional de masculinidade — produzido pela própria sociedade que o massacra — torna-se objeto de admiração do filho. Já a seqüência em que o filho mais velho pergunta à mãe sobre o inferno serve para exemplificar o distanciamento entre eles. A rudeza da mãe, a secura em suas palavras e gestos, a total incompreensão do desejo de saber do filho, no entanto, é contraditória com a imagem da mãe "santificada". O devotamento "natural", no entanto, sem que haja um questionamento do papel de mãe, é mantido. A falta de comunicação entre os personagens provoca um silenciamento dos mesmos. Apesar de ser um traço comum a todos no filme, no caso de Sinhá Vitória representa uma certa contradição à imagem de mãe "infinitamente boa". Além da "conversa" com Fabiano em que sequer se comunicam, cada um em seus pensamentos, Sinhá Vitória também não consegue estabelecer um diálogo com os filhos. Desta forma, o filme utiliza-se de uma representação feminina tradicionalmente patriarcal (e acaba por reforçá-la), para através de sua negação parcial gerar um conflito, um estranhamento que intensifique o drama, o sofrimento daquela mulher.

A iluminação exerce um papel crucial dentro da narrativa fílmica. O texto cinematográfico vale-se da oposição luz e sombra para criar sistemas de significação. A partir de seus efeitos há uma valorização da paisagem, ou seja, do confronto do homem com a paisagem hostil. Nas palavras de Júlio Bressane, "A luz é a matéria que precede, que procede e com a qual se compõe este filme". E continua, "A luz crua dos dias sertanejos, no dizer de Euclides da Cunha, é o verdadeiro personagem". Nelson utiliza a luz como força dramática, os personagens contracenam, interagem com os efeitos de luz (muitos deles naturais devido à ausência proposital de filtros). Há momentos em que a proteção da sombra permite mudanças e impulsos na narrativa, conduz à humanização do homem, como a cena da árvore logo que chegam à fazenda, o jogo no bar, a casa do fazendeiro, a cadeia. Este é um ponto importante porque vai caracterizar também a participação mais ativa de Sinhá Vitória. Neste caso, o próprio confinamento à esfera

doméstica, e conseqüentemente às sombras, vai dar-lhe mais força dentro da narrativa. O filme também encontra uma forma de intensificar a dramaticidade das cenas internas com Sinhá Vitória, apesar da pouca luz do ambiente, como o fogo ao lado da imagem de Sinhá Vitória logo após a passagem em que o filho mais velho quer saber o que é o inferno. Ela reclama sem parar e o fogo, ao seu lado, está em primeiro plano. Uma imagem que conota a seca, o verdadeiro inferno que se aproxima e eles em breve terão que enfrentar. Merecem destaque também as cenas em que Sinhá Vitória surge na janela e dá-se um contraste entre a escuridão interna da casa e a luz forte (sem utilização de filtros) do sol opressor, da seca que está chegando.

Sinhá Vitória, como já foi dito, representa a típica mulher sertaneja e a caracterização da personagem, aliada à interpretação de Maria Ribeiro imprimem um tom de realidade ao filme. O fato de Sinhá Vitória ser "mais instruída", no entanto, está presente no livro, mas ganha mais destaque dentro da narrativa fílmica, lhe conferindo mais poder dentro da sua família. O espectador, que entra no pequeno mundo daquela família, vivencia isto. Sinhá Vitória quase não surge confrontando-se com o sertão, mas as reflexões e decisões mais importantes são atribuídas a ela. É ela quem faz as contas para Fabiano e é ela quem decide no final que eles vão partir antes do coronel chegar para acertar as contas com o marido. O texto fílmico é construído em forma de espiral e a narrativa possui um processo de conscientização dos personagens. O primeiro personagem a dar sinais desta transformação é exatamente Sinhá Vitória, em seu discurso de insatisfação. No livro ambos fazem reflexões em relação à opressão e à miséria a que são submetidos, mas Nelson dá mais falas, neste sentido, a Sinhá Vitória.

O Amuleto de Ogum: Maria

Baixada Fluminense, Duque de Caxias. Um cego (Firmino) é interpelado por três marginais e é obrigado a contar uma "estória". Da narração de Firmino vemos surgir "Amuleto de Ogum", um universo popular, carregado de violência e misticismo. Nelson Pereira dos Santos faz uma abordagem da cultura popular neste filme, mas de forma que haja uma aproximação com o público, um processo de identificação. O ato de "falar" pelo cego Firmino pode ser visto como uma estratégia, não só por trabalhar com um elemento que remete à literatura de cordel (o cego "cantador" de estórias), mas

também por gerar uma quebra de barreiras ao processo de identificação e facilitar o ingresso em um imaginário popular. Assumir o "olhar" do povo. Nota-se que a câmera constantemente imprime uma visão distanciada e são utilizados poucos planos ponto de vista e subjetivas, criando uma narrativa em terceira pessoa, que remete à perspectiva do narrador cego.

Nesta tentativa de aproximação de Nelson Pereira dos Santos com o público através da cultura popular temos um rico objeto de estudo sobre a representação feminina. Em *Amuleto de Ogum*, Maria Ribeiro mais uma vez vem representar o papel de mãe, nordestina e sofrida. Após ter seu filho e marido assassinados, ela leva o filho menor, Gabriel, para "fechar" o corpo em um terreiro de Umbanda. Sua participação resume-se a esta primeira parte, quase que introdutória, e ao final do filme. Ao contrário do que acontecia em *Vidas Secas*, a fome e a seca não são mais o inimigo, mas a violência da cidade grande. É interessante observar que se em *Vidas Secas* tínhamos uma mulher de gestos e palavras secos, áridos, rudes, em *Amuleto* temos uma imagem de mulher mais feminilizada. Um exemplo está no sonho de Gabriel em que a imagem ou foto de sua mãe ao lado de Severiano intercalada com quedas d'água atormenta-o insinuando uma relação edipiana. Ela sorri e veste um elegante chapéu de abas. E a presença de Anecy Rocha como a sedutora Eneida vem reafirmar ainda mais esta hipótese. Esta mudança claramente se atribui à preocupação com a aproximação e identificação com o popular, que também determina a utilização de alguns elementos do cinema industrial, como uma certa linearidade, um ritmo de filme policial, a mistificação. O trabalho, no entanto, no que tange à linguagem cinematográfica mantém algumas características utilizadas por Nelson desde a fase cinemanovista, como a câmera na mão, planos seqüência e montagem alternada.

Maria Ribeiro tem uma aparição relativamente pequena em *Amuleto de Ogum*. Depois da fase de Gabriel criança, desaparece no restante do filme, gerando um esquecimento por um período no espectador - principalmente pelo corte e distância entre a infância de Gabriel e sua vida marginal na cidade - , ressurgindo no final para fechar a ação. Quando há a revelação de que o "segredo" de Gabriel estava em sua mãe, no entanto, percebe-se a força da personagem, que reside principalmente no fato de representar a personificação da imagem materna. Nesse imaginário popular, repleto de violência, misticismo e miséria, surge a imagem da mãe idealizada. Aquela que dá a própria vida em troca da do filho.

Seria interessante observar aqui alguns aspectos relacionados ao roteiro escrito, que podem revelar muito da interpretação do feminino em Nelson, no que tange à imagem da mãe. Nas cenas do ritual em que se dá o "fechamento" do corpo de Gabriel, por exemplo, o roteiro descreve a cerimônia, os ditos e músicas proferidos e depois indica: "prossigue a benção, sempre sob o olhar da mãe". No filme, a câmera mostra sempre o rosto de Maria e o corpo de Gabriel. Não há a captação do olhar da mãe, nem do menino. A ação é apenas registrada de ângulos diferentes. Maria e Gabriel, no entanto, estão sempre presentes em todos os planos. Se o corpo de Gabriel é filmado, há pelo menos um pedaço do rosto da mãe em cena. O encerramento do roteiro exemplifica bem da seguinte maneira:

Mas as pessoas estão ali de verdade para tomar o
trem e os ônibus e não para ver as façanhas do CEGO
FIRMINO, GABRIEL, SEVERIANO,..., E MARIA,
nossa mãe. (grifo)

Retornemos agora à próxima aparição de Maria. Severiano precisa matar a mãe de Gabriel para derrotá-lo. Vemos uma situação interessante. Um dos matadores parece se apiedar. Primeiro diz que não acredita que eles estejam ali para matar uma velha, uma pobre coitada. Depois, na hora de atirar, hesita e diz que ela parece sua mãe. Ou seja, mais uma vez a imagem sagrada de mãe vem ser ressaltada. Quando chega à cidade, Maria é esperada pelo cego Firmino, que narra o filme. É a terceira vez que ele surge dentro da própria história que está contando. Este contato com o condutor da ação serve para reforçar a importância da personagem de Maria Ribeiro no filme. Esta cena também sugere uma interação de Gabriel com Firmino, que no final revela possuir os mesmos poderes de Gabriel. Estaria ele contando sua própria história? Em que lugar na relação espaço-temporal do filme está Maria quando desce na estação? Ela está ali como mãe do cego Firmino, que veio dar-lhe forças, ou continua dentro da sua narrativa, dentro do filme dentro do filme, enquanto mãe de Gabriel? Qualquer das duas hipóteses parece válida. Afinal, Maria é a "nossa mãe".

No universo de violência em que se situa o filme, não há lugar social para a mulher, que assume ou o papel de mãe ou o de amante. Opondo-se à imagem "sagrada" da mãe, está a personagem Eneida, interpretada por Anecy Rocha. De um lado Eva, do outro Maria. A utilização de dois estereótipos de mulher tão opostos acaba por reforçá-

los, intensificando representações de feminino estabelecidas a partir de uma ideologia com bases em uma sociedade patriarcal.

Eneida personifica a "mulher pecadora". Sedutora e oportunista, joga com sua sensualidade para conseguir o que quer. Em sua primeira aparição, veste vermelho e tem um amplo decote, à sua esquerda um arranjo de rosas vermelhas. Pensando em termos da Umbanda, um dos temas centrais do filme, Eneida também representa uma pombagira, entidade ligada à prostituição e associada à cor vermelha. Vale chamar a atenção para a cena logo após a descoberta por parte dos pistoleiros de que Gabriel tem o "corpo fechado". Cego Firmino surge no meio da narrativa em frente a uma loja de Umbanda, ao seu lado uma estátua de uma pombagira. Randal Johnson chega a classificar a fase em que Gabriel vira-se contra Severiano e vai viver com Eneida de segundo ciclo da Umbanda, o "ciclo da pombagira" ⁱⁱⁱ. Esta entidade representa um Exu feminino. Os Exus são seres amorais criados dentro da Umbanda a partir da oposição doméstico/privado. Representam os seres da rua, da malandragem e como não são seres ligados à casa e à família, "deles, portanto, não se espera lealdade nem afeto".

Eneida lança olhares sedutores para Gabriel. Após um período, larga Severiano, com quem vive no começo do filme, convence Gabriel a trabalhar para um bando inimigo, e fica com ele. No final, no entanto, trai Gabriel, e ajuda Severiano revelando o ponto fraco de seu amante. A personagem Eneida remete à femme fatale dos filmes noir. Ann Kaplan, em seu estudo sobre a mulher no cinema, pontua "Como em todos os filmes noir, agora a heroína é uma femme fatale, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída." ⁱⁱⁱⁱ. Esta representação fica evidenciada no trecho do filme em que Eneida conta o segredo de Gabriel a Severiano. Em seguida, há uma cena de Gabriel no terreiro perguntando a Pai Erley: "Pai, é verdade que homem de corpo fechado não pode ter mulher? Nunca?". A próxima seqüência é o atentado à mãe de Gabriel. Esta relação de causa e consequência reforça as características da "femme fatale" enquanto ameaça ao homem. É importante observar, entretanto, que a construção que o filme dá à personagem de Eneida dentro da narrativa, apesar de apresentar muitos componentes do estereótipo exemplificado, possui algumas características próprias que diferem-na. Além do fato da personagem não ser vilanizada pela câmera, também não surge como

objeto do olhar masculino - a não ser pela seqüência em que conhece Gabriel, em que a câmera simula o olhar do homem. No entanto é totalmente ignorada pelo olhar de Severiano. Na seqüência em que "traí" Gabriel, ao ser perguntada por Severiano se iria voltar para o rapaz, Eneida responde: "Você é besta, Severiano. Eu tou doida pra ir embora desta estória. Machão como você e como o Gabriel já encheram, tá sabendo?..." . Eneida é apresentada ao espectador como a mulher pobre que usa o único instrumento de poder que lhe foi concedido, sua sexualidade, exatamente para se livrar da opressão a que estava submetida. No final, ao invés de ser punida por sua sexualidade explícita, ganha sua liberdade. No triângulo amoroso que envolve Gabriel, Eneida e Severiano nenhum dos dois vence. Eneida liberta-se do mundo violento e "macho" dos dois.

As representações masculinas no filme não apresentam-se tão opostas entre si, compondo um só modelo de masculinidade que vem reforçar as diferenciações de gênero. Ambos são movidos pelo desejo de vingança e a necessidade de provar sua masculinidade. O filme, no entanto, tenta criar uma identificação do espectador com Gabriel. O que opõe Gabriel a Severiano é o misticismo de um e o ceticismo do outro. Neste caso, como o filme valoriza e celebra o misticismo, Gabriel vence. Nelson parece brincar com as relações edípicas e faz Gabriel sonhar com sua mãe ao lado de Severiano. Quando acorda, Gabriel depara-se com Eneida. O espectador sabe que naquele momento a vida do protagonista está em jogo e Eneida trama contra ele. A grande ameaça ao homem, parece residir, na verdade, nas formas femininas de representação. Algumas das conclusões de Laura Mulvey no artigo "Prazer Visual e cinema narrativo" servem para elucidar parte do que ocorre em Amuleto. Mulvey define (usando como instrumento a psicanálise) a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal como dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em conseqüência, introduz seu filho na ordem simbólica. Após a satisfação desta função, termina aí o seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta. "A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado."ⁱⁱⁱ

A terceira margem do rio

Adaptação de cinco contos do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa - *A terceira margem do rio*, *Os irmãos Dagobé*, *A menina de lá*, *Fatalidade*, e *Seqüência* -, *A terceira margem do Rio* tem o mérito de ter sido realizado em 1993 e lançado em 1994, em plena crise do cinema nacional desencadeada pelo fechamento da Embrafilme, durante o governo Collor.

O filme inicia-se a partir do conto que dá origem a seu título. Sob o som da canção *A terceira margem do rio*, de Caetano Veloso e Milton Nascimento, na voz deste último, a câmera registra o rio. Capta a paisagem bela e seguindo o curso do rio, consegue aproximar-se da proposta estética de Guimarães Rosa. "O rio como metáfora é o ponto de cruzamento entre as linguagens do conto (o "texto-fonte"), do filme e da música, ..."iii. Em seguida, passa para a margem do rio. Surge a imagem de um homem andando em direção ao rio, atrás dele corre uma mulher e em seguida duas crianças. A trilha sonora desaparece. Ele entra em uma canoa e a mulher, sua esposa, profere o primeiro diálogo do filme: "Se vai ou se fica, não volte nunca mais". O filho pede que leve-o com ele. O homem cala-se, faz o sinal da cruz à frente do menino e parte seguindo o curso do rio. A câmera passa a registrar o menino seguindo-o pela margem. A trilha sonora ressurgue, como que inserindo o menino naquele curso. Assim começa o filme *A terceira margem do rio*, adaptação de cinco contos do livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. Estas primeiras imagens correspondem à "estória" contida no conto que dá origem ao título do filme.

A análise da primeira parte do filme, fase de Lio Jorge ainda criança, é ilustrativa da pequena participação de Maria Ribeiro. A menor dentre os três filmes analisados. Nesta parte, a personagem da mãe de Lio Jorge (sequer tem um nome) profere as mesmas frases que a personagem do conto. Da mesma forma que em Guimarães Rosa, no filme a narrativa é estruturada a partir de Lio Jorge. A exclusão da mãe dentro da narrativa é reforçada pela ausência de trilha sonora durante sua fala. Quando a música retorna, acompanhando junto com a câmera apenas a ação de Lio Jorge, cria uma interação entre o filho, o pai e o conflito presente no conto.

No restante do filme, Nelson Pereira dos Santos passa a intrincar os contos dando origem a um novo texto. Na busca de uma linearidade cronológica e uma lógica que permita uma identificação com o espectador, dá-se um jogo de relações descontínuas entre as unidades textuais literárias e cinematográficas. No que tange à

construção dos personagens e consequentemente das representações de gênero, observam-se jogos de deslocamento e interpenetração ⁱⁱⁱ. Nelson apropria-se das construções de personagens dos contos que incluem caracterização física e psicológica, ação dentro da narrativa e nomes, elementos que são desdobrados e reformulados para dar origem aos personagens do novo texto, o filme. A personagem interpretada por Maria Ribeiro, no caso, é uma síntese da mãe de LioJorge com a Tiantônia, do conto *A menina de lá*.

Ela é a mulher abandonada pelo marido, a mulher sertaneja - aqui há um deslocamento do sertão nordestino para o sertão da região central do Brasil - , que cria os filhos sozinha. O estereótipo de mãe em que se inspiraram os outros filmes parece ter permanecido intacto. Algumas características marcantes de Sinhá Vitória remetem à personagem que agora tornou-se uma avó. Pita seu cachimbo, quase não fala e limita-se a preocupar-se com os problemas relativos à esfera doméstica.

Se em *Amuleto de Ogum* a participação da mãe dava-se à distância mas tinha uma significação importante em relação à narrativa, em *A terceira margem do rio* a mãe está sempre presente mas sua participação parece limitar-se ao nível denotativo, dada sua exclusão em relação à narrativa. Esta é uma característica marcante das formas de representação do feminino neste filme. As ações principais centram-se nos conflitos dos personagens masculinos e as mulheres parecem relegadas à fimbria do discurso fílmico. Alva em sua fragilidade e passividade. Rosário (irmã de Liojorge) em sua total alienação em relação às atividades "escusas" de seu marido.

A relação da avó com Nhinhinha remete-a a uma alienação, um confinamento a um mundo que não pertence ao espaço e ao tempo das tramas do filme. Nhinhinha isola-se, quase não fala. Como dentro da narrativa aquele é o tempo e o espaço do real, as duas isolam-se num mundo irreal. A avó faz a ponte entre estes dois mundos. Quando chegam à cidade, as duas são "envolvidas" pela tecnologia. Ficam hipnotizadas frente à TV. Outro aspecto que esta ligação determina é a infantilização da personagem, o que pode, no entanto, estar mais relacionado à velhice que à condição feminina, apesar de ser esta uma característica atribuída à mulher dentro da sociedade patriarcal. "O mito da infância encontra, assim, um paralelo no mito da feminilidade, isto é, tanto as mulheres como as crianças foram consideradas frágeis, delicadas, assexuadas e, portanto, não só mais puras que os homens, como também seres que necessitam da sua proteção." ⁱⁱⁱAlva, ao ser raptada pelos irmãos Dagobé serve de exemplo deste modelo de fragilidade e

docilidade. Em seu "cárcere" surge nua, na cama, onde aparentemente acabou de ser violentada. Não exhibe, no entanto, qualquer reação às agruras a que está sendo submetida.

Três vezes mulher

Jean Claude Bernardet, em artigo sobre a questão religiosa no Cinema Novo, observa que a abertura do enredo de *Amuleto de Ogum* pode ser interpretada como um prolongamento de *Vidas Secas*. No final de *Vidas Secas*, a mãe desejava que seus filhos fossem para a cidade. "*Amuleto de Ogum* é a vida da criança nordestina na cidade grande, alguns anos depois". A escolha da mesma atriz, Maria Ribeiro, também é apontada por Bernardet como fator de identificação entre as duas personagens. Nesta mesma perspectiva, vinte anos depois de *Amuleto de Ogum*, Nelson parece trazer à tona a mesma mulher no filme *A terceira margem do rio*.

