



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

ALINE VALADARES DE FREITAS

**DISCURSOS ACERCA DA FEMINILIDADE: UMA ANÁLISE DAS DIS-
PUTAS DOS SEGMENTOS DO FEMINISMO E DA BRUXARIA**

Salvador
2017

ALINE VALADARES DE FREITAS

DISCURSOS ACERCA DA FEMINILIDADE

Uma análise das disputas dos segmentos do feminismo e da bruxaria

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom – UFBA) como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Comunicação – Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Itania Maria Mota Gomes

Salvador
2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Itania Maria Mota Gomes (Orientadora)

Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Cortês Ribeiro (Avaliador Interno)

Prof^a. Dr^a. Jussara Peixoto Maia (Avaliadora Externa)

AGRADECIMENTOS

A Jaci por ter despertado em mim a paixão pela Língua Portuguesa.

A Walmir por ter me introduzido a Milton Santos.

A Joia por ser meu exemplo de humanidade. Ao amor, carinho e abraço apertado que sempre me fizeram bem.

À Escola Estadual Dona Mora Guimarães por ter sido minha segunda casa.

Ao Jornal A Tarde, especialmente ao Cad 2+, por ter me ensinado a ser Jornalista.

A Edu por ser meu editor alma gêmea, pelas conversas sobre mitologia e sobre Jung.

A Lhays por ser minha confidente e por ter me ajudado a assistir a um dos filmes analisados nesta pesquisa.

A Tiago por ter me emprestado a família dele para ser um pouco minha. A Ádila, sua irmã, por sempre me entender. A Elienice, sua mãe, pelo acolhimento e por sempre me encher de comidas deliciosas.

A Argôlo por sempre ter me acalmado.

A Itania, melhor orientadora que eu poderia ter, que me orienta entre o equilíbrio da exigência e da compreensão, do puxão de orelha e do carinho. A ela, que topou me orientar quando eu ainda não tinha um recorte a ser analisado, que percebeu as disputas culturais que envolvem minha pesquisa, antes mesmo de eu percebê-la, de fato, nos Estudos Culturais.

A minha mãe por sempre ter me apoiado na minha escolha em cursar Jornalismo, por ter me enchido de referências de jornalistas baianos de esquerda.

A minha família de militantes que me ensinou a sonhar com um mundo mais justo.

Aos cosmos por ter me ajudado a chegar até aqui.

O potencial da humanidade é infinito e todo ser tem uma contribuição a fazer por um mundo mais grandioso. Estamos todos nele juntos. Somos UM.

(Helena Blavatsky)

RESUMO

Este trabalho busca analisar as disputas acerca das feminilidades presentes no cinema, tendo como base os discursos dos segmentos do feminismo e da bruxaria tradicional sobre feminilidade. O objetivo é entender como se faz recorrente alguns discursos sobre a feminilidade da mulher na cinematografia, e como eles disputam formas hegemônicas de perceber o feminino. Utilizo ainda conceitos-chaves dos estudos culturais para poder analisar os filmes.

Palavras-chave: feminilidades – feminismos – bruxaria – cinema – discurso – matrizes culturais – formatos industriais

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Deusa de Willendorf	36
Figura 2 – Astarte, deusa do amor (Terracota do período sumério, Louvre)	41
Figura 3 – Mapa das Mediações	52
Figura 4 – Elvira, a Rainha das Trevas.....	55
Figura 5 – Elvira, a Rainha das Trevas.....	54
Figura 6 – Branca de Neve e os Sete Anões.....	59
Figura 7 – Madrasta da animação Branca de Neve	59
Figura 8 – Bruxa da animação Branca de Neve	60
Figura 9 – Betty Boop	62
Figura 10 – Branca de Neve inspirada em Betty Boop	63
Figura 11 – Branca de Neve e os Sete Anões.....	63
Figura 12 – A Feiticeira.....	64
Figura 13 – As Bruxas de Salém	68
Figura 14 – Un Leçon Clinique à La Salpêtrière.....	69
Figura 15 – Representação de Histeria	73
Figura 16 – As Bruxas de Salém	70
Figura 17 – As Bruxas de Salém	72
Figura 18 – A Bruxa	76

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. FEMILIDADES EM DISPUTA	10
2.1. Feminismo radical	10
2.2. Feminismo liberal	21
2.3. Feminismo negro	28
2.4. Feminino na Bruxaria	34
3. QUESTÕES FEMININAS NOS ESTUDOS CULTURAIS	47
3.1. Discursos sobre sexualidade: o encontro com o corpo feminino	49
3.2. Mapa das Mediações: formas de representação feminina	51
4. ANÁLISE	54
4.1 Elvira, A Rainha das Trevas (1988)	54
4.2 As Bruxas de Salém (1996)	67
4.3. A Bruxa (2016)	73
5. CONSIDERAÇÕES:	79
REFERÊNCIAS	82

1. INTRODUÇÃO

Bruxaria. Essa palavra quase sempre faz remeter a algo negativo, a mulheres perversas. Essa noção foi construída a partir do domínio da Igreja Católica e foi sendo reforçada por meio de contos, livros, desenhos e filmes (CABOT, 1992).

Enquanto criança ocidental, eu consumi esses produtos culturais, sobretudo as animações da Walt Disney. E, claro, cheguei a ter medo da bruxaria, das bruxas. Quando alguém usava a palavra bruxa, era acionada em mim a imagem de uma mulher com rosto deformado oferecendo uma maçã. Essa imagem é da animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938), primeiro conto dos irmãos Grimm a ser adaptado para o Cinema.

Mas, para além do medo, algo me incomodava: a descrição sobre o que era ser bruxa e, logo, sobre ser má, presente na maioria das produções cinematográficas veiculadas de quando eu era criança. Especificamente, quando a maldade da bruxa era associada por meio da sexualidade e da risada alta.

Não conseguia entender como a sexualidade podia tornar uma pessoa má e nem porque o sentimento de alegria, como qualquer outro, deveria ser manifestado de forma contida. Apesar dos questionamentos, porém, não me detive neles quando criança, e segui acreditando que bruxa era perversa.

Nesse movimento de medo e questionamento, fui me identificando com a bruxa - das produções cinematográficas - justamente por ela ser representada como aquilo que fugia de uma explicação lógica. A identificação se deu porque eu tinha experiências sensoriais como a intuição e os sonhos premonitórios. Alguns diriam que essas manifestações se tratam de delírio, histeria, e era esse discurso disfarçado de maldade sobre a bruxa que eu percebia nas produções cinematográficas.

Mas segui adiante sem me debruçar a esses questionamentos. Aos 17 anos, conheci o conceito básico do feminismo, a igualdade entre mulheres e homens, e fiquei feliz ao perceber que meu entendimento sobre ser mulher se aproximava de algum discurso, diferente da versão católica que eu conhecia. Aos poucos, porém, fui ficando incomodada com o que presenciava dentro do movimento. Para se empoderar, algumas mulheres negavam quase tudo que se referia ao feminino.

Depois de dois anos, conheci uma moça praticante da Wicca (Bruxaria Moderna), que me passou o livro *O Poder das Bruxas* (1992). Ao ler, tudo começou a fazer sentido pra mim, na forma com a qual enxergamos as mulheres sob a ótica falocêntrica; como tudo que faz referência ao masculino ser valorado como positivo, forte, e ao feminino como negativo, frágil; e como o fato de termos um único Deus na religião cristã, e ele ser relacionado à figura do homem, tem a ver com esse jogo maniqueísta.

Surgiu então a pergunta do motivo pelo qual algumas feministas assumem o discurso de negar algumas características ditas femininas, sendo que as bruxas - da Bruxaria Tradicional e Moderna - eram e são femininas e fortes ao mesmo tempo. Ao entender que essas questões fazem parte de um fenômeno cultural - não só pelos produtos sobre a temática da bruxaria / do feminino perverso -, mas também pelas disputas religiosas, políticas, econômicas, recorro aos Estudos Culturais.

Neste trabalho, apresento primeiro as disputas acerca das feminilidades presentes nos discursos de três dos segmentos do feminismo – feminismo radical, feminismo liberal e feminismo negro – e da Bruxaria Tradicional. Apresento as principais pautas desses segmentos do feminismo e como encaram a feminilidade. Tensiono questões como maternidade e prostituição presentes nos discursos dos feminismos e da Bruxaria Tradicional, contextualizando de acordo com os períodos históricos.

Como metodologia de análise, utilizo as obras *A História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (2009) de Michel Foucault e *Pistas para Entre-ver Meios e Mediações* (2006) de Jesús Martín-Barbero. Com Foucault, abordo os conceitos de discurso e regime de verdade, e como eles dialogam com as construções e desconstruções sobre feminilidade; já com Martín-Barbero, recorro ao mapa das mediações, criado pelo autor, sobretudo ao eixo diacrônico, para poder analisar os filmes.

Analiso três filmes: *Elvira, A Rainha das Trevas* (1988), *As Bruxas de Salém* (1996) e *A Bruxa* (2016). Destaco os elementos predominantes sobre a feminilidade presentes nas produções, e como o gênero comédia, drama, terror, respectivamente, dizem da forma de retratar a bruxa, a mulher e sua sexualidade.

Além disso, aciono outros produtos - anteriores aos analisados - para mostrar como alguns discursos se fazem recorrentes sobre a bruxa/ mulher. Relaciono os discursos presentes em *Elvira, A Rainha das Trevas* (1988), *As Bruxas de Salém* (1996) e *A Bruxa* (2016) com os discursos dos segmentos do feminismo e com o da Bruxaria Tradicional.

2. FEMINILIDADES EM DISPUTA

Neste capítulo, apresento disputas acerca do feminino nos discursos de três dos segmentos do Feminismo - Radical, Liberal e Negro -, e da Bruxaria Tradicional, além do conceito de gênero não-binário de Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2003). A ênfase está no confronto entre as formas de entender o feminino segundo o movimento político que tem a mulher como sujeito principal e de acordo com a religião que tem como base o matriarcado.

O objetivo é entender como esses campos demarcados como política e religião, que tem a mulher como centro das discussões, disputam entre si e com a comunicação e a cultura no fazer simbólico a respeito do feminino. Percorro, então, formas de entender a mulher por meio dos discursos sobre feminilidade, maternidade e sexualidade, elementos que em alguns contextos se encontram separados, em outros vinculados, como será apresentado mais adiante.

2.1. Feminismo radical

E do emaranhado das teias que tecem o feminismo, o fio a ser puxado, desde sua gênese, é o da radicalidade. Radicalidade que se pode resgatar em Beauvoir (...) Radicalidade engendrada na essência mesma do caráter da opressão da mulher na sociedade (VALADARES, 2007, p.55).

Neste tópico, apresento o que é feminismo radical, quais as reivindicações, quando surgiu e quais obras ajudaram no seu desenvolvimento. A princípio, me detenho a fazer uma breve apresentação dos livros *A Dialética do Sexo* (1970) de Shulamith Firestone e *Política Sexual* (1970) de Kate Millett, por configurarem as principais bases teóricas do segmento.

Mais adiante, recorro a Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (2009), publicado originalmente em 1949, para mostrar como esse registro serviu para entender a opressão sobre a mulher na relação de construção de gênero no sistema patriarcal. Não tenho como objetivo inserir o trabalho de Beauvoir no feminismo radical, apenas mostrar os caminhos percorridos pela autora que ofereceram o suporte para o desenvolvimento desse segmento feminista.

Após expor os discursos sobre construção de gênero, maternidade e núcleo familiar patriarcal, a partir das três obras citadas, dedico um subtópico para abordar sobre a prostituição e pornografia com base nas obras *O Contrato Sexual* (1988) de Carole Pateman e *Pornografia: ho-*

*mens que possuem mulheres*¹ (1981) de Andrea Dworkin. Não me detenho nas disputas presentes no feminismo radical sobre se pessoas transgênero sofrem ou não com opressão do patriarcado, porque me interessa pela questão biológica mesmo, por ser a partir dela que sociedades matriarcais entendem a mulher como fundamentais.

2.1.1 Surgimento: bases teóricas

O Feminismo Radical² surge durante a Segunda Onda Feminista, que durou de 1960 a 1980, nos Estados Unidos, com os discursos de que a opressão sobre as mulheres reside nos papéis sociais destinados aos gêneros sexuais. A princípio, nesse segmento do feminismo, os gêneros eram entendidos apenas como masculino e feminino ligados ao macho e à fêmea da espécie humana, respectivamente.

Conforme o feminismo radical, nessa divisão de papéis sociais, o trabalho remunerado é destinado ao sexo masculino e o trabalho não remunerado, como cuidar da própria casa e dos filhos, ao sexo feminino. Com isso, uma das bandeiras desse segmento feminista é a abolição de gênero, por entender que a mulher é oprimida na sua condição de fêmea no sistema patriarcal. A mudança só é possível, conforme o feminismo radical, por meio do embate com as infraestruturas e superestruturas ocidentais de poder, as quais foram organizadas para sustentar os discursos do patriarcado.

Entre as principais bases teóricas do feminismo radical³ está a obra *A Dialética do Sexo: Um Estudo da Revolução Feminista* (1970) de Shulamith Firestone, feminista, membro fundador dos grupos *New York Radical Women*⁴, *Redstockings*⁵ e *New York Radical Feminists*⁶.

Em *A Dialética do Sexo* (1970), a autora fundamenta seu discurso de acordo com os autores Simone de Beauvoir, Karl Marx, Friedrich Engels, Sigmund Freud e Wilhelm Reich, para

¹ Tradução minha para “Pornography: Men Possessing Women”.

² Conforme os sites Radfem <http://radfem.info/definicoes/> e Huffpost Brasil http://www.huffpostbrasil.com/2015/06/14/qual-e-o-seu-feminismo-conheca-as-principais-vertentes-do-movim_a_21680114

³ O Eunuco Feminino (1970) de Germaine Greer e Nação Lesbiana (1973) de Jill Johnston. <https://www.theguardian.com/world/2012/sep/06/shulamith-firestone>

⁴ Grupo feminista radical da Segunda Onda Feminista, que existiu entre 1967 a 1969. Chamou atenção para os meios de comunicação dos Estados Unidos quando estendeu uma bandeira com a frase “Women’s Liberation” durante o desfile Miss America de 1968. <https://www.thoughtco.com/new-york-radical-women-group-3528974>

⁵ Formado em 1969 também por Ellen Willis na cidade de Nova Iorque. <https://www.thoughtco.com/redstockings-womens-liberation-group-3528981>

⁶ Fundado em 1969. <http://jewishcurrents.org/tag/new-york-radical-feminists/>

analisar a opressão sobre a mulher, argumentando que a desigualdade de gênero tem suas raízes nas estruturas sociais que impõe a gravidez, o cuidado com os filhos, para as mulheres, por conta da sua condição biológica. E então Firestone defende a abolição do entendimento de gênero que coloca a questão biológica como destino, além da extinção da família nuclear, por acreditar que essa organização aprisiona a mulher.

Firestone, que inicia o livro com a dedicatória “Para Simone de Beauvoir que aguentou”⁷, destaca a Segunda Onda Feminista, período em que surge o feminismo radical, como uma história da revolução, ao ter como objetivo derrubar o sistema de classe, que entende os papéis sociais masculinos e femininos como se fossem imutáveis (FIRESTONE, 1970).

Outra obra que serviu para o desenvolvimento do feminismo radical é *Política Sexual* (1970) de Kate Millett, resultado da tese de doutorado da autora na Universidade de Columbia. No trabalho, Millett narra sobre a história da libertação e opressão das mulheres, baseada no sexo, nos capítulos A Revolução Sexual (1830-1930) e A Contra-Revolução (1930-1960).

A autora, que teve como bases teóricas Marx Weber, Friedrich Engels e Hannah Arendt, conta que o termo revolução sexual, durante a primeira fase, era usado de forma corriqueira a ponto de ser associado a qualquer comportamento homossexual, o que Millett julga ser ingênuo, pois “no contexto de uma política sexual, transformações verdadeiramente revolucionárias deveriam ter influência, à escala política, sobre as relações entre os sexos” (MILLETT, 1970, p.9), o que não aconteceu diante da manutenção do statu quo do patriarcado.

Segundo Millett (1970), o patriarcado foi muito discutido e atacado, que parecia até que ia se extinguir, mas não foi o que aconteceu, e então a primeira fase da Revolução Sexual, de 1830 a 1930, terminou sem realizar as transformações radicais das quais se propôs fazer, mas lançando base sobre o que seria uma revolução bem sucedida.

Em primeiro lugar, uma revolução sexual acabaria com a instituição patriarcal, abolindo tanto a ideologia da supremacia do macho como a tradição que a perpetua através do papel, condição e temperamento atribuídos a cada um dos dois sexos. Isto permitiria uma integração de subculturas sexuais, uma assimilação de ambos os lados da experiência humana até aqui excluídos da sociedade. Da mesma forma, seria conveniente reexaminar as características definidas como ‘masculinas’ ou ‘femininas’ e reconsiderar o seu valor no aspecto humano: a violência encora-

⁷ Tradução minha para: “For Simone de Beauvoir who endured” (Firestone, 1970)

jada como manifestação de virilidade e a excessiva passividade definida como característica feminina, inúteis em ambos os sexos; a eficiência e o intelectualismo do temperamento ‘masculino’ e a ternura e a consideração ligadas ao temperamento feminino, recomendáveis a ambos os sexos sem distinção (MILLETT, 1970, p.10).

Já no capítulo A Contra-Revolução, Millett afirma que por não ter sido possível uma revolução sexual que eliminasse o domínio do patriarcado e o entendimento de que essa é a única organização possível de governo, a alternativa mais provável parecia ser o caos. Segundo a autora, isso ocorreu porque o sistema familiar parecia não existir desassociado ao patriarcado, e que o lar, em economias conservadoras, com concorrência agressiva, era apresentado como abrigo e lugar de humanidade.

A autora apresenta os modelos da Alemanha nazi e da União Soviética para explicar a relação do núcleo familiar patriarcal com a política reacionária, dos quais não me detenho nesta breve apresentação das bases teóricas que ajudaram a desenvolver o feminismo fadical, mas apenas exponho o que Millett escreveu, de forma geral, sobre o diálogo entre o sistema patriarcal e os governos ditatoriais:

Na sua qualidade de célula educacional do Estado, a família patriarcal apresenta muitas vantagens. O seu chefe pode ser o súbdito, ou talvez o vassalo do Estado, enquanto os membros da família são os seus próprios súbditos ou vassalos. Os governos autoritários parecem ter uma predilecção especial pelo sistema patriarcal; a atmosfera dos Estados fascistas e das ditaduras é muito marcada pelo seu carácter patriarcal (MILLETT, 1970, p.146).

A escolha por apresentar *A Dialética do Sexo (1970)* e *Política Sexual (1970)* deve-se pela temporalidade e pela expressividade e repercussão dos trabalhos para o feminismo radical, no entendimento de que a opressão sobre a mulher ocorre por meio da distribuição dos papéis sociais de acordo com o sexo da pessoa; e que para a mulher é destinada a vida privada⁸, como ser mãe, cuidar dos filhos, ser um dos membros do núcleo familiar.

2.1.2 Beauvoir e o feminismo radical

⁸ A partir dessa observação, que já estava presente na Segunda Onda Feminista, Carol Hanisch, que foi membro da New York Radical Women, criou a frase “The Personal is Political” em 1969. <http://carolhanisch.org/>

Conforme citado acima, autoras que exerceram as bases teóricas para o feminismo radical, em especial Firestone, utilizaram-se do trabalho de Simone de Beauvoir. Por isso, apresento o livro *O Segundo Sexo*⁹ Volume 1 e 2 (2009) com as questões existencialistas¹⁰ manifestadas pela autora sobre a situação da mulher no sistema patriarcal.

Já na década de 1940, antes da Segunda Onda Feminista (1960-1980), Beauvoir abordou em *O Segundo Sexo* (2009) questões que depois fizeram parte do feminismo radical, como entender a opressão da mulher pela sua condição de fêmea na sociedade patriarcal; a maternidade obrigatória como um peso por restringir a mulher à vida privada; a prostituição como exploração sexual.