Bernardet chama a atenção para o fato da separação temporal entre *Vidas Secas* e *Amuleto de Ogum* incluir os anos de 1964 e 1968, e observa que a ligação entre os dois filmes representa um esforço para estabelecer uma ponte entre o antes e o depois. "O golpe e o golpe-dentro-do-golpe racharam as nossas vidas. Uma solução de continuidade. Duas partes truncadas. O antes e o depois, com um fosso no meio." ⁱⁱⁱ A conjugação entre Sinhá Vitória e Maria vem a ser um dos instrumentos utilizados para se chegar a esta "ponte". Em *A Terceira Margem do Rio*, após mais uma década, o retorno à mesma personagem indica uma necessidade de uma ponte com o trabalho anterior do cineasta. Uma reflexão sobre a vida e sobre sua própria obra. Nelson Pereira dos Santos fala "Talvez a terceira margem do rio seja o que todo mundo procura e não sabe o que é. ... Talvez exista uma terceira margem para o Brasil, entre o velho e o novo. São indagações que não procurei explicar, nem responder" ⁱⁱⁱ

O mito da maternidade

Mesmo levando-se em consideração as movimentações dentro da obra do autor decorrentes dos períodos e estágios em que os três filmes se inserem, diversos pontos em comum em relação aos estereótipos femininos em que se baseiam foram identificados, revelando um modelo de mãe sertaneja adotado por Nelson. Em muitos momentos é como se nos deparássemos com a mesma personagem nos três filmes, ou

melhor, com a mesma mulher, - envelhecendo e vivendo os conflitos de cada período - dada a semelhança de tratamento e construção das personagens dentro da narrativa.

Para construir este modelo de mãe e mulher, no entanto, os pontos em comum entre as personagens revelam-se elementos mantenedores de estereótipos femininos construídos a partir de um ideal falocêntrico de mulher. A mulher que não trabalha e é responsável exclusivamente pela família. Neste ponto, o cineasta parece ter ignorado o fato de que, nas classes sociais em que se inserem nos três filmes, o trabalho feminino esteve e está presente, principalmente considerando-se que, com exceção de *Sinhá Vitória*, temos mulheres que mantêm famílias sozinhas.

O grande problema reside no fato de que ao reproduzir e representar o feminino, principalmente em se tratando da maternidade, o cineasta e o cinema como um todo têm dificuldades em fugir de conceitos tão arraigados na sociedade, que acarretaram na universalização da conduta materna e na valorização de um "instinto materno". O resultado é a manutenção de um estereótipo que ignora as variabilidades de sentimentos femininos de acordo com sua cultura, o meio social em que se inserem, suas ambições e frustrações. Vemos então a valorização da representação de diversos aspectos relacionados à maternidade e eternizados pela cultura, ao invés de características decorrentes dos problemas e conflitos que impulsionam as narrativas dos filmes, revelando assim uma secundarização dos papéis femininos e a preponderância do masculino dentro da narrativa.

O silenciamento

Sinhá Vitória é silenciada pela ignorância e pelo sofrimento. Sua única reivindicação é uma cama de couro. Sabe-se que há mais que isso, mas todos os personagens são silenciados pela opressão da seca e das classes dominantes (fazendeiro). Em *Amuleto de Ogum* Maria é silenciada pela distância. Em toda a narrativa ela esteve presente através da ausência, do silêncio. Em *A Terceira Margem do Rio* a mãe de Liojorge representa o modelo de avó que remete à fase da velhice das outras duas personagens. A velhice vem aliar-se à alienação e silenciamento para gerar um modelo ainda mais oprimido.

Ann Kaplan aponta o relegamento das mulheres à ausência, ao silêncio e à marginalidade como razões para que também tenham sido relegadas para a fímbria do discurso histórico.ⁱⁱⁱ Desta forma, certos modelos femininos transcendem as categorias

históricas tradicionais e muitas vezes permanecem estáticos. Neste caso, o silenciamento das personagens vem reforçar a hipótese de que, mesmo constatadas as enormes diferenças presentes entre os três filmes, referentes às condições de produção, ao contexto histórico e à fase da carreira do diretor, temos um só modelo ou estereótipo de mãe.

Outro aspecto interessante é o fato de que este silenciamento resulta também num distanciamento entre a mãe e o restante da família.. Sinhá Vitória ignora totalmente o querer dos filhos. A cena em que o filho questiona-a sobre o inferno, por exemplo, demonstra a falta de comunicação e compreensão entre eles. Também é contraditória a idéia da total falta de contato de Maria com Gabriel em *Amuleto de Ogum*. A relação entre os dois, na fase adulta de Gabriel, parece ficar mais no plano do simbólico. Na parte final do filme, quando vai ao Rio ajudar o filho, não há sequer um encontro entre os dois. Em a Terceira Margem do Rio, a mãe de Liojorge fala pouco com os filhos. Na cena em que sua filha está partindo para a cidade com o marido, por exemplo, ela fica afastada e parece indiferente. É preciso que Rosário a chame e peça sua benção para que ela então se comunique com a filha. Isso só acontece já no final da seqüência; até então a distância é tal que a câmera na maior parte do tempo passa rápido pela personagem ou registra apenas parte do seu corpo.

Nota-se, portanto, uma certa frieza e distanciamento na representação da mãe sertaneja. Uma ausência de afetividade que remete a uma mulher em conflito com o modelo de mãe santificada e infinitamente boa, construído a partir do mito da maternidade — dentro da ideologia de uma sociedade patriarcal. Pode-se dizer que para expressar o sofrimento e o drama da mulher sertaneja, o filme utiliza-se do recurso de mostrar uma imagem de mulher que gera um conflito com os modelos tradicionais, mas desta forma, acaba por legitimar a existência (ou a necessidade da) deste tipo de representação idealizada de mãe.

A janela

Outro aspecto observado nos três filmes é a forte relação das personagens com a janela. A janela como única ponte de encontro entre o universo a que é confinada a mulher, a esfera doméstica, e ao mundo externo. Através da janela a mulher confronta-se com as ameaças deste mundo. Sinhá Vitória vê a seca, o sol forte. Apavora-se e reza. Maria têm contato com a violência do "lado de lá" (destinado no filme a Gabriel e

Severiano). Seria assassinada na janela de sua casa não fosse pelo erro dos matadores. Já a mãe de Liojorge, ou avó de Nhinhinha, encontra sua janela na TV. Em meio às ameaças da cidade satélite de Brasília para onde transfere-se a narrativa, ela fica ainda mais confinada à esfera doméstica.

À partir da metáfora da moldura como "janela aberta para o mundo"ⁱⁱⁱ, as janelas dentro do filme também podem representar o limite entre o mundo real e o mundo fictício. As bordas da janela funcionam como os limites da tela de cinema. Jacques Aumont, analisando as funções representativas e narrativas da moldura em relação à imagem (no caso do cinema os limites da tela), observa que a moldura aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, "à diegese figurada pela imagem"ⁱⁱⁱ.

Assim como a imagem da câmera abre uma janela ao espectador que depara-se com a realidade do filme, com a ficção com a qual interage através de seu imaginário, as janelas dão às três mulheres dos filmes a oportunidade de interagirem com o mundo social, o mundo destinado aos homens. Mas essas janelas muitas vezes representam o perigo, as ameaças de um mundo ao qual são estranhas. E assim como o espectador, que interage com este "mundo dentro do filme" apenas em seu imaginário e através do olhar, as personagens não ultrapassam os limites da janela, seu mundo limita-se à família, à esfera doméstica e à função de mãe. Para Christian Metz, a instituição do cinema prescreve um espectador imóvel e silencioso, um espectador *alheado*, em constante estado de submotricidade e superpercepção, "um espectador alienado e feliz, acrobaticamente pendurado a si mesmo pelo fio invisível da visão, um espectador que não se recobra como sujeito senão num derradeiro instante, através de uma identificação paradoxal com a sua própria pessoa, extenuada no puro olhar."ⁱⁱⁱ. Tal qual o espectador que fica absorto através da visão, alienado e feliz, as mulheres representadas nos filmes também aceitam seus papéis e funções, e aceitam-nos como naturais, sem perceber que são parte de uma realidade construída, um produto da cultura. 'Os comportamentos destas mulheres como forma "natural" de organização de suas vidas diárias, sem que muitas delas tomem consciência deste fato, ou, se a têm, lhe outorgam consenso exatamente porque são "naturais"'.ⁱⁱⁱ

Conclusão

As movimentações nas relações econômicas, sociais e políticas da atualidade (ou pós-modernidade) determinaram modificações quanto às posições assumidas por homens e mulheres, - e podem ser constatadas nas conquistas do movimento feminista que eclodiu na década de 70, na criação de métodos anticoncepcionais eficientes e na participação feminina no mercado de trabalho. Há, no entanto, modelos ligados a sexualidade, casamento e família que ainda permanecem reforçados pela mídia e pela cultura no mundo inteiro e é claro, também pelo cinema. "Durante décadas, a imagem que o cinema passou reforçou o aparecimento de atitudes estereotipadas da mulher e reforçou a hierarquia sexual. Desvalorizou o feminino e mistificou o masculino, tornando o processo quase irreversível."ⁱⁱⁱ

Apesar do engajamento político e social característicos do Cinema Novo, fase a que pertence *Vidas Secas* (1962-63), este processo de conscientização não apresentou, em nenhum momento uma preocupação formal com a questão feminina. Este era um assunto não relevante nas discussões sobre a questão social no Brasil que ganharam espaço na década de 60. Dez anos depois, numa fase menos engajada, em que o povo já não é mais visto sob a pecha de "alienado" , Nelson busca uma aproximação com o popular através de "O amuleto de Ogum"(1973-74). Se antes, com o compromisso com abordagens de questões socioculturais não havia uma preocupação formal com a questão feminina, agora há um total descomprometimento com um discurso justo em relação às representações de gênero. Chegam os anos 90 e a mesma personagem está lá, em *A terceira margem do rio*. Passaram-se mais de trinta anos, Sinhá Vitória envelheceu, mas o modelo de mulher em que se baseia grande parte do discurso cinematográfico não. A mulher permanece com um status "eterno" que se repete, em sua essência através das décadas.

Notas

ⁱⁱⁱ Sem deixar de levar em consideração que esta história do cinema é determinada também pelo contexto histórico da vida em geral. Os códigos externos ao cinema de que fala Metz.

² Graça, Marcos da Silva. 1997, p. 71

³ Johnson, Randal e Stam, Robert. *Brazilian Cinema*, 1995, p. 122

⁴ João Carlos Avellar, 1994, p. 98

-
- ⁵ Ibidem
- ⁶ Kaplan, 1955, p. 22
- ⁷ Mulvey, Laura. In *A Experiência do Cinema*, 1991
- ⁸ Silva, 1999, p. 183
- ⁹ Silva, 1999. p. 184
- ¹⁰ Rocha-Coutinho, 1994, p. 30
- ¹¹ Bernardet, 1994, p. 102
- ¹² Salem, 1996, p. 403
- ¹³ Kaplan, 1955, p. 17
- ¹⁴ Jacques Aumont (1990) cita esta metáfora reconhecida e "retomada com tantas variantes e que remonta pelo menos a Leon Battista Alberti". (p. 147)
- ¹⁵ Ibidem
- ¹⁶ Metz, História/Discurso (Nota sobre dois Voyerismos), in Xavier, 1983, p. 409.
- ¹⁷ Rocha-Coutinho, 1994, p. 39
- ¹⁸ Salem, Helena , 1996 , p. 315
- ¹⁹ ibidem
- ²⁰ Christine Gledhill, 1984, p. 44
- ²¹ Ibidem

Bibliografia

AUMONT, Jacques. *O ponto de vista*. In: GEADA, Eduardo (org). *O cinema espetáculo*. Lisboa, edições 70, 1987. p. 125- 156

_____ et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus,1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Novo, anos 60-70: a questão religiosa*. In *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FILGUEIRAS, Vera Maria de Sá Antunes. *Mulher, gênero feminino*. in *Advir*, n. 9, p. 40 - 44, nov. de 1996.

GRAÇA, Marcos da Silva, AMARAL, Sérgio Botelho do e GOULART, Sonia. *Cinema Brasileiro: três olhares*. Niterói: EDUFF, 1997

GUBERNIKOFF, Gisele. *Perfil de Mulher : O processo de emancipação feminina na sociedade urbana brasileira*. Dissertação (doutorado em cinema) - Escola de Comunicação e Artes, USP, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JOHNSON, Randal. *Cinema Nov:: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Houston, Texas: University of Texas Press, 1984.

_____, e STAM, Robert. The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos's *Vidas Secas*. In *Brazilian Cinema* (p. 120- 168) New York: Columbia University Press, 1995.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

METZ, Christian . *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: *A experiência do cinema*. 2. Ed.. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1991.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 78. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 40 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

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

SILVA, Maria Luiza de Castro da . *O fio de Rosa no Carretel de idéias do cinema*. Dissertação de doutorado, UFF, 1999.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 2. Ed.. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1991.

Coordenadora: *Profa. Dra. Dulcília Helena Schroeder Buitoni – ECA/USP*
E-mail: dbuitoni@usp.br e gsbuitoni@ste.com.br

06 de setembro – 13h00 – 16h30

**A MULHER NOS QUADRINHOS INDIANOS
PERPETUAÇÃO POLÊMICA DA TRADIÇÃO E
MITOLOGIA**

Profa. Dra. Sonia M. Bibe Luyten – Universidade de Utrecht - Holanda

RESUMO –

“Amar Chitra Katha” ou “Histórias Imortais em Desenhos” representa a primeira produção nacional de histórias em quadrinhos na Índia, no final da década de 1960. Baseadas nos épicos “Ramayana” e “Mahabharata”, originalmente escritos antes da era cristã, constituíram inspiração para os desenhistas hindus contar a saga dos deuses, reis e personagens de sua milenar cultura. Esta série alcançou um sucesso imediato, pois foi ao encontro aos anseios da nova classe média emergente após a independência da Índia. Estes quadrinhos, porém, geraram controvérsias quanto à retratação da mulher e certas minorias religiosas. Este estudo evidencia como as histórias em quadrinhos tiveram um papel preponderante no resgate da cultura hindu, apresentando o papel polêmico que a moderna mulher indiana enfrenta ao ser retrata pela atual comunicação midiática do século XX.

Palavras-chave: mulher – histórias em quadrinhos – Índia

INTRODUÇÃO

Em 1998 comemorou-se em Portugal os 500 anos da “descoberta” da Índia por Vasco da Gama. Os europeus, liderados pelos navegadores portugueses do século XV, sempre estiveram preocupados em desvendar e comercializar os tesouros e riquezas da Índia como especiarias, ouro e seda. Para os indianos, porém a presença de ocidentais, desde lusitanos a ingleses, não foi apreciada em absoluto.

Hoje em dia se os portugueses ou membros de outros povos chegassem à Índia encontrariam ainda, sem dúvida, muitos outros tesouros ainda não suficientemente conhecidos no mundo ocidental. Entre essas riquezas figura uma florescente produção

de Histórias em Quadrinhos. Isto pode à primeira vista chocar alguns puristas que ainda não consideram os “comics” como uma arte e ainda por cima, não gostariam de colocá-los na categoria de tesouro dentro do legado cultural hindú.

No entanto, logo que a Índia conquistou sua independência em 1947, houve um processo de reavaliação da rica cultura milenar e, uma das formas mais eficientes, foi a utilização das Histórias em Quadrinhos como meio de comunicação de massa para transmitir aos jovens e adultos os aspectos pertinentes de sua cultura. Foi com este pensamento que o primeiro grande editor de revistas da modernidade, Anant Pai, iniciou uma vasta produção de revistas em quadrinhos, naturalmente, bem diferentes em conteúdo das que se costumam apresentar em países ocidentais.

Assim como os “mangás”, os quadrinhos japoneses,¹ oferecem um mundo à parte tanto no sistema editorial, nas tiragens astronômicas e na caracterização dos personagens, os quadrinhos da Índia foram para mim também um desafio para compreender melhor o sistema mediático deste país.²

O que surpreende em primeiro lugar nos quadrinhos da Índia é também a tiragem gigantesca e a variedade de títulos. A mais famosa das editoras, India Book House, entre as dezenas já existentes, já lançou cerca de 650 títulos diferentes num total de 80 milhões de cópias.³

Veremos que muitos temas dessas H.Qs são desconhecidos para o leitor habitual dos “comics” do Ocidente. A história da Índia está repleta de fatos e lendas, como os de *Ramayana* e *Mahabbarata*, originalmente escritos antes da era crista e que são compostos de mais de 24.000 versos. Estes épicos constituíram, em primeira instância, a base de inspiração para os desenhistas produzirem quadrinhos nacionais. Além desses, há muitos temas modernos de teor cômico ou educativo nas histórias em quadrinhos com o objetivo de criar uma nova geração de cidadãos conscientes de suas raízes. Desta maneira não se verá cenas de violência ou sexo como em muitas produções de outros países. Entre a temática variada das histórias há muitas referências à mulher. Veremos através desta análise que ela se revela não só como perpetuadora da mitologia e mantenedora da cultura mas também no papel de sofrimento e submissão, com práticas não mais aceitáveis no contexto da sociedade moderna.

Este estudo, portanto, objetiva evidenciar como as histórias em quadrinhos tiveram um papel preponderante no resgate da cultura hindú apresentando o papel polêmico que a moderna mulher indiana enfrenta ao ser retratada pela moderna comunicação mediática do século XX.

A BUSCA DOS TESOUROS DA ÍNDIA NA ANTIGUIDADE

No imenso território da Índia – cerca de 10% da superfície asiática – vive um quinto da população mundial, formando uma diversidade de povos e raças que receberam as mais diversas influências no transcurso da história. Contudo, apesar de suas individualidades, esses grupos humanos apresentam uma identidade comum, simbolizada pelo *hinduísmo* que sempre foi um elo de ligação, mantendo a estabilidade da sociedade estratificada em castas.

As origens do hinduísmo remontam ao século XV a.C., quando começaram a ser compilados os Vedas – os chamados Livros do Conhecimento - um conjunto de hinos e rituais

de culto. Escritos em sânscrito, língua sagrada cuja raiz *sanskrit* significa *purificar, sublimar*, os Vedas deram à Índia as bases de sua cultura e contribuíram para estruturar o conjunto de crenças, atitudes e valores que formam sua civilização.

Mais da metade deste subcontinente é formado por um dos maiores fragmentos do antigo continente de Gondwana que teria ocupado no Período Primário todo o oceano Índico, de Madagascar à Indonésia, restando hoje somente o planalto de Deccan, do qual se separam dois blocos isolados: o planalto de Assam, a nordeste, e a ilha do Ceilão, ao sul. Foi somente a partir de 1947, quando a região se tornou independente do Império Britânico, que o nome Índia passou a ser usado para designar apenas a União Indiana (Bharat, em hindi), uma das partes em que foi dividida a antiga colônia inglesa. As outras são as Repúblicas do Paquistão e de Bangladesh.

O hinduísmo e o bramismo conseguiram durante dezenas de séculos manter a estabilidade desta sociedade e os vínculos culturais criados foram capazes de resistir aos invasores que seguiram, às disputas dinásticas, ao avanço do Islão depois do século VII, aos frequentes períodos de anarquia e aos contatos iniciais com os europeus.⁴

Em 1498 chegaram os primeiros europeus à Índia. Eram os navegadores portugueses comandados por Vasco da Gama que dominaram a região de Calicut. Logo depois concentraram-se em Goa que viria a ser a capital do império lusitano em toda a Ásia.

Mas no final deste mesmo século chegaram outros povos: os holandeses (1600), os ingleses (1602) e os franceses (1664). Os holandeses e ingleses se uniram para vencer os portugueses mas depois de conseguirem seu objetivo, começaram a disputar o poder entre si. Antes porém de se destruírem chegaram a um acordo: os holandeses ficaram com a Indonésia e o Ceilão (atual Sri Lanka), e os ingleses obtiveram quase toda a península indostânica. Mesmo com a sólida posição alcançada com a Companhia das Índias, os ingleses tiveram que enfrentar os franceses que, de fracos no início, haviam aumentado sua força. Afinal, porém, as forças britânicas venceram por estarem bem mais organizados e sob melhor comando.

Os ingleses, a duras custas, conseguiram estender seu domínio cobrindo todo o subcontinente. No entanto, sempre tinham que precaver-se com o espírito indomável dos indianos. Houve numerosas revoltas contra os britânicos sempre reprimidas com selvageria e muito derramamento de sangue. A vitória, porém, veio com um movimento inesperado, liderado por Mahatma Gandhi, que se caracterizou pela resistência pacífica e foi esta campanha que forçou, finalmente, os ingleses a lhes conceder, em 1947, a tão almejada independência.⁵

Os portugueses, por outro lado, durante todos esses séculos, continuaram mantendo posições, embora pequenas, na Índia. Eram os enclaves de Goa, Diu e Gamão, também chamados de O Estado da Índia. Lá conseguiram permanecer até o ano de 1962, quando a Índia Portuguesa foi anexada pelas forças do governo recém-independente da nova república.

A HISTÓRIA E A RELIGIÃO DA ÍNDIA CONTADAS EM IMAGENS

O caminho da representação em imagens sucessivas está pontilhado de exemplos nas mais diversas culturas. Da mesma forma que encontramos nas antigas civilizações do Extremo Oriente (China e Japão), da Europa e das Américas, a Índia está repleta de manifestações da arte de contar histórias em forma sequencial por meio de desenhos. Embora a arte hindú sempre esteve ligada à religião, encontramos a presença do humor, erotismo e histórias profanas mescladas nas manifestações sacras. Além disso, há a presença de muitos tipos caricaturais nos templos tradicionais especialmente até o século 19. O que se deve levar em conta, entretanto, é que a arte da Índia deve ser entendida e julgada no contexto da ideologia, estética e necessidades próprias da civilização hindú.⁵

Portanto, pode-se considerar essa imensa herança do passado, principalmente do ponto de vista da categoria das artes narrativo-figurativas, na evolução da linguagem que se revelará, no futuro, de forma surpreendente.

Esses tesouros da arte e arquitetura hindú podem ser encontrados em diferentes regiões e épocas. Um exemplo bem representativo da arte narrativo-figurativo é o das pinturas das cavernas de *Ajanta* e *Ellora*. O conjunto das 30 cavernas de *Ajanta*, localizadas no centro leste do país, são famosas pelos seus afrescos e foram somente descobertas em 1819. A maioria das pinturas nas paredes é baseada nos “*Jakatas*” - histórias de vidas passadas de Gotama, o Buda, ou em acontecimentos da sua vida. Sua impressionante disposição, vivacidade, riqueza e sutileza de cores, além da perícia de sua execução em têmpera, as torna o supremo monumento da pintura Budista na Índia.

Na aldeia de *Ellora*, perto de Aurangabad, no estado de Maharashtra, na Índia central, há também templos em cavernas, escavados nas sólidas rochas entre os séculos V e XIII da era cristã. Dos 19 templos, alguns são de origem Bramamista e outros, Budistas.

Outro fato interessante, é que boa parte desta arte sequencial de narrativa encontra-se também estampada em tiras de couro ou de tecido que os contadores de histórias da antiguidade hindú levavam consigo nas suas andanças pelo país, da mesma forma que os antigos trovadores, na Europa, portavam ilustrações ou cantavam seus versos de lugar em lugar, seguindo sua rica tradição oral.

Na Índia, as que mais se aproximavam das Histórias em Quadrinhos atuais eram as tiras pintadas que evocavam as histórias conhecidas de *Ramayana* e *Mahabharata*.

“*Ramayana*” (em sânscrito quer dizer “A história de Rama), consiste de sete livros e 24.000 versos e já foi traduzido em diversas línguas. O “*Ramayana*” conta sobre o nascimento e educação de Rama, um príncipe; e a sétima encarnação do Deus Vishu e relata em detalhes de como conseguiu a mão da princesa Sita em casamento.

“*Mahabharata*” (em sânscrito significa (“A grande história”) é o mais longo dos dois poemas. O tema central do Mahabharata é uma disputa entre duas famílias nobres, os Pandavas e os seus parentes consanguíneos, os Kauravas, pela posse de um reino no norte da Índia. Este poema épico foi composto a partir do ano 300 A.C. e recebeu inúmeras adições até o ano 300 D.C. É dividido em 18 livros contendo 200.000 linhas de versos interceptados com pequenas passagens em prosa.

É a partir dessa tradição que, as primeiras pinturas conhecidas como “*Kalighat*”, são consideradas as mais próximas manifestações das modernas revistas de Histórias em Quadrinhos da Índia ⁶. Essas pinturas populares eram penduradas no mercado de Calcutá (ou a antiga Kalighat), perto do templo de Kali e retratavam desde as histórias da vingativa deusa Kali até os retratos eróticos de prostitutas. Além disso traziam relatos picantes dos escândalos locais do momento. Uma das pinturas mais famosas contava sobre um desses escândalos que envolvia o assassinato de uma jovem mulher por seu marido quando este veio a saber de seu envolvimento amoroso com o sacerdote local. Nessa pintura vê-se a figura da esposa decapitada e do sacerdote algemado, condenado a trabalhos forçados.

AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO MANTENEDORAS DA MITOLOGIA HINDÚ

A Índia sempre se caracterizou como um país de contrastes: a riqueza desmedida ao lado da miséria extrema, o analfabetismo convivendo com sábios de altíssimo nível. Depois da independência, em 1947, procurou-se, por todos os meios, dar um aspecto nacional a todos os setores da sociedade. Havia, porém, alguns obstáculos. A língua nacional, por exemplo. O hindi, embora sendo o idioma oficial, não era falado pela totalidade da população. Desta forma, não houve outro meio a não ser manter o inglês como “língua associada” e é neste idioma que vamos encontrar os modernos meios de comunicação de massa.

Alguns anos após a independência, começou também, rapidamente, a emergir uma classe média que adotou seletivamente alguns aspectos da ocidentalização como símbolo da modernidade. As crianças dessa moderna classe média aprendiam em escolas particulares, uma gama maior de conhecimento sobre o mundo fora da Índia, do que sua própria religião, literatura, mitologia ou história. Num país como a Índia, tão rico em formas de arte, tanto na arquitetura como na expressão literária, procurou-se buscar uma forma universal de comunicação que pudesse atingir todas as camadas sociais.

Foi com este pensamento em mente que o engenheiro químico Anant Pai surgiu com a idéia de perpetuar a antiga tradição com a utilização de um dos meios de comunicação, que são as histórias em quadrinhos. Segundo o próprio Anant Pai, em entrevista ao “The Sunday Times of India” ⁷ ele teve uma “emotional experience” na

primavera de 1967 quando estava no cruzamento de duas importantes ruas de Nova Delhi esperando o farol se abrir para atravessar. Segundo ele:

“ No cruzamento destas duas ruas havia uma loja de aparelhos eletrônicos com uma TV ligada. Nesta havia um programa com uma competição entre estudantes de duas escolas. Uma das questões era qual o nome da mãe de Rama e ninguém soube responder. A outra era sobre o nome dos deuses do Monte Olimpo e todos tinham a resposta na ponta da língua. Esta espécie de ignorância era alarmante. E eu senti que deveria fazer alguma coisa...”⁸

As crianças hindús, até a década de 70, liam histórias em quadrinhos importadas e durante o tempo de dominação britânica, os valores ocidentais estavam mais presentes no imaginário infantil do que as próprias tradições autóctones. Desta forma, Anant Pai, observando o sucesso das histórias estrangeiras quando trabalhava no “Times of India”, vendeu a idéia de se publicar uma série de revistas em quadrinhos para a *India Book House*, com sede em Bombaim. Em 1969 apareceu o primeiro título baseado em material autóctone: **Khrisna** e os desenhistas basearam-se nos fatos da infância do deus-criança da mitologia hindú

O impacto das edição das revistas de histórias em quadrinhos idealizadas por Anant Pai traduziu-se num duplo sucesso: nas vendas e no restabelecimento de uma auto-consciência da nova geração que emergia. O próprio nome da coleção *Amar Chitra Katha* já diz tudo: “histórias imortais em desenhos”. A história de Khrisna foi reeditada 80 vezes e traduzida para 38 línguas. O editor Anant Pai foi promovido à categoria de herói nacional, recebendo até 6.000 cartas por mês de crianças de todo o país .

O que nunca faltou no enredo destas revistas foi a ação, ingrediente básico para uma boa história em quadrinhos: batalhas, intrigas divinas, destinos cruzados, revivendo-se em roupa nova, tudo aquilo que já estava perpetuado desde a antiguidade, como as histórias baseadas no Ramayana, Mahabharatta e Jakata, as fábulas contidas nos Panchatantra, a vida de Khrisna, dos gurus, dos valentes reis, príncipes e princesas da antiga Índia, chegando-se até Gandhi e outros heróis e mártires da independência.

As histórias de maior tiragem foram reeditadas inúmeras vezes, outras, agrupadas em edições especiais, percorrendo-se um longo caminho de sucesso, preenchendo o grande vácuo que existia na produção de histórias em quadrinhos nacionais.⁹

A India Book House, após exaurir os temas mitológicos, parte para uma nova coleção, a *Tinkle*, voltada mais para temas educacionais, com ênfase na cultura contemporânea, mesclando humor e ciência para atrair novos leitores. Trilhando o sucesso temático, outras editoras também lançaram suas coleções: *Dreamland Publications*, e *Diamond Comics*, ambas radicadas em Nova Delhi e *Jaico Publishing House*, em Bombaim.¹⁰

A RETRATAÇÃO DA MULHER: O POMO DA DISCÓRDIA DO SUCESSO DAS HQs DA ÍNDIA

Há muitas razões para se explicar o sucesso das histórias em quadrinhos da série *Amar Chitra Katha*. Uma delas é que “uma das características singulares da mitologia e do folclore hindú é que têm um grande impacto na vida diária das pessoas. A história e o mito mesclaram-se para formar uma potente combinação que ainda tem o poder de influenciar as pessoas”¹¹. Lúcia Fabrini de Almeida, analisando o sucesso dos filmes indianos do mesmo gênero complementa: “O apelo exercido pelos mitos no imaginário indiano pode se explicar pela venerável posição que eles ocupam na tradição cultural religiosa. Deuses e deusas são objetos de adoração e a prática oral das narrativas mitológicas desempenha um papel importante na manutenção da vitalidade dos mitos”¹².

O psicanalista indiano, Sudhir Kakar diz que: “a criança indiana é encorajada a viver num mundo mítico, mágico por um longo tempo. A sobrevivência deste comportamento persiste no período adulto, embora de modo diluído, de maneira tal que a sensibilidade indiana às nuances não-verbais da comunicação – a tudo que é percebido pelo sexto sentido e pelo olho interior – tem sido notada não só por psiquiatras ocidentais mas também por escritores como Hesse, Kipling e Forster com fascinação ou horror – ou com ambos”¹³.

O sucesso, porém, traz consigo duas facetas: a do reconhecimento e o da crítica. Houve vários pontos de discórdia nestas séries de histórias em quadrinhos: casta, raça, religião e a retração da mulher.¹⁴

Uma área recorrente de crítica é a descrição da mulher nos quadrinhos pela série *Amar Chitra Katha*. Esta foi acusada de retratar a mulher como submissa, em papel decorativo em vários títulos e a promoção da idéia de que era um ato nobre praticar o *sati* (suicídio ritual das viúvas). O horror do ato em si foi obliterado no debate sobre a sua legalidade em tempos coloniais e a queima da viúva tornou-se um assunto político na qual a oposição ao *sati* tornou-se uma declaração necessária de modernidade ocidentalizada. Olhando-se para algumas histórias em quadrinhos nota-se que o tópico de glorificação do *sati* é verdadeiro. Porém, na realidade, como documentos demonstram, isto estava longe da verdade. As viúvas eram forçadas a morrerem por temor do ostracismo social ou então eram coagidas e drogadas por parentes.¹⁵

Um estudo conduzido pela Federação Indiana de Associações Universitárias Femininas em 1977, analisa 67 títulos da série *Amar Chitra Katha* e conclui que os “quadrinhos amplamente enfatizam os papéis dos homens às expensas aos das mulheres, colocavam um valor muito alto na fertilidade feminina, mostravam personagens femininas primariamente no lar e observando estritamente os ideais da esposa tradicional hindú (isto é, dando importância a darem à luz herdeiros masculinos, sempre obedientes aos desejos de seus maridos não obstante o comportamento deles).”¹⁶

Um outro ponto repetidamente notado na maioria das críticas na Índia é a natureza reveladora das vestimentas que quase todas as revistas de *Amar Chitra Katha* mostram. Em uma sociedade contemporânea notoriamente pudica, as poucas vestimentas das heroínas eram consideradas indecentes para muitas pessoas. Como O. P. Joshi notou: “considerando que a maioria dos consumidores desses quadrinhos são crianças parece haver pouca necessidade de figuras femininas voluptuosamente desenhadas e parcamente vestidas que ilustram suas páginas”, acrescentando que: em tal contexto este tipo de arte parece, no mínimo, obsceno.¹⁷

As figuras femininas da mitologia hindú também estão presentes nos quadrinhos. A história de Sita e seu esposo Rama, é narrada no Ramayama . Ela é a esposa fiel, figura modelar, senhora das plantas e dos animais, sendo associada à deusa da fertilidade. Segundo Lucia Fabrini de Almeida, “Sita é uma heroína incomparavelmente mais íntima e familiar à imaginação hindú do que o são as figuras da mitologia grega e cristã nas fantasias e deliberações dos ocidentais.”¹⁸

Com críticas vindas de todos os lados, os responsáveis pela coleção Amar Chitra Katha tomaram em sua defesa que a produção dos quadrinhos envolvia pesquisa e que tornavam a série fidedigna na maioria dos casos. O próprio editor, Anant Pai, rechaçando acusações de sexismo, declarou: “Eu não tento reescrever a História ou descrever personagens de um modo distorcido apenas para agradar tendências ou gostos contemporâneos.”¹⁹

Os produtores de Amar Chitra Katha continuaram a manter a posição de que eles reproduziam, sem censura, histórias a partir de mitos e contos populares e que eles não eram responsáveis pelas imperfeições das narrativas. Além disso, destacaram que também produziam títulos tratando de mulheres famosas na História e na mitologia da Índia.

UMA RAINHA , UMA DANÇARINA E UMA HEROÍNA EM LUTA PELA INDEPENDÊNCIA

Entre o grande número de histórias de Amar Chitra Katha há dezenas com protagonistas femininas. Escolhemos três a título de exemplificação: *Gandhari*, uma rainha, *Vasantasena*, uma dançarina e *Rani de Ibansi*, uma líder na luta contra a dominação britânica na Índia.

Gandhari, filha de reis, amava Deus (Krishna) e a Verdade. Desde pequena, jejuava e fazia penitência. Foi destinada a casar-se com o rei Dhritarashtra que era cego. Ela decide viver com uma venda nos olhos para acompanhar seu marido. Após muito tempo, Gandhari dá à luz um menino. Um santo peregrino chamado Vidura está presente e pede à rainha para colocar seu filho numa das cem urnas que mandou recolher. Logo se dá o milagre e a criança se multiplica em 100. Ao pegar o seu primeiro bebê no colo este começa a chorar, emitindo o som de um animal. O santo imediatamente aconselha o pai a abandonar o filho. Este se recusa e os cem filhos crescem e se tornam extremamente maldosos. O rei morre e os filhos continuam a praticar injustiças. Numa batalha contra cinco primos bons, os cem morrem e Gandhari, entristecida, perdoa os inimigos mas chora por seus filhos. Ao encontrar Krishna, amaldiçoa o Deus (que se resigna) e termina fazendo o ritual fúnebre para os seus filhos.

Vasantasena, uma rica dançarina, apaixonou-se por Charudatta, um homem bom mas casado. O vilão Sanisthanaka tenta conquistar Vasantasena mas é repellido. Este a agride e deixa-a pensando que está morta. Depois, Sanisthanaka acusa Charudatta que é condenado à morte. Na hora de ser decapitado, Vasantasena aparece e a situação se inverte. Charudatta é nomeado vice-rei e Vasantasena se torna, alegremente, sua segunda mulher. A história termina com a boa acolhida da parte da primeira esposa de Charudatta.

Rani de Ibansi, nasce com o nome de *Manu*. Ao contrário das meninas da época, resolve estudar mas, casa-se aos doze anos com o Rajá de Ibansi. Toma o nome de *Lakshmibali* e, após certo tempo, tem um filho que morre aos três meses. Seu marido também falece e ela toma o poder em suas mãos. A história se passa em meados do século XIX e mostra a expansão colonialista britânica. Os ingleses querem anexar o reino de Ibansi mas sua *Rani* se rebela e passa a liderar a luta armada chegando, inclusive, a formar um corpo de mulheres guerreiras (que apesar disso lutam com suas roupas tradicionais). A Rani de Ibansi morre numa batalha contra os ingleses, superiores em número e em armamento. Suas últimas palavras apresentam uma profecia de que a liberdade da Índia viria logo.

Das três heroínas, duas preenchem seu papel tradicional na sociedade hindú. Assim, a rainha Gandhara segue o marido na cegueira e, apesar de ser extremamente virtuosa, permite, resignadamente, seus filhos cometer toda a sorte de maldades. A dançarina Vasantasena, apesar de muito rica, apaixona-se por um homem casado e aceita com felicidade tornar-se a sua segunda mulher. Por outro lado, a Rani de Ibansi, desde cedo resolve estudar embora se case (segundo a lei) aos doze anos.

Todas elas seguem as leis da sociedade indiana mas a quebra das normas somente acontece com a Rani de Ibansi quando se trata de reagir contra um inimigo da pátria.

O PAPEL DA MULHER E A MULHER NO PAPEL DAS REVISTAS DE H.Q.

Ao se falar, em geral, falar sobre a representação da mulher nas histórias em quadrinhos sempre se chega a conclusões semelhantes. Há inúmeros adjetivos que se acrescentam ao seu papel: submissa, passiva, dependente, sofredora, decorativa, piedosa, etc. Na produção ocidental de quadrinhos, há referências que ela é um modelo idealizado de mulher porque a maioria dos desenhistas pertence ao sexo masculino.

No Oriente, especificamente no Japão, onde a moderna produção dos mangás femininos é feita quase exclusivamente por desenhistas do sexo feminino, as heroínas tendem a assemelhar-se a anjos e fadas de olhos grandes e formas alongadas, constituindo um mundo onírico fechado em si mesmo. No último decênio estas mesmas heroínas estão cada mais mais “ocidentalmente” sexy buscando o mercado na América e na Europa. Na China, a produção de quadrinhos até a Revolução Comunista baseou-se na adaptação de histórias tradicionais e fantásticas onde a mulher tinha um papel secundário. Com a popularização dos “Quadrinhos de Mao”, a figura feminina ficou à serviço da revolução, portando bandeiras e figurando lado a lado de seus pares masculinos.

Na Índia, como já apontamos, a produção nacional de quadrinhos só vem a acontecer no final da década de 1960. A tradição hindú das imagens sequenciais, vindas de um passado longínquo, toma emprestado a forma de editoração do Ocidente para glorificar e narrar sua mitologia, história e folclore. E a moderna mulher da Índia viu-se retratada no papel das revistas de histórias em quadrinhos, o seu papel como deusa, rainha, princesa, mãe, líder evolucionária no contexto de sua sociedade.

E se revolta...