Assim como Beauvoir parte do existencialismo francês para analisar a situação da mulher enquanto indivíduo, a autora tem como base também o materialismo histórico para explicar a inferioridade econômica da mulher, pela divisão do trabalho. O termo materialismo histórico¹¹ foi desenvolvido para se referir à abordagem metodológica da sociedade desenvolvida por Karl Marx e Friedrich Engels, que se faz através da análise dos meios de produção, das disputas das classes sociais.

Em *O Segundo Sexo* (2009), a autora afirma que a mulher é inserida na categoria do Outro, do inessencial, na história da humanidade, e o homem se configura enquanto Sujeito, absoluto. Ela explica que a noção de alteridade se justifica porque “nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro. A divisão não foi estabelecida inicialmente sob o signo da divisão dos sexos” (BEAUVOIR, 2009, p.17).

Exemplifica que os judeus são os ‘outros’ para os antissemitas, os negros para os racistas e os indígenas para os colonos. Mas, segundo Beauvoir, diferente desses grupos, as mulheres não têm base histórica para se apoiar e fazer o retorno de se perceber como essenciais. Afirma que a mulher sempre esteve subordinada ao homem na história da humanidade, e que isso não é

⁹ Antes do lançamento em 1949, trechos do livro foram publicados na revista *Les Temps Modernes*, fundada em 1945 por Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. <https://avecbeauvoir.wordpress.com/2015/07/20/dez-curiosidades-que-ajudam-a-compreender-o-segundo-sexo/>

¹⁰ Existencialismo é uma corrente filosófica em que se valoriza a liberdade e individualidade humana. <http://www.infoescola.com/filosofia/existencialismo/>

¹¹ O termo, porém, não foi desenvolvido pelos autores: <http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/materialismo-historico.htm>

consequência de um evento; “não têm passado, não têm história nem religião própria” (BEAUVOIR, 2009, p.20).

Em determinada passagem de *O Segundo Sexo* (2009), a autora declara que o útero confina a fêmea à feminilidade. Pois o fato de uma pessoa ser do sexo feminino não parece suficiente para torná-la mulher, dentro das conformidades do patriarcado, então ela explica que “o termo ‘fêmea’ é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação”. (BEAUVOIR, 2009, p. 35)

Beauvoir apresenta como base teórica o materialismo histórico, mais especificamente a obra *A Origem da Família* (1884) de Friedrich Engels, para justificar a situação de submissão da mulher. Argumenta que, com a extensão da agricultura, a propriedade privada aparece e o homem torna-se também proprietário da mulher, o que consiste na ‘grande derrota histórica do sexo feminino’ (BEAUVOIR, 2009). A autora explica que esse fenômeno é decorrente da divisão do trabalho como consequência da invenção de novos instrumentos. “O trabalho doméstico da mulher desaparecia, então, ao lado do trabalho produtivo do homem; o segundo era tudo, o primeiro um anexo insignificante” (BEAUVOIR, 2009, p.89).

E a restrição da mulher ao espaço doméstico foi justificada “por esse maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo” (BEAUVOIR, 2009, p.654). Mas a autora argumenta que a maternidade é mais um dos inconvenientes da feminilidade, e que é ensinada para a mulher desde a infância, por meio das bonecas, configurando-se assim como construção social. A maternidade, segundo Beauvoir, limita a mulher apenas ao papel de mãe, aprisionando-a cada vez mais ao trabalho doméstico e eliminando o caráter sexual e qualquer sinal de individualidade, já que a mãe passa a existir em prol do filho.

A gravidez é principalmente um drama que desenrola na mulher entre si e si; ela sente-o a um tempo como um enriquecimento e uma mutilação; o feto é uma parte de seu corpo e um parasito que a explora; ela o possui e é por ele possuída; ele resume todo seu futuro e, carregando-o, ela sente-se ampla como o mundo, mas essa própria riqueza a aniquila: tem a impressão de não ser mais nada. (BEAUVOIR, 2009, p.661-622).

A autora afirma que o corpo da mulher ganha conotação sagrada¹², porque o seio já não é mais objeto erótico e sim fonte de vida, “a tal ponto que quadros piedosos nos mostram a Virgem Mãe descobrindo o peito para suplicar ao Filho que poupe a humanidade” (BEAUVOIR, 2009, p.663). Ao mesmo tempo em que a mulher tem a impressão de não ser mais nada além de mãe, segundo Beauvoir, ela sente que sua existência é justificada, sentindo-se assim completa.

De acordo com a obra *A Prostituição na Cidade de Paris (1836)* de Parent-Duchâtelet, Beauvoir conta que a maioria das prostitutas se iniciava na profissão por necessidade econômica, tendo muitas delas trabalhado como criadas domésticas anteriormente, e ficado desempregadas depois; e que 80% das prostitutas parisienses eram oriundas do campo. Beauvoir apresenta a história da prostituição na capital francesa para mostrar os caminhos de se entender a profissão enquanto exploração de classe e sexual sobre as mulheres.

Com efeito, em muitos casos, a prostituta teria podido ganhar a vida de outro modo: mas, se o que escolheu não lhe parece o pior, não é prova de que tenha o vício no sangue; isso antes condena uma sociedade em que tal profissão é ainda uma das que parecem menos rebarbativas a muitas mulheres. Perguntam: Por que ela a escolheu? A pergunta deveria ser antes: Por que não a teria escolhido? (BEAUVOIR, 2009, p.735).

2.1.3 Prostituição e pornografia

Após ter explicado as origens do feminismo radical, as principais bandeiras e reivindicações, alguns dos discursos sobre maternidade e núcleo familiar, me detenho a abordar a prostituição e a pornografia segundo esse segmento feminista, mas em um eixo histórico inserido no final da Segunda Onda Feminista, na década de 1980. Dedico este subtópico à prostituição e à pornografia por serem entendidas pelo feminismo radical como formas de exploração sexual sobre a mulher pelo caráter mercantil e patriarcal que as envolvem, inseridas no bojo do capitalismo.

¹² O Sagrado do qual fala Beauvoir tem a ver com a ausência de sexualidade. Diferente do significado dada a essa palavra em religiões matriarcais.

Apresento as obras *O Contrato Sexual* (1988) de Carole Pateman e *Pornografia: homens que possuem mulheres* (1981) de Andrea Dworkin para tratar da prostituição e da pornografia sob a ótica do feminismo radical. Escolho expor o trabalho de Pateman primeiro porque ela explica como as leis são estruturadas para servir aos interesses da dominação fálica, o que serve de base para entender como a prostituição aparece na lei do contrato e nos discursos feministas liberais como um trabalho como outro qualquer, por haver a possibilidade de um contrato social intermediando a relação de contratante (cliente) e contratada (prostituta).

Em *O Contrato Sexual* (1988), Pateman critica as teorias do contrato social. Ela conta que nele contém a história do surgimento de uma nova sociedade civil e de direito político, que se origina de um contrato original, além da sustentação de que as relações sociais livres têm como respaldo formas contratuais de fazê-las.

Pateman declara ainda que o encantamento pela teoria do contrato estava ganhando mais força, no contexto histórico que ela estava escrevendo o livro, do que em qualquer outro momento, desde que foi desenvolvida em XVII e XVIII. Mas que o contrato social sempre foi contado pela metade, por silenciar o contrato sexual.

O contrato original é um pacto sexual-social, mas a história do contrato sexual tem sido sufocada. As versões tradicionais da teoria do contrato social não examinam toda a história e os teóricos contemporâneos do contrato não dão nenhuma indicação de que metade do acordo está faltando. A história do contrato sexual trata da gênese do direito político e explica por que o exercício desse direito é legitimado; porém, essa história trata o direito político enquanto direito patriarcal ou instância do sexual - o poder que os homens exercem sobre as mulheres. A metade perdida da história conta como uma forma caracteristicamente moderna de patriarcado se estabelece. A nova sociedade civil criada através do contrato original é uma ordem social patriarcal (PATEMAN, 1988, p.15-16).

Conforme diz a autora, o contrato social é abordado como uma história sobre liberdade, em que se crê que todas as pessoas desfrutem da mesma condição civil, e que o contrato original é reproduzido inclusive nos contratos de trabalho e casamento. Pateman conta ainda que uma das interpretações é a de que o contrato é anti-patriarcal, e que o contrato social e o patriarcado não podem existir juntos. E que leituras como essas esquecem do que está em jogo além da liberdade, já que na própria formulação do contrato está a dominação dos homens sobre as

mulheres, assim como "o direito masculino de acesso sexual regular a elas" (PATEMAN, 1888, p.16)

O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentido da liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato (PATEMAN, 1988, p.16-17).

Pateman afirma que a liberdade civil não é universal tal qual foi disseminada pelo contrato social, e sim mais uma forma do patriarcado exercer sua dominação, e que o discurso de que os filhos (representando a nova sociedade civil) rompem com o regime paterno configura-se como uma estratégia para assegurar as mulheres para eles.

A autora, ao argumentar que o contrato social é sexual por ser de caráter patriarcal, lança as bases para se fazer entender os problemas que envolvem as mulheres em situação de prostituição, ao explicar que não existe liberdade contratual por parte do contratado quando se refere à mulher, já que as leis que regem a teoria do contrato tem como organização o sistema patriarcal.

Pateman diz que o comércio sobre o corpo da mulher não se faz mais de forma escancarada como antes, em que se colocavam esposas em um leilão, por exemplo, mas por meio do discurso da liberdade do contrato, e é dessa forma que se insere a prostituição no mercado capitalista.

Segundo a autora, apesar do caráter público da prostituição - já que as prostitutas são facilmente acessíveis por meio da compra do serviço, transações diplomáticas, políticas e comerciais, a atividade é encarada como privado pelo capitalismo, por ser resolvido como um acordo, contrato, entre cliente e prostituta. A prática da prostituição se fazia aceitável também com o discurso de ser "um mal necessário que protegia as jovens do estupro e protegia o casamento e a família dos devaneios do desejo sexual dos homens" (PATEMAN, 1988, p.280)

Pateman conta que a prostituição era entendida por algumas feministas como um trabalho remunerado como outro qualquer, precisando apenas de direitos sindicais. E que essa conclusão parte dos mesmos pressupostos da defesa contratualista, de que há uma troca voluntária entre a prestação de serviço da prostituta e a consumação do cliente. A autora sinaliza que a

prostituição é defendida ainda sob o discurso de libertação sexual das mulheres, de que elas podem fazer o que quiser com seus corpos, inclusive comercializar.

Outra questão apontada pela autora como frágil no contrato social é a falta de atenção dada a prostituição ser constituída, sobretudo, por mulheres, sob o argumento de que a prática não é restrita às mulher, já que os homens também podem se prostituir. Mas Pateman destaca que a prostituição quase sempre aparece como um problema relaciona à prostituta, à mulher.

A suposição patriarcal de que a prostituição seja um problema referente às mulheres garante que o outro participante do contrato de prostituição não seja analisado. Uma vez que a história do contrato sexual é contada, a prostituição pode ser encarada como um problema referente aos homens. O problema da prostituição torna-se então envolvido na questão de por que os homens reivindicam que os corpos das mulheres sejam vendidos no mercado capitalista. A história do contrato sexual também dá a resposta; a prostituição faz parte do exercício da lei do direito sexual masculino, uma das maneiras pelas quais os homens têm acesso garantido aos corpos das mulheres (PATEMAN, 1988, p.285).

Conforme a autora, a crítica feminista à prostituição era rejeitada - dentro do contexto histórico que ela escreveu o livro - por meio do argumento de que as prostitutas exploram e enganam os clientes. Pateman chama atenção, porém, que a prostituição deveria ser vista como uma atividade em que as mulheres são exploradas, e não os homens, porque elas que estão sujeitas às normas do contrato social. Esse discurso de que a mulher se faz manipuladora pela sua sexualidade é recorrente não só em debates sobre a prostituição, como em tantas outras abordagens quando se diz que a mulher deseja conseguir algo, como veremos mais adiante na análise dos filmes.

Já em relação à pornografia, convoco a obra *Pornografia: homens que possuem mulheres* (1981) de Dworkin para abordar a visão do feminismo radical sobre esse produto. Para abordar sobre a pornografia, a autora explica a origem etimológica da palavra, que no grego antigo significa ‘escrever sobre putas’, ou seja, fazer a representação gráfica das prostitutas que eram consideradas indignas. Ela contextualiza dizendo que, na Grécia, muitas mulheres de classe baixa eram prostitutas, sendo disponibilizadas facilmente para o sexo com os homens.

Segundo a autora, o significado da palavra pornografia continua, só que a representação visual foi estendida com a fotografia e o vídeo. Mas o objetivo é o mesmo e a forma de conceber a prostituta também o é. Dworkin afirma que a pornografia ser considerada como representação

do erótico significa que a decadência das mulheres funciona como prazer sexual. E o entendimento de que a pornografia é imoral se deve porque a sexualidade da mulher também é interpretada dessa forma, e que a pornografia, portanto, vende e promove esse discurso de que a sexualidade rebaixa a mulher.

Pelo significado da palavra pornografia, Dworkin faz paralelo com a prostituta dentro do sistema patriarcal. De antemão, conta que a pornografia e a prostituição fazem parte de uma colonização sexual material de controle dos corpos das mulheres, assim como as instituições como o casamento e a religião.

É importante salientar que Dworkin aborda as práticas que são inseridas em um contexto de dominação fálica, já que a sexualidade da mulher configura-se de forma diferente em religiões matriarcais e na prostituição sagrada, como veremos mais adiante. Quando a autora fala que há uma prostituição considerada indigna, ela deixa brecha para a suposição de que há uma que não é entendida assim.

Dworkin conta que a ideologia da dominação sexual masculina argumenta superioridade em razão do pênis dos homens, que dá o direito físico sobre a posse do corpo das mulheres de forma natural. A autora afirma que a metafísica da dominação sexual masculina está em entender as mulheres como prostitutas, ou seja, como de fácil acesso ao sexo, de acordo com o desejo dos homens.

Mesmo diante de situações em que prostitutas são ameaçadas e drogadas, por exemplo, e afirmam terem sido abusadas sexualmente, elas não são compreendidas dentro do sistema patriarcal, pelo argumento que faz parte da ordem natural que o homem se apossa do corpo da mulher (DWORKIN, 1981). Consoante a autora, a prostituta é interpretada como manipuladora, por saber negociar com o cliente, em função da sua relação com a sexualidade exercida pelo órgão genital e pelo poder de seduzir.

Apesar de Dworkin ter escrito essa obra em 1981, ainda é possível perceber o discurso sobre a mulher manipuladora pela sua sexualidade, que veremos mais adiante na análise dos filmes, como já citado anteriormente; assim como a ideia de independência e desenvoltura da prostituta no momento de estabelecer as regras do contrato do seu serviço, argumento defendido pelo feminismo liberal, que será exposto no próximo tópico deste capítulo.

2.2. Feminismo liberal

Neste tópico, apresento brevemente o surgimento e as pautas do feminismo liberal, depois coloco em destaque algumas das disputas do feminismo radical com ele, por meio de dois artigos: *Liberalismo e Feminismo - Igualdade de Gênero em Carole Pateman e Martha Nussbaum* (2010) de Ingrid Cyfer e *O Pessoal é Político - A Crítica Feminista de Nancy Fraser e Catherine Mackinnon a Jürgen Habermas* (2016) de Camila Palhares Barbosa e Tatiana Vargas Maia.

2.2.1. Principais referências

O feminismo liberal¹³, que defende a liberdade e autonomia individual, surge no século 18, e é desenvolvido no 19, tendo como principal expoente a escritora inglesa Mary Wollstonecraft. Ela publicou o livro *Uma Defesa dos Direitos da Mulher* (1792) no qual afirmou que as mulheres não eram inferiores aos homens, apenas não receberam a mesma educação e escolaridade que eles.

Anos mais tarde da publicação de Wollstonecraft, sufragistas como Elizabeth Cady Stanton¹⁴ e Susan B. Anthony advogaram a favor da abolição da escravidão, fazendo analogia - por meio de seus escritos - dessa prática com a opressão pela qual as mulheres passavam. Mas foi na década de 1960, que feministas liberais foram às ruas com esse discurso, no mesmo período que depois começaram a ser criados os grupos National Organization for Women (NOW)¹⁵, National Women's Political Caucus (NWPC)¹⁶ e Women's Equity Action League¹⁷.

Nas primeiras formulações do feminismo liberal estão a conquista ao acesso à educação, o direito ao voto e a igualdade no casamento (para que as mulheres tivessem direito sobre suas

¹³ Informações sobre o Feminismo Liberal no subtópico 2.2.1:

<https://blogdaboitempo.com.br/2015/04/27/mary-wollstonecraft-e-as-origens-do-feminismo/>
http://www.huffpostbrasil.com/2015/06/14/qual-e-o-seu-feminismo-conheca-as-principais-vertentes-do-movim_a_21680114/

¹⁴ Autora de *A Bíblia da Mulher* (primeira parte publicada em 1895 e a segunda em 1898)
<http://pedravaliosas.blogspot.com.br/2012/06/biblia-da-mulher.html>

¹⁵ Fundação NOW <http://now.org/>

¹⁶ Fundação NOW <http://now.org/>

¹⁷ Fundação NOW <http://now.org/>

propriedades econômicas). O objetivo desse segmento é possibilitar a igualdade jurídica entre mulheres e homens, na crença de que é possível por meio da representatividade política de mulheres nas instituições. Outro expoente desse feminismo é John Stuart Mill, ele acreditava que o trabalho doméstico era inferior, e não merecia atenção, e é sobre essa questão que veremos a seguir.

2.2.2. Público-privado para Pateman e Nussbaum

No artigo, *Liberalismo e Feminismo - Igualdade de Gênero em Carole Pateman e Martha Nussbaum (2010)*, Cyfer conta que a frase ‘o pessoal é político’, desenvolvida durante a Segunda Onda Feminista por Carol Hanisch, parece consensual entre os segmentos do feminismo, mas cada um atribui um sentido a ela.

A autora começa por explicar como ‘o pessoal é político’, que se refere às circunstâncias pessoais interligadas às estruturas públicas, é entendido pelas teorias liberais, que “tenderão a restringi-lo, uma vez que terão de combinar essa ideia com a preservação do espaço privado, sob pena de comprometerem sua identidade liberal” (CYFER, 2010, p.136).

As primeiras feministas encontraram na dicotomia liberal público-privado o argumento para salvaguardar um espaço em que a mulher pudesse gerir sua conduta sem a interferência estatal na distribuição de papéis sociais. Reivindicações feministas típicas como o direito ao aborto, ao trabalho, à liberdade sexual, entre outros, aparecem frequentemente atreladas à noção de autonomia, entendida principalmente como não-intervenção estatal na esfera da privacidade do sujeito (CYFER, 2010, p.136-137).

Cyfer explica os argumentos usados no feminismo liberal para se pensar sobre o que é política ou não. O primeiro tem como base a fundamentação do filósofo contratualista John Locke, que entende a sociedade civil e o Estado como se fossem separados, em que a sociedade seria o espaço em que se pode praticar a liberdade pessoal, que as pessoas podem ser livres da coerção do Estado (CYFER, 2010, p.137).

Conforme Cyfer, a outra relação entre a separação privado e público é a pessoal e social. O romantismo, em crítica ao liberalismo, acusou a economia política de não se preocupar com a importância de uma esfera para a intimidade. Já que na esfera social, os indivíduos são convocados a representar papéis sociais, mas que eles precisam de um tempo para abandonar esses papéis, em um espaço que seria denominado como esfera pessoal ou íntima, para o exercício das relações de amor e amizade. (CYFER, 2010)

As duas versões da dicotomia público-privado são problemáticas para o feminismo. A primeira, como foi dito acima, porque assumiria que soluções meramente formais, como o direito ao voto, seriam medidas suficientes para emancipar as mulheres de papéis subordinados. A segunda, por sua vez, porque resguardaria da intervenção pública as relações amorosas, familiares e sexuais, que são os espaços em que a discriminação de gênero aparece mais intensamente. As teorias feministas, por mais diversas que possam ser suas concepções de igualdade, têm de lidar simultaneamente tanto com a demanda pela reserva de um espaço de não-interferência social e estatal nas escolhas e na conduta individual das mulheres, como com a demanda de intervenção estatal na esfera privada quando é preciso evitar ou coibir práticas sexistas de grupos sociais conservadores (NUSSBAUM, 1999) (CYFER, 2010, p.137).

Cyfer, ao se apropriar da afirmação de Pateman de que os debates da dicotomia público-privado compõem a definição do que é feminismo, traça o embate entre os discursos de Pateman e Nussbaum. Nussbaum defende que é possível atenuar a dicotomia privado e público sem precisar comprometer os pilares do liberalismo, como individualidade e autonomia. Já Pateman acredita que o liberalismo existe por conta da forte relação de dicotomia entre privado e público, e é nesse aspecto em que ele se apresenta ligado ao poder patriarcal. (CYFER, 2010)

Pateman, crítica do contrato social, como já explicitado aqui, afirma que no discurso de Locke é possível perceber a relação patriarcal com a política, sobretudo quando ele entende a hierarquização do homem sobre a mulher como algo natural, de espécie biológica, e não política (CYFER, 2010). Segundo Cyfer, Pateman entende ainda que o discurso do filósofo contratualista de que há divisão entre o político e o privado faz com que se esqueça do trabalho doméstico, por exemplo, que é destinado à mulher.

Pateman observa ainda que a esfera doméstica não está incluída no conceito de público nem no conceito de privado (social) de Locke. A sociedade civil teria abstraído o ambiente doméstico, tornando-o invisível. Sinal disso estaria nas expressões ‘sociedade e estado’, ‘economia e política’, ‘social e político’ que muitas vezes são utilizadas como equivalentes de ‘privado e público’, respectivamente. O espaço familiar, onde se constroem e reproduzem as identidades de gênero, permaneceria esquecido na discussão teórica liberal (OKIN, 1989) (CYFER, 2010, p.138).

Pateman refere-se a Mill, um dos principais expoentes do feminismo liberal, em crítica ao esquecimento de se fazer política no ambiente doméstico, pois Mill pensou em formas de emancipar a mulher dentro do casamento, mas com a defesa de que o casamento deveria con-

tinuar representando uma carreira para as mulheres. Pateman conta que Mill faz essa divisão por acreditar que se trata das tarefas naturais entre homens e mulheres. (CYFER, 2010)

A íntima relação entre o privado e o natural está, segundo Pateman, na base da interconexão entre liberalismo e patriarcalismo, e aparece mesmo em liberais considerados feministas, como Stuart Mill. O público e o privado podem, portanto, ser também denominados espaço da cultura e da natureza, respectivamente, mas qualquer que seja a nomenclatura utilizada, o espaço masculino será o primeiro, e o feminino, o segundo (CYFER, 2010, p.139).

Após apresentar a crítica de Pateman à dicotomia público-privado, Cyfer expõe como essa dicotomia aparece no discurso de Nussbaum. Segundo Cyfer, Nussbaum concorda com as críticas de Pateman e reconhece que algumas delas deveriam ser incorporadas ao liberalismo político feminista. Mas alega que isso não iria descaracterizar o feminismo liberal, e sim torná-lo mais forte.

Para explicar a afirmação, Nussbaum tem como base duas ideias extraídas da teoria liberal, sobretudo a kantiana. A primeira é a de igualdade entre homens e mulheres, e a outra é o poder de escolha do indivíduo. Ambas convergem no discurso de autonomia do indivíduo, pois "tomando o indivíduo como unidade básica do pensamento político, a teoria liberal opor-se-ia à idéia de que o indivíduo funde-se à coletividade, seja ela a comunidade política, seu grupo social ou mesmo a família" (CYFER, 2010, p.140).

Cyfer afirma que as posições de Pateman e Nussbaum se aproximam quanto ao questionamento da origem natural da distribuição dos papéis sociais. Pois as duas acreditam que a dicotomia público-privado em relação a cultural-natural se insere em um sexismo do liberalismo político tradicional.

Mas que, ao mesmo tempo, Pateman e Nussbaum não partilham do discurso de que as características biológicas sejam irrelevantes na definição das identidades sexuais, e que segundo ambas, "o conceito de igualdade de gênero aplica-se à valoração dessas identidades e às implicações dessa valoração na distribuição de oportunidades entre homens e mulheres. Essas oportunidades incluem a realização pessoal, a possibilidade de planejar a própria vida, a participação política e o acesso ao trabalho sem custos adicionados em razão da identidade de gênero" (CYFER, 2010, p.141-142).

Cyfer chama atenção para o posicionamento de Pateman perante a igualdade liberal, que se utiliza de políticas indiferentes às desigualdades sociais, sobretudo quando se trata do ambiente doméstico. A autora afirma que Nussbaum parece estar de acordo com o discurso de Pateman, ao admitir que é preciso ultrapassar a igualdade abstrata do liberalismo para se chegar a igualdade de gênero.

Mas apesar de Pateman e Nussbaum convergirem em relação às implicações da dicotomia público-privado, elas se distanciam quanto a esse problema poder ser ou não resolvido na economia liberal, pois "Pateman considera que o feminismo não é compatível com a dicotomia público-privado, e, portanto, com o liberalismo, Nussbaum considera que o feminismo não pode prescindir de conceitos-chave liberais como a autonomia e a individualidade" (CYFER, 2010, p.142)

2.2.3 Fraser e Mackinnon contra Habermas

Em *O Pessoal é Político: A Crítica Feminista de Nancy Fraser e Catherine Mackinnon a Jürgen Habermas* (2016), de Camila Palhares Barbosa e Tatiana Vargas Maia. Barbosa e Vargas contam que a apresentação da ação comunicativa de Habermas não toma cuidado para as relações de gênero, e por isso virou alvo de crítica de várias feministas.

A exemplo de Mackinnon que, segundo as autoras, "afirma que para entender as relações de poder entre os gêneros é preciso saber como a desigualdade entre os sexos está sendo vivida, pois o status social da mulher é formado através das relações de sexo estabelecidas pelos homens e, portanto, questões de gênero perpassam todos os níveis institucionais, tanto na esfera privada quanto no mundo da vida" (BARBOSA, MAIA, 2016, p.115).

No discurso de Habermas há a separação entre público e privado, o que contradiz o mote básico do feminismo depois da Segunda Guerra Mundial, que o privado é político. Como forma de crítica a Habermas, Fraser propõe que se analise a teoria habermasiana por meio de três aspectos: sistema de mundo e de vida, distinção entre reprodução material e simbólica, e dimensões da esfera pública e privada. (BARBOSA, MAIA, 2016)

Na Teoria do Agir Comunicativo, Habermas faz a diferenciação entre produção material e produção simbólica. (...) Afirma que uma sociedade necessita se desenvolver materialmente através da regulação de mecanismos de trocas de grupos de indivíduos com não humanos, com o ambiente externo (físico) e outros sistemas sociais, reproduzindo, nesse sentido, o que Habermas chama de 'trabalho social'. Por outro lado,

sociedades também devem desenvolver reproduções simbólicas deles mesmos que transmitem para futuras gerações ou novos membros linguagem e normas que constituem a identidade social (BARBOSA, MAIA, 2016, p.117).

A questão é que, como as autoras Barbosa e Maia apontam, as produções simbólicas representam aquelas que não são pagas, em sociedades capitalistas, como o cuidado de crianças, que ficam na maioria das vezes por conta da responsabilidade da mulher. Habermas, porém, afirma que a reprodução simbólica é importante para sobrevivência do ethos¹⁸ social. E esse é um dos aspectos do discurso de Habermas do qual Fraser se opõe, ao argumentar que essa perspectiva naturalista, por recorrer às diferenças biológicas, legitima a subordinação das mulheres. (BARBOSA, MAIA, 2016)

O ponto de Mackinnon, e de certa forma o ponto de Fraser, é salientar que gêneros não são estabelecidos socialmente apenas como diferença, mas sim como formas hierárquicas de poder, tanto em âmbito jurídico-administrativo perpetuado por normas formais e sociais, quanto na esfera doméstica (BARBOSA, MAIA, 2016, p.118).

Já na obra *Entre Facticidade e Validade* (1992), Habermas dá continuidade ao seu discurso ao tentar se posicionar a favor do feminismo liberal, ao reconhecer e valorar como pautas importantes dentro de um cenário de igualdade jurídica, o que segundo o autor, inclui maior participação das mulheres no sistema.

Habermas critica algumas premissas do feminismo radical, sobretudo as propostas por Mackinnon, em especial ao discurso da feminista de entender a relação de homens e mulheres em desigualdade. Mackinnon argumenta então que "a falha do feminismo marxista e do feminismo liberal é colocar o problema de gênero como parte do plano político e estrutural, quando na verdade, o próprio sistema (tanto socialista quanto capitalista) já é estruturado através de hierarquias de gêneros plenamente constituídas" (BARBOSA, MAIA, 2016, p.122).

Porém, Habermas reconhece a fragilidade do direito liberal em relação às mulheres por afirmar que não existe liberdade se a outra pessoa envolvida é oprimida. E com isso, Habermas parece se importar com as pautas feministas emancipatórias, ao propor o fortalecimento das mulheres na esfera pública política, assim como a autonomia em no ambiente privado (BARBOSA, MAIA, 2016).

¹⁸ <http://www.dictionary.com/browse/ethos>

Ainda assim, segundo as autoras, Mackinnon chama atenção para a autonomia da mulher na economia liberal, que assim como a permissividade, está inserida no sistema político formado à serviço dos interesses dos homens. Com esse argumento de que não há autonomia da mulher dentro de uma estrutura de poder patriarcal que Mackinnon se tornou pioneira, assim como Andrea Dworkin, na luta antipornografia nos Estados Unidos, pois Mackinnon explicou que “na pornografia grande parte dos comportamentos que a sociedade costuma condenar, como por exemplo, humilhação, tortura, dor, e desigualdade, são postos de forma naturalizada e aceitável enquanto sexo” (BARBOSA, MAIA, 2016, p.123)

MacKinnon (1991, 136) ainda salienta que a diferença fundamental entre estupro e o sexo é o consentimento, e que parte da dominação masculina sobre as mulheres se dá através da sexualização da escolha e do consentimento, em que o ‘forçado’ à mulher torna-se desejado e legitimado. Essas expressões são, para MacKinnon (1991, 159), centradas na sexualidade masculina, uma vez que a mulher não tem escolha na posição da sua própria identidade sexual, e não consegue confrontar as relações sociais e com o Estado em seus próprios termos (BARBOSA, MAIA, 2016, p.124).

As autoras afirmam que a lei antipornografia proposta por MacKinnon e Dworkin em 1997 tem como objetivo entender a pornografia como uma questão de segurança pública. E que Mackinnon, assim como Fraser, nega a divisão entre público e privado, o que permite que elas façam críticas a Habermas - quando o autor defende que é possível a emancipação das mulheres na economia liberal - com base no argumento de que as próprias estruturas de poder atendem ao patriarcado.

2.3. Feminismo negro

O feminismo negro¹⁹ surge durante a Segunda Onda Feminista, ou seja, a partir da década de 1960, com o objetivo de lutar contra o sexismo e o racismo. Como crítica inicial, feministas negras alegaram que o feminismo radical se esquecia das mulheres negras na luta feminista, direcionando as pautas somente para mulheres brancas.

No mesmo ano que foi publicado *Política Sexual* (1970) de Kate Millett, o livro *A Mulher Negra: Uma Antologia* foi lançado. Organizado por Toni Cade Bambara e com colaboração

¹⁹ Informações sobre a origem do feminismo negro no tópico 2.3: <https://newrepublic.com/article/131897/kate>

de Nikki Giovanni, Audre Lorde e Alice Walker, a obra reuniu poemas, histórias e ensaios, chamando atenção para a exclusão das mulheres negras dentro do Movimento dos Direitos Civis²⁰ e do feminismo radical. As feministas negras afirmaram que as categorias sexo e raça eram sobrepostas²¹ uma a outra reforçando as opressões em relação à mulher negra.

Três anos depois, a organização National Black Feminist²² (1973-1976) foi fundada em Nova York, nos Estados Unidos, por Michele Wallace, Margaret Sloan, Flo Kennedy, Faith Ringgold e Doris Wright. O objetivo era abordar sobre as especificidades da mulher negra. No ano seguinte de sua fundação, em 1974, podia-se contabilizar mais de duas mil mulheres como membros da organização.

Mais adiante, uma das referências teóricas do feminismo negro é publicada: *Mulheres, Raça e Classe* (1981) de Angela Davis, ativista que participou das organizações Panteras Negras e Partido Comunista dos Estados Unidos. A obra aborda a exploração da mulher negra escravizada, e como os conceitos de maternidade e feminilidade, dos quais se opunham o feminismo radical, não atingiam as mulheres negras.

No mesmo ano, Bell Hooks lança o livro *Eu Não Sou Uma Mulher?*²³ *Mulheres Negras e Feminismo*²⁴ (1981), no qual examina o sexismo e racismo sobre as mulheres negras com base no Movimento de Direitos Civis e no feminismo radical. Devido à importância dessas obras de Davis e Hooks para o feminismo negro, as exponho a seguir.

2.3.1 Davis e o Feminismo Negro

Em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), Davis chama atenção para as intersecções das opressões de gênero, raça e classe, ao criticar a esquerda ortodoxa, que coloca em destaque a questão da classe sobre as outras opressões. Especificamente, Davis se preocupa com os conflitos da mulher negra, que carrega o fato de pertencer ao sexo feminino, por ser negra e por historicamente ter sido escravizada.

²⁰ <http://escola.britannica.com.br/levels/fundamental/article/Movimento-pelos-Direitos-Civis/480991>

²¹ Em 1989, a jurista Kimberlé Crenshaw cunhou o termo Interseccionalidade para se referir às opressões de sexo, raça e classe que atingem as mulheres negras. <http://www.revistas.usp.br/ts/article/viewFile/84979/87743>

²² <http://www.blackpast.org/aah/national-black-feminist-organization-1973-1976>

²³ Frase inspirada no discurso de Sojourner Truth, ex escravizada e oradora, que fez a mesma pergunta em 1851 na Convenção dos Direitos das Mulheres em Ohio. <https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/quem-tem-medo-do-feminismo-negro-1920.html>

²⁴ Tradução livre para “Ain’t I a Woman? Black Women and Feminism”

Diferentemente das mulheres brancas, que ficavam no espaço doméstico, as mulheres negras escravizadas tinham sua existência ofuscada pelo trabalho compulsório. A exploração das mulheres negras se dava por meio do trabalho, que quase nada se diferenciava ao do homem negro (DAVIS, 2016).

As mulheres não eram ‘femininas’ demais para o trabalho nas minas de carvão e nas fundições de ferro, tampouco para o corte de lenha e a abertura de valas. Quando o canal Santee foi construído, na Carolina do Norte, as escravas corresponderam a 50% da força do trabalho (DAVIS, 2016, p.22-23).

Mas a autora atenta que as negras eram oprimidas na sua condição de mulher pela coerção sexual. Enquanto que os negros escravizados eram punidos com açoitamentos e mutilações, às mulheres negras era acrescentado o estupro, que “era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p.20).

Davis conta que, além da força de trabalho, a capacidade reprodutiva da escrava começou a ser valorizada quando houve a tensão entre a abolição do tráfico internacional de mão de obra escrava com a indústria do algodão, e a classe proprietária precisou da reprodução natural como forma de repor a população de escravizados.

E que nas décadas que precederam a Guerra Civil, a fertilidade (ou não) das mulheres negras servia como pré-requisito no momento da compra. Mas isso não significava que essas mulheres enquanto mães pudessem abrir mão do intenso trabalho para se dedicarem a cuidar dos filhos. Nas lavouras, era comum ver mães forçadas a deixar o bebê no chão enquanto trabalhavam.

A exaltação ideológica da maternidade - tão popular no século XXI - não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram ‘reprodutoras’ - animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de multiplicar (DAVIS, 2016, p.19).

Para essas mulheres, não existia uma força mística em relação à maternidade, no momento de proteger a cria, e sim suas experiências enquanto escravizadas. Algumas preferiam matar as filhas para que elas não tivessem que ser escravizadas ao chegar à vida adulta (DAVIS, 2016). E essa era a noção de maternidade, de proteção, para as mulheres negras.

Davis afirma que conforme a ideologia da feminilidade, que é um subproduto da industrialização, se disseminou por meio das revistas femininas e dos romances, “as mulheres brancas passaram a ser vistas como habitantes de uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo” (DAVIS, 2016, p.24-25).

A autora conta que nas propagandas da época, mulher se referia à mãe e a dona de casa. Mas que não acontecia o mesmo com as mulheres negras escravizadas, porque diante do sistema econômico da escravidão não havia espaço para os papéis sexuais hierárquicos da ideologia dominante. Para as escravas e os escravos, a vida doméstica era o único espaço que tinham para vivenciar experiências como seres humanos. E o fato das mulheres também exercerem os mesmos trabalhos que os homens, elas não tinham nem como serem diminuídas pelas funções domésticas (DAVIS, 2016).

Davis argumenta que o trabalho doméstico entre os escravizados não era exclusivamente destinado às mulheres, pois os escravos executavam as tarefas não como simples ajudantes das parceiras. Enquanto as mulheres cozinhavam, os homens caçavam. Mas, segundo a autora, essa divisão não parecia hierárquica porque ambas as tarefas eram consideradas importantes.

2.3.2 Bell Hooks e o feminismo negro

Em *Eu Não Sou Uma Mulher? Mulheres Negras e Feminismo* (1982), Hooks afirma que "o sexismo institucionalizado - ou seja, o patriarcado - formou a base da estrutura social americana junto com o imperialismo racial"²⁵ (HOOKS, 1982, p.15).

Segundo Hooks, as mulheres estadunidenses de todas as raças são socializadas para pensar que o racismo é só é questão de ódio racial, de discriminação e preconceito de pessoas brancas em relação às pessoas negras. É que, portanto, essas mulheres não conseguem entender que o racismo é uma ferramenta política do colonialismo e imperialismo, mas que isso não representa a incapacidade das mulheres de compreensão, (HOOKS, 1982, p.119) mas o como a institucionalização do racismo entrelaçado ao sexismo impede de perceber esses entraves, por meio de uma naturalização das leis.

²⁵ Tradução minha para "Institutionalized sexism - that is, patriarchy - formed the base of the american social structure along with racial imperialism." (HOOKS, 1982, p.15)

Hooks sinaliza que as pessoas não foram ensinadas a perceber a situação de submissão dupla sobre a mulher negra. Nas escolas estadunidenses, por exemplo, os livros de história não contavam sobre o imperialismo racial. Mais adiante, a autora conta, foi vendido o *American Dream*²⁶, em que as pessoas estavam juntas nesse sonho independente da raça. E mais ainda, Hooks chama atenção que a história da escravização dos negros foi justificada por uma maldição bíblica.

Ninguém mencionou assassinatos em massa de nativos americanos como genocídio, ou a violação de mulheres nativas americanas e africanas como terrorismo. Ninguém discutiu a escravidão como base para o crescimento do capitalismo. Ninguém descreveu a reprodução forçada de esposas brancas para aumentar a população branca como opressão sexista²⁷ (HOOKS, 1982, p.120).

Hooks afirma que essa educação estadunidense, da qual ela ainda via nas escolas, impossibilitou que o outro movimento feminista da época, ou seja, o feminismo radical, durante a Segunda Onda Feminista, percebesse o racismo que também havia nas estruturas de poder.

A autora descreve que esse grupo era formado por mulheres brancas, de classe média e universitárias, que foi responsável a dar uma nova concepção sobre o conceito de direito das mulheres nos Estados Unidos. E que, apesar de ter exigido uma transformação social por meio das mudanças na estrutura social estadunidense, esse movimento feminista não lutou contra o racismo por conta da educação que recebeu nas escolas, da qual não contou a história do racismo direto.

Hooks não coloca a culpa da exclusão de pautas para mulheres negras nas mulheres brancas, dentro do feminismo radical, e sim no sistema que educou as estadunidenses a não reconhecer o racismo também imbricado nas esferas de poder. Hooks tem como objetivo fazer emergir a importância do feminismo negro para as mulheres negras, mas não culpabilizando as outras mulheres.