Não era bem assim que queria se ver refletida no espelho: o espelho de papel das revistas de histórias em quadrinhos um meio, segundo ela, não tão nobre como o das artes, TV ou cinema.

A gloriosa produção da série Amar Chitra Katha entrou em declínio quanto a edição de novos títulos mas passa a reproduzir as histórias de maior sucesso para um outro público: a numerosíssima comunidade de indianos fora do país de origem sempre em busca de suas raízes e tradições.

Em contrapartida, novas publicações aparecem no mercado, em novo formato, com novos temas mais voltados para o entretenimento. E os deuses e deusas são substituídos por super-heróis.

Sonia M. Bibe Luyten. *Mangá. O poder dos quadrinhos japoneses*. 2a. edição. São Paulo, Ed. Hedra, 2000

² Travei contato pela primeira vez com os quadrinhos da Índia através de professores e intelectuais indianos no Japão enquanto professora visitante do Departamento Luso-Brasileiro da Universidade de Estudos Estrangeiros de Osaka e Tóquio, Japão (1984-1990). Tive a chance de obter numerosos exemplares de revistas de H.Q. e interessar-me pelo assunto. Um estudo mais aprofundado aconteceu em 1998 quando fui convidada a ser curadora da exposição “ Banda Desenhada da Índia”, em Amadora, Portugal. Além de bibliografia especializada, foram consultados editores, desenhistas e leitores para a abordagem do assunto, além de uma entrevista especial concedida por R.K. Laxman, um dos expoentes dos quadrinhos da Índia.

³ “*Dear Uncle Pai*”. *The Sunday Statesman*, Nova Delhi, 10-08-1997.

⁴ Percival Spear. *The history of India*. London, Pelican Books, 1965.

⁵ K.M. Panikkar. *A dominação ocidental na Ásia*. Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1965 p. 196

⁵ Aruna Rao. *Nymphs, nawabs, and nationalism: myths and history in indian comics*. In: *Journal of Asian Pacific Communication*. Vol. 7: 1&2, 1996. P. 32

⁶ Aruna Rao. *idem*

⁷ *Pai piper*. *The Sunday Times of India*. Nova Delhi, 31-08-1997

⁸ *Idem*

⁹ As revistas normais tem o formato de 24cm por 18cm, 32 páginas, capas e interior coloridos. Na última capa ou contra-capas há sempre uma lista com os títulos anteriores e, com o passar dos anos, a lista foi aumentando de volume. Nos últimos anos, para atrair ainda mais leitores, anunciavam-se concursos aos estudantes sobre algumas histórias e oferecia-se como prêmio, as próprias coleções em edições de luxo.

¹⁰ A *Dreamland Publications* lança uma série com o mesmo nome, a *Diamond Comics* segue uma linha editorial com histórias ilustradas dos clássicos e também revistas com o formato de livros de bolso com histórias em quadrinhos voltadas para novos personagens. Já a *Jaico Publishing House* 1 lançou alguns títulos tradicionais no mercado em mini-formato de 10,5cm por 14,0 cm, sob o nome da coleção *Wewa Chitra Katha*.

-
- ¹¹ V.S.Navarane. *The role of mythology in the Indian cultural tradition*. In: Aruna Rao. Nymphs, nawabs, and nationalism: myth and history in Indian Comics.
- ¹² Lúcia Fabrini de Almeida. *Espelhos míticos da cultura de massa*. São Paulo, Annablume, 1999. P.18
- ¹³ Sudhir Kakar. *The inner world*. N. Delhi, Oxford University Press, 1994, p. 105. In: Lucia Fabrini de Almeida. *Espelhos míticos da cultura de massa*. P.19-20
- ¹⁴ O editor Anant Pai recebeu uma série de cartas e acusações. Uma delas foi após a publicação da história *Valmiki*. Numa entrevista diz: “Foram assinadas por algumas organizações, acusando-me pela Seção 295 do Código Penal Indiano que proclama que não se pode criticar alguém de outra religião. As organizações ficaram ofendidas com a declaração de que “Valmiki era inicialmente um dacoit (bandido da Índia). Eu tive que ir a Corte em Jalandhar(...) O caso foi finalmente encerrado mas foi uma terrível experiência” In: *Pai piper*. The Sunday Times of India. NovaDelhi, 31/08/1997.
- ¹⁵ I. Mani. Cultural theory, colonial texts. Reading eyewitness accounts of widow burning. P. In: I. Gressberg, et alii.. *Cultural Studies*. London, Ed. Routledge, 1992
- ¹⁶ K. Kumar. *Confused ideals in fantasy land*. The Telegraph, 08-05-1983 p. 7 In: Aruna Rao. Nymphs, nawabs and nationalism p. 39
- ¹⁷ O.P. Joshi. *Contentes, consumers and creators of comics in India*. In: Aruna Rao. Nymphs, nawabs and nationalism. P. 39.
- ¹⁸ Lucia Fabrini de Almeida. *Espelhos míticos da cultura de massa*. P.22.
- ¹⁹ R. Bashi & S. Joshi. ACK's: Distorted history or education. *The Telegraph*. 13-11-1983.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. Espelhos míticos da cultura de massa – Cinema, TV e quadrinhos na Índia. São Paulo, Annablume, 1999.
- BUITENEN, J. A. B. van. Verhalen uit India (Histórias da Índia). Utrecht/ Antwerpen, Het Spectrum, 1962.
- EIJCK, Rob van et alii (org.) Vrouwen van papier – Erotiek in strips (Mulhers de papel – Erotismo nos Quadrinhos) Zeist (Holanda), Vonk Uitgevers, 1984.
- ESCOBAR, Pepe. 21 o século da Ásia. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1997.
- GANGADHA, V. “Anant Pai and his Amar Chitra Kathas” in Reader's Digest. Mumbal, (Offprint by India Book House Limited), August 1988.
- IONS, Verônica. Mitos e lendas da Índia. (2a ed.) São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1993.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe (org.) Histórias em quadrinhos – Leitura crítica. São Paulo, Ed. Paulinas, 1984.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe. Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses. (2a ed.) São Paulo, Ed. Hedra, 2000.

MARTYRIS, Nina. "Pai Piper" in: The Sunday Times of India. New Delhi, 31.08.1997.

PANIKKAR, K. M. A dominação ocidental na Ásia. Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1965.

PRABHUPADA, A. C. Bhaktivedanta Swami. O Bhagavad-Gita como ele é. São Paulo, Fundação Bhaktivedanta, 1986.

RAJA M. "Dear uncle Pai." In: The Sunday Statesman. New Dehli, 10.08.1997.

RAO, Aruna. "Nymphs, nawabs, and nationalism: myth and history in Indian comics." In: Journal of Asian Pacific communication VII (1&2):31-44 (Special Issue: Comic Art in Asia: Historical, Literary and Political roots.) Clevedon (U.K.), Asian Pacific Society, 1996.

ROSALDO, Michelle Zimbalist & LAMPHERE, Louise (org.) A mulher, a cultura, a sociedade. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

SCHIPPER, Mincke (org.) Onsterfelijke roem – Het epos in verschillende culturen (Fama imortal – a epopéia em diversas culturas). Baarn (Holanda), Ambo, 1989.

SPEAR, Percival. A history of India. (vol. II) Harmondsworth, U.K., Penguin Books, 1965

)

Cronista: substantivo comum de dois gêneros

Marly Camargo de B. Vidal - ECA/USP

Resumo - A crônica, gênero de fronteira, que tem registrado o de que é feito o cotidiano: o inesperado, o instantâneo e fragmentário. O nosso, de brasileiros, tem seu primeiro registro na carta-crônica de Caminha. Na rapidez e no caos da vida moderna, onde múltiplos e plurais são os acontecimentos experimentados, aqui se propõe uma visão de crônica como sendo um gênero discursivo onde se imbricam outros numa combinatória, ela também múltipla e plural. Pensando gênero discursivo sob a ótica de Bakhtin - formas relativamente estáveis de utilização da língua nas diversas esferas da atividade de comunicação do homem, utilizando o discurso de Marina Colasanti, considerado como visão a partir de um lugar feminino, tentamos verificar a combinatória que é operada na crônica em termos de gêneros e que constroi o enunciado concreto, o texto.

Palavras-chave - Gênero discursivo, gênero feminino; dialogia.

Deve ter sido um choque para Pero Vaz de Caminha o que ele viu pela vez primeira - a terra e o homem brasileiros. Dono de olhos afeitos, por isso escrevinhador, aos mares nunca dantes navegados, agora se depara com a terra nunca vista e dela deve relatar ao rei. Enorme foi sua crônica, gênero que passados tantos anos teve seu tamanho diminuído, mas nem por isso deixou de registrar o susto, o inesperado que fazem parte sempre do cotidiano. Inesperado não tão inesperado, pois o cronista sempre espera o de que possa ser feita uma crônica - *Os olhos do cronista, treinados no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão preparados, em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça de instantâneos*ⁱⁱⁱ. Foi um moderno o senhor Pero. Segundo Jorge de Sá, Caminha é cronista por excelência, *pois ele recria com engenho e arte, tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura européia e a cultura primitiva*ⁱⁱⁱ. Antes de escrever, Caminha andou pela terra para ver e saber como eram o viver e maneiras de seus donos e das mulheres - *Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas iam tão altas e tão saradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha*ⁱⁱⁱ. Observação direta dos pequenos lances de que é feita a vida. Crônica registra o circunstancial a muitos leitores por um *narrador-repórter*ⁱⁱⁱ. Expressão que nos remete ao jornal onde se instala a crônica em tempos já modernos. Daí sua precariedade, seu caráter efêmero, transitório tanto quanto o jornal que pela manhã é novo e à tarde só se presta a embrulhar a marmitta vazia do operário, a penca de bananas comprada na porta da fábrica, ou ainda o lixo do dia. A pressa é determinada pela velocidade da própria vida. Os acontecimentos são rápidos e o cronista tem de ser tão rápido quanto em sua escrita, o que explica a forma leve, solta,

em tom de conversa entre amigos que caracteriza a linguagem da crônica. Daí a proximidade da escrita com a oralidade. Esse coloquialismo entretanto, não significa, menos ainda justifica, descuidos grosseiros, transcrições pura e simples do ouvido-visto. O coloquialismo, tonando o oral, é elaboração, é criação de um diálogo escritor-leitor, fazendo da singeleza e leveza aparente a representação da dimensão circunstancial de que é feita a vida. Vale lembrar que mesmo o Sr. Caminha, em tempos ainda não marcados pela velocidade dos foguetes e internetes, teve de elaborar seu texto em pouquíssimos dias, mesmo porque sua estada, determinada pelo comandante Cabral, foi muito curta em Pindorama e tão logo a esquadra cabralina levantou velas em direção às Índias, o mensageiro da carta se dirigia a Portugal. Nem por isso, Vaz de Caminha deixou de ser detalhista, fiel a pequenos acontecimentos que permitiram a unidade de seu texto, fazendo dele não um documento frio e rígido, mas uma carta, uma carta-crônica.

Lourenço Diaféria diz da crônica, ter seu início sempre na notícia, *a velha notícia de todos os dias, mas a notícia deveria ser olhada de frente, de trás, pelos lados, por baixo e pelo alto. E seria bom, aos futuros cronistas que fizessem também o raio X da notícia. E depois submetessem a notícia ao microscópio de sua sensibilidade. E a iluminassem com todas as luzes de sua experiência. Ou de sua falta de experiência, por que não? E depois jogassem fora a notícia, e jogassem fora tudo o que sobrasse dela. E pegassem uma folha de papel e escrevessem a crônica.* Ainda Diaféria - *O leitor dá personalidade de crônica ao texto*ⁱⁱⁱ, ela é e subsiste em função de sua interação com o leitor que é quem lhe permite ser quando publicada é lida. A crônica vive em sintonia com o leitor e isso se deve à existência do dado pessoal que mora nela - *O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito ao se deparar com o catalisador da emoção poética. Por isso sua prosa, em sua continuidade fluida, tem um ritmo em que se destaca o tempo forte da visão - imagem súbita de iluminação, epifania -, no espaço urbano e dessacralizado da vida moderna*ⁱⁱⁱ. Romancistas têm tempo para o repouso e amadurecimento da obra, do cronista se cobra a assiduidade e a rapidez. O tempo é seu deus - *A crônica é a carta diária de Cronos*, diz Arthur da Távola em *O Rapsodo*,ⁱⁱⁱ como que cartão de ponto do escritor.

Tida e havida como gênero de fronteira, *textos que atendem ao ar do tempo, que estão procurando emoções estéticas e as revelações de que a literatura é capaz fora do âmbito oficialmente literário*,ⁱⁱⁱ a crônica tem sido objeto de estudos, teses e presença, se não principal, obrigatória em debates intelectuais em torno da relação ficção-realidade. Busca-se a configuração cronista-leitor-história.

As idéias aqui apresentadas configuram uma tentativa de trabalhar a questão do gênero crônica sob a ótica do pensador Mikhail Bakhtin. Pensador múltiplo, plural, para quem a dialogia, mais do que uma constatação, foi uma filosofia de vida, suas reflexões encontram-se de tal modo em interação que uma tentativa de topicalização parece-nos inútil para não dizer impossível. No decorrer do trabalho tentaremos fazer vir à tona essas posturas teóricas à medida que caminharíamos em sintonia (interação) com nosso objeto em busca de nosso objetivo: configurarmos o enunciado, o discurso que se produz na interação cronista-leitor-realidade. Para tal, contaremos com os textos teóricos do autor em pauta, bem como de vários estudiosos de sua obra e com textos de Marina Colasanti enfeixados no livro *Eu sei, mas não devia*, Editora Rocco, editado em 1996.

Robert Stam, pesquisador cujos trabalhos sobre a semiótica do filme fundamentam-se nas idéias de Bakhtin, nota a abrangência do conceito de texto exposto pelo pensador russo: *aquilo que diz respeito a toda produção cultural fundada na*

linguagem (e para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem), tem o efeito de apagar as linhas divisórias entre as disciplinas, e também a linha divisória entre 'texte e hors-texte'. Na realidade, todas as categorias-chaves de Bakhtin - 'carnaval', 'heteroglossia', 'polifonia' e 'dialogismo'- englobam simultaneamente o textual, o intertextual e o contextualⁱⁱⁱ Para concretização dessa simultaneidade texto-intertexto-contexto, instaura-se um processo de interlocução entre locutor, o dito e o não-dito, o lugar social de onde se diz, destinatário e texto, produzindo-se assim um efeito de sentido: o discurso, o enunciado concreto.

Esse perpassar do enunciado por elementos verbais e extralingüísticos se constituiria na dialogia. *O todo do enunciado se constitui como tal graças a elementos extralingüísticos (dialógicos), e este todo está vinculado aos outros enunciados. O enunciado é inteiramente perpassado por esses elementos extralingüísticos*ⁱⁱⁱ

A dialogia apresenta duas concepções, que cremos, devam ser explicitadas. A interação entre interlocutores é fundante da linguagem, o sentido de texto se constrói nessa relação (produção e interpretação), portanto constrói também os sujeitos produtores do texto. Mais, esses sujeitos interagem com a sociedade. Portanto, teríamos o diálogo entre interlocutores e o diálogo entre discursos: o sujeito perde sua posição de centro pois diferentes vozes sociais fazem dele um sujeito histórico e ideológico. A opção social de Bakhtin parece estar bastante clara em *Marxismo e filosofia da linguagem* ao tratar da questão da interação verbal: *A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu próprio interior, a estrutura do enunciado*ⁱⁱⁱ.

Em *Porque amanhã é o dia*ⁱⁱⁱ, crônica datada de 1992, a autora Marina Colasanti, propõe uma homenagem às mulheres em seu dia - 8 de março. Em visita a Dresden, cidade histórica alemã, destruída por um bombardeio nazista em 13-02-45, a autora conhece a igreja, a igreja não, *as ruínas de Frauenkirche, a enorme igreja que em 1722 o rei encomendou, para elas, ao seu "Ratszimmermeister"(construtor chefe) George Bahr. A igreja ainda sobrevive inteira na memórias dos velhos e, quando visitei a cidade, eu a encontrei nas belas paisagens de Dresden pintadas pelo veneziano Canaletto,[...].* Essa igreja, até onde se saiba, a única dedicada às mulheres, ardeu durante dois dias naquele 13 de fevereiro, e a autora descreve: *quando as mulheres de Dresden saíram dos abrigos, dos esconderijos, dos porões, quando as mulheres de Dresden conseguiram finalmente arrastar-se para fora dos escombros de suas casas depois do grande bombardeio, não havia mais cidade ao redor. [...] As mulheres de Dresden estavam sozinhas com suas crianças e velhos - os homens, até mesmo os ainda adolescentes, haviam sido levados pela guerra. E não tinham recursos - os recursos todos tinham sido tomados pela guerra. Mas tinham a si mesmas. E sua atávica necessidade de ordem. Então as mulheres de Dresden cavaram nos escombros até encontrarem suas vassouras. E começaram a varrer.* O cronista aqui é o lírico de passagem que se expressa de súbito ao se deparar com o catalisador da emoção poética como postula Arrigucci. O cotidiano impossível tinha de ser tornado possível. Hoje a cidade as homenageia com uma estátua - *uma mulher de bronze varre imóvel no alto de um pedestal, homenagem àquelas que, com a mais antiga ferramenta feminina, sobrepuseram o espírito da casa ao espírito da guerra, limpando a cidade da destruição dos homens.*

Olhos femininos que vêm nas ruínas o renascimento. Se ao homem coube o destruir pelas bombas, à mulher cabe a reconstrução que no caso se iniciou com vassouras, há que se reorganizar a casa. Ao se deparar com as ruínas, o que lhe veio à mente foi o trágico da guerra e o papel feminino numa situação de reconstrução

contando, as mulheres, com o que tinham: a si próprias, às vassouras que desencavaram e as crianças e velhos que sempre lhes couberam. O diálogo da cronista com o passado próximo da guerra, mas também com o remoto, o desde sempre, o que está no grande tempo - a manutenção da vida, a sobrevivência no seu cotidiano como atribuições femininas. Ao terminar a crônica, a autora solicita não uma igreja mas catedrais *onde o antigo órgão, construído por Gottfried Silbermann e destruído pelo bombardeio*, toque em homenagem às mulheres, *que as mulheres de Dresden representam*. Quase que exige essa homenagem, considera mulheres que, como as de Dresden, empunham vassouras e cuidam da continuidade da vida merecem sim homenagens. Para fazer essa solicitação dialoga com Augusto dos Anjos: *meu coração tem catedrais imensas*.

No correr da crônica, percebe-se o diálogo da autora com os moradores de Dresden, enquanto observa as ruínas da igreja, de uma praça onde se instalou um parque de diversões. O da autora, mulher madura, sensível com os velhos da cidade e ao mesmo tempo com as ruínas é de um tom, portanto, de um valor, enquanto o da juventude é de outro tom, de outro valor. Enquanto um remete à destruição e reconstrução, o outro fica no nível da representação - *Nem fui só eu que olhando o rosto luminoso dos jovens pensei o quanto a Frauenkirche está distante deles, o quanto para elas aquelas ruínas representam apenas ruínas. [...] um fragmento de torre e no perfil de duas arcadas cegas, permanece como memória da grande tragédia*. A memória cabe aos velhos e, parece, às mulheres.

Muito se pode questionar sobre a igreja, cremos que feministas de carteirinha o fariam: por que uma igreja de quatro mil lugares para as mulheres? Isso não seria um modo de segregá-las? Construir igreja não seria mais fácil do que dar a elas acesso às carreiras eclesíásticas que não a de freiras, algumas confinadas, outras não, mas sempre impedidas, sempre sofrendo interdições? Nada disso interessou aos olhos da cronista. Sua visão foi outra, algo antes e aquém de seus olhos a determinou.