Mas, como consequência, a autora diz que o conceito de irmandade do qual as mulheres brancas falavam não foi possível de ser sustentado, porque as mulheres negras estavam excluídas

²⁶ <http://www.dictionary.com/browse/american-dream>

²⁷ Tradução minha para “No one mentioned mass murders of Native Americans as genocide, or the rape of Native American and African women as terrorism. No one discussed slavery as a foundation for the growth of capitalism. No one described the forced breeding of white wives to increase the white population as sexist oppression.” (HOOKS, 1982, p.120)

disso. E que, com isso, o padrão hierárquico racial e sexual da sociedade estadunidense apareceu com um discurso que parecia diferente, mas não era. Pois o feminismo radical afirmou lutar a favor dos direitos das mulheres, sem se ater a perceber que nem todas as mulheres partilhavam as mesmas situações de vida.

2.4. Feminilidade fluída

Em *Problemas de Gênero* (2003), a filósofa pós-estruturalista²⁸ Judith Butler expõe que uma das dificuldades dos movimentos feministas de lutar contra o patriarcado é por conta da absorção do conceito de gênero de origem heterossexual, que é classificado de forma binária: feminino ou masculino. O que a autora, mais adiante, vai argumentar é que o gênero é fluído, que independe do sexo da pessoa, não importando se ela é macho ou fêmea.

Butler - que tem como base a obra *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, publicada originalmente em 1949 - critica como o feminismo acaba por recorrer aos discursos das estruturas de poder na tentativa de empoderar as mulheres.

Ao partir da observação de Foucault sobre como os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos sociais que passam a representar, Butler afirma que a representação política e da linguagem que a mulher está inserida permite que ela seja o 'sujeito' do feminismo na formação do discurso.

E, assim, o sujeito feminista se revela discursivamente constituído - e , pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação, o que se tornaria politicamente problemático, se fosse possível demonstrar que esse sistema produza sujeitos com traços de gênero determinados em conformidade com um eixo diferencial de dominação, ou os produza presumivelmente masculinos. Em tais casos, um apelo acrítico a esse sistema em nome da emancipação das 'mulheres' estaria inelutavelmente fadado ao fracasso. (BUTLER, 2003, p.19).

Segundo a autora, isso acontece porque a construção de um 'sujeito' é importante para política representativa, em especial para o feminismo. Ela aponta que é preciso compreender a categoria 'mulher' como produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder que se busca a emancipação, ou seja, como esse termo carrega incoerência por se tratar de um jogo de disputas entre o que se diz sobre mulher e o que se quer combater.

²⁸ <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/tag/pos-estruturalismo/>

Butler aponta que é um problema político o feminismo partir do entendimento que a palavra mulheres tenha a conotação de uma identidade comum. Isso acontece porque parece impossível separar o gênero, nesse caso, o gênero feminino associado à mulher, no discurso da trama política representativa.

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina. (BUTLER, 2003, p.20).

Segundo Butler, a construção de mulheres de forma genérica pode fazer com que os objetivos feministas fracassem, já que não são levados em conta os poderes constitutivos das próprias reivindicações representacionais. A autora afirma que assim como o gênero é construção, o sexo também é, ao contrário da percepção feminista que separa o sexo em biológico e gênero em cultural.

Esse discurso tem como base o sistema binário, em que o gênero diz o sexo ou se restringe a ele. Mas quando o gênero é constituído como independente do sexo, ele se torna flutuante, ao passo que homem e masculino podem significar um corpo feminino como o masculino, assim como mulher e feminino podem significar um corpo masculino como um feminino.

Butler apresenta o argumento de Luce Irigaray de que a contradição do termo 'mulheres' se explica por estar inserida na linguagem masculinista, tornando-as irrepresentável. E que em oposição a Beauvoir, que a mulher se configura como o Outro, Irigaray afirma que tanto o Sujeito quanto o Outro participam de uma economia significante falocêntrica e fechada, que trabalham em direção da exclusão do feminino.

Para Beauvoir, as mulheres são o negativo dos homens, a falta em confronto com a qual a identidade masculina se diferencia; para Irigaray, essa dialética particular corresponde a um sistema que exclui uma economia significante inteiramente diferente. Não só as mulheres são falsamente representadas na perspectiva sartriana do sujeito-significador e do Outro-significado, como a falsidade da significação salienta a inadequação de toda a estrutura da representação. (BUTLER, 2003, p.29).

Apesar de Beauvoir defender o direito das mulheres se tornarem sujeitos existenciais, seu entendimento de sujeito parte do masculino abstrato. Esse que "repudia sua corporificação socialmente marcada e em que, além disso, projeta essa corporificação renegada e desacreditada na esfera feminina, renomeando efetivamente o corpo como feminino" (BUTLER, 2003, p.31).

Segundo Butler, essa associação do corpo com o feminino restringe o feminino ao corpo, enquanto que a relação com o masculino, considerado renegado, é “o instrumento incorpóreo de uma liberdade ostensivamente radical” (BUTLER, 2003, p.31).

Fica claro que Beauvoir mantém o dualismo mente/corpo, mesmo quando propõe uma síntese desses termos. A preservação dessa distinção pode ser lida como sintomática do próprio falocentrismo que Beauvoir subestima. Na tradição filosófica que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta, invariavelmente, relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas. A mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro, são bem documentadas nos campos da filosofia e do feminismo. (BUTLER, 2003, p.32).

2.5. Feminino na bruxaria

Abordo aqui como o feminino era entendido na Europa, antes da Igreja Católica e do Império Romano unirem forças, no século IV, para a instalação do patriarcado (CABOT, 1992), e o como o sentido de feminino foi sendo transformado ao longo da história, durante e depois da Caça às Bruxas²⁹, que aconteceu na Europa, e foi demarcada entre o período do século 15 a 18.

Trato o feminino a partir da Bruxaria Tradicional, por ser anterior a dominação fálica, ao contrário da Bruxaria Moderna, conhecida sobretudo pela vertente Wicca³⁰. Utilizo como base teórica os livros *O Poder da Bruxa* (1992), por ser da suma sacerdotisa Laurie Cabot, que é uma das primeiras a popularizar a Bruxaria nos Estados Unidos; *A Prostituta Sagrada: A Face Eterna do Feminino* (2002) de Nancy Qualls-Corbett, analista junguiana, e *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva* (2004) de Silvia Federici, feminista radical autonomista.

Com *O Poder da Bruxa* (1992), apresento a parte mitológica da Bruxaria Tradicional, da qual Cabot sinaliza receber influência da cultura celta. Já em *A Prostituta Sagrada: A Face Eterna do Feminino* (2002), abordo sobre a prostituição em culturas matriarcais; e, por fim, em *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva* (2004), exponho como a Caça às Bruxas serviu para ajudar o Capitalismo se desenvolver, pela relação de opressão da mulher.

²⁹ Em 1487 foi publicado o livro *Malleus Maleficarum* em latim, que foi traduzido como *O Martelo das Bruxas* no Brasil. Manual de combate aos praticantes de heresia. <http://www.spectrumgothic.com.br/ocultismo/livros/malleus.htm>

³⁰ A Wicca foi popularizada por volta de 1950 com as escrituras de Gerald Gardner, sobretudo com o livro *Witchcraft Today* (1954). A obra pode ser conferida em versão brasileira em <http://static.tumblr.com/jstn12f/nYEnkyrab/a-bruxaria-hoje-gerald-gardner.pdf>

2.5.1 Bruxaria tradicional e maternidade

Em *O Poder da Bruxa* (1992), Cabot - que já inicia o livro usando o termo Velha Religião, cunhado pelas bruxas, para se referir às práticas da bruxaria antes do catolicismo - conta que na Bruxaria existe o culto à Grande Deusa, criadora do Universo, da natureza, responsável pelo mundo espiritual e pela intuição.

A autora explica que a religião é sobre criação, e por isso a Grande Deusa é também chamada de Deusa-Mãe³¹, personificada na Terra, e associada à mulher pelo dom de gerar vida, por meio do útero. Segundo Cabot, os pagãos acreditavam que os processos biológicos eram espirituais, e que todo evento natural carrega em si um significado divino.

(...) Os nossos ancestrais acreditavam que os grandes mistérios da vida eram os mistérios de transformação: como as coisas se convertem em outras coisas, como as coisas crescem, morrem e renascem. Talvez em nenhuma parte eles viram, em toda a sua experiência, esses eventos processarem-se de um modo mais pessoal e mais íntimo do que nas transformações da mulher. A capacidade de conceber uma nova vida humana, dar à luz, produzir leite e sangrar com as fases da lua, inspirava temor e reverência. A centralidade da mulher na vida da comunidade não podia ser negada. (...) A mulher refletia as mudanças cíclicas paralelas às mudanças sazonais da Terra e às fases mensais da Lua. Não era superstição nem fantasia espiritual o que fez os observadores primitivos notarem que a mulher e a natureza repartiam entre si o grande papel da maternidade. Era um fato biológico. (CABOT, 1992, p.32-33).

.A suma sacerdotisa expõe então a imagem das esculturas de Vênus, que “mostram a plenitude de formas da maternidade e a maturidade da natureza feminina” (CABOT, 1992, p.33). Segundo a autora, são esculturas datadas 35. 000 a 10.000 anos antes da era cristã, encontradas no continente europeu e africano, o que reforça o fato das mais antigas obras de arte representarem figuras de mães.

Figura 1 – Deusa de Willendorf

³¹ É importante salientar que cada cultura (celta, nórdica, grega, romana, etc) tinha a sua Deusa-Mãe. Cabot não fala sobre isso de forma direta, mas ao narrar as deusas em cada cultura



Fonte: Pinterest (<https://br.pinterest.com/pin/539306124098554254/>)

A maternidade era considerada sagrada, mas não no sentido de exclusão sexual, já que - na maioria das tradições do Oriente Médio, do Mediterrâneo e da antiga Europa - a Deusa-Mãe dava à luz ao filho que viria a se tornar seu consorte (amante). Na Bruxaria, a mulher não era a única a ser representada, mas o homem também, pelo Deus Cornífero, pelo Deus Sol, responsável pelo mundo físico, pela caça e proteção da colheita (CABOT, 1992).

Mas a autora chama atenção que o papel masculino na concepção não era entendido, e por isso o corpo da mãe era visto como "a única fonte de vida, assim como a Terra era a única fonte de vida biológica" (CABOT, 1992, p.33). Conta ainda, com base no antropólogo Lewis Henry Morgan, que os conceitos de paternidade e acasalamento foram desenvolvidos tarde na história da humanidade, e que foi a partir da civilização documentada que a família patriarcal foi surgindo.

De uma profusão de provas arqueológicas, históricas e antropológicas -- estátuas de Deusa, costumes funerários, pinturas rupestres de mulheres dando à luz, o recém-nascido ainda ligado à mãe pelo cordão umbilical — creio estar claro que os nossos ancestrais entenderam a íntima conexão entre o poder feminino e o poder da Terra. A mulher era a fonte da vida. Os ciclos recorrentes da mulher eram paralelos aos ciclos recorrentes da natureza. O grande 'mito do eterno retorno' (...) era o mito repetida-

mente interpretado no ciclo vital de todas as mulheres, em cada gravidez que produzia uma nova vida humana, e na misteriosa hemorragia que ocorria com cada lua e parava quando o ventre retinha seu sangue e ficava cada vez mais cheio, como a lua crescente (CABOT, 1992, p.35).

A autora conta que a Velha Religião era uma religião de êxtase, e que desenhos rupestres mostram pessoas “(...) dançando com animais selvagens, voando com pássaros, compartilhando os domínios aquáticos com os peixes e as serpentes” (CABOT, 1992, p.35). Cabot afirma que a Grande Deusa e suas sacerdotisas entendiam o corpo e a mente, o espírito e a matéria sem dicotomia; e que os seguidores da Velha Religião acreditam que o universo foi criado em êxtase a partir da junção do corpo e da mente da Grande Mãe (outro nome para Grande Deusa), que é responsável por todas as coisas vivas.

Do noroeste da Índia chega-nos a história de KujumChantu, a Mãe Divina, que criou as paisagens físicas da Terra a partir das várias partes do seu próprio corpo. Uma história pelágica da criação, oriunda do Mediterrâneo oriental, explica como Euronímia, a Deusa de Todas as Coisas, deu existência à Terra numa dança. Da Venezuela vem a história de Puana, a serpente que criou Kuma, a primeira mulher, de quem brotaram todas as coisas vivas e todos os costumes do povo Yaruros. (...) Entre os muitos mitos gregos da criação conta-se o de Gaia, a Terra, que surgiu do Caos ou Vazio, gerou o Céu e o Mar, e depois criou os poderosos Titãs (CABOT, 1992, p.36).

2.5.2. Deusa e a relação com a lua

Ainda em *O Poder da Bruxa* (1992), Cabot afirma que a Deusa original, a Grande Deusa, é entendida como a Grande Deusa Lua, por ser uma deidade ao mesmo tempo una e trina. Essa Deusa é também chamada de Deusa Tríplice por reunir em si as faces de uma Donzela, Mãe e Anciã, assim como a Lua, que possui três fases: crescente, cheia e minguante.

As mudanças da lua, conforme a autora, podem ser relacionadas aos ciclos biológicos da mulher, a exemplo da menstruação, pois “cada mulher podia identificar-se com a Grande Deusa ao identificar sua própria transformação corporal com o crescer e o minguar mensais da Lua”

(CABOT, 1992, p.38). Cabot conta ainda que por esse motivo os rituais de uma Bruxa são realizados em ligação com as fases da Lua³² e com os próprios ciclos menstruais.

A face da Donzela é relacionada à Lua Crescente ou Nova, que representa os começos e o lúdico, que vai ficando mais forte ao decorrer do tempo, e “quando amadurece e se transforma numa poderosa guerreira, ou Amazona, aprende a defender-se e aos filhos que algum dia nascerão dela” (CABOT, 1992, p.38)

Em algumas culturas, essa Deusa livre e independente é a Senhora das Coisas Selváticas e preside aos rituais de caça. Segura em sua mão a trompa de caça, tirada das vacas e touros que são seus animais especiais. A trompa tem a forma de uma lua em quarto crescente. Uma de suas mais antigas representações é a estatueta com 21000 anos descoberta na França e batizada pelos arqueólogos como a Vênus de Laussel. Representa uma mulher pintada de ocre vermelha erguendo a trompa de caça num gesto triunfante. (...) O que a humanidade da Idade da Pedra facilmente entendeu foi que a mulher com a trompa podia garantir o êxito na caça, visto que, como mulher, ela conhecia os mistérios profundos e os movimentos dos rebanhos selvagens (CABOT, 1992, p.38-39).

A Mãe é a Lua Cheia, fazendo referência ao ventre inchado com nova vida. Cabot conta que as bruxas acreditam que esse seja um tempo que atrai pessoas para os lugares sagrados que remetem ao útero, como grutas, que “quando ingressamos nesses lugares de silêncio e calma, muitas vezes como que iluminados pela luz da lua cheia, sentimo-nos nascidos numa vida mais sagrada e mais próximos da fonte de toda vida” (CABOT, 1992, p.40)

A autora conta que, ao se referir ao aspecto materno, a Deusa era associada ao alimento, ganhando conotações de Deusa da Caça, a Rainha da Colheita, a Grande Mãe do Milho, que derrama abundância para a Terra, e por isso “os romanos chamavam-na Ceres, de cujo nome derivou a palavra ‘cereal’” (CABOT, 1992, p.40).

Conforme Cabot, na maioria das tradições do Oriente Médio, do Mediterrâneo e da antiga Europa, a Deusa-Mãe gera um filho, que será caçador e se tornará seu amante, mas que “de acordo com muitas lendas antigas, o ‘jovem Deus deve morrer’”. (...) Como as mulheres eram vitais para a sobrevivência da tribo, pois só elas podiam parir e alimentar os recém-nascidos, a

³² O ritual mais celebrado em relação à Lua é o Esbat. <http://www.casadobruzo.com.br/textos/bruxaroda.htm>

perigosa tarefa de espreitar, perseguir e matar animais selvagens passou a ser responsabilidade dos homens.” (CABOT, 1992, p.40) A autora narra como o Deus da Caça, tornou-se o Deus Cornífero que, pela disposição em sacrificar a própria vida em nome da comunidade, era celebrado por meio de canções e rituais.

Por volta de 7000 antes da era cristã, o Filho da Mãe Divina estava razoavelmente bem estabelecido nas lendas européias como um Deus Caçador, muitas vezes representado usando chifres. (...) Como ritual, o capacete ornado com chifres homenageava o espírito do animal e identificava o jovem caçador com o animal que ele esperava matar. (...) Ao usar os chifres e as galhadas, o caçador tornou-se o caçado em corpo, mente e espírito. Ele assemelhava-se à presa; pensava como a presa; consubstanciava o espírito de sua presa. Pensava-se que a identificação com o animal caçado assegurava uma caçada bem-sucedida. Estrategicamente, o caçador envergava os próprios chifres e a pele do animal por segurança e para garantir o êxito da jornada. Ocultando suas formas e cheiro humanos, ele podia acercar-se do rebanho ou da manada sem espantar os animais (CABOT, 1992, p.40-41).

A suma sacerdotisa afirma que o caçador se encontrava frequentemente com a morte nos meses de inverno, na época em que o seu pelo começava a cair e ele ficava sem proteção para o frio. E a morte também podia ser vista na natureza, quando o sol ficava fraco e tudo parecia adormecido durante o inverno.

Aqueles que seguiram essa religião puderam celebrar até a estação da morte, por saberem que a ela se seguiria uma estação de renascimento. Se o Filho deve morrer, ele renascerá, tal como o sol voltaria na primavera. A Terra e a Mulher cuidam disso. Esses eram os mistérios da Grande Deusa-Mãe, o Grande Ventre da Terra (CABOT, 1992, p.42).

Na relação da lua cheia com a face materna da Deusa, a autora conta que em muitas partes do mundo, como na antiga Grã-Bretanha, na Europa do noroeste, no Ohio e no Mississippi, as lavouras neolíticas construíram câmoros de terra em forma de colmeia, pois “no formato dos seios pletóricos da Deusa do Leite, no formato da colmeia governada pela Grande Abelha Rainha, os câmoros da terra eram frutos do esforço humano para inchar a superfície do solo de modo a assemelhar-se às colinas e montanhas que eram cultuadas como os seios e o ventre sagrados da Deusa” (CABOT, 1992, p.42).

Já a Deusa Anciã, afirma Cabot, é a lua minguante, por significar o começo de quando o corpo da mulher encolhe, porque ela não menstrua mais. Representa a sabedoria, a morte, mas

também o recomeço, porque em algum momento a face da Donzela aparece, assim como a lua nova. E por isso, A Deusa Anciã foi encarnada na Deusa Grega Hécate, Deusa da Noite e da Morte.

Seu governo durante a ausência da lua tornou a noite excepcionalmente tenebrosa. Os assustados renderam-lhe preito durante essas três noites, buscando seu favor e proteção. (...) Dizia-se que, na morte, Hécate reunia-se às almas dos defuntos e as conduzia ao mundo subterrâneo. No Egito, a Deusa da Lua Escura chamava-se Heqit, Heket ou Hekat, e era também a Deusa das parteiras, visto que o poder que leva as almas para a morte é o mesmo poder que as puxa para a vida. E assim Hécate passou a ser conhecida como a Rainha das Bruxas na Idade Média, pois as anciãs versadas nos costumes e procedimentos de Hécate eram as parteiras. Graças aos muitos anos de experiência, elas adquiriram os conhecimentos práticos que as habilitavam não só a ajudar nos partos, mas também na obtenção dos insights espirituais que pudessem explicar o mistério do nascimento (CABOT, 1992, p.43-44).

A autora conta que nesses ciclos de nascimento, puberdade, maternidade, velhice e morte, encontra-se o retorno da vida que é intrinsecamente ligado à mulher, independente de qual fase ela esteja; assim como é o retorno da vida nas estações da Terra (primavera, verão, outono, inverno), e por isso as bruxas celebram as passagens de todas elas.