A multiplicidade dialógica (dos elementos dialógicos constitutivos) do enunciado, especialmente os não-verbais, obrigam Bakhtin a uma perspectiva que lhe permita lidar com as diferenças - a *metalingüística*, *translingüística* para Todorov - campo no qual se evidenciam as relações mantidas pelo homem, através da linguagem, com o mundo. Considerada por alguns estudiosos como o equivalente à Teoria do Discurso, como é o caso de Diana Luz Pessoa, *metalingüística*, sob a ótica bakhtiniana, seria a disciplina que estuda as *ações comunicativas com base no dialogismo*. *Considera enunciação comunicativa, o dito e o não-dito, ou seja, todo o contexto enunciativo que extrapola o puramente verbal*ⁱⁱⁱ. Concebida nesses termos, a metalingüística permitirá o desvelamento, a revelação do texto como produto onde estão as marcas do processo de fazimento, ou seja, chega-se à enunciação, alcançam-se os aspectos da diologia: interlocução e interdiscursividade. Sendo o texto objeto construído, produzido pelo homem, o que se procura é o próprio homem - *um sujeito produtor de textos*. A relação cognitiva entre sujeito e texto se dará mediante a *compreensão respondente* : *compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar seu lugar adequado no contexto correspondente*ⁱⁱⁱ. O sentido do texto, a significação da palavra ocorre na interação, portanto, produção e interpretação.

Ao estudar o romance, Bakhtin o entende como sistema de representação do homem, seu mundo e sua linguagem. Essa representação se dá através de signos culturais no contexto espaço-temporal. O discurso-romance, criação do espírito humano, evento dialógico é marcado pelo espaço-tempo. *À interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos*

cronotopo (que significa espaço-tempo).[...] Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo[...] O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros em literatura. Pode-se dizer francamente que os gêneros e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo.[...] O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem é fundamentalmente cronotópica.ⁱⁱⁱ

Dos cronotopos literários o que vai ocupar Bakhtin em seus estudo sobre o romance é o cronotopo histórico que, longe de marcar o tempo cíclico natural, vai compreender os fazeres mais complexos do homem, dos povos, das raças, das épocas, dos grupos, das classes sociais, ou seja, vai se preocupar com a história das instituições, da sociedade, dos costumes, dos modos de vida, das atividades. No bojo dessa teoria, Bakhtin vê o romance como gênero que formando-se a partir de elementos do romance grego, estabelece um diálogo incessante com todos os outros possíveis gêneros: sátira menipéia, o diálogo, a autobiografia, o simpósio, o ensaio, a carta. Estabelece, portanto, a relação do romance com o plurilingüismo, com os elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer. Interessa-nos na teoria do cronotopo - unidade espaço-tempo - a possibilidade de entendermos as manifestações de linguagem emanadas de um espaço-tempo que as determina e relativiza. Instala-se a importância do lugar de onde se diz. O que se diz é determinado pelo lugar e determinação é *todo o posicionamento elaborado pela mente que, em vez de tornar a ação absoluta, relativiza-a. [...] Todas as visões são relativizadas/determinadas pelo posicionamento: um indivíduo sempre vê o que está fora do campo de visão de um outro. No campo de visão de um há um excedente de visão - algo que sua visão não alcança devido à posição que ocupa no espaço.*ⁱⁱⁱ No mundo dos signos, o excedente, aquilo que está fora do campo de visão se configura como possibilidade de significação, a extraposição abre espaços, por isso relativização.

Em Estética da criação verbalⁱⁱⁱ, Bakhtin afirma: *Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus 'tipos relativamente estáveis' de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.* Essa estabilidade relativa é o grande problema enfrentado pelo estudioso dos gêneros do discurso, pois que nada mais é senão a *heterogeneidade*. Bakhtin dá importância ao que ele considera como sendo essencial para compreender os gêneros a diferença entre gêneros de discurso *primário* (simples) e gênero de discurso *secundário* (complexo). Os *gêneros primários* corresponderiam à atividade lingüística relacionada com os discursos da oralidade - das variadas situações do cotidiano ao discurso sócio-político e filosófico. Os *gêneros secundários* do discurso - o romance, o teatro, o discurso científico, o sociológico, a literatura, etc., aparecem em comunicações culturais mais complexas e elaboradas e apresentam-se preferencialmente na forma escrita. O processo de formação dos gêneros secundários implica em absorção e transmutação dos gêneros primários (simples), dos mais variados, que se constituíram em situações comunicativas verbais espontâneas. Se os gêneros secundários absorvem e transmutam os primários, ocorre uma combinação que resulta em um novo enunciado, o texto criado. A *combinatória* e não a exclusão, a hierarquização fechada seria a condição de textualidade, visto o enunciado como uma rede de fios (elementos) que entretecidos geram o tecido (texto)

Mas há uma outra questão fundamental para se compreender o gênero do discurso. Quando se refere ao cronotopo Bakhtin diz deste ser o determinante dos gêneros e suas variedades. O cronotopo histórico, segundo Bakhtin, vai permitir a

compreensão, a apreensão das atividades do homem, povos, raças, grupos, classes: sua história enfim. O fazer humano localiza-se no tempo/espço. Voltamos à questão do lugar - o que o homem diz, portanto seu discurso, ele o faz de um lugar, de um ponto de vista. Por isso podemos dizer do gênero discursivo ser enunciados que reproduzem diferentes esferas de uso da língua, formas específicas de uso das várias potencialidades da língua que estariam em conexão com as formas de apreensão da realidade, que se fazem sempre de um lugar, de um ponto de vista

Bakhtin não pensou em muitos dos complexos sígnicos que atravessam, que se instalam, ou estão se estabelecendo em nosso meio e que se encontram em enredamentos textuais nos obrigando a um olhar extraposto: os performativos, os textos de ambientação eletrônica, os raps, os vídeo-clips, etc. Bakhtin, por uma questão de espaço-tempo, não os pensou, mas deixou em aberto a possibilidade de pensar. Mais, o *locus* carnavalesco, que *não aconselharia aos embates feministas, negros ou 'gays' que "esperassem sua vez", até que a luta de classe atinja seus fins.[...] ...essa afinidade com o marginal e o periférico que torna as categorias bakhtinianas especialmente adequadas para a análise de práticas artísticas contestadoras, sejam elas terceiro-mundistas, de vanguarda ou feministas.*ⁱⁱⁱ

Eu sei, mas não devia.

Os termos feminista, feminismo têm estado um pouco na berlinda. Alvo de críticas, até mesmo por parte do gênero feminino, desgastados por práticas, há que se reconhecer, nem sempre adequadas, muitas vezes recusados como ultrapassados pelas próprias idéias que carrearam ou carregam. É preciso repensá-los. Já nos acostumamos a ouvir que as condições femininas melhoraram, hoje a mulher alcançou um *status* similar ao do homem, tem acesso ao trabalho, à universidade, e, etc.etc.... Mas em que condições? A jornada dupla é a mesma desde os tempos atávicos (creio que Marina diria assim). A maternidade continua sendo um privilégio (porque é), uma alegria (porque é, a maior de todas, penso eu) mas também um ônus feminino. Não falemos sobre isso tudo porque já está, realmente, pelo menos aqui, sabido. As novidades é que são para se pensar: as mulheres estão perdendo direitos a aposentadoria diferenciada em termos de tempo de trabalho e idade por medidas econômicas, os novos cálculos de aposentadoria mostram-se prejudiciais à mulher, que normalmente ganha menos pelo mesmo trabalho. Em algumas notinhas, muito bem diagramadas, em nossos jornais lemos, de quando em vez, idéias sobre diminuição de licença maternidade. Tudo isso camuflado com palavras bonitas: igualdade, equipamentos domésticos (já não se fala mais em fogão, tanque e afins), lavanderias automáticas, semi-prontos, legumes e verduras embalados a vácuo, esterilizados e por aí vamos. As mulheres estão escrevendo, produzindo, há artistas plásticas de sucesso, cientistas famosas. O Brasil já tem uma governadora e com chances de candidatar-se a presidente. As mulheres já conseguiram uma cota de 25% em cada partido para candidaturas femininas e está em tramitação na Câmara dos Deputados um projeto que aumenta a cota para 50%. Segundo D. Rute Cardoso "falta agora despertar o interesse das mulheres para a vida parlamentar", mais "é preciso discutir como a mulher vai dividir o tempo entre as atividades públicas e privadas depois das conquistas legais" O Conselho Nacional dos Direitos da Mulher vai tornar-se uma secretaria-executiva vinculada ao Ministério da Justiça. Por favor, não falemos em feminismo, em feministas. Falemos de um discurso, de um discurso cujo gênero se nos afigura feminino.

Colasanti é jornalista de profissão, embora de formação seja gravadora. Trabalhando em jornais e revistas tem se destacado como uma voz feminina no mundo masculino da crônica. Masculino sim, é só fazer uma pesquisa quantitativa de afogadilho nos principais jornais do país, lugar por excelência da crônica. Entretanto o caminho que percorreu é demasiado múltiplo para se afirmar dela ser cronista na acepção comum da palavra. Autora respeitada de textos infantis, aos quais chama de histórias de fadas, embora não apareçam fadas, e também de ficção para adultos é uma fala que tem mantido um tom feminino, um jeito feminino de ver, de apreender a realidade. Seu lugar é feminino.

O texto em questão e no qual tentaremos caminhar em busca de concretização de nossos objetivos, faz parte do último livro publicado. No prólogo já temos indicações preciosas sobre o modo de ser da mulher-autora. Declara-se surpresa pelo interesse que a crônica *Eu sei, mas não devia* despertou nos leitores. Considera-a antiga (1972), as demais que enfeixam o livro foram escritas entre 86 e 95 e a maioria a partir de 90. Nas suas palavras, republica-a para atender a pedidos de leitores, que, segundo a autora, sabem mais do que ela pois *essa crônica hesitei em publicar, temendo que expressasse emoções por demais pessoais*. Mas, *o cronista é um lírico de passagem*. O fato de republicar, a pedido de leitores revela também a relação texto-leitor - *O leitor dá personalidade de crônica ao texto*, ou seja, ela é quando interagindo com o leitor cria o discurso, o enunciado. Se para Diaféria é o dado pessoal que mora na crônica que permite a sintonia com o leitor, a autora consegue a proeza de, se não parecer a ela, ao leitor mereceu permanência, mostrou-se *a salvo da corrosão do tempo e conseguiu sobreviver pulsante sob o fogo cerrado dos acontecimentos e dos assuntos que se sucedem e se encavalam*. Acontecimentos e assuntos aqui concernem ao extraverbal, aos lances de que é feita a vida, ao observado pelo *narrador-repórter* em suas andanças pelo espaço-tempo da história. Da notícia (ou notícias) observável, *olhada de frente, de trás, pelos lados, por baixo e pelo alto*, do selecionado, do que lhe tocou, do que sua experiência iluminou, criou o discurso que se fez vivo quando encontrou o leitor, provavelmente *em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos*. O registro do encontrado-experimentado-vivido, feito discurso, portanto criado pela interação vai dar espaço para a reflexão, vai cutucar a passividade do leitor através do texto que, tendo seu habitat natural no jornal, merece mais confiança do leitor, estaria já de início mais próximo do que se supõe ser a realidade pelo próprio veículo que o suporta. O jornal empresta crédito, o leitor provavelmente vai reagir com exclamações do tipo: *é isso mesmo, a vida é isso, a gente é besta mesmo, se acostuma com tudo*. O gênero discursivo já se mostra determinado pela circunstância espaço-temporal do veículo. É um texto criado para uma leitura rápida, instantânea.

(*A gente se acostuma*)

A ler o jornal no ônibus porque não pode perder o tempo da viagem.

A linguagem informal em que desponta a expressão *a gente*, iniciando todos os parágrafos: *A gente se acostuma a ...*, ao tempo que determina porque se refere a alguém, indetermina porque se presta a todos. Frases curtas, elas mesmas como iluminações, *flashes* da vida cotidiana:

A comer sanduíche porque não dá para almoçar. A sair do trabalho porque já é noite. A cochilar no ônibus porque está cansado. A deitar cedo e dormir pesado sem ter vivido o dia.

A absorção da fala - o primário - do cotidiano, das pessoas em interação na rua, na praça, de amigos num desabafo, que reelaborada torna-se o segundo - o enunciado

escrito, o produzido, o criado, o intencional. Uma *prosa em sua continuidade fluida, tem um ritmo - o secundário- em que se destaca o tempo forte da visão - o primário. O se acostuma* é o retrato da passividade de uma sociedade, especialmente a de um estrato, que não está percebendo a real situação porque encastelado e o de outro que não encontra meios de reagir.

Discurso porque linguagem em sua manifestação plena, um sujeito exercitando sua linguagem e interagindo com outro. Um sujeito que fala de um lugar, de um onde, do qual experimenta a vida, a sua, mas vislumbra o outro, vê a vida do outro acontecendo. E de situações comezinhas, perpassa pela política, pela guerra, pela ideologia do consumo, da publicidade, como que uma abordagem de uma situação plena, diversificada da vida na cidade.

Aqui e ali, um olhar feminino se manifesta:

A gente se acostuma a esperar o dia inteiro e ouvir no telefone: hoje não posso ir. A sorrir para as pessoas sem receber um sorriso de volta. A ser ignorado quando precisava tanto ser visto.

A preocupação com o pessoal, o afetivo tão escanteado, o amoroso mesmo parece incomodar muito mais a mulher do que seu parceiro de caminhada. Assim como é diferente e doce o olhar que o feminino deita sobre a natureza:

...Se acostuma a não ouvir passarinho, a não ter galo de madrugada, a temer a hidrofobia dos cães, a não colher fruta no pé, a não ter sequer uma planta.

O fato de ser pessoal, lírica e doce não significa entretanto que essa voz seja centrada em interesses pessoais. Ela mostra preocupação com problemas que dizem respeito a todos e que estão a merecer mais atenção e mais participação política dos seus leitores. A fala tem a intenção de participar e levar à participação pela conscientização que pretende de seus leitores. O público tem se caracterizado como um espaço onde é impossível o reconhecimento do outro e de suas necessidades e direitos. *As esferas públicas tornam-se alienadas e atomizadas; a esfera privada, uma compensação, mas inadequada*ⁱⁱⁱ. Nesse contexto, o discurso feminista, voltando-se para a noção bakhtiniana de um mundo dialógico estaria buscando a reparação dessa separação: a racionalidade do público e a intersubjetividade do privado. E ao mesmo tempo, mudando o foco de seu discurso da diferença para o dialogismo, acrescentaria ao modo de ver o mundo e de com ele se relacionar tendências mais sutis e convenientes. É esse olhar feminino que enxergamos no texto de Marina. Olhar dialógico, buscando a interação, a somatória com o outro de modo a, reparando a brecha, incluir no mundo racional, objetivo, numeral, o humano, o subjetivo, o qualitativo.

Quando o homem é o lobo da mulher

Uma ovelha quando vê aproximar-se um lobo, não hesita. Ela sabe que o lobo é seu inimigo e quererá cravar-lhe os dentes no pescoço. Não é esse ou aquele lobo que ela tem que temer. Mas todos, indistintamente. E um lobo é fácil de reconhecer, mesmo entre outros animais.

.....
Mas as mulheres são todas ovelhas. Caminha a mulher na estrada, à noite, voltando da casa da comadre. Os carros passam em velocidade iluminando-a de costas. Ela anda aproveitando as luzes desses carros para enxergar na escuridão
.....

De costas, no escuro. Nada disso importa. Toda mulher é uma ovelha. E para o lobo uma ovelha é igual a outra ovelha.

.....

Toda mulher sabe que, embora bebendo rio abaixo, está sempre sujeita a poluir a água em cuja cabeceira o lobo bebe. E não adianta argumentar, porque desde sempre os lobos são donos do rio, e foram eles que estabeleceram suas leis. O rio nesta, fábula, não pertence à floresta.

O lugar agora é o feminino, o que está sujeito ao masculino pela circunstância histórica-social: ele é o dono do rio, ele dá as ordens quanto ao beber. O jogo do fisicamente mais forte (não mais resistente, mas isso não importa), do poder dos músculos, por isso desde sempre dono. O visto, o vislumbrado é o perigo iminente de uma violência sexual, a que segundo sua visão, estão sujeitas todas as mulheres. O tempo-espaco feminino, a circunstância histórica, determina a apreensão da realidade, o modo de ver o mundo e busca uma forma de expressá-lo. O mundo vislumbrado se caracteriza pela violência, no caso, especificamente a praticada contra a mulher e de natureza sexual, o estupro. A reflexão que desemboca no discurso nasce da observação, da experiência vivida: *Minha filha está com medo*. A intenção é apontar o problema mas como algo geral, universal. Na figura da filha estão todas mulheres, todo um gênero. Há um perfeita sintonia entre locutor e leitor, mais, entre locutor-leitor e espaco-tempo, ou seja, o extra-verbal: as circunstâncias, ou melhor, o circunstancial de que é feito uma crônica. Se compreender a *enunciação de outrem é orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente*, como afirma Bakhtin, houve aí um diálogo, uma interlocução que assegura o enunciado, o discurso como gênero crônica e feminino. Uma mulher falando a mulheres de algo que faz parte real de sua circunstância, de seu viver. Não estamos querendo dizer com isso que os homens não sejam vítimas do estupro. Há casos e não caso. Sabe-se que nas prisões há um "código de ética"- estuprador é morto, e segundo dizem os que conhecem o ambiente por injunções profissionais, ou por questões legais, estupro. Há registros desse crime cometido contra homens, mas parece-nos, por homens. Daí circunrevermos o problema como sendo feminino.

Na literatura ocidental, a primeira referência a lobo como devorador, destruidor da presa encontra-se no livro de Gênesis, e a ovelha, figurando a fragilidade, o desamparo, aparece no Salmo 74. Posteriormente Esopo nos dá sua famosa fábula *O lobo e o cordeiro*. Lobo e cordeiro, portanto, imagens já conhecidas, em textos mais do que conhecidos. As metáforas lobo e cordeiro (ovelha) recuperadas em processo de interdiscursividade. Teríamos portanto dialogia. Temos um diálogo interno: a alteridade como definidora do ser humano, *o outro*, imprescindível para que o locutor elabore sua concepção de ser humano, é a mulher em suas relações com outra mulher, reconhecendo-a e a si: imagem de sua linguagem. Mas surge de modo claro a relação com o outro que está *além de*. E dessa relação, desse confronto de linguagens nasce o discurso que confronta o primeiro. Lá o lobo é sempre lobo, aqui nem sempre. Lá o lobo é sempre devorador e a ovelha sabendo disso, sabe também como agir, embora nem sempre se safe de ser devorada. Aqui o lobo pode estar travestido.

Mas um estuprador não é um lobo. É um homem que sorri como todos, e que até o momento preciso em que puxa uma faca e a encosta no peito de uma mulher é um bom pai de família, ou um querido filho, amigo de seus amigos. Um estuprador não se reconhece de longe. Nem de perto.

.....

... e não se acenda o olhar de lobo por trás de uma máscara de homem.

Para falar de algo que faz parte de nossa sociedade, de nosso momento civilizatório (parece que sempre fez) a autora retorna no tempo, em busca de outras narrativas, de outros discursos, deles se apossa e os transforma, os recria, de modo a dizer para hoje, dentro de seu campo de visão e do campo de visão do outro com quem dialoga. Houve portanto a assimilação de um modo primeiro de contar que foi reelaborado num outro contar, num outro discurso. Os textos sagrados, onde primeiro ocorrem as imagens e mesmo a interação discursiva entre essas imagens, durante muitos séculos forjaram-se na oralização. Os primeiros cinco livros da Tora, dos quais o já citado Gênesis é o primeiro, só foram compilados em termos de escrita no reinado de Davi. Ousaríamos pensar que a fábula tenha ido buscar nos textos sagrados. Já seria uma apropriação que, recriada, permite um novo discurso. A autora busca uma combinatória - as imagens recolhidas da Tora, onde o lobo é sempre o devorador da presa mais frágil, dos Evangelhos onde o lobo é disfarçado, traiçoeiro; e as da fábula em que lobo e cordeiro, bebendo no mesmo rio, recriam a relação de forte/fraco, a argumentação não surte resultado porque a lógica do poderoso não admite. Combinadas entre si e com o contexto extraverbal - a realidade experimentada - permite um novo e criado discurso. Para Bakhtin esse diálogo interdiscursivo permite a renovação dos gêneros, o renascimento, pois diferentes gêneros entram na composição textual.

O contexto da fábula de Esopo não nos parece ter conotação religiosa, circunscreve-se ao sócio-histórico: à questão do poder. Entretanto, o religioso está intrinsicamente ligado ao social e ao histórico, há entre ele um dialogismo, para usar a expressão bakhtiniana. Não há como pensá-los em compartimentos estanques. E qualquer das construções metafóricas levam a uma dualidade forte/fraco; algoz/vítima.

No conceito bakhtiniano, temos que gêneros são formas relativamente estáveis de utilização da língua em variadas esferas de comunicação, de atividade humana. Portanto os gêneros são também heterogêneos. Essa heterogeneidade, essa relativização é que permite uma posição, um lugar que vê de forma múltipla, uma visão que nunca será a mesma, menos ainda a única. O texto, um tecido de relações várias, múltiplas, infinitas, apontando para um universo signífico em expansão. A visão da autora é uma visão de um lugar que é o seu - de sua esfera de atividade profissional, mas também humana: mulher, mãe. Daí seu discurso ser um discurso feminino, seu referente é um problema feminino: a violência sexual e a sua impotência diante do fato. Portanto, a escolha, a apropriação das imagens é também um dado feminino. A composição de seu discurso se faz a partir de visão, escolha, seleção e combinação sob a ótica feminina.

A crônica, como gênero discursivo, tem no seu autor um sujeito que se colocando num lugar onde as visões já de si são múltiplas - o cotidiano da cidade e do homem que nela habita - soma a essa multiplicidade sensibilidade plural em busca de uma troca com o outro para, juntos, perfazerem o caminho do significado. À fala de um, une-se o escutar do outro. Outro que também fala e que é ouvido. Vozes que se encontram no burburinho do mundo que contam/ouvem. Sendo heterogêneo, mais facilmente aceita a convivência com outros discursos: o primeiro, oral, que absorvido e transmutado revela-se como segundo, o escrito. Mas aceita também a fala feminina que em dialogia com outras, até mesmo ancestrais, escapa de sua esfera e se imiscui em outras, apontando, sem medo de fazer constar a fraqueza, o medo diante da situação, para denunciar, apontar aquilo que está no cotidiano feminino, e que espera fazer-se discurso, enunciado concreto na sociedade que por ser/estar no mundo deveria ser tão dialógica quanto este.

-
- ARRIGUCCI, Davi.. Braga de novo por aqui em Rubem Braga - os melhores contos. São Paulo, Global Editora, 1997.
- ⁱⁱⁱ SÁ, Jorge de. A crônica. São Paulo. Editora Ática, 1997.
- ⁱⁱⁱ Carta de Pero Vaz de Caminha.
- ⁱⁱⁱ SÁ, Jorge. Obra citada.
- ⁱⁱⁱ DIAFÉRIA, Lourenço. A crônica: algumas considerações em cima do cotidiano em A crônica na literatura brasileira em Literatura Brasileira: Ensaios, crônica, teatro, crítica, vol I, II Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Organização de Domício Proença Filho e Roberto Acízelo de Souza. São Paulo, setembro de 1984.
- ⁱⁱⁱ ARRIGUCCI, Davi. Obra citada.
- ⁱⁱⁱ TÁVOLA, Artur da. Obra citada. 1984.
- ⁱⁱⁱ SCHWARZ, Roberto. Debate: Crônicas e narrativas de viagem em Gêneros de fronteira - cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo, Editora Xamã, 1997.
- ⁱⁱⁱ STAM, Robert. Bakhtin, da teoria literária à comunicação de massa. São Paulo, Editora Ática, 1992.
- ⁱⁱⁱ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro, Forense/universitária, 1997.
- ⁱⁱⁱ BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1992.
- ⁱⁱⁱ COLASANTI, Marina. Eu sei, mas não devia. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1996.
- ⁱⁱⁱ MACHADO, Irene. Obra citada. 1995.
- ⁱⁱⁱ MACHADO, Irene. Obra citada. 1995.
- ⁱⁱⁱ BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e estética: a teoria do romance. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1993.
- ⁱⁱⁱ MACHADO, Irene. Os gêneros e a ciência dialógica do texto em Diálogos com Bakhtin. FARACO, Carlos Alberto e outros, (orgs). Curitiba, Editora da UFPR, 1999.
- ⁱⁱⁱ BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- ⁱⁱⁱ STAM, Robert. Obra citada. 1992
- ⁱⁱⁱ BAUER, Dale M. & McKINSTRY, Susan J. Feminismo, Bakhtin and the dialogic. Albany, State University of New York, 1991.

ANOS 90: A PRESENÇA FEMININA NA IMPRENSA PERNAMBUCANAⁱⁱⁱ

Maria Luiza Nóbrega de Moraisⁱⁱⁱ
Universidade Federal de Pernambuco

A trajetória feminina na imprensa pernambucana inicia no século XIX através da participação literária nos jornais femininos, jornais dedicados à família e ainda na imprensa diária. No início do século XX, amplia-se por uma variedade de publicações sempre na perspectiva literária e como colaboradora. Esse perfil começa a se alterar na década de 40 quando as mulheres passam a ter uma função definida nos jornais diários onde se dá efetivamente sua profissionalização na imprensa local. Nas décadas seguintes ela vai-se projetando para outros segmentos da imprensa. Os anos 90 assistem a consolidação da presença feminina neste mercado, inclusive ocupando cargos de comando.

Palavras-chave: Imprensa – Jornalismo – Mulher

As pioneiras da imprensa em Pernambuco são uma referência em habilidade e perseverança na conquista paciente e firme dos espaços. Elas vão chegando devagar. Algumas em busca de um canal de expressão, de uma oportunidade, de um gesto de reconhecimento e respeito. Outras, ultrapassando a necessidade individual de afirmação, abraçam um ideal político libertador trazendo a perspectiva da união e do avanço coletivo.³ Aos poucos, foram abrindo os caminhos. Foram inúmeras, muitas mais do que se esperaria para a época. Poucas tiveram uma produção expressiva mas incontáveis as que se fizeram presentes. Uma carta, um soneto, uma crônica, um desabafo, uma palavra solidária marcaram a entrada das mulheres na imprensa pernambucana.

No século XIX, essa presença é marcada nas publicações dirigidas ao sexo feminino e às famílias, mesmo quando a iniciativa da produção era masculina, em outros periódicos principalmente através da colaboração literária e ainda como proprietárias de tipografias que imprimiam periódicos. Neste caso, salientamos a presença de Umbelina Coelho da Silva Roma proprietária da Tipografia Viuva Roma & Filhos. Com a morte do marido, Luis Ignácio Ribeiro Roma, um dos principais integrantes da Rebelião Praieira, em 1848, D. Umbelina assume a tipografia e segue publicando a imprensa praieira no mesmo tom ousado e polêmico do seu marido. Envolvida na política, ela imprime os jornais de oposição sofrendo inúmeras pressões decorrentes dos embates políticos da época.⁴ No fim do século, Pórcia Constância de Melo, também proprietária de uma tipografia, imprime o jornal feminino *A Rosa* e mais alguns outros periódicos.⁵

No decorrer do século XX, a participação feminina passa por várias etapas até a profissionalização e a consolidação desta presença no mercado de trabalho. No início, ela se expande numa profusão de periódicos principalmente como colaboradoras

literárias, a maioria com uma colaboração assistemática e eventual que vai aproximadamente até os anos 40 quando já se observa uma alteração no perfil profissional destas mulheres dentro da imprensa. Desse período inicial, salientamos a intelectual Edwiges de Sá Pereira com uma colaboração expressiva na imprensa e primeira mulher inscrita na Associação de Imprensa de Pernambuco sob a matrícula no. 317, em 13 de maio de 1934.

Nos anos 40, com a implantação de um jornalismo mais modernizado na imprensa diária, observa-se a entrada efetiva de professoras que vão ocupando espaços antes ocupados por escritoras, poetisas, etc.. Esta fase de transição marca o início da profissionalização feminina na imprensa que, em Pernambuco, ocorre na imprensa diária: é o momento em que elas chegam às revisões dos jornais passando a ter portanto uma função definida. Em 1946, o *Diário da Noite* tem uma equipe feminina de revisoras: Eunice Lopes, Jandira Loureiro de Souza, Perolina dos Santos Pereira e Isabel Ferreira.⁶ Da revisão, elas vão às redações e daí à reportagem.

Até o início dos anos 50, 95% dos jornalistas registrados na Delegacia Regional do Trabalho/PE eram homens. A primeira mulher registrada como colaboradora é Olga Pimentel Campelo, repórter forense e dona de cartório, em 12 de março de 1948. No decorrer da década, o avanço é considerável: elas passam a trabalhar com a notícia e assinam suas matérias.

Na década de 60, a fundação do Curso de Jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco e a regulamentação da profissão no fim da década representam fatores decisivos para a profissionalização da mulher no jornalismo pernambucano mas outras questões precisam ser consideradas para situar o avanço da presença feminina num contexto mais amplo dentro da região. Entre elas, vale observar que, no período, Jornalismo não se encontrava entre os cursos superiores prestigiados e com alta demanda

A partir da década de 60, ocorre na Região Nordeste importantes alterações na base produtiva regional quando se registra uma perda expressiva da importância dos setores tradicionais e um avanço considerável nas atividades urbanas principalmente do setor terciário onde tradicionalmente a população feminina sempre foi melhor absorvida até porque é um setor pautado pela heterogeneidade e informalidade nas relações de trabalho. De 1970 a 1990, o setor agrícola apresenta uma perda considerável, o setor terciário registra um crescimento de 20% , superior à indústria que aponta 5%.⁷ Nesse período, a concentração nos empregos urbanos do setor terciário é maior em Pernambuco (56,37) que na região (46,3) e no Brasil (54,5). Com a economia fragilizada e decadente, a migração dentro das próprias fronteiras no sentido campocidade, o surto modernizador dos anos 70 e a crise dos anos 80 , o setor terciário cresce desorganizadamente e as mulheres principalmente de baixa renda e quase nenhuma qualificação entram no mercado para complementar a renda familiar. Esse avanço feminino no mercado de trabalho deve considerar também a questão dos baixos salários percebidos pelas mulheres, inferiores aos homens na mesma função, inclusive entre as que tem instrução de nível superior.⁸ Nos anos mais recentes, o Estado de Pernambuco vem tentando investir intensivamente no setor terciário projetando-se como pólo de serviços na região mas com uma perspectiva mais dinâmica e modernizadora em relação a alguns segmentos deste setor. De uma certa forma, o setor de Comunicação tem-se beneficiado. Observe-se, por exemplo o crescimento dos jornais empresariais produzidos para o setor de serviços e a consolidação das assessorias de comunicação abrindo mercados para o jornalista profissional. A presença feminina na imprensa

precisa ser avaliada dentro deste processo mais amplo de inserção feminina dentro do mercado produtivo.

Na década de 60, ela é mais expressiva nos impressos, setor mais tradicional do jornalismo, atuando como repórteres, colunistas, articulistas, revisoras, etc.. No rádio e na TV, essa participação era basicamente limitada ao *cast* artístico.

A modernização dos anos 70 desestruturou a produção local de televisão e as emissoras locais entram em decadência. A Rede Globo entra neste mercado, em 1972, trazendo um jornalismo mais ágil e moderno e abrindo espaço para a participação feminina ainda nas primeiras equipes de repórteres. Neste período, a Universidade Federal de Pernambuco inicia o Curso de Comunicação Social que posteriormente implantaria a habilitação em Jornalismo. No fim da década, as mulheres ingressam no *fotojornalismo*, hoje representando um dos setores da imprensa local onde a presença feminina é bastante expressiva.

Nos anos 80, as mulheres representam 43% dos jornalistas inscritos na Delegacia Regional do Trabalho/PE neste período. No mercado, a sua participação é efetiva e elas entram na disputa pelos postos de comando. A despeito da crise, chegam a Pernambuco a TV Manchete e a TV Tropical, hoje TV Pernambuco, moderniza-se a estrutura do Grupo Empresarial Jornal do Commercio, as FM's estouram no mercado e instala-se um jornal diário de curta duração – *Folha de Pernambuco* – com poucas edições e muita polêmica em trono da sua existência.⁹

Nos anos 90 (até outubro de 1999), elas representam 53% dos jornalistas inscritos na Delegacia Regional do Trabalho/PE neste período. As mulheres consolidam sua participação na TV ingressando também na cobertura esportiva e avançam, embora precariamente, no radiojornalismo, setor mais refratário à presença feminina no jornalismo local.

Anos 90

Este trabalho propõe-se a construir um diagnóstico dessa participação feminina nos últimos anos do século XX, na Região Metropolitana do Recife, priorizando os seguintes aspectos:

- a) a preocupação com a qualificação profissional expressa no investimento em cursos com este objetivo;
- b) o desempenho profissional destacando a situação funcional e os espaços de inserção no mercado de trabalho;
- c) a conciliação entre as atividades típicas do sexo feminino e o exercício profissional.

A idéia desta pesquisa originou-se a partir da reflexão sobre os dados de um amplo estudo sobre o mercado de trabalho em Comunicação no Brasil realizado pelo NUPEM/ECA-USP (1998), o qual teve a coordenação regional Norte e Nordeste sediada na Universidade Federal de Pernambuco sob minha responsabilidade. Este estudo parte, portanto, de alguns parâmetros determinados pelo trabalho do NUPEM cujos resultados nacionais¹⁰ e regionais¹¹ para o segmento de Jornalismo serão utilizados para efeito comparativo. Outras questões de nosso interesse específico foram agregadas ao conjunto do trabalho.

O universo da pesquisa é composto pelas mulheres jornalistas registradas na Delegacia Regional do Trabalho/PE . Dentre estas, muitas encontram-se fora do país, fora do Estado, algumas são falecidas e outras não foram identificadas. As demais compõem um universo de aproximadamente 600 jornalistas. Destas, foram excluídas as desempregadas, as aposentadas que não retornaram ao exercício da profissão e ainda as que exercem atividades fora da área de Comunicação.

Para este trabalho, considera-se área de Comunicação toda e qualquer atividade exercida nas áreas de Jornalismo, Publicidade, Relações Públicas, Cinema, Radialismo e Produção Editorial desde que haja um registro formal dessa atividade que pode ser exercida em diferentes condições funcionais (assalariada, autônoma, empresária) e independente do local de trabalho.

Para determinação do tamanho amostral, foram consideradas margem de erro de 5% e confiabilidade de 90% de que esta margem não seja ultrapassada. A composição da amostra foi feita por sorteio e foram aplicados 200 formulários entre as jornalistas que atuavam no mercado de comunicação no momento da pesquisa (1998-1999).

A coleta de dados foi feita através de formulários estruturados e os assuntos foram distribuídos em módulos que compreendem os aspectos anteriormente considerados. Os formulários foram construídos a partir de questões fechadas para coleta de dados quantitativos e questões abertas para coleta de informações qualitativas que foram posteriormente categorizadas. Para avaliação de algumas questões foi aplicada uma escala que considera pesos de 1 (concordância mínima) a 10 (concordância máxima).

A análise destes dados é quantitativa e descritiva caracterizando-se como um amplo diagnóstico. Os resultados obtidos permitem a construção do perfil das jornalistas pernambucanas atuantes no mercado de trabalho da Região Metropolitana do Recife.

Perfil da amostra

A faixa etária predominante situa-se entre 25 a 29 anos (29%) e 30 a 34 anos (23%). Comparando com os egressos (homens e mulheres) de Jornalismo registrados na pesquisa do NUPEM, observamos que embora predomine uma população com idade inferior a 35 anos, a distribuição entre as mulheres jornalistas é menos concentrada que no conjunto dos resultados nacionais e regionais da pesquisa do NUPEM que indica uma densidade maior de profissionais na faixa entre 25 a 29 anos. Em nosso trabalho, observa-se a presença de 40% das entrevistadas distribuídas nas faixas superiores a 35 anos. Nos resultados nacionais e regionais, registram-se nas faixas etárias superiores apenas 8% e 4% respectivamente.

Em relação ao estado civil, 52% são solteiras, 32% casadas e 14% divorciadas. A grande maioria (86%) nasceu na Região Metropolitana do Recife. O nível de instrução dos pais aponta 47% com nível superior e 24% que concluíram o colegial. Entre as mães, esses percentuais representam 32% e 31% respectivamente. A renda familiar concentra-se principalmente nas faixas mais favorecidas: 31% entre 10 a 20 salários mínimos (sm), seguido de 23% entre 20 e 30sm e 18% acima de 30 sm.

A maioria (58%) graduou-se na Universidade Católica de Pernambuco e 35% na Universidade Federal de Pernambuco. Vale ressaltar que a UFPE implanta a habilitação em Jornalismo no ano de 1984. Em relação ao período em que se graduou, predomina a década de 90 (41%), seguida da década de 80 (35%) e década de 70 (17%).

O ingresso no mercado de trabalho é inexpressivo até o início dos anos 70 (3%), cresce nesta década (17%), duplica-se nos anos 80 (35%) e continua crescendo nos anos 90 (39%) porém num ritmo mais lento em relação à década anterior. Esses dados são compatíveis com os registros da D.R.T./PE que apresentam um aumento nos registros de profissionais femininas nas últimas décadas. Esse incremento da presença feminina no mercado de Jornalismo está relacionado também com a abertura de Cursos de Jornalismo. Seguindo uma tendência nacional, a maioria das jornalistas iniciam sua vida profissional através de estágios antes de terminar o curso, sendo essa tendência generalizada para todas as habilitações de Comunicação Social e não apenas para Jornalismo.

No que diz respeito a renda profissional das jornalistas, 40% ganham entre 10 a 20 salários mínimos (sm), 19% entre 6 a 10 sm, 14% entre 20 e 30sm e 7% acima de 30sm. Comparando com os dados nacionais e regionais da pesquisa do NUPEM, a renda profissional das mulheres jornalistas em Pernambuco é mais favorável. Os registros nacionais indicam que 37% ganham entre 10 a 20sm, 28% entre 6 a 10sm, 9% entre 20 e 30sm e 3% acima de 30sm. Na região, esses índices são da ordem de 33%, 25%, 13% e 2% respectivamente.

Comparando a renda profissional das jornalistas com a renda familiar, a renda profissional ainda é inferior. Há que se considerar entretanto a importância do componente idade uma vez que a maioria é jovem e ainda com uma carreira profissional em construção.

Um dado bastante positivo é que 60% das entrevistadas obtêm a sua renda profissional de apenas 01 fonte. Essa tendência é registrada também nos resultados nacionais (56%) e regionais (47%) da pesquisa do NUPEM e é um dado bastante significativo principalmente se fizermos uma retrospectiva e observarmos que anos atrás havia dificuldades de sobreviver exercendo apenas as atividades profissionais como jornalista. Isso se deve em parte à ampliação do mercado e ainda à receptividade de outras áreas da Comunicação em relação ao profissional de Jornalismo que embora em alguns casos não exerça funções específicas da habilitação, são contratados em função de sua capacitação nessa área. Cerca de 32% das mulheres indicam duas fontes de renda e apenas 3% registram três fontes. Não se observa uma relação diferenciada entre a quantidade de fontes de renda e o estado civil entre solteiras e casadas entretanto surge um dado curioso em relação às mulheres divorciadas. Entre estas, 32% registram uma fonte, 50% duas fontes e 18% três fontes. É importante observar que essa diversidade de fontes não tem uma relação significativa com a média diária de horas de trabalho que fica em torno de 9,2 horas diárias para as divorciadas e 9 horas para solteiras e/ou casadas.