2.5.3 Prostituição sagrada no matriarcado

Em *A Prostituta Sagrada (2002)*, Nancy Qualls-Corbett - que fala da prostituição sagrada de forma geral nas sociedades matriarcais, sem se restringir à bruxaria - conta que, em civilizações antigas, existia a prostituição sagrada, quando a prostituta era uma sacerdotisa da Deusa, que servia como um canal dos homens entrarem em contato com a deidade. A prática, que era feita em Templos, era considerada sagrada porque unia a sexualidade e a espiritualidade.

Qualls-Corbett faz percurso semelhante a Cabot para começar a contar sobre o valor dado à mulher: por meio de estátuas de barro representando a imagem feminina, que, neste caso, foram encontradas depois de escavações em ruínas de cidades e vilarejos antigos. Conta que algumas são delicadas, outras grosseiras, com desenhos na vestimenta ou no penteado ou só fragmentos de pequena cabeça com o que viria a ser uma manifestação facial.

Para exemplificar o quanto essas imagens eram veneradas, a autora relata a experiência de Urbaal, um fazendeiro que - em Makor, 2.202 a.C - adquiriu mais uma estátua de Astarte, deusa do amor, mesmo ele já tendo três e ela sendo muito cara.

Urbaal venerava Astarte, pois ela era quem garantia a fecundidade de sua terra e de suas esposas. Seria através de seus poderes que ele poderia tornar-se o homem escolhido para deitar-se com a bela sacerdotisa dos ritos no templo de Astarte por sete dias e sete noites, como era de costume durante as festas religiosas de ação de graças. A sacerdotisa, prostituta sagrada, era alta e exoticamente bela, uma perfeição da deusa Astarte, pois homem algum conseguia olhar sua forma provocante sem nela ver a representação sublime da fertilidade. Era uma menina cuja finalidade era ser amada, ser levada e tornada fértil, para que pudesse reproduzir seu esplendor e abençoar a terra. (QUALLS-CORBETT, 2002, p.13-14).

Figura 2 – Astarte, deusa do amor (Terracota do período sumério, Louvre)



Fonte: Qualls-Corbett (2002, p. 12)

Qualls-Corbett chama atenção para a possível dificuldade que as pessoas tenham para entender o termo ‘prostituta sagrada’, porque “não estamos propensos a associar o sexual com o que é consagrado para os deuses” (QUALLS-CORBETT, 2002, p.16). Logo, ela acredita que o significado das sacerdotisas do templo escape a esse tipo de compreensão, estando assim desconectada a imagem da encarnação do feminino.

Propõe, então, o exercício de nos imaginarmos em um tempo distante, em que encontramos ruínas de civilizações antigas e pedaços de colunas de mármore quebradas. Ela nos introduz ao Templo, iluminado por feixes de luz oriundos de vários ângulos. Lá se vê o santuário interno, onde se encontram as prostitutas sagradas.

À medida que a prostituta sagrada avança pela porta aberta, ela começa a dançar ao som de música de flauta, pandeiro e címbalos. Seus gestos, sua expressão facial e os movimentos de seu corpo flexível, tudo fala de maneira a dar boas vindas à paixão. Não há falsa modéstia em relação ao seu corpo, e quando dança, os contornos de sua forma feminina revelam-se sob sua túnica cor de açafraão quase transparente. Seus movimentos são graciosos, e ela tem plena consciência de sua beleza. Está cheia de amor, e quando dança sua paixão cresce. Em seu êxtase esquece toda repressão e entrega-se à deusa e ao estranho. (QUALLS-CORBETT, 2002, p.27).

No ritual, a sacerdotisa banha o estranho, oferece-lhe bálsamo, conta da devoção à deusa e chama o estranho para se erguer diante da imagem da Vênus; ele, por sua vez, oferece a oração de súplica para a deidade como forma de oferenda. Ambos, a sacerdotisa e o estranho, sabem que o ato é consagrado pela deusa, configurando assim como algo transformador na vida deles.

Como afirma a autora, para a prostituta sagrada, também chamada de hierodula, é o início da plenitude da feminilidade, da beleza e da sexualidade. Já que, ao deixar de ser virgem, “sua verdadeira natureza feminina foi despertada para a vida. O elemento divino do amor reside nela”. (QUALLS-CORBETT, 2002, p.29). Grande mudança também ocorre na vida do estranho, pois:

As qualidades da receptiva natureza feminina, tão opostas às suas próprias, ficaram profundamente cravadas em sua alma; a imagem da prostituta sagrada tornou-se viável dentro dele. Ele tornou-se completamente consciente das profundas emoções ocorridas dentro do santuário de seu coração. Não faz reivindicações específicas à mulher em si, mas carrega a sua imagem, a personificação do amor e da alegria sexual, para o mundo. Sua experiência dos mistérios do sexo e da religião abrem a porta para o potencial da vida daí pra frente; ela acompanha a regeneração da alma. (QUALLS-CORBETT, 2002, p.29-30).

A autora conta que dentro das celebrações à Deusa estava o hieros gamos, casamento sagrado, que consiste na reconstituição do casamento da deusa do amor e da fertilidade com o deus (filho e amante) da vegetação. A prostituta sagrada escolhida como a personificação da deusa se unia ao monarca regente, que seria a representação do deus. O motivo de refazer essa união é porque “garante a produtividade da terra e a frutificação do útero, tanto da espécie humana quanto animal” (QUALLS-CORBETT, 2002, p.31).

Conforme a analista, a prostituição sagrada existiu quando as culturas de sistema matriarcal eram vigentes. O que isso não quer dizer que mulheres exercessem autoridade sobre os homens, já que o foco se situava em outros valores. Segundo Qualls-Corbett, patriarcado não deve ser entendido como sinônimo de homens e nem matriarcado como equivalente a mulheres, porque o que está em jogo são as diferenças de atitude.

Qualls-Corbett afirma que em matriarcados antigos, a concepção de existência tinha como principais elementos fundantes a natureza e a fertilidade, já que as divindades se manifestavam neles. O primeiro se relacionava a abundância ou não da terra, o segundo pela paixão erótica enquanto poder regenerativo, sendo interpretada como uma dádiva do divino. A autora garante que essa relação com a sexualidade da mulher e do homem tem a ver com a ligação com a religiosidade.

Entre as especulações sobre a origem da prostituição sagrada está a do culto da Grande Mãe (ou Mãe Terra), deusa da fertilidade, que está relacionada ao deus filho-amante. E já que a união das duas divindades garantia fertilidade à terra, as mulheres, que queriam esse dom, deveriam imitá-las.

Qualls-Corbett expõe que as sacerdotisas nunca recusavam o dinheiro dado pelo estranho, pois seria pecado não querer o que serve como intermediação para um ato sagrado, e que depois do ato, voltavam para casa sendo vistas como santas aos olhos da deusa. As bonitas e altas conseguiam logo cumprir a missão, já as feias podiam demorar durante três a quatro anos. Isso porque, no costume babilônico, toda mulher deveria ter relações sexuais no templo do amor com algum estranho.

Cada virgem da Babilônia era iniciada na feminilidade dentro da santidade do templo, sacrificando sua virgindade e experimentando os primeiros frutos de sua sexualidade. O estranho, que era visto como emissário dos deuses, aproximava-se e atirava três moedas no colo da mulher que ele escolhia, dizendo: 'Que a deusa Mylitta a faça feliz', sempre reconhecendo a presença da deidade e a santidade do ato. (QUALLS-CORBETT, 2002, p.43-44).

A autora afirma que nem a oferta em dinheiro e nem o ato de amor eram destinados à mulher, e sim à deusa. A sacerdotisa depois do ritual voltava para casa com o objetivo de preparar seu casamento, já que ela havia sido abençoada pela divindade. A sacerdotisa se sentia orgulhosa do ato.

As mulheres que não quisessem nem ter vida casta e nem se casar podiam viver nos templos, e eram chamadas de Virgens Vitais, que não iriam se casar, mas se juntavam com o rei, na personificação do deus, em um ritual de matrimônio, como se fossem suas 'noivas'. Mulheres procuravam o templo por motivos diversos: para obedecer a lei ou por dedicação à deusa, para passar só um tempo ou toda vida, mas a questão é que, segundo Qualls-Corbett, elas eram muitas.

No código de Hamurabi, uma legislação especial salvaguardava os direitos e o bom nome da prostituta sagrada; era protegida contra difamações, assim como seus filhos, através da mesma lei que preservava a reputação de mulher casada. Também por lei a prostituta sagrada podia herdar propriedades de seu pai e receber renda da terra trabalhada por seus irmãos (...) Levando-se em consideração o papel da mulher naquela época, tratava-se de direito extraordinário. (QUALLS-CORBETT, 2002, p.47).

Também em grande quantidade, durante as mesmas épocas e nas mesmas cidades, estavam as prostitutas profanas que, como sinaliza a autora, serviam apenas como entretenimento sexual para os homens, e estavam sujeitas a abusos, prisões e expulsão da cidade. Ela conta que quando Pompeia, cidade do Império Romano, foi escavada, “algumas casas foram encontradas com o símbolo fálico acima da entrada principal e dentro de algumas alcovas com pinturas sensuais nas paredes”, (QUALLS-CORBETT, 2002, p.47) lugares que supostamente serviam de encontros entre as prostitutas profanas e os homens.

Qualls-Corbett conta que, por lei, as roupas das prostitutas profanas deveriam ser diferentes das outras mulheres, que em Roma e na Grécia foram criadas estratégias de diferenciação. Não podiam usar roupas finas, sapatos ou joia, porque eram adereços de mulheres de boa reputação. Além disso, ainda na Grécia, os cabelos das prostitutas profanas deveriam ser pintados de amarelo, vermelho e azul.

Em Atenas, eram compradas com dinheiro público e colocadas em bordéis que pertenciam ao Estado. Algumas prostitutas profanas, que eram famosas pelo charme, inteligência e influência sobre os homens, conseguiam alguns abastados para lhe sustentarem, mas, ainda sim, essas mulheres não tinham liberdade. E em Roma, muitas mulheres foram colocadas na prostituição como forma de punição por algum crime cometido.

Com isso, Qualls-Corbett chama atenção para a diferença no tratamento que a mulher recebe na prostituição sagrada e na prostituição profana, que a primeira existia como reverência à deusa e a segunda como degradação da mulher.

Quando o feminino divino, a deusa, deixa de ser reverenciado, estruturas sociais e psíquicas tornaram-se supermecanizadas, superpolitizadas e supermilitarizadas. O pensamento, o julgamento e a racionalidade tornam-se os fatores dominantes. Necessidades de relacionamento, afeto, carinho e respeito pela natureza permanecem negligenciadas. Não há equilíbrio nem harmonia, seja dentro de si mesmo, seja no mundo externo. Com o desprezo pela imagem arquetípica tão relacionada no amor apaixonado, ocorre na mente divisão de valores, unilateralidade. (QUALLS-CORBETT, 2002, p.18)

2.5.4 Feminino como sinônimo de perigo

Como dito anteriormente, o corpo da mulher era associado ao da Deusa pela capacidade de gerar vida, mas também de destruir. Assim como a natureza cria e destrói, a Deusa o faz. E, conforme Cabot, quando os Deuses solares se tornaram o centro das mitologias, o lado de destruição da Deusa foi reforçado, dividindo o Deus Solar em bom e a Deusa em má.

Quando lemos mitologias e literatura sacra escritas entre 2500 e 1500 antes da era cristã, notamos uma mudança nas sensibilidades. As fortes Deusas que dominaram o pensamento e o sentimento durante centenas de milhares de anos são lentamente substituídas pelos poderosos Deuses do Céu. O Filho/Caçador/Amante, que como filho e consorte da Grande Mãe ocupou sempre uma posição subordinada, torna-se agora a divindade primacial. Os Deuses solares tornaram-se os heróis e as Deusas da Terra e da Lua passaram a ser as vilãs, e muitas das velhas histórias foram reescritas e revistas para refletir essa mudança de consciência. Em muitas delas a Deusa -- ou o poder feminino — é identificada com uma serpente ou um dragão, representando ambos os poderes primevos da Terra e das regiões alagadiças sujeitas à influência lunar. Nas novas religiões patriarcais, essas serpentes e esses dragões são sempre representados como malignos. (CABOT, 1992, p.57-58).

Cabot conta que a palavra Bruxa teve diferentes significados ao longo da história, mas que um dos significados adquiridos no final da Idade Média foi o de mulher. Em especial, se a mulher discordasse dos ordenamentos da Igreja Católica. Para fundamentar a queima de mulheres por feitiçaria e heresia, a literatura eclesiástica ensinou que as mulheres eram uma ameaça por terem conhecido em magia, e que “com os anos, a campanha funcionou: no espírito popular, as mulheres que conheciam os processos da Arte mágica eram consideradas demoníacas”. (CABOT, 1992, p.74).

O poder da mulher é o da Deusa. Ao passo que algumas pessoas acharam essa noção reconfortante, os líderes da Igreja patriarcal consideraram-na uma ameaça. Em suas tentativas para monopolizar toda a experiência visionária, todas as artes curativas e todas as práticas mágicas que engrandecem a vida humana, eles converteram a fonte da vida, a mulher, num inimigo (CABOT, 1992, p. 75-76).

A imagem da mulher/da deusa foi sendo transformada em algo negativo, perverso, não só pela disputa religiosa, mas também por meio da disputa político-econômica, que convergiram na construção da mulher como inimigo. Em *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva* (2004), obra que tem como diferencial o destaque dado ao processo de caça às bruxas como colaborador do Capitalismo -, Silvia Federici narra como o corpo da mulher foi se tornando sinônimo de posse conforme o sistema do Feudalismo foi se instalando, associando o corpo da mulher com a propriedade da terra, mas, sobretudo, como a mulher foi se tornando sinônimo de mercadoria com a instalação do Capitalismo.

Segundo a autora, servos que não queriam mais obedecer aos senhores feudais, organizaram grupos para conquistar seus direitos, e entre eles estavam os hereges. Pessoas, independente do sexo, foram julgadas e condenadas durante a Inquisição, mas que as mulheres foram mais perseguidas por, entre tantos motivos, serem mais ativas na organização herege. A autora constata ainda que é na luta antifeudal que se tem o primeiro indício na história europeia da existência de um movimento de mulheres contra a ordem estabelecida.

Uma vez que as mulheres foram derrotadas, a imagem da feminilidade construída na 'transição' foi descartada como uma ferramenta desnecessária e uma nova, domesticada, ocupou seu lugar. Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de se controlarem, no século XVIII, o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. Até mesmo sua irracionalidade podia ser valorizada, como constatou o filósofo holandês Pierre Bayle em seu *Dictionnaire historique et critique* (1740) [Dicionário histórico e crítico], no qual elogiou o poder do "instinto materno" feminino, defendendo que devia ser visto como um mecanismo providencial, que assegurava que as mulheres continuassem se reproduzindo, apesar das desvantagens do parto e da criação de filhos. (FEDERICI, 2014, p. 187-188)

Depois disso, a autora conta que no processo de fortalecimento do Capitalismo, as autoridades políticas propuseram uma política sexual com o objetivo de acalmar as revoltas de jovens trabalhadores com o novo sistema. A política dava acesso ao sexo gratuito a eles, ou seja, descriminalizaram os estupros, mas só com algumas mulheres, o que "transformou o antagonismo de classe em hostilidade contra as mulheres proletárias". (FEDERICI, 2004, p.86) A historiadora aponta que outro aspecto da política sexual implementado com o propósito de dissolver os protestos dos trabalhadores foi a institucionalização da prostituição sob as ordens das autoridades municipais, que posteriormente contou com o apoio da Igreja Católica também.

Tornada possível graças ao regime de salários elevados, a prostituição gerida pelo Estado foi vista como um remédio útil contra a turbulência da juventude proletária, que podia desfrutar na *Grand Maison* – como era chamado o bordel estatal na França – de um privilégio antes reservado a homens mais velhos (Rossiaud, 1988) (...) Até mesmo a Igreja chegou a ver a prostituição como uma atividade legítima. Acreditava-se que o bordel administrado pelo Estado provia um antídoto contra as práticas sexuais orgiásticas das seitas hereges e que era um remédio para a sodomia, assim como também era visto como um meio para proteger a vida familiar (FEDERICI, 2004, p.88-90).

3. QUESTÕES FEMININAS NOS ESTUDOS CULTURAIS

Este capítulo é dividido em duas partes. Na primeira, mostro o percurso das pautas feministas inseridas nos Estudos Culturais, sob a perspectiva da crítica de Charlotte Brunsdon a Stuart Hall no trabalho *Critical Dialogues in Cultural Studies*.

Na outra, utilizo a obra *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (2009), de Michel Foucault, e o Mapa das Mediações, de Jesús Martín-Barbero, para reconhecer os discursos recorrentes sobre os comportamentos das mulheres, sobretudo quando manifestados na figura da bruxa. Essa parte refere-se a metodologia que utilizo para analisar os filmes *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988), *As Bruxas de Salém* (1996) e *A Bruxa* (2016).

Analiso os discursos acerca do feminino com base nos Estudos Culturais porque, além de estarem presentes em produções culturais (como os filmes citados), estão em disputa como modo de vida material e simbólica, como processo de vivência compartilhada, e logo, constituindo-se assim enquanto fenômeno cultural.

3. 1. Feminismo nos estudos culturais

No capítulo *A thief in the night – Stories of feminism in the 1970 at CCS*³³, Brunsdon conta que no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos na Universidade Birmingham, nenhuma mulher havia completado o doutorado em 1970. E que diante do trabalho intelectual feminista havia questionamentos acerca de como ele se relacionava com os Estudos Culturais.

Brunsdon, então, se debruça a entender essas relações, em especial em referência a Hall em *The 1990 Illinois Conference*³⁴. Em discussões sobre o que seria ou não os Estudos Culturais e o que se encaixa nele, Brunsdon narra que Hall recusa uma posição ou origem singular para os Estudos Culturais. E é a partir da noção de memória pessoal que a autora quer seguir seu discurso.

Brunsdon conta que os discursos dominantes sobre a 'prática teórica' dos Estudos Culturais dificultaram a percepção de questões feministas e antirracistas. Em especial, a autora chama

³³ Tradução minha para o capítulo.

³⁴ Traduzido no Brasil como *Os Estudos Culturais e seu Legado Teórico* de Stuart Hall.

atenção para quando o feminismo, em meados da década de 1970, foi chamado de mais uma 'interrupção', por Hall, no trabalho do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos.

Ao mesmo tempo que Hall percebia a importância do trabalho feminista nos Estudos Culturais, ele se preocupava com o *status quo* do campo de investigação E, segundo Brunsdon, as feministas se sentiram traídas pelo campo que se dizia simpatizante ao movimento.

Mais adiante, a autora revela que assim como nenhuma mulher concluiu doutorado até 1977 no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, muitos homens também não o fizeram, e que isso não aconteceu apenas na Universidade de Birmingham. Mas que tal confusão fez com que ela entendesse as perspectivas feministas.

Brunsdon conta que nos trabalhos em grupos, os estudiosos se questionavam se as feministas podiam e deviam ser intelectuais. Apesar de que o termo feminista não era usado pelo feminismo na década de 1960, e sim a expressão Movimento de Libertação das Mulheres. A autora questiona ainda se a dificuldade de participação das mulheres nos Estudos Culturais, não estava relacionada à linguagem, à academia e ao intelectual ocidental inseridos em uma tradição masculina.

Conforme Brunsdon, no campo de investigação, a preocupação era também se deveria estender uma bibliografia, que já era difícil de definir, nos Estudos Culturais, para as pautas feministas, e se elas deveriam incluir uma teoria do trabalho doméstico e a reprodução das relações sociais de produção.

A autora conta que os grupos de estudos de mulheres no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na década de 1970, reuniam pessoas interessadas em aspectos da cultura feminina convencional; teorização da subjetividade, sexualidade e gênero; ativistas; ou que estavam ali só porque o grupo se tratava de mulher.