Observando os registros de fontes de renda por ordem de importância, verifica-se que as principais fontes das mulheres jornalistas são: *jornais diários* (39%), seguida das *assessorias de comunicação* (30%), e *das emissoras de televisão e rádio* ((18%), sendo a televisão mais expressiva que o rádio. Entre as jornalistas que registram mais de uma fonte de renda, a segunda fonte por ordem de importância compõe-se de *assessorias de comunicação* (43%), as atividades de *free-lancer* (19%) e a *atividade docente em Jornalismo* (13%). Entre as que registram três ou mais fontes de renda, a terceira fonte mais importante compõe-se de *assessorias de comunicação* (50%), a *docência em Jornalismo* (14%) e *outras atividades eventuais em Comunicação* (36%). Em geral, a segunda e principalmente terceira fonte representam atividades de horário mais flexível mas são representativas para complementação da renda profissional.

Aprimoramento da vida profissional

A preocupação com o aprimoramento profissional através de cursos ainda é bastante limitada. Considerando apenas a realização de *outros cursos de graduação* por necessidade profissional, apenas 10% das mulheres sentiram a necessidade de fazê-los. Nos resultados da pesquisa do NUPEM, esse índice cresce para 26% nos resultados nacionais e 15% nos resultados regionais. Entre todos, a preferência recai sobre a complementação de outras habilitações na área de Comunicação Social, seguida de cursos nas áreas de Ciências Sociais e Humanas.

No aprimoramento através de *Cursos de pós-graduação (mestrado/doutorado)*, a iniciativa feminina ainda que incipiente é mais expressiva. Cerca de 11% fez ou está fazendo este tipo de curso por necessidade profissional. Os dados do NUPEM registram 8% para os resultados nacionais e 3% para os regionais. A área dos cursos, para todos, segue a mesma tendência observada em relação a graduação.

No que diz respeito ao conjunto dos cursos complementares, *atualização, extensão e especialização*, a presença feminina registra 37%, índice ligeiramente inferior em relação aos dados do NUPEM que aponta 40% tanto para os resultados nacionais quanto regionais. Discriminando por tipo de curso complementar, observa-se que as jornalistas pernambucanas privilegiam os cursos de *extensão* (85%), seguidos de *atualização* (44%) e *especialização* (28%). Nos dados do NUPEM, observa-se que há uma relação entre a duração do curso e as preferências, quanto menor a carga horária, maior o interesse dos profissionais em realizá-los. Para os cursos de especialização, os dados do NUPEM registram apenas 11% nos resultados nacionais e 6% nos regionais.

Para os cursos de *atualização*, as mulheres dão prioridade a temas relacionados com *Técnicas Jornalísticas* (24%), *Imagem* (18%) e *Língua Portuguesa* (18%) mas registram-se ainda outras áreas de interesse, tais como *Administração, Marketing e Informática*. Para os cursos de *extensão* confirmam-se as prioridades já citadas em *atualização* mas a concentração aumenta em *Técnicas Jornalísticas* (33%), permanece o interesse na área de *Imagem* (18%) e diminui em *Língua Portuguesa* (10%). Entre as demais áreas citadas para cursos de *extensão*, observa-se algum interesse pela área de *Artes* (6%) e as demais indicações pulverizam-se entre assuntos variados. Para *especialização*, os principais índices registram-se em cursos direcionados para áreas do *Jornalismo* de uma maneira geral (30%), seguido de *Imagem* (20%) e *Marketing* (15%).

No que diz respeito ao conhecimento de idiomas, os mais apontados são *inglês* (71%), seguido de *espanhol* (30%) e *francês* (19%). Em relação à inglês e francês, o nível de conhecimento ocorre principalmente em relação ao domínio da fala observando-se uma redução do conhecimento em relação à leitura e um registro ainda inferior em relação aos que escrevem. Para o espanhol, a maior facilidade naturalmente é em relação a leitura mas cai bastante o percentual dos que falam e mais ainda dos que escrevem.

O domínio dos programas de informática considera principalmente: *Editor de texto* (93%), seguido de *Sistemas operacionais* (34%), *Internet* (32%) e *Computação gráfica* (19%).

Perfil ocupacional

Nos últimos cinco anos, 96% das mulheres jornalistas trabalharam em Jornalismo. Esse índice é superior aos resultados nacionais (91%) e regionais (83%) registrados na pesquisa do NUPEM. Nesse período, elas também passaram por outras áreas da Comunicação principalmente nas áreas que fazem interface com Jornalismo, 25% trabalharam em Editoração e 28% em Radialismo. Registram-se ainda 18% que realizaram trabalhos na área de Publicidade, 13% em Relações Públicas, 4% em Cinema e 15% em áreas fora da Comunicação.

No momento da pesquisa, observa-se a permanência de 96% das mulheres trabalhando em Jornalismo enquanto que nos resultados da pesquisa do NUPEM observa-se uma redução dos profissionais na área específica, a permanência cai 80% nos resultados nacionais e 74% nos regionais. A presença dos jornalistas nas demais áreas da Comunicação apresenta a seguinte configuração: Radialismo (12%), Editoração (11%), Publicidade (7%), Relações Públicas (6%) e Cinema (2%). De uma maneira geral, os dados sugerem uma tendência de retração da sua presença em outras áreas provavelmente em função da própria retração do mercado de trabalho em algumas áreas como Relações Públicas e/ou da consolidação de profissionais oriundos de outras habilitações como Publicidade e Propaganda.

A situação funcional das jornalistas registra 86% assalariadas, 30% autônomas/free-lancer e 14% empresárias. Observa-se portanto que não há apenas o duplo emprego mas também a dupla e/ou tripla situação funcional, ou seja, o exercício concomitante da atividade em situações funcionais distintas. O índice de assalariadas é mais alto que a média nacional (72%) e regional (76%). Em compensação, o percentual de autônomos na região é da ordem de 70% e os empresários representam 30%.

A distribuição das assalariadas, por tipo de empresa, reitera a importância dos jornais diários como empregador: 40% trabalham na imprensa diária. O setor público absorve 28%, as emissoras de televisão empregam 14% e as demais assalariadas estão pulverizadas pelas assessorias, sucursais, emissoras de rádio, etc..

No que diz respeito ao tempo de trabalho das assalariadas no emprego principal, observa-se que 40% estão no mesmo emprego num período inferior a três anos. De uma maneira geral, verifica-se a concentração dos índices em relação aos períodos mais recentes mas há uma presença nos períodos mais longos, por exemplo, no período acima de doze anos, registram-se 17% das entrevistadas.

No emprego secundário das assalariadas, observa-se a importância das assessorias de comunicação das empresas privadas que absorvem 26% das profissionais, as Instituições de Ensino Superior absorvem 25% e os jornais diários 19%. O tempo de trabalho no emprego secundário apresenta uma concentração significativa nos períodos recentes sugerindo uma rotatividade mais alta que no emprego principal.

Entre as autônomas, 51% exercem essa atividade regularmente e 47% em caráter sazonal. Essa distribuição é diferenciada em relação aos resultados nacionais da pesquisa do NUPEM que apresenta 66% em caráter regular e 31% sazonal mas é similar aos resultados regionais que registram 52% e 45% respectivamente.

A inserção nesta atividade remonta mediados dos anos 80, vem crescendo regularmente e apresenta um incremento expressivo a partir dos anos 90. Nos resultados nacionais e regionais da pesquisa do NUPEM observa-se a mesma tendência.

As jornalistas autônomas prestam serviços principalmente a empresas privadas (60%), seguida de empresas públicas (9%) e de organizações sem fins lucrativos (7%).

São empresas nacionais e, considerando-se as limitações da economia regional, elas podem ser classificadas como de grande porte (37%), médio porte (18%), pequeno porte (8%) e microempresa (12%). O curioso é que 42% das entrevistadas não revelam o porte das empresas para as quais prestam serviços. Em relação aos dados do NUPEM, as empresas de pequeno porte representam um mercado mais expressivo e as microempresas não são representativas como mercado. Os demais apresentam a mesma tendência.

Entre as jornalistas pernambucanas, a inserção na atividade empresarial inicia nos fins dos anos 80 e cresce a partir dos anos 90 embora num ritmo mais lento que nos resultados nacionais e regionais da pesquisa do NUPEM. O crescimento é maior no período inferior a seis anos. São empresas, em sua maioria, de pequeno porte com no máximo cinco funcionários e 23% delas contam apenas com as próprias donas da empresa. Considerando apenas os funcionários da área de Comunicação, observamos que 45% tem apenas as proprietárias com habilitação na área e 45% possuem até dois empregados com a formação em Comunicação. São empresas que atuam basicamente na área de Jornalismo (60%) mas que ainda fazem incursões mais amplas na área de Comunicação através de assessorias de comunicação (28%) que oferecem serviços de produção de vídeo (7%), relações públicas (4%) e rádio (4%).

Nos últimos cinco anos, independente da situação funcional no mercado de trabalho, as jornalistas passaram pelos seguintes cargos/funções: *repórter* (36%), *assessoras* (30%), *editoras* (21%), *redatoras* (14%), *programadora visual* (13%) e *docentes* (6%). Do total de mulheres que trabalharam como repórteres, 25% exerceram cargos de chefia. Nas assessorias, apenas 9% foram coordenadoras e na área de redação 21% exerceram cargos de chefia.

No momento da aplicação da pesquisa, 45% atuavam como *repórteres*, 33% são *assessoras*, 19% *editoras*, 13% *programadoras visuais*, 13% atuam na área de *gerência/administração* e 8% são *docentes*. Entre as que trabalham como repórter, 8% exercem cargos de chefia. Nas assessorias, 10% são coordenadoras e 20% são chefes. No setor de redação, 23% exercem atividades ligadas à coordenação. Permanecem portanto os espaços na área de redação, ampliam-se nas assessorias mas há uma redução da presença em cargos de comando no setor de reportagem em relação aos cinco anos anteriores. Neste caso, não significa necessariamente uma retração nos postos de comando mas sugere uma rotatividade na ocupação desses espaços. O setor em que mais cresce a participação feminina em postos de comando são as assessorias provavelmente em função das iniciativas no campo empresarial e ainda da própria estrutura do setor de assessorias dentro das empresas públicas e/ou privadas.

As estratégias para ingresso no mercado de trabalho privilegiam os meios informais: *contatos pessoais* (58%), *convites* (55%) e *indicações* (42%). Também nos dados do NUPEM, o conjunto dos resultados favorece os meios informais. Em relação ao ingresso no mercado de trabalho através de estágio, o índice para as mulheres jornalistas é 39% enquanto que os resultados regionais para o conjunto de egressos aponta 51%. Vale registrar também que entre os meios formais, o percentual de mulheres que ingressam no mercado através de *concursos* é da ordem de 22%, índice mais alto que a média regional (16%) e nacional (12%).

Para a maioria (70%) das jornalistas, a rotatividade no emprego independe do sexo. Apenas 15% acham que ela é maior entre as mulheres e 10% acham que é mais alta entre os homens.

A avaliação dos requisitos exigidos pelo mercado para o bom desempenho profissional foi medida através da aplicação de uma escala considerando pesos de 1 a

10. Os índices que alcançaram pontuação mais alta foram: *criatividade* (9.6), *desenvoltura* (8.8), *conhecimentos teóricos/técnicos* (8.4) e *domínio de novas tecnologias* (8.4). Na seqüência, estão: *prestígio* (5.6), *juventude* (5.3), *elegância* (5.1), *posição social* (4.4) e *beleza* (3.9).

Analisando a competição por sexo, 62% das jornalistas acreditam que a competição no mercado de trabalho independe do sexo do profissional, 8% acham que a competição ocorre entre homens e mulheres e 11% afirmam que competem principalmente com mulheres. Cerca de 17% afirmam que o mercado não é competitivo.

Entre as entrevistadas que acreditam que competem principalmente com mulheres, os elementos mais valorizados na competição, recebem os seguintes pesos na escala de 1 a 10: *competência* (8.6), *juventude* (5.9), *beleza* (5.8), *disponibilidade de horário* (5.0) e *estado civil*, privilegiando o componente de solteiras (4.9).

A mulher jornalista: dificuldades e anseios no exercício da profissão

Um tema recorrente que permeia as discussões sobre a atuação feminina no mercado de trabalho são as habilidades e as dificuldades que as mulheres teriam no exercício de determinadas profissões. Solicitamos de nossas entrevistadas que enumerassem determinadas características consideradas femininas que permitissem ou favorecessem um melhor desempenho no exercício da profissão de jornalista: 21% apontam a facilidade no relacionamento, 20% acham que o acesso às fontes é mais fácil para as mulheres, 13% acreditam que as mulheres apresentam mais sensibilidade para tratar certos assuntos. Para 25% das entrevistadas, a condição feminina por si mesma não oferece um diferencial positivo que favoreça o exercício da profissão.

Considerando as principais dificuldades femininas no exercício da profissão de jornalista, 33% citam as dificuldades em conciliar a vida profissional e a vida doméstica, 17% apontam o preconceito (idade/sexo), 10% indicam um mercado restrito em algumas funções, 10% consideram a influência negativa do stress e 8% apontam o assédio sexual. Para 19% das entrevistadas, o fato de ser mulher não determina, por si só, desvantagens e/ou dificuldades no exercício da profissão.

Refletindo sobre o nível de satisfação com sua vida profissional, 84% declaram-se satisfeitas, 15% insatisfeitas e 4% não informaram.

A despeito da satisfação/insatisfação com a sua vida profissional, as jornalistas gostariam de realizar trabalhos em veículos específicos para determinados públicos. A ordem das indicações apontam que 53% preferem os veículos impressos, 31% a televisão, 22% o rádio, 2% os veículos *on line* e 11% não priorizam veículos.

Entre as jornalistas que dão preferência aos veículos impressos, 20% gostariam de fazer um trabalho para um público heterogêneo e diversificado, 17% para intelectuais, 11% atenderiam ao público jovem e 10% às comunidades carentes. As demais respostas pulverizam-se entre segmentos de públicos bastante diversificados sem predominância expressiva de nenhum deles.

Entre as jornalistas que priorizam televisão, 29% gostariam de produzir programas para comunidades carentes, 18% para o público infantil e 18% para jovens. Ainda são citados : público feminino (8%) e intelectuais (8%). Cerca de 21% das jornalistas tem preferência pelo veículo mas não priorizam públicos.

As jornalistas que preferem o rádio gostariam de realizar um trabalho direcionado para as comunidades carentes (39%), público feminino (12%), infantil (9%), jovem (9%) e empresários (9%). Cerca de 9% não têm preferência de público.

Os veículos on line ainda não se popularizaram entre as jornalistas. O público preferencial são os jovens(40%), seguido do público feminino (20%), infantil (20%) e 20% não determinam preferência de público.

Entre as mulheres que não têm preferência por veículos mas gostariam de realizar um trabalho diferente , 63% não têm uma idéia clara de que tipo de público ou que tipo de trabalho gostariam de realizar, 18% gostariam de atingir o empresariado, 9% preferem as comunidades carentes e 9% os profissionais liberais.

Na avaliação das dificuldades femininas no exercício da profissão foi aplicada a escala de 1 a 10. As principais dificuldades apontadas foram: administração do tempo entre a vida profissional e a vida privada (7,8), as responsabilidades familiares (6,3), as exigências da profissão (6,0) e o preconceito (3,2). A conciliação entre a atividade doméstica e a vida profissional, ou seja, o problema da administração do tempo na dupla jornada com a sobrecarga que isto acarreta é o principal problema feminino de corrente, na maioria das vezes, de uma distribuição desigual do trabalho nas tarefas domésticas e na assistência às necessidades dos filhos. Uma outra questão recorrente e citada anteriormente quando da avaliação das desvantagens de ser mulher é o preconceito (idade/sexo) que limita a participação em determinados cargos/funções dentro da profissão tradicionalmente ocupada por homens.

Na dupla jornada de trabalho, as jornalistas gastam com sua vida profissional mais que o dobro do tempo utilizado para administrar a sua vida privada, 70% do tempo útil é gasto com atividades profissionais e 30% com as atividades da vida privada. Neste aspecto, os resultados coletados apresentam dados bastante interessantes e que desmontam antigos preconceitos que afirmam que as solteiras têm mais disponibilidade para o trabalho e que a sobrecarga das mulheres que têm uma vida familiar com marido/companheiro e/ou filhos não lhes permite o mesmo empenho no trabalho em razão das demandas familiares. Vale recordar que as divorciadas são o segmento que registra mais mulheres com três fontes de renda e portanto o deslocamento necessário para cumprir as atividades profissionais exige mais horas de trabalho, tempo esse que ela retira das demandas da sua vida pessoal. O quadro seguinte mostra a distribuição da média de horas diárias dispensadas no trabalho e na vida privada por segmento de mulheres.

Distribuição da média de horas/dia de trabalho por segmento

	Estado Civil	SOLTEIRAS	CASADAS	DIVORCIADAS
VIDA				

Profissional	9.0 hs	9.0 hs	9.2 hs
Privada	3.9 hs	4.0 hs	3.0 hs

Sempre que se colocam as dificuldades, o problema da coordenação entre os interesses pessoais e da vida profissional é apontada como ponto de partida para qualquer discussão. A TPM, por exemplo, outro aspecto que se coloca na discussão da produtividade, não recebe peso expressivo na análise dos problemas que interferem no desempenho profissional. Na escala de 1 a 10, recebe 3,3. Analisando os motivos que interferem na atividade profissional, a administração das atividades domésticas interfere igualmente entre as casadas e divorciadas mas os filhos interferem mais entre as casadas que entre as divorciadas. Avaliando a importância que a educação dos filhos tem para as mulheres, as casadas aplicam um peso 8,3 e as divorciadas 9,7. A relação com o companheiro recebe pontuação similar entre casadas (8,7) e divorciadas (8,8).

Numa apreciação geral sobre vários aspectos que as mulheres consideram importantes na sua vida, os principais itens apontados foram: sucesso profissional (8,5), lazer (8,0), sucesso financeiro (7,8), conforto (7,7), cuidados consigo mesma (7,7).

Na última questão as entrevistadas indicaram até cinco nomes de jornalistas que consideram mais importantes na imprensa pernambucana pelo seu desempenho e pela importância do seu trabalho no decorrer dos últimos cinquenta anos do século XX. Por ordem alfabética, as jornalistas mais indicadas foram: Beatriz Castro, Cristina Tavares, Divane Carvalho, Graça Araújo, Letícia Lins, Lêda Rivas, Marisa Gibson, Mônica Silveira, Terezinha Nunes, Vera Ferraz, Vera Ogando, Zenaide Barbosa.

NOTAS

ⁱⁱⁱ Trabalho desenvolvido com a participação de alunos de Jornalismo e Radialismo do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco através de um projeto de pesquisa elaborado e desenvolvido conjuntamente entre professor e alunos nas disciplinas Método de Pesquisa em Comunicação 1 e 2 sob minha coordenação. A coordenação estatística é do Prof. José Edmilson Mazza Batista (Departamento de Estatística/UFPE).

² Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Comunicação Rural.

³ SIQUEIRA, Elizabeth et al. *Um discurso feminino possível: pioneiras da imprensa em Pernambuco*

(1830- 1910). Universidade Federal de Pernambuco: Editora Universitária. 1995. 193p.

⁴ NASCIMENTO, Luiz do. *História da imprensa de Pernambuco (1821-1954). Volume II. Diários do*

Recife- 1890/1900. Universidade Federal de Pernambuco: Imprensa Universitária. 1996.460p.

⁵ _____. *História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. Volume V. Periódicos do Recife – 1851-1875.

Universidade Federal de Pernambuco: Editora Universitária. Recife. 1970. 424p.

6 _____. *História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. Volume III. Diários do Recife – 1901/1905.

Universidade Federal de Pernambuco: Imprensa Universitária. 1967. Recife. 485p.