Brunsdon argumenta que se pode entender que esses grupos serviram para impulsionar movimentos sociais no final dos anos 1960 e 1970 para política identitárias. Nas discussões também havia os atos sexistas cometidos pelos outros subgrupos dentro do Centro, como o entendimento de que as mulheres agora são ouvidas.

3.2 Discursos sobre sexualidade: o encontro com o corpo feminino

A análise do discurso de Foucault ao afirmar que o sexo não foi reprimido, e sim regulado, aponta para as estratégias econômicas e políticas da burguesia vitoriana. Segundo ele, o sexo não deixou de ser dito, mas passou por restrições na linguagem. É como se o não pronunciar determinadas palavras fosse um estímulo a debater sobre esse tema proibido.

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance de poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. (FOUCAULT, 2009, p. 12)

Em consonância com o pensamento foucaultiano, além da relação da história da sexualidade com os significados atribuídos ao corpo da mulher, pode-se perceber que as noções de feminino, pós-patriarcado, também foram adequadas a esse sistema de sentidos, por meio do discurso.

Falar contra os poderes, dizer a verdade e prometer o gozo; vincular a iluminação, a liberação e a multiplicação de volúpias; empregar um discurso onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias - eis o que, sem dúvida, sustenta em nós a obstinação em falar do sexo em termos de repressão; eis, também, o que explica, talvez, o valor mercantil que se atribui não somente a tudo o que dela se diz como, também, ao simples fato de dar atenção àqueles que querem suprir seus efeitos (FOUCAULT, 2009, p. 12-13)

Na mesma linha do discurso de que ao falar de sexo estava sendo subversivo, quando na verdade era uma forma de consumi-lo enquanto produto - filmes pornográficos, prostituição -; entender o feminino como uma característica negativa da mulher, pela questão biológica que a confina, ao invés de questionar essas conotações, é ceder ao jogo falocêntrico.

O discurso da repressão moderna do sexo é sustentado com a origem da Idade da Repressão no século XVII em coincidência com o capitalismo (FOUCAULT, 2009). Segundo o autor, existia o cuidado em falar sobre o sexo, mas, como forma de combatê-lo enquanto pecado, era confessado aos padres, era dito nas escolas - nem que fosse em forma de separação entre turmas de meninas e de meninos.

Dir-me-ão que, se há tanta gente, atualmente, a afirmar essa repressão, é porque ela é historicamente evidente. E que se falam com uma tal profusão e há tanto tempo, é porque essa repressão está profundamente firmada, possui raízes e razões sólidas, pesa sobre o sexo de maneira tão rigorosa, que uma única denúncia não seria capaz de liberar-nos; o trabalho só pode ser longo. E tanto mais longo, sem dúvida, quanto o que é próprio do poder - e, ainda mais, de um poder como esse que funciona em nossa sociedade - é ser repressivo e reprimir com particular atenção as energias inúteis, a intensidade dos prazeres e as condutas regulares. (FOUCAULT, 2009, p.15)

O sexo como reprimido é resultado de um discurso dominante, e a forma com a qual o feminino continuou a ser interpretado por feministas como Simone de Beauvoir se encaixa nesse sistema, que limita a história da mulher ao pós-patriarcado, como se não tivesse existido outras formas de perceber o feminino.

O que Foucault quis ao escrever sobre a sexualidade reprimida não era ter como objetivo negá-la, mas levar a entender como e o motivo pelo qual esse discurso se tornou absoluto, verdadeiro ao ponto de não poder ser questionado. A questão do discurso se faz presente também pela incitação a falar sobre sexo, a confessar o pecado, o que Foucault sinaliza como “colocação do sexo em discurso”, requisito, inicialmente, apenas para todo cristão dedicado.

Mas, no final das contas, também a pastoral cristã procurava produzir efeitos específicos sobre o desejo, pelo simples fato de colocá-lo integral e aplicadamente em discurso: efeito de domínio e de desinteresse, sem dúvida, mas também efeito de reconversão espiritual, de retorno a Deus, efeito físico de dores bem-aventuradas por sentir no seu corpo as ferroadas da tentação e o amor que lhe resiste. O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atada a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo (...). Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia. (FOUCAULT, 2009, p.26)

Segundo o autor, em XVIII nasce a incitação a falar sobre o sexo não apenas como teoria geral, mas como análise, por meio de pesquisas qualitativas e causais. A questão era racionalizar o discurso, o que Foucault chama atenção para o absurdo que é colocar no plano da razão a questão do sexo.

O sexo estava inserido na teia da disputa pública do Estado, da política - não enquanto emancipação - e da economia, por meio do controle da natalidade. Em meio a análise das condutas sexuais, a questão biológica foi racionalizada para o desenvolvimento estatal.

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer; como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discórdia é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apóiam e atravessam os discursos. (FOUCAULT, 2009, p.30).

O discurso segundo Foucault é uma forma de poder que passa muitas vezes despercebida, que mesmo na ausência aparente de discurso, ele se manifesta. Como o discurso sobre o sexo reprimido ganhou força tem relação com a qual o discurso sobre o feminino frágil ganhou território nas relações.

E quando se fala sobre o sexo, como já citado acima, como forma de libertação - e contra o poder - não é um ato revolucionário tal qual pode parecer, porque segundo Foucault, a verdade está vinculada ao poder, configurando assim o 'regime de verdade'. O poder instaurou o discurso de sexo reprimido para que se tenha a necessidade de liberdade, mas ele se manifesta por meio da enunciação, por exemplo, que é sustentada por ele.

Foucault afirma que, em sociedades ocidentais, a confissão religiosa é o caminho pelo qual se tem para falar de sexo, desde a Idade Média, o que ele disse ser parte de "procedimentos que se ordenam quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral". (FOUCAULT, 2009, p.57-58)

Mais adiante, o autor diz ser possível perceber, a partir do século XVIII, quatro conjuntos estratégicos para se falar sobre sexo, por meio da Histerização do corpo da mulher; pedagogização do sexo da criança; Socialização das condutas de procriação; e psiquiatrização do prazer perverso.

Chamo atenção para o primeiro conjunto por ter forte relação com alguns dos discursos acerca da feminilidade enquanto histeria. Foucault afirma que, pelo menos, três processos levaram a Mãe ser associada a uma mulher nervosa, configurando assim em uma forma visível de perceber o discurso de histeria.

Tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado- qualificado e desqualificado - como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cujas fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o tempo de educação). (FOUCAULT, 2009, p.99)

3.3. Mapa das Mediações: formas de representação feminina

Em *Pistas Para Entre-ver Meios e Mediações* (2006), Martín-Barbero propõe o Mapa das Mediações para entender o campo da comunicação que, segundo ele, está em diálogo com a cultura e com a política. O termo mediações refere-se aos elementos que estão em volta da tríade Comunicação, Cultura e Política, interligando-se e tensionando-se. Segundo o autor, o fato do mercado não poder criar vínculos societários, não ter a capacidade de gerar dimensão simbólica, utiliza-se dos meios para isso.

O Mapa tem dois eixos: o diacrônico e o sincrônico. O primeiro liga as matrizes culturais aos formatos industriais, que tem a ver com os processos históricos como base na formação dos diferentes produtos culturais. O segundo liga as lógicas de produção às competências de recepção, que, como o nome já sugere, atém-se às formas de consumo de um produto cultural.

Entre as competências de recepção e as matrizes culturais está a socialidade. Ela, assim como a institucionalidade, medeia o encontro com as lógicas de produção. Socialidade se configura nas relações cotidianas, resultando nos modos e usos coletivos de comunicação, no que há de hegemonia e contra-hegemonia nela; e institucionalidade como servidora dos interesses do Estado, como reguladora dos discursos.

As lógicas de produção, que estão interessadas nas práticas comerciais dos produtos culturais, são mediadas aos formatos industriais pela tecnicidade. “É menos assunto de aparatos do que de operadores perceptivos e destrezas discursivas. Confundir a comunicação com as técnicas, os meios, resulta tão deformador como supor que eles sejam exteriores e acessórios à (verdade) comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.18).

E o que liga os formatos industriais às competências de recepção é a ritualidade. "Remete-nos ao nexos simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição". (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.19)

Figura 3 – Mapa das Mediações



Fonte: Martín-Barbero (2006, p.16)

Para esta pesquisa, me detenho ao eixo diacrônico do Mapa das Mediações, que é formado pela ligação com as matrizes culturais e os formatos industriais, já que esse eixo “remete à história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.16)

Os formatos industriais são os próprios filmes que serão analisados nesta pesquisa: *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988) *As Bruxas de Salém* (1996) e *A Bruxa* (2016). A relação com as matrizes é possível por meio do reconhecimento das formas de representar as bruxas/ as mulheres em filmes produzidos anteriormente a esses, a exemplo das animações da Walt Disney. Apresento ainda a ligação desses formatos industriais com os gêneros comédia, drama e terror.

4. ANÁLISE

Este capítulo é dedicado a analisar as disputas acerca da feminilidade e sexualidade da mulher no ocidente, por meio de filmes que representam a bruxa e a bruxaria, que no caso deste trabalho, me detenho a três: *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988), *As Bruxas de Salém* (1996) e *A Bruxa* (2016).

Para a análise, recorro às formas de perceber o feminino descritas neste trabalho, as disputas entre os segmentos do feminismo entre si e com a Bruxaria Tradicional, assim como me aproprio do discurso e do regime de verdade segundo Foucault e, como já dito anteriormente, do eixo diacrônico (matrizes culturais e formatos industriais) do mapa das mediações de Barbeiro.

4.1 Elvira, A Rainha das Trevas (1988)

Mistress of the Dark (título original - EUA) / *Elvira, a Rainha das Trevas* (título no Brasil). Direção: James Signorelli. Roteiro: Sam Egan, John Paragon e Cassandra Peterson. Intérpretes: Cassandra Peterson, Eddie McClurg e William Duel. NBC Television, 1988. (1h36min).

No enredo do filme, a personagem Elvira trabalha como apresentadora em um programa de terror, mas, ao ganhar de herança uma mansão, ela se muda para Falwell, em Massachusetts, pois tem o sonho de juntar dinheiro e ir para Las Vegas. Em Falwell, ela enfrenta a discriminação de uma cidade católica, que a julga pelas vestimentas e pelo discurso de liberdade sexual.

A personagem é vista com rejeição pelas mulheres da cidade, pela forma com a qual exhibe o corpo, e é assediada pelos homens que acreditam que ela está se oferecendo para ter relações sexuais. Elvira causa então uma repulsa por parte das mulheres e é vista como rival por provocar e atentar os homens para o sexo.

Figura 4– Elvira, a Rainha das Trevas



Fonte: Adorocinema (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-34037/>)

Na trama, a personagem Elvira é interpretada pelas pessoas mais velhas de Falwell como aquela que carrega em si o pecado da sexualidade. Para os jovens da cidade, Elvira representa a subversão e o entendimento do que é sexo. Com isso, Elvira pode ser considerada uma personagem/mulher empoderada por meio de sua sexualidade, por se vestir com um vestido decotado e aberto na parte das pernas.

Mas esse discurso de empoderamento da mulher por meio da sexualidade, mesmo quando há a hipersexualização de seu corpo, só pode ser entendido – diante dos segmentos do feminismo que vimos neste trabalho – no feminismo liberal. Já que nele há a defesa de que a mulher pode fazer o que quiser com o seu corpo, ao acreditar que ela tem controle sobre as situações nas quais se envolvem, a exemplo da prostituição, se tiver as leis como respaldo.

Voltemos então para a obra *O Contrato Sexual* (1988) - lançado no mesmo ano que o filme *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988)- em que Pateman critica o contrato social por abafar que reside nele contrato sexual, já que as estruturas de poder são de origem patriarcal. A autora afirma que o contrato social se vende por meio do discurso de liberdade, quando na verdade trata o corpo da mulher como comércio, como mercadoria.

O valor mercantil da personagem Elvira pode ser percebido enquanto produto cultural - que veremos mais adiante por meio do discurso de Foucault, além das matrizes culturais do mapa das mediações - mas também, sobretudo, pelo final do filme, quando Elvira dança com os peitos no show em Las Vegas.

Figura 5 – Elvira, a Rainha das Trevas



Fotografia: James Signorelli (1988)

Na descrição que faço de como Elvira é recebida em Falwell, de acordo com o tempo de vida das pessoas – velhas ou jovens –, é possível perceber ainda o discurso presente no contrato social de que os filhos, representando a sociedade civil, a liberdade, rompem com o regime paterno. Mas que Pateman sinaliza como mais uma estratégia de dominação patriarcal sobre as mulheres, já que esse poder paterno é substituído para os filhos.

Então quando os jovens do filme gostam do comportamento de Elvira, das roupas que ela usa, de como mostra o corpo, a personagem participa de um discurso de liberdade sexual, de revolução. E por esse discurso também de que a personagem Elvira representa o subversivo sexualmente que o produto cultural *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988) foi vendido e teve alta repercussão³⁵, o que veremos mais adiante.

Segundo Foucault, esse discurso de revolução sexual faz parte de um regime de verdade, já que as estruturas de poder que produziram/reproduzem o discurso de sexo reprimido são as mesmas que produziram/reproduzem o discurso de liberdade sexual.

³⁵ Informações sobre a repercussão do filme *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988) nos sites: Adorocinema <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-34037/>; IMDb <http://www.imdb.com/title/tt0095088/>; e no site oficial da personagem <https://www.elvira.com/>

O autor afirma que com esse discurso de sexo reprimido que o tema da sexualidade ganha valor mercantil, pois se um produto, como exemplo dos filmes pornográficos, aborda o sexo, as pessoas vão querer ver aquilo que sofre por uma restrição na linguagem. Mas o discurso não é revolucionário, pois assim como o poder criou o discurso de sexo reprimido, ele sustenta o discurso de libertação dessa repressão.

Não é novidade, para quem conhece o produto, que Elvira se tornou um sexy symbol pela hipersexualização de seu corpo, mas o filme aciona outras produções acerca da bruxa, pela forma de associar a bruxa à sexualidade, como pode ser percebido a exemplo da madrasta da animação *Branca de Neve e os Sete Anões (1938)*³⁶, configurando assim o que Martín-Barbero chama de matriz cultural no mapa das mediações.

Na trama da animação *Branca de Neve e os Sete Anões (1938)*, a madrasta da princesa era considerada a mulher mais bonita, segundo informava o espelho mágico dela. Mas ao deixar de ser a mais bonita, por causa da beleza e doçura de Branca de Neve, a madrasta/bruxa manda matar a princesa. A madrasta é retratada como perversa e egoísta por querer ser a mais bonita, a mais atraente sexualmente. O que podemos entender ainda como uma disputa de qual feminilidade é retratada como positiva e negativa: a de uma menina que espera pelo beijo do príncipe encantado, enquanto está adormecida, para ser salva ou de uma mulher que vai atrás do que quer e que deseja ser a mais atraente.

No conto original *Branca de Neve (1812)*³⁷, dos irmãos Grimm³⁸, a madrasta/rainha também era retratada como invejosa e vaidosa por querer ser a mais bonita do país. Também manda matar Branca de Neve, e, depois de descobrir que a menina não morreu, se disfarça de camponesa levando uma maçã envenenada para Branca de Neve. Nessa descrição, a produção da Walt Disney se assemelha muito ao conto, mas no decorrer da história é possível perceber as alterações para que Branca de Neve pareça bondosa, representando um tipo de feminilidade.

No conto, assim como no filme, depois de Branca de Neve ter sido envenenada pela rainha - por não ter percebido a maldade em uma velha camponesa (como a bruxa estava disfarçada) -,

³⁶ <http://filmes.disney.com.br/branca-neve-e-os-sete-anoes>

³⁷ http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/branca_de_neve

³⁸ <http://www.infoescola.com/biografias/irmaos-grimm/>

ela é colocada em um caixão pelos anões, mas não é enterrada, porque eles achavam Branca de Neve muito bonita.

Figura 6: Branca de Neve e os Sete Anões (1938)



Fotografia: David Hand (1938)

Duas diferenças que considero principais, pela construção da feminilidade de Branca de Neve, entre o conto e a produção da Walt Disney são: 1) No conto, Branca de Neve não recebe o primeiro beijo de amor enquanto está desacordada. O príncipe compra o caixão com ela dentro para admirá-la mesmo morta. E então os seus criados carregam no ombro o caixão, até que um deles tropeça, e, com isso, o pedaço envenenado de maçã sai pela garganta de Branca de Neve. Ela se apaixona pelo príncipe e aceita se casar com ele. Nesse momento, temos uma personagem feminina que não é tão passiva e que não recebeu o beijo enquanto estava desacordada, sem o consentimento.

2) No dia do casamento com o príncipe, a rainha é convidada e para ela é reservado um par de sapatos de ferro na brasa. A rainha é obrigada a calçar e dançar até cair morta. Mas no filme, a bruxa é perseguida pelos sete anões e cai no precipício. A “perversidade” de Branca de Neve ao querer se vingar da bruxa não é contada na produção da Walt Disney. A feminilidade da Branca de Neve é mostrada com total benevolência. Ela nada faz para se vingar, quem faz são os outros. Ela é passiva e tão amorosa ao ponto de não desejar o mal.

Apesar de Elvira não ser interpretada como vilã da história, como é a madrasta de Branca de Neve, elas se associam na forma de representar a mulher visivelmente relacionada com a sexualidade: como manipuladora e perigosa.

No decorrer da trama, Elvira tenta convencer que seus jovens amigos assistam ao filme que Bob irá reproduzir a pedido dela. O tipo de produto não costuma ser mostrado naquele povoado, e então os jovens ficam com medo de ir, da repressão das mães, dos pais e da escola.

Elvira começa a se lamentar, dizendo que não tem amigos e deixando mensagem para a posterioridade, para quando ela for embora. Mas assim que os jovens tomam coragem para ir ao cinema, ela fica bem, como se nada tivesse acontecido. Nesse recorte, é possível perceber a relação de dissimulação presente também na madrasta, que se disfarça de uma velha camponesa bondosa para dar a maçã a Branca de Neve.

Uma das cenas mais famosas da animação da Walt Disney é quando a madrasta, a bruxa, exerce sua vaidade em frente ao espelho, que, ao descobrir não ser a mais bonita, é logo tomada pelo sentimento de rivalidade à Branca de Neve. Essa cena também está presente em Elvira, a Rainha das Trevas, porém de forma cômica, mas a personagem também concorre à atenção de um homem com outra mulher.

Figura 7 – Madrasta da animação Branca de Neve



Fonte: Cardápio Pedagógico <https://cardapiopedagogico.blogspot.com.br/2012/07/roda-de-poesia-retrato-cecilia-meireles.html>

Figura 8 – Elvira, a Rainha das Trevas



Fotografia: James Signorelli (1988)

Em outra cena do filme, Elvira prepara uma comida, do livro de feitiços da tia (que é quando ela descobre que é uma bruxa), e leva escondida para ação de celebração aos bons hábitos que está acontecendo em Falwell, como forma de vingança, por ter sido rejeitada pelos cidadãos de Falwell. A cena de uma bruxa preparando uma comida, um feitiço, em uma panela, caldeirão, é comum na cinematografia ocidental, como é o exemplo da própria bruxa de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938):

Figura 9: Bruxa da animação Branca de Neve



Fotografia: Frame feito por mim.

Na Bruxaria, o caldeirão tem relação com o útero, ou seja, com o poder de gerar e destruir vida, o que, com os Deuses Celestes foi se tornando algo a temer (CABOT, 1992). A relação da bruxa, da mulher, com o alimento, pode ser percebida também na cinematografia quando ela oferece um fruto, como fez a madrasta ao oferecer a maçã para Branca de Neve.

Outra representação feminina que Elvira aciona é a Betty Boop, personagem do desenho animado criado por Max Fleischer. Betty Boop, que estreou pela primeira vez por volta de 1930, aparece com roupa colada, batom vermelho, cinta-liga em evidência, o que para época foi considerado ofensivo.

Mas isso não impediu que a personagem estivesse presente nos quadrinhos, na televisão e em longas-metragens de animação. Além da aproximação estética com Elvira, a produção acerca da Betty Boop carrega o discurso de ser subversivo por retratar a sexualidade da mulher de forma mais evidente, porém, conforme Foucault, é por causa desse discurso que o tema recebe valor mercantil.

Outro movimento possível a ser feito é da personagem Elvira com a Branca de Neve. A princesa da Walt Disney é retratada como inocente, benevolente - já que a relação com maldade se faz com a sexualidade, nessas produções - mas é pela ausência aparente de um não dizer sobre o sexo, que se faz também o discurso sobre ele, consoante Foucault. E, ainda assim, é possível percebê-lo por meio da descrição da personagem, que é descrita como branca como a neve, cabelos negros como a noite e boca vermelha como o sangue.

Ademais, o visual da Branca de Neve foi inspirado na Betty Boop³⁹, porque, inicialmente, Walt Disney havia contratado os animadores de cartoon daquela época, ou seja, da década de 1930. E então os animadores se inspiraram na Betty Boop para fazer a Branca de Neve, mas, como a personagem Betty Boop era conhecida pela sensualidade nos cartoons, Walt Disney recusou, porque ele não havia imaginado uma Branca de Neve mostrando os tornozelos e fazendo biquinho, o que poderia ser alarmante naquele período.

³⁹ Branca de Neve inspirada na personagem Betty Boop: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-121058/>

As escolhas por retratar a Branca de Neve sem perversidade, que não quer se vingar da madrasta – o que diverge do conto original dos irmãos Grimm -, e que não mostra os tornozelos e nem faz biquinho - como a versão inspirada em Betty Boop – dizem da forma de eleger um tipo de feminilidade a ser retratado.

Mostro então a sequência do visual da Betty Boop, da Branca de Neve, parecida com a personagem do cartoon, e da versão da Branca de Neve que é apresentada na animação. Exibo as imagens de Betty Boop, da Branca de Neve, com o objetivo de chamar atenção para a matriz cultural na forma de retratar a mulher relacionada à sexualidade presente em Elvira.

Figura 10 – Betty Boop



Fonte: Verdadeira História (<http://www.verdadeirahistoria.com.br/2015/04/verdadeira-historia-da-betty-boop.html>)

Figura 11 – Branca de Neve inspirada em Betty Boop.



Fonte: Adorocinema (<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-121058/>)

Figura 12 – Branca de Neve e os Sete Anões



Fotografia: David Hand (1938)

O filme *Elvira, A Rainha das Trevas* (1988) pode ser analisado por meio do gênero comédia associado a ele. Vale salientar que o gênero nos estudos culturais não é entendido como simples classificação, mas em disputa com a comunicação, cultura e política, e, por estarmos tratando da temática da bruxaria dentro da comédia, como ele diz - dentro de suas características - da forma de entender a bruxa. Chamo atenção para a representação da bruxa de forma cômica, como se fosse algo para não ser levado a sério. Apesar de não ser uma produção destinada a causar medo, ela também coloca a bruxa no patamar de fantasia, de não existência.

Proponho então o diálogo da comicidade de Elvira com a série televisiva *A Feiticeira* (1964-1972)⁴⁰, que foi ao ar pela primeira vez em 1964, reunindo oito temporadas que foram finalizadas em 1972. A série - que foi criada por Sol Saks e transmitida em redes dos Estados Unidos (país de origem), Portugal e Brasil - narra a história da feiticeira Samantha (Elizabeth Montgomery), que se casa com homem “mortal” e tem o sonho de cuidar da casa e do marido. Mas, para isso, ela precisa parar de usar seus poderes de bruxa, o que ela não faz, tornando a série cômica.

Figura 13: A Feiticeira (1964-1972)



Fotografia: William Asher

⁴⁰ Informações técnicas e sobre a repercussão de *A Feiticeira* (1964-1972) retiradas das páginas do Adorocinema - <http://www.adorocinema.com/series/serie-348/> e IMDb <http://www.imdb.com/title/tt0057733/>

No primeiro episódio da primeira temporada já é possível perceber como a temática da bruxa se faz de maneira jocosa. A mãe da feiticeira aparece no quarto de lua de mel de Samantha e do esposo, demonstrando que o casamento da filha a desagrada. Ela aparece como um passe de mágica e é dessa forma também que Samantha tenta tirar a mãe do quarto, jogando feitiços, dizendo abracadabra, mexendo o nariz (característica marcante da personagem).

Samantha resolve contar ao marido que é uma bruxa e, para isso, prova mexendo os objetos com a força do pensamento. Em outra cena, Samantha vai com o marido para um jantar de uma amiga dele. Com ciúme, ela provoca situações desconfortáveis para a anfitriã, com a força do pensamento, desarruma o cabelo, coloca uma folha no meio dos dentes e abre o vestido. Tudo para causar riso.

Já em *Elvira*, o riso pode ser provocado pelas desventuras que acontecem com ela, ao cozinhar pela primeira vez uma receita do livro da tia, que na verdade se trata de receitas mágicas, e ao deixar o anel mágico cair em uma das cenas finais em que está rivalizando com o tio, que é representado como um bruxo do mal. Mas, sobretudo, pelo jeito meio desastrado, eufórico, que deixa seu corpo em maior evidência.

O riso pode aproximar, fazer com que o telespectador goste da personagem. Não à toa, tanto *Elvira, a Rainha das Trevas (1988)* quanto *A Feiticeira (1964-1972)* foram sucesso de audiência, mas o riso pode também dizer daquilo que não se leva a sério, que, neste caso, me refiro à história de opressão da bruxa, da mulher. Mas voltando para a sexualidade, que não deixa de ser cômica, por ser feita de forma espalhafatosa, a cena final do filme (que já foi mostrada aqui) é quando Elvira dança com os peitos no show em Las Vegas, na realização de seu sonho, no qual a trama se baseia, justificando a ida dela para Falwell.

Essa cena é um dos auge do filme e gerou alta repercussão, porque brinca com a sexualidade de Elvira. Classificada para maiores de 12 anos, a produção foi indicada ao prêmio Fantasporto, em 1990, na categoria Melhor Filme e foi reprisada diversas vezes na Sessão da Tarde da Rede Globo. Apesar de Cassandra Peterson ter sido indicada ao prêmio Framboesa de Ouro,

em 1988, na categoria Pior Atriz, ela foi requerida para continuar interpretando Elvira em outras produções⁴¹.

Em 2014, a atriz Cassandra Peterson foi convidada para encarnar Elvira na segunda edição do Brasil Comic Con, evento que reúne, em São Paulo, fãs e profissionais de quadrinhos, cinema, videogame e série de TV. Ainda no mesmo ano, Cassandra Peterson exibiu o programa de terror *The 13 nights of Elvira*, em que ela apresentou clássicos do terror. O filme *Elvira, a Rainha das Trevas (1988)* foi lançado em DVD pela distribuidora Classicline, tem uma página oficial, fantasias de Halloween, gibis e cards.

Em *Elvira, a Rainha das Trevas (1988)*, podemos perceber a hipersexualização do corpo da bruxa/mulher com o discurso de que tal comportamento é revolucionário e representa a liberdade sexual, mas que, conforme vimos em Foucault, está inserido no regime de verdade, pois as estruturas de poder que criaram o discurso de sexo reprimido são as mesmas que sustentam o discurso de liberdade sexual.

E, ao mesmo tempo, como o discurso de mulher empoderada em relação à sexualidade se faz presente na economia liberal na qual o feminismo liberal tem como base, a exemplo de entender que a prostituição pode ser uma forma da mulher escolher o que fazer com o corpo, e estando segura de seus direitos de acordo com o contrato social. Mas que Pateman chama atenção para as estruturas de poder nas quais o contrato social está inserido, que são de origem patriarcal, tornando-o um contrato sexual.

Já em relação às matrizes culturais acionadas em *Elvira, a Rainha das Trevas (1988)*, nota-se a representação da sensualidade por meio da sequência Betty Boop – Branca de Neve fazendo biquinho e mostrando tornozelo – Branca de Neve da Walt Disney. Com a madrasta/bruxa da

⁴¹ Antes e durante o filme *Elvira, a Rainha das Trevas*: Em 1981, Cassandra Peterson já havia começado a interpretar a personagem Elvira, porém para *Movie Macabre*, série de TV, na qual continuou até 1993. A atriz chegou a gravar cinco discos com o nome da personagem Elvira. São eles: *Elvira and the Vitones 3-D TV* (Rhino Records, 1982); *Vinyl Macabre* (Rhino Records, 1983); *Elvira Presents Haunted Hits* (Rhino Records, 1987); e depois do filme *Elvira, a Rainha das Trevas*: *Elvira Presents Monster Hits* (Rhino Records, 1994) e *Elvira Presents Revenge of the Monster Hits* (Rhino Records, 1995); Depois: 1993 - *The Elvira Show - Episódio Piloto* da CBS (Columbia Broadcasting System), co-estrelado com Katherine Helmond; 1993 - 1995 - *Helicopters with Elvira*; 1999 - *Elvira's Ghost Stories Spooktacular*; 2004 - Coletânea em DVD - *Elvira's Box of Horrors*; Em 2005, Peterson estava como Elvira na TV1 apresentando um show, semelhante ao que era feito no seu programa anterior; Em 2010, voltou a apresentar o *Elvira's Movie Macabre*; Em 2010, *Elvira's Not a Witch*, um vídeo para a campanha da candidata Christie O'Donnell ao Senado Americano; Coletânea: *Elvira's Gravest Hits* (Shout! Factory, 2010); Na categoria filme, Cassandra Peterson volta a interpretar Elvira em *As Loucas Aventuras de Elvira (Elvira's Haunted Hills)* em 2011, dirigido por Sam Irvin. IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0095088/>, Adorocinema: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-34037/> e site oficial: <https://www.elvira.com/>

Branca de Neve é possível perceber a semelhança entre a vaidade de querer ser a mais bonita e atraente, e ser retratada como manipuladora e perigosa, pela ligação com a sexualidade.

Por fim, a comicidade ao abordar uma bruxa que é exposta como do bem aparece também em *A Feiticeira (1964-1972)*, o que pode fazer referência como um tema – a bruxaria – que não é levado a sério. Tanto a comicidade para se referir a uma bruxa do bem, quanto à hipersexualização do corpo feminino em conexão com a manipulação, disputam as formas de representar a bruxa, de lucrar com a temática da bruxaria.

“Somos sexy e voluptuosas como Elvira? Temos o nariz adunco e pontiagudo, e somos abjetas como a Bruxa Má do Oeste em *O Mágico de Oz*? Estorcemo-nos de raiva como a madrasta perversa de Branca de Neve e os Sete Anões, de Walt Disney?” (CABOT, 1992, p.101).

4.2 As Bruxas de Salém (1996)

The Crucible (título original – EUA). Direção: Nicholas Hytner. Intérpretes: Winona Ryder, Joan Allen, Paul Scofield e Daniel Day Lewis. 20th Century, 1996. (2h0min)

O filme, lançado em 1997 no Brasil, é baseado no acontecimento de Caça às Bruxas ocorrido em Salém no ano de 1692 e na peça homônima de Arthur Miller. A cena inicial é a de mulheres em círculo na floresta ouvindo histórias de Tituba, uma mulher escravizada. Chega-se ao ápice quando Abigail faz um pedido a Tituba, mas ele é negado e a jovem bate a galinha em um tronco de árvore e se delicia com o sangue do animal que ela joga no corpo.

Figura 14 – As Bruxas de Salém



Fotografia: Nicholas Hytner (1996)

Em seguida, Abgail tira a roupa e começa a dançar, e as outras meninas fazem o mesmo, salivando-se. Mas as meninas param ao perceber que estavam sendo vistas pelo pai de uma delas, as que conseguiram, porque algumas continuaram em transe. Abgail cuida da filha do homem que viu a cena, de uma das crianças que não acordava e não levantava da cama. O pai era ligado ao clero e então chamou um especialista em desvendar o diabo para resolver a questão. Abgail foi convocada a falar sobre o que aconteceu na floresta, que deixou duas crianças paralisadas. Depois de muita insistência por parte das autoridades do clero, ela contou que dançou, mas por influência de Tituba.

Nessas duas primeiras cenas descritas, é possível perceber a histerização do corpo feminino do qual falou Foucault, especificando na figura da mãe, mas que podemos entendê-la de forma geral pelo significado de patologia atribuído ao corpo da mulher. As meninas do filme param de dançar, ao avistar um homem do clero, por ser uma prática proibida, relacionada ao pecado sexual e a devaneios.

Como forma de matriz cultural relacionada à cena da dança na floresta, recorro a pintura a óleo *Un Leçon Clinique à La Salpêtrière* (1887)⁴² feita por Pierre Andre Brouillet, ao retratar a exibição do Dr. Charcot hipnotizando uma mulher para mostrar casos de histeria para os outros médicos do Hospital Salpêtrière, em Paris. Casos como desmaios aparentemente repen-

⁴² Informações sobre a pintura e casos de histeria em: <http://thebabytears.com/hysterie-histeria-kati-ferreira/> e http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/a_histeria_em_cena.html

tinios, paralisias e tremores eram considerados casos de histeria e, como a palavra do grego *hyster* quer dizer útero, eram acontecimentos associados apenas a mulher. Quando uma mulher apresentava alguma dessas características era considerada manipuladora, dissimulada, e que fazia como forma de espetáculo teatral.

Figura 15 – Un Leçon Clinique à La Salpêtrière



Fonte: Psicoativo (<http://psicoativo.com/2016/04/o-que-freud-aprendeu-com-charcot.html>)

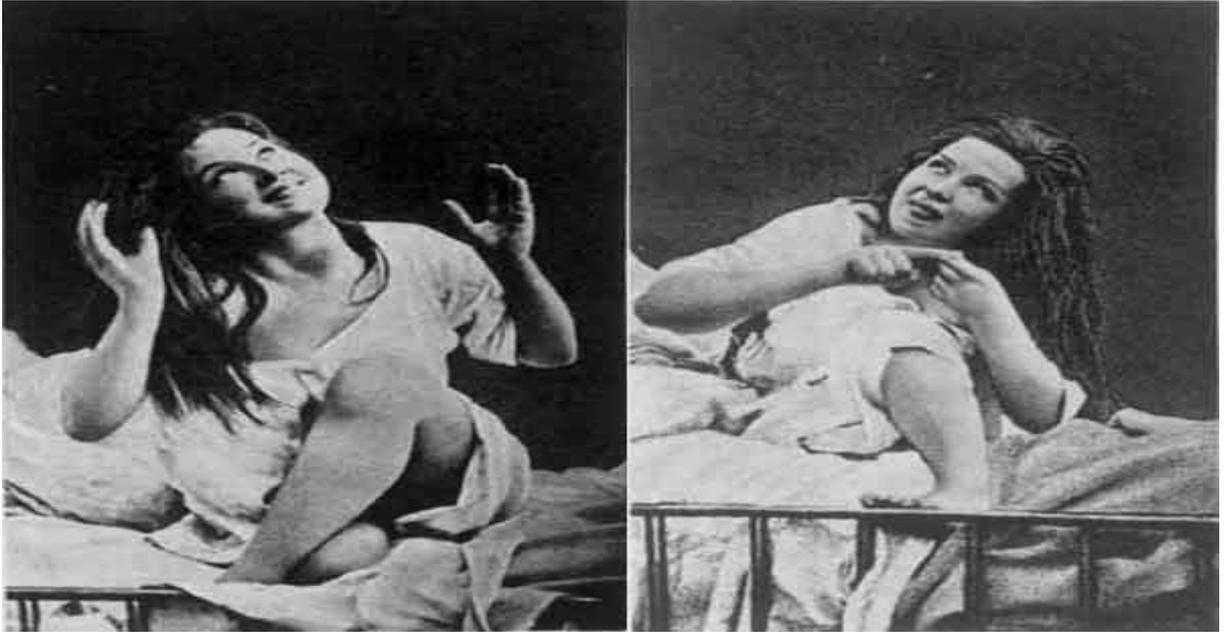
Assim como a primeira cena do filme *As Bruxas de Salém* (1996) mostra mulheres perdendo o controle do corpo, a pintura se apresenta como uma das primeiras formas de visualização e representação do que seria a perda da consciência⁴³ feminina, e de que o corpo da mulher precisa ser controlado, por estar associado ao útero, à doença da histeria⁴⁴, como era caracterizada.

Para esta análise, utilizo mais uma imagem - de registros feitos no Hospital Salpêtrière - que serve como matriz cultural para uma das cenas do filme *As Bruxas de Salém* (1996), que neste caso é a de mulheres que fingem estar vendo o demônio quando interrogadas no tribunal.

⁴³ A divisão entre consciência e inconsciência não é compartilhada por esta pesquisadora.

⁴⁴ Sigmund Freud entendeu a histeria como ligada às repressões sexuais pelas quais as mulheres passavam. : <http://thebabytears.com/hysterie-histeria-kati-ferreira/>

Figura 16: Representação de Histeria



Fonte: Parenthetically: (<http://parenthetically.blogspot.com.br/2014/11/hysterically-entertaining.html>)

Figura 17: As Bruxas de Salém (1996)



Fotografia: Nicholas Hynter (1996)

No enredo do filme, quando Abigail disse ter sido Tituba a responsável pelo ato, e ela, por sua vez, afirma ter sido persuadida pelo diabo, elas participam de um jogo de verdade que se faz crível dentro do contexto católico em que estavam. Abigail, Tituba e as outras meninas esta-

vam dentro de um tribunal em meio a representantes do clero. A forma de escapar da responsabilidade do ato era colocando a culpa no diabo, porque assim elas poderiam ser perdoadas por meio da confissão.

E, conforme dito antes, Foucault afirma que no discurso de repressão sexual há também o de libertação, que se faz muitas vezes por meio da confissão religiosa, que, por mais que passe por uma restrição na linguagem, segundo ele, faz parte da sustentação do poder e do regime de verdade em nossas sociedades. Quando as mulheres afirmam ter visto o diabo, elas se inserem na forma mais provável e aceitável de explicação para atos considerados libidinosos.

Nos relatos das jovens, algumas pessoas da cidade de Salém foram citadas de terem sido vistas ao lado do diabo, das bruxas. A esposa de John, o rapaz com o qual Abigail teve um caso proibido, foi um exemplo de ter pacto com o diabo e ter cometido bruxaria. No tribunal, as testemunhas eram todas mulheres jovens, que, quando perguntadas sobre algo que não conseguiam inventar uma mentira, diziam estar vendo o diabo, desmaiavam.

Depois de ter condenado várias pessoas de Bruxaria, houve o questionamento se o tribunal deveria continuar matando pessoas da cidade, porque algumas eram queridas. Mas a resposta de um dos cleros foi: “Todos os cristãos estão felizes com o julgamento em Salém”. A perseguição de mulheres e homens por terem cometido Bruxaria começou com o discurso de que algumas pessoas estavam sendo possuídas, com a invenção das meninas, e essa verdade se espalhou a tal ponto, que se fez absoluta, como se não pudesse voltar atrás.

O filme não tem a presença expressiva de uma bruxa, para deixar claro que o acontecimento se tratou de uma invenção, mas tem o discurso do que é Bruxaria segundo a Igreja Católica: perversa, em pacto com o diabo, senão, o próprio; essa relação se dá, segundo Cabot, com o objetivo de associar a mulher ao mal. Vale, então, expor a explicação da autora para a possível confusão sobre os seguidores da Bruxaria do Diabo:

As Bruxas usam o pentáculo com a ponta para cima. Os satanistas invertem-no com a ponta para baixo, tal como invertem o crucifixo. As Bruxas nunca usam um crucifixo para qualquer fim, seja na posição correta ou invertido. Nunca usamos o número 666. Não sacrificamos animais para qualquer fim. Jamais fazemos às avessas nada que esteja ligado a fé cristã. Especificamente, não dizemos o Padre-Nosso de trás para diante. Não celebramos Missas Negras ou qualquer outra cor de missa. Não usamos artefatos cristãos e, portanto, não precisamos arrombar igrejas cristãs para roubá-los. As Bruxas não usam crianças em seus rituais. Quando os nossos próprios filhos participam em cerimônias da Arte, fazem-no nos mesmos termos dos adultos. Não causamos dano físico a quem quer que seja, nem projetamos danos em outros. Além disso, não recrutamos ou fazemos proselitismo. (CABOT, 1992, p.103)

O filme *As Bruxas de Salém* (1996) é classificado como gênero dramático, o que pode ser percebido por meio de um enredo que aborda a perseguição de mulheres e homens pela Igreja Católica por conta do que seria histeria feminina, assim como a visualização das personagens, com close no rosto para mostrar as expressões de dor e raiva. A exemplo de quando a personagem Abigail tenta fazer com que a menina que finge estar inconsciente fale a verdade para o pai, um dos representantes do clero.