7 CAVALCANTI, Tiago V. de Vasconcelos. *Nordeste, Pernambuco e a Região Metropolitana do Recife*

sob a ótica do mercado de trabalho. UFPE. Departamento de Economia. Trabalho de Conclusão de Curso. Recife. 1995. 45p.

8 PESSOA, Antonica Ponte de Paula. *A mulher no mercado de trabalho: participação, renda e posição no*

Nordeste: 1979-1989. UFPE. Departamento de Economia. Trabalho de Conclusão de Curso. Recife. 1991. 32p.

9 SILVA, Mônica de Cássia Xavier. *Novos anais da imprensa recifense: Folha de Pernambuco*. UFPE.

Departamento de Comunicação Social. Projeto experimental. Recife. 1994. 57p.

10 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes. Núcleo de Pesquisas de

Mercado de Trabalho em Comunicação e Artes. Campo profissional e mercados de trabalho em Comunicação no Brasil: perfil da habilitação em Jornalismo. Porto Alegre, 1998. 126p (Relatório nacional).

11 UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. *Campo profissional e mercados de trabalho em*

Comunicação na Região Norte e Nordeste. Recife, 1999. 218p. (Relatório final)

Periféricos de uma Homo-imagem

Wilton Garciaⁱⁱⁱ - (ECA-USP)

Resumo:

Este trabalho objetiva investigar algumas condições dos modos representacionais das minorias sexuais no Brasil. Na perspectiva da imagem estereotipada da bicha brasileira, o presente ensaio visa tratar da performance caricatural da *drag queen* Vitória Principal.

*"Aí, quer dizer, aquilo deu aquele clima.
Sabe aquela coisa assim maravilhosa?
Que eu senti meia estranha,
mas eu tive que assumir meu babado todo."*

A subjetividade da forma contemporânea propõe, no imaginário social, certas lacunas quanto aos meios de organização da produção de diferentes discursos. A recorrência do discurso homoerótico parece compreender uma extensão amplificada no seu modo de representação. Neste sentido, o surgimento de determinadas situações acaba provocando algumas indagações quanto às figuras de linguagem exploradas pelo universo das minorias sexuais. Nesta constância de pensamento, quero centrar minhas reflexões sobre a dinâmica da performance como um estrutura argumentativa no discurso das minorias Brasil, em especial, as minorias sexuais.

O conceito de *Homo-imagem* deve ser entendido como uma noção de categoria visual que exprime o relacionamento entre cultura, homoerotismo e imagem, dentro do contexto que pesquiso a arte homoerótica no Brasil - *Homoarte*. Uma escritura homoerótica deve apresentar-se em um movimento intertextual abrangente do desdobramento de deslocamentos e de condensações, performatizando vários nichos das manifestações do imaginário do artista. Como cita Vitória Principal "*As gay ama o show...!*"

Ao relacionar o conceito de escritura homoerótica neste envolvimento, entre deslocamentos e condensações, não se deve pensar apenas na metáforas pelo seu

procedimento de substituição, bem como na metonímia pelo seu procedimento de contigüidade. Evidentemente, deve-se refletir a partir do estado da extensão complexa organizada pelas figuras de linguagem: hipérbole, aliteração, eufemismo, onomatopéias, catacrezes, elipses e pleonasmos, entre outras.

No desenvolvimento das práticas visuais o panorama aqui representado não tem a pretensão de abarcar a complexidade existente no universo do homoerotismo brasileiro. No entanto, deve-se destacar a diferenciação das representações sociais delimitadas no campo que este ensaio deve percorrer. Mesmo com toda dificuldade de relacionar os movimentos para traduzir um universo social, devemos nos ater ao envolvimento do discurso das minorias sexuais (gays, lésbicas, travestis, transexuais, bissexuais, michês, drag queens e drag kings), como atos comunicacionais relevantes deste grupo minoritário.

A diversidade cultural é um objeto epistemológico - a cultura como objeto do conhecimento empírico - enquanto a diferença cultural é o processo de enunciação da cultura como 'conhecível', legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural (BHABHA:1998:63).

Conceitos sobre cultura, linguagem e identidade, certamente transitam no universo das representações das minorias. A construção de uma estrutura de discurso se realiza, a partir das alteridades conjugadas pela lógica racional da sobrevivência do grupo, numa batalha cotidiana inflamada pelos direitos constitucionais do indivíduo para uma livre expressão do pensamento.

A composição de um jogo implementa a possibilidade de retoricamente ilustrar novos caminhos - norteadores de temáticas contemporâneas. São esses feixes de sentidos que, numa sutura visual, poeticamente expõem diversas combinações de assuntos tão presentes para a discussão sobre as minorias. Assim, tento traçar um perfil que de alguma maneira permeie algumas reflexões provocadoras de debates acerca do universo do homoerotismo brasileiro e as implicações da cultura no mundo contemporâneo. Para complementar preciso também me ater aos jogos espaciais que aqui podem se correlacionarem entre a representação do espaço real e o espaço virtual. Uma cambialidade em constantes permutação habita a produção de efeitos de sentidos.

Aí a Silvete falou: - "Não, eu acho que vou por você pra fazer show.

Que que você acha?"

Eu falei: - "Tá bom, né."

*"Mas só que tenho que **dar um nome pra você.**"*

Eu falei: - "Tá bom, então me dá um nome pra mim, né... escândalo!"

"Eu acho que vou por você como Vitória Principal."

Eu falei: - "Ai, Vitória Principal?"

"Não Vitória Régia."

"Não Vitória Régia eu acho meio uô."

"Então faz assim, Vitória Principal, tá bom?!"

Eu falei: - "Tá ótimo."

Estrategicamente penso em dividir este trabalho em sessões com o objetivo de registrar algumas situações eloqüentes. O conjunto exposto compreende recortes que se autodeterminam independentes, na medida que se reorganizam quando necessário. Como um objeto camaleão, a técnica aqui utilizada na sua metalinguagem se arma para um jogo de idéias e ideais, sejam eles acadêmicos, conceituais e/ou até mesmo militante.

1ª Sessão: o corpo como objeto contemporâneo

Há um corpo que fala. Tantas palavras. Um código. A pertinência da respiração do corpo humano está no procedimento da inspira, expiração e pausa. A sustentação do movimento corporal depende dessa articulação com sua pausa bem definida.

Há uma aspiração de flexibilidade corpórea como elemento performático no mundo contemporâneo. Há uma inquietação acerca das expressões diversificadas, que propõe diferentes significações. O corpo, como signo ampliado, se reinveste de seus sentidos. A posição do contexto dos estudos culturais ratifica da noção do corpo na sua fisicalidade. Há um corpo que habita o Ser.

A emergência de estudos sobre a performance do corpo promove uma função interdisciplinar na natureza conceitual desse objeto. São recorrências das representações corporais que deflagram elementos substanciais das marcas e dos sinais. Uma construção retórica em que o erótico, o desejo, o gênero, o libido e a sexualidade estão presentificados.

*"Então eu comecei a fazer shows e tudo. Aí eu comecei a frequentar as boates... Que eu vi as gays. E as gays são maravilhosas. Meia tímida, meia fresca, meia antipática. Eu tinha que **fazer a linha** com elas. Quer dizer, fui fazendo **correio elegante**. Fui aprendendo a fazer os babados todos e tal... Que é o meu charme."*

O corpo na condição de um sistema político revigora a imagem da transgressão - a resistência - quando se encontra no estado manifestante do embatimento ao movimento majoritário de um outro corpo. São os desígnos dos diálogos (im)pertinentes. O corpo como ferramenta se põe diante do outro e traz consigo as armas de punho. Um corpo poético que procura seu caminho, na medida que escapa do etnocentrismo.

O lugar do corpo estranho se articula pela ordem mediadora entre o Ser e o espaço (contexto), que incorpora o enredo narrativo do gesto e da fala: a performance. Há uma operação corpórea que ultrapassa o limite físico/anatômico - um organismo humano - que se reafirma simbolicamente como mecanismo permanente da ação por uma política sexual democrática. Esse corpo citado expressa o viés particular de um procedimento *queer*, através de suas provocações bizarras, enquanto categoria expressiva, na situação erótica de existência, se assim posso afirmar.

Porque se você não for [simpática] nesse mundo...

*todas querem **te comer, te comer, te comer**.*

Entendeu? Em todos os lugares.

As imagens do corpo *queer* servem como uma espécie de marca das condições ortopédicas, enquanto arte de evitar e corrigir as deformidades do corpo. Muito embora, essas imagens consigam estabelecer uma carga de significação maior que suas funções fisiológicas - investigadoras das funções orgânicas de nutrição, respiração, digestão e excreção. A fixação pelo escatológico leva o realizador da *homo-imagem* às últimas conseqüências quando se trata de demonstrar o fascismo da brutalidade heterossexualizante.

2ª Sessão: a configuração poética da linguagem

O trânsito das manifestações culturais contemporâneas compreende uma diversidade de aspectos de infinitas representações, por isso exige-se uma sensibilidade na experiência circundante do leitor/observador. Ao tentar apreender a energia de determinados rumos de sentidos, estamos jogando com os objetos como instrumento ideológico e os aspectos que tangem suas significações. De fato, me deparo com a árdua tarefa de tecer comentários acerca de uma produção artística, que tudo mostra,... que tudo esconde.

*Elas metem a língua no meu **edi**, né.*

Pra não dizer o português rasgado.

As intertextualizações expressas demonstram o jogo poético da adição e subtração entre diversas significações do corpo como fomentos de uma paisagem. A elasticidade, nas interpretações da intersemiotividade dos códigos, provoca ambigüidades nos vetores dimensionados pelas diferentes leituras. São aspirações imagéticas, organizadas num leque de possibilidades paradoxais, se intercalam numa linguagem acumulativa entre uma relação dicotômica que vela e revela, simultaneamente.

A confecção das imagens culturais, diante da inclinação homoerótica, experimenta a força da textura panorâmica do *entre-lugar* no corpo humano, (re)dimensionado pela visão crítica sobre os modelos expostos. A imaginação do leitor/observador pode surpreender o naturalismo representacional do corpo: sendo sempre inspirador de um panorama enigmática - bocas, braços, cabelos, peles, pés, troncos. A linguagem homoerótica se declara, conforme suas possibilidades contextuais, aos olhos do leitor/observador e pode causar um despertar aos mais interessados. Uma proposição de um *ar erótico* no traço pulsante da poética de alteridades pode surgir como desvios de aconchegos metafóricos. Já a condição de um campo tridimensionalizado contempla a explosão do desejo, seduzido pela vitalidade corporal e o prazer se potencializa no procedimento da cena - um gozo pontuado pela imagem confeccionada.

Há um escopo na ação representadora competente da pose, como uma postura explorada, e no conjunto (trans)figurativo intertextual, enunciador de elementos numa escritura inquieta. Neste processo criativo, homens e mulheres são sujeitos, simultaneamente, lançados e quebrados aos espaços dinâmicos do papel, como depositários do movimento perceptivo, e se sobrepõem aos rastros vibrantes e intencionais do contexto cultural.

3ª Sessão: Teoria *Queer*

A cultura *queer* - representante dos grupos minoritários - busca, na subjetividade do desejo, uma saída para uma esfera pública de resultados. A condição de luta implementa ações militantes. Desta forma, a performance se compõe como uma resposta ao campo de batalha. Uma atitude, uma pose, um comportamento pode disparar uma força que atinge um coeficiente interessante. A eficiência dessa política *queer* está em estudar um redimensionamento estratégico para o engajamento das representações.

A configuração do sujeito contemporâneo tende a propor uma reapropriação dos sentidos na política do desejo "desviante". Parece que a cena homoerótica quer trazer à tona os viés das metáforas como argumento pontuado na estética da possibilidade. O impossível se revigora para tornar-se possível. Há uma contracorrente para responder as ações reativas.

A retórica elaborada (*em labor*) pelas minorias sexuais requer o aprofundamento das instâncias lingüísticas, que operam sobre o código e a reverberação da linguagem como uma resultante de valores intrínsecos de uma manifestação ideológica - política. O discurso militante, principalmente em razão da visibilidade das minorias sexuais, evoca a comunhão de argumentos profusos que desempenham uma árdua função da competência de sua representação social.

*E por falar nisso... gente, olha. Eu sou novo. Todo mundo é novo, tá. Mas pelo amor de Deus, gente, se cuida. Faz bem para o eco, entendeu. Porque a camisinha está aí. Tudo bem, estoura... põe outra camisinha no lugar, entendeu? Eu acho chique. Se o cara não quer saber disso, mas tem que por...
(GC: Use camisinha) Porque se não por, a gente não faz nada!*

A condição de tornar-se visível quer defender a exploração de aspectos que possa garantir uma determinada resistência contra o mundo falocêntrico. Neste sentido, os elementos *queers* entrelaçam armadilhas para poder usufruir de uma liberdade condicionada. É preciso brigar, é preciso lutar, é preciso combater a cultura falocêntrica. Na medida que a visibilidade se impõe aos olhos do outro, devemos demonstrar nosso grau de existência. Somos muitos, somos diferentes.

4ª Sessão: As metáforas do jogo

O jogo não é inocente. O jogo deve ser entendido como uma possibilidade de leitura, seguindo o conceito desenvolvido por Bernadette Lyra. Na estrutura do jogo podemos compreender uma série de fatores, entre eles: os jogadores, como personagens da cena; as regras, como estrutura para o dinâmica do acontecimento; e o campo como condição contextual. As jogadas, como um estímulo ou uma proposta de ação e reação; os resultados, como desfechos. Também precisamos prever as etapas temporais do jogo. Além do jogo só pode existir a alucinação. Um delírio que retira o sujeito da sua condição de jogador. O jogo pode ser uma brincadeira, no entanto qualquer brincadeira é uma atividade séria, que se acreditarmos nela. As estratégias do jogo estão nas refinadas calibradas de ataques e defesas, que podem mudar o direcionamento do jogo. O jogo é uma guerra.

*"Tudo bem, eu **sou entendido**, mas eu assumo, tá. Eu assumo que **sou gay**.*

*E, aí de quem falar alguma coisa... dizer que não. Porque a maioria dos caras que eu saio, eles dão linda pra mim. Isso porque eu **sou mulher** na cama. Mas, no fundo, no fundo, **a gente é homem**, tá. E eu **tenho orgulho de ser gay**. (...)*

*Tudo bem que **a gente é feminina** e tudo."*

Assim como os jogos eróticos existem, podemos propor uma brincadeira hetero, bi ou homo. Ou não?! como condicionar o olhar para o melhor momento do jogo? Nitidamente a posição dos personagens em cena instaura uma proposição sêmica. i.e., a colocação do jogador em campo indica, de certo ponto de vista, sua possibilidade de ataque ou defesa. Deste modo, como figura simbólica, o corpo em ação intensifica a tensão dosada pela agudeza sensorial da representação dramatizadora de seus

personagens. Como *Tableau Vivant* podemos utilizar uma reencenação de quadros de pintura apropriando-se de imagens pictóricas de artistas como um jogo.

Uma atitude perversa representa-se na figuratização humana dos personagens, enquanto substância física da performance enquanto acontecimento - *happening*. Podemos observar a matéria corpórea como aspecto relevante de sua vitalidade anatômica. Uma máquina que contextualiza o exercício da sorte, revestindo-se de seu sentido existencial pelo calor (como campo energético) que determina a condição presente /ausente.

5ª Sessão: Performance: estonteante tarefa de brincar com as representações.

Ao estranharmos a performance dos atores/personagens nas cenas, suspeitamos como observar um ruído na comunicação, tal qual aprendemos com a teoria da informação. Essa inquietação provoca a ruptura diegética, pois o evento joga com o observador (o público).

Uma leitura política de seres maltratados pela vida social - arrojados como sub-proletariado - tenta esclarecer os horrores das dificuldades econômicas. Para investigar algumas condições dos modos representacionais das minorias sexuais no Brasil devo considerar o universo cultural do "meio entendido". O trabalho artístico da *drag queen* Vitória Principal, parece ser um representante abrangente que caracteriza uma tipografia peculiar nacional: negra, feia, debochada e irônica. As premissas conceituais expõem a performance de vitória Principal, que foi adaptada no vídeo *Antonio Marcos* (1999, SP, 10 min.). Um depoimento livre da *drag* que luta para escapar das possibilidades de exclusão, enquanto vítima de um sistema social discriminatório. Da margem ela se joga para o centro, com a facilidade de uma transitoriedade especulativa.

Na perspectiva da imagem estereotipada da bicha brasileira, a performance caricatural da Vitória esbarra nos adjetivos críticos. São brincadeiras tidas com "verdades". São disfarces, como a estratégia do palhaço, que se utiliza da máscara expressa seu ponto de vista. Será que Vitória está sorrindo para o espectador ou do espectador? A condição "sou artista" provoca uma licença poética que deixa o trânsito livre para suas observações escatológicas, com sagacidade e ironia.

Para compreendermos a performance da Vitória enquanto objeto de pesquisa, podemos questionar a sua manifestação corporal, é estabelecer o campo de intencionalidades da sua representação performática de um *entre-campo*, como vínculo

de ligação do espectador e da obra. A caricatura como veículo comunicacional, que transporta esse tipo de informação, auxilia a relação ator/personagem formando a composição realidade e ficção. Na medida que este corpo instiga a platéia, estabelece um ato comunicativo, no qual o artista está presente na concepção da mensagem.

A violência grotesca (como uma radicalização de efeitos) se espeta em passos, na formação de compromisso, quase que privada da *drag queen*. A revelação da informação negocia as afirmações do desejo. A referência da comunicação se (des)constrói na interposição das informações. Uma situação pontuada pelo limite das jogadas no palco.. Este tensões sóciopolítico-cultural pré-estabelece um anti-inferno.

Em especial na performance da Vitória Principal, verticalmente, observamos a devagação de aspectos contraditórios que se entrecruzam na medida de suas necessidades (condições normativas) básicas-vitais. Parece uma esfera do desejo erótico interpretando a divisibilidade dos objetos em cenas a partir de uma relação direta com a linguagem do olhar ideológico de uma sociedade eminentemente capitalista (fronteira entre sagrado e profano). O observador torna-se também elemento da cena ficcional. São relações dispostas na incorporação da dependência da ação alheia, que sobrevive do prazer em consequência do representar do outro. A mediação, como jogo poético, implanta o intervalo como o campo de intencionalidades, no qual o jogador está permanentemente jogando - como quem nunca se ausenta da cena.

Referência Bibliografia

- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício. Estudos sobre o Homoerotismo*. 1992.
- _____. *A Face e o Verso. Estudos Sobre o Homoerotismo II*. São Paulo, Editora Escuta, 1995.
- GARCIA, Wilton. *Introdução no cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo, São Paulo, Editora AnnaBlume/UniABC, 2000(a).
- _____. *A Forma Estranha: Ensaio Sobre Cultura e Homoerotismo*. São Paulo, Edições Pulsar, 2000(b). *prelo*
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro et al. 4.ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- MOLLOY, Sylvia E Robert Micke Irwin (org.) *Hispanisms and Homosexualities*. Duke University Press, Durhan and London, 1998.
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of Politics*. University of Minesota Press, Minneapolis - London, 1999.
- MURRAY, Stephen O et al. *Latin-American Male Homosexualities*. University of New

-
- Mexico Press, albuquerque, 1995.
- PERNIOLA, Mario. *ENIGMAS - O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*. Trad. Catia Benedetti. Lisboa, Bertrand Editora, 1994.
- RINGER, Jeffrey R (org.). *Queer Words, Queer Images - communication and the construction of homosexuality*. New York University Press, New York/London, 1994.
- TYLER, Parker. *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*. New York, Da Capo Press, 1993.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la Imagem*. Madrid, Catedra, 1989.
- WAUGH, Thomas. *The Fruit Machine: twenty years of writings on queer cinema*. Duke University, New York / London, 2000.