Figura 18 – As Bruxas de Salém



Fotografia: Nicholas Hynter (1996)

Podemos perceber ainda em *As Bruxas de Salém* (1996) o discurso incorporado pelo feminismo radical de que a relação da mulher com o seu biológico a fragiliza, a exemplo da maternidade. No filme não há nenhuma maternidade colocada como centro de discussão, mas há a relação com o útero, com o biológico, que é considerado como a origem da histeria, como dito acima.

E é justamente a representação da histeria que vem à tona em *As Bruxas de Salém* (1996), com os fingimentos e desmaios das mulheres, que aciona as imagens de casos considerados como doença da histeria. Com o filme é possível também compreender como o regime de verdade se fez presente no momento em que as jovens afirmaram ter visto o diabo/ a bruxa quando começaram a dançar nua na floresta. O longa-metragem é baseado na história real de Caça às Bruxas que aconteceu em Salém no ano de 1692. Dentro desse contexto de religião

paterna, que propaga que o sexo é pecado e a forma de se libertar do pecado é confessando, as jovens participaram do regime de verdade do qual falou Foucault.

O filme foi indicado ao Oscar nas categorias Melhor Atriz Coadjuvante para Joan Allen e Melhor Roteiro Adaptado; ao Globo de Ouro na categoria Melhor Ator Coadjuvante para John Scofield e Melhor Atriz Coadjuvante para Joan Allen; e ganhou o Bafta de Melhor Ator Coadjuvante para Paul Scofield e foi indicado à Melhor Roteiro Adaptado.

4.3. A Bruxa (2016)

The Witch. Direção: Robert Eggers. Produção: Rodrigo Teixeira. Interpretes: Anya Taylor-Joy, Ralph Ineson, Kate Dickie. Universal Pictures, 2016. (1h33min).

A trama - que se passa em 1697 na Nova Inglaterra - narra a história de um casal cristão e seus cinco filhos que passam a morar perto de uma floresta. Essas são as primeiras tomadas do filme: a família rezando e pedindo perdão pelo pecado e a cena de um aparente silêncio na floresta. A próxima imagem que aparece é a de Thomasin (Anya Taylor-Joy) brincando com o irmão caçula perto da floresta, quando ele inexplicavelmente some. A mãe responsabiliza, então, Thomasin pelo sumiço enquanto o pai é o compreensivo, que pode ser lido como a mulher perversa/bruxa e o homem generoso/deus.

Figura 19 – A Bruxa



Fotografia: Robert Eggers (2016)

Figura 20 – A Bruxa de Blair (1999)



Fotografia: Daniel Myrick e Eduardo Sanchez (1999)

O filme *A Bruxa (2016)* aciona *A Bruxa de Blair (1999)* enquanto matriz cultural por associar a floresta, assim como tantas outras produções, ao perigo da bruxa. A floresta aparece ainda como linguagem visual cinematográfica quando se deseja causar suspense na trama, e apesar do longa-metragem *A Bruxa (2016)* ser classificado como terror, o que predomina é apenas o suspense.

Destaco outra questão pela qual a floresta é usada como cenário de tensão e medo, porque além de ser o lugar em que as bruxas praticavam/praticam os rituais (CABOT, 1992), a floresta pode ser entendida como um lugar que representa o escuro, o mistério e o útero da mulher, onde germina vida, por isso, certamente, a floresta é associada ao perigo e desconhecido, porque “(...) A mãe, o ventre, o abismo e o inferno são vistos como idênticos, o ventre da mulher é o lugar de origem de onde se veio, e tudo o que é feminino é como o ventre, o útero primordial da mãe da origem de tudo e do inconsciente (Neumann, 1995).” (Menezes, 2003, p.21).

Dias depois do sumiço, Thomasin acompanha o irmão do meio na empreitada pela floresta. O menino some e ela mais uma vez recebe a culpa. O irmão encontra o que seria uma bruxa, com os peitos quase que para fora da roupa, a boca avermelhada que o beija, enquanto a mão - que fica enrugada e com unhas sujas - é perpassada em seus cabelos. O menino é despertado

para a sexualidade e volta para casa nu, tendo comportamentos considerados estranhos para a família, enquanto está aparentemente inconsciente na cama.

Após o pai morrer a chifradas do bode, a mãe de Thomasin bate nela, e a menina a mata como defesa. Sozinha, Thomasin resolve fazer pacto com diabo, que é manifestado na figura do bode, que responde a ela. A personagem tira a roupa faz o pacto. Chamo atenção para a explicação já feita nesta pesquisa sobre a relação da bruxa com o diabo, mas, neste momento, sobretudo, ao bode ser a personificação do diabo. Cabot (1992) conta que a imagem do diabo católico é semelhante ao Deus Cornífero da Bruxaria, com chifres. Esse Deus recebeu o Cornífero associado a ele, porque se disfarçava de bicho para cuidar das plantações.

Figura 21 – A Bruxa



Fotografia: Robert Eggers (2016)

Na cena em que a personagem Thomasin faz o pacto pode ser entendida como sua iniciação sexual, por estar com o corpo com sangue. A personagem principal não é hipersexualizada, nem retratada como perversa, e o possível terror que se faz presente no filme não é causado por ela, e sim pelo desconhecido que envolve a floresta e os acontecimentos considerados estranhos na trama. Depois do pacto com o diabo/bode, ela segue nua em direção à floresta, onde encontra mulheres cantando e flutuando, e o filme acaba.

Essa última cena pode ser entendida como o ápice sexual, o orgasmo. Com a morte dos membros da família cristã, Thomasin pode entrar em contato com o sexo sem o discurso de pecado e regeneração que a envolvia. O filme aponta para a feminilidade/sexualidade como terror,

por se tratar do desconhecido, e quando a personagem encontra mulheres nuas, celebrando o prazer sexual associado à religião, a produção apresenta o discurso de feminilidade/sexualidade da Bruxaria Tradicional.

Quando todos os membros da família de Thomasin morrem, ela nasce para a sexualidade. Assim como quando a face anciã da deusa morre e surge depois como donzela; quando a lua minguante desaparece para aparecer a lua nova. Na Bruxaria, a morte representa o recomeço, assim como é na natureza, manifestada pelas estações do ano: verão, inverno, primavera e outono, ou ainda quando a matéria orgânica se transforma em adubo.

Na Bruxaria, a morte é entendida como integrante do ciclo da vida, então podemos entender com isso que a família de Thomasin precisou morrer para ela nascer. No filme, ainda é possível perceber a junção de feminilidade com sexualidade, pois elas representam o mesmo movimento de iniciação da vida, assim como o era para as prostitutas sagradas segundo Qualls-Corbett em *A Prostituta Sagrada* (2002). Além disso, a sexualidade é relacionada com a religiosidade, sem a dicotomia corpo e mente.

Quanto ao entendimento de bruxaria como perversidade, indicada no início do longa-metragem, tem a ver com o mistério que é acionado a bruxa, que, segundo Cabot (1999) aparece como forma de estratégia para exercer o medo, para algo que se mostra simples por estar presente na natureza. E é nesse caminho que se faz o terror do filme em diálogo com o ambiente escuro.

Figura 22 – A Bruxa



Fotografia: Robert Eggers (2016)

O terror enquanto gênero, entendido pelos Estudos Culturais, disputa com as formas de perceber a bruxa, que é vista como passível de crueldade, que destaco ser pela relação com a sexualidade. Com a leitura de Foucault, podemos entender que filmes sobre bruxas, entendidos como categoria cultural de terror, como representantes do pecado e, ao mesmo tempo, da libertação, despertam o interesse e ganham valor mercantil, por estar inserido em um regime de verdade.

O filme *A Bruxa (2016)* ficou com a média geral dada pela imprensa ocidental de 4/5 estrelas⁴⁵ e ganhou, sobretudo, na categoria Melhor Diretor para Robert Eggers nos prêmios Boston Society of Film Critics Awards – 2016, Chicago Film Critics Association Awards – 2016, dentre outros, seguido de Melhor Filme de Horror nos prêmios Phoenix Critics Circle – 2016 e Golden Trailer Awards – 2016; o longa-metragem foi premiado e indicado em várias categorias por diversos prêmios⁴⁶.

Na imprensa brasileira, o filme *A Bruxa (2016)* foi destacado sobretudo pelo terror. De acordo com o comentário feito por Ricardo Calil, crítico de cinema da Folha de S.Paulo, o maior mérito ao longa-metragem *A Bruxa (2016)* é porque ele se associa ao gênero do terror, sem ceder aos chavões. Já O Globo conta que o filme assustou até Stephen King, autor de clássicos de terror como o livro *O Iluminado (1977)*.

⁴⁵ Dentre os veículos, destaco: Dentre os veículos, destaco O Globo (5 estrelas), O Estado de S. Paulo (5 estrelas), The Guardian (4 estrelas), Rolling Stones (4 estrelas), Diário de Pernambuco (4 estrelas), New York Times (4 estrelas), Gazeta do Povo (3 estrelas) e Folha de S. Paulo (3 estrelas). Informações retiradas da página do Adorocinema: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-233854/>

⁴⁶ Prêmios: Boston Society of Film Critics Awards – 2016 - Ganhou: Melhor Novo Cineasta - Robert Eggers; Broadcast Film Critics Association Awards – 2016 - Indicação: Melhor Filme de Ficção Científica / Terror; Chicago Film Critics Association Awards – 2016 - Ganhou: Cineasta mais promissor - Robert Eggers, Indicação: Melhor Direção de Arte/ Design de Produção - Craig Lathrop Directors Guild of Canada – 2015; Indicação: Design de Produção - Craig Lathrop; Dublin Film Critics Circle Awards – 2016 - Indicação: Melhor Filme, Melhor Cinematografia - Jarin Blaschke; Golden Trailer Awards – 2016 - Ganhou: Melhor Horror; Gotham Awards – 2016 - Ganhou: Prêmio de Cinema Independente Gotham - Atriz Revelação - Anya Taylor-Joy, Indicação: Prêmio do Público - Robert Eggers, Indicação: Prêmio Diretor Bingham Ray Breakthrough - Robert Eggers, Independent Spirit Awards – 2017; Indicação: Melhor Primeiro Roteiro - Robert Eggers; International Cinephile Society Awards – 2016 - Ganhou: Melhor Filme não Lançado em 2015; Las Vegas Film Critics Society Awards – 2016 - Ganhou: Melhor Fantasia - Linda Muir; Indicação: Melhor Roteiro Original - Robert Eggers; London Critics Circle Film Awards – 2017 - Indicação: Jovem atriz britânica/ irlandesa do ano - Anya Taylor-Joy; London Film Festival – 2015 - Ganhou: Melhor filme longa-metragem - Robert Eggers; New Hampshire Film Festival – 2015 - Ganhou: Melhor filme longa-metragem - Robert Eggers; New York Film Critics, Online – 2016 - Ganhou: Melhor estreia como diretor - Robert Eggers; Phoenix Critics Circle – 2016 - Ganhou: Melhor Filme de Horror; Phoenix Film Critics Society Awards – 2016 - Ganhou: Desempenho revelação - Anya Taylor-Joy; San Diego Film Critics Society Awards – 2016 - Indicação: Artista revelação - Anya Taylor-Joy; San Francisco Film Critics Circle – 2016, Indicação: Melhor Design de Produção - Craig Lathrop; Seattle Film Critics Awards – 2017 - Indicação: Melhor fotografia. Melhor diretor - Robert Eggers; Melhor Cinematografia - Jarin Blaschke. Melhor Fantasia - Eimer Ni Mhaoldomhnaigh e Linda Muir, Melhor Performance Juvenil - Anya Taylor-Joy e Harvey Scrimshaw, Melhor Vilão - Wahab Chaudry; Sundance Film Festival – 2015 - Ganhou: Prêmio Diretor - Robert Egger, Indicação: Prêmio do Grande Júri - Robert Eggers; Toronto Film Critics Association Awards 2016 - Ganhou: Melhor Primeiro Filme - Robert Eggers; Washington DC Area Film Critics Association Awards – 2016 Indicação: Melhor Performance Juvenil - Anya Taylor-Joy, Melhor Design de Produção - Craig Lathrop. Informações retiradas da página do IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt4263482/>

No filme *A Bruxa (2016)*, podemos perceber o discurso de feminilidade/sexualidade presente na Bruxaria Tradicional de valorização do ato sexual em ligação com a espiritualidade. Além da narrativa que mostra a família de Thomasin morrendo, enquanto ela vai sendo nascendo para a sexualidade. Assemelha-se ainda pelo entendimento que a vida é processo cíclico, que a morte representa renascimento.

5. CONSIDERAÇÕES:

Ter analisado as disputas acerca das feminilidades no cinema foi uma realização, porque pude me debruçar sobre as minhas inquietações em relação às representações que disputam o que é ser feminino. A satisfação se encontra também enquanto futura comunicóloga, ao ter reconhecido os discursos sobre feminilidades presentes em produtos culturais, e o como eles disputam entre si formas de representar o feminino, e o como esse movimento pode ser percebido nos diálogos e tensionamentos entre a comunicação, a cultura e a política.

O caminho que eu quis propor com minha pesquisa é de perceber como a bruxaria disputa com o patriarcado os discursos sobre a feminilidade, e trazer à tona que existem outras formas de entender a feminilidade, diferentes das formas hegemonicamente conhecidas.

Para analisar os filmes *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988), *As Bruxas de Salém* (1996), *A Bruxa* (2016), recorri ainda aos discursos sobre o que é feminilidade presentes em alguns dos segmentos do feminismo e na Bruxaria Tradicional. Utilizei como metodologia de análise o eixo sincrônico (matrizes culturais e formatos industriais) do mapa das mediações presente no texto *Pistas Para Entre-ver Meios e Mediações* (2006) de Martín-Barbero e o regime de verdade do qual escreveu Foucault em *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (2009).

Ao analisar os filmes e recorrer às suas matrizes culturais, percebi a frequência de alguns discursos sobre a mulher e a sua feminilidade. Em *Elvira, a Rainha das Trevas* (1988): 1) a representação do corpo hipersexualizado como forma de empoderamento sexual, o que aciona a personagem Betty Boop e o discurso do feminismo liberal; 2) a manifestação da sexualidade como aliada à manipulação, o que acionei a madrasta da Branca de Neve como matriz cultural; 3) nele, percebi o valor mercantil de um produto que se diz revolucionário ao abordar sobre o sexo, e com isso fiz o diálogo com o regime de verdade segundo Foucault.

Em *As Bruxas de Salém* (1996), foi possível perceber 1) a representação da mulher histérica e a visualização desse discurso por meio de imagens de casos considerados como doença da histeria no Hospital Salpêtrière, em Paris; 2) relacionei com o processo de histerização do qual abordou Foucault em a *História da Sexualidade 1*; 3) assim como o regime de verdade de Foucault, que serve para entender como foi sustentada a história de que as jovens viram o

diabo/ a bruxa enquanto estavam dançando, tanto no acontecimento histórico quanto no produto cultural.

E em *A Bruxa (2016)*, temos sobretudo 1) A Bruxa de Blair para se referir ao terror que envolve uma floresta, uma bruxa; 2) uma personagem que assume a feminilidade/sexualidade da Bruxaria Tradicional, já que o filme que apresenta a sexualidade como ligada à religiosidade, assim como a morte enquanto recomeço.

Essas personagens e filmes disputam formas de representação hegemônica sobre a feminilidade da mulher. E esses discursos de feminilidade, presentes nos filmes analisados, se relacionam com os discursos dos segmentos do feminismo e da Bruxaria Tradicional, como dito anteriormente.

Na construção deste trabalho, pude perceber as incongruências e convergências dos discursos dos segmentos do feminismo entre si, com a feminilidade fluida e com a Bruxaria Tradicional. Com o regime de verdade de Foucault, eu pude perceber que os segmentos do feminismo, ao tentarem lutar contra o patriarcado, se apropriaram dos discursos do patriarcado. Se o que é dito é que mulheres são frágeis e histéricas pela relação com o útero, e a feminilidade é sinônimo de passividade, algumas feministas rejeitaram alguns aspectos da feminilidade por acreditarem que ela só existe enquanto submissão, o que faz com que elas participem do regime de verdade, do discurso de liberdade que está ligado ao discurso de repressão.

O feminismo radical tem como premissa mudar as estruturas de poder por acreditar que nelas reside a raiz do problema e opressão das mulheres, por serem formadas pelo poder patriarcal. Assim como desconstruir a construção de gênero sexual, que associa o biológico como destino a ser seguido nos papéis sociais da sociedade. O feminismo radical percebe ainda a maternidade como uma das responsáveis para a mulher ficar presa à vida privada, e por isso luta contra essa forma do que considera ser mais uma opressão patriarcal sobre as mulheres.

Apesar do feminismo radical ter entendido que é preciso mexer nas estruturas de poder para eliminar o sexismo, esse segmento se esqueceu do racismo, que também está impregnado nessas estruturas, conforme vimos com a leitura de Davis e Hooks.

O feminismo negro converge com o feminismo radical quanto à necessidade de mudar as estruturas patriarcais, mas difere em relação à maternidade. Pois, segundo Davis, como vimos acima, a noção de feminilidade não havia chegado para as mulheres escravizadas, e a mater-

nidade e a vida privada eram as formas em que as negras escravizadas e seus companheiros tinham para se perceber enquanto sujeitos. Enquanto as feministas radicais lutavam pelo direito da mulher entrar no mercado de trabalho, as negras já trabalhavam e queriam um pouco da vida privada.

O feminismo liberal, que surgiu ainda na Primeira Onda Feminista, foi criticado pelo feminismo radical por não entender que as estruturas sociais produzem e reproduzem o sexismo e a opressão sobre as mulheres. O feminismo radical foi criticado pelo feminismo negro por não perceber que é preciso lutar contra o racismo. Os feminismos foram criticados ainda por Butler em *Problemas de Gênero (2003)*, porque se utilizam da forma binária (feminino ou masculino) do patriarcado para entender o sexo.

Cheguei à conclusão de que quando os segmentos do feminismo assumem certos discursos para serem contra o patriarcado, eles estão cedendo ao jogo, ao regime de verdade, do qual falou Foucault. A exemplo, do que o feminismo radical acredita ser a maternidade para as mulheres, como algo que as privam. Então, no momento que as estruturas de poder afirmam que o corpo feminino é passível de fragilidade e histeria, e as feministas radicais lutam contra a feminilidade, e não o sentido dado a ela, é como se elas participassem de um regime de verdade.

É só lembrar do que disse Foucault, que o regime de verdade contém em si o discurso de repressão e liberdade. Ao entender o biológico da mulher como algo que aprisiona nas estruturas sociais, contradiz a concepção do que é feminilidade para as bruxas.

Percebo meu trabalho como um passo dado para entender o feminino descolado do patriarcado, o que pode ajudar no combate desse sistema; e também como contribuinte na pesquisa sobre a opressão de gênero referente à mulher; assim como um trabalho que mostra como a temática da bruxaria se encontra em disputa entre a comunicação, a cultura e a política.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CABOT, L; COWAN, T. **O Poder da Bruxa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- DAVIS, A. **Mulheres, Raça e Classe**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DWORKING, A. **Pornography: Men Possessing Women**. Penguin Group: New York, 1981.
- FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. Brooklyn, Nova York: Autonomedia, 2004.
- FIRESTONE, S. **The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution**. New York: Batam Book, 1970.
- FOUCAULT, M. **A História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- GOMES, I. M. M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, Mídia, Cultura e Tecnologia. Porto Alegre, 2011.
- HOOKS, B. **Ain't I a Woman? Black Women and Feminism**. Boston: South end Press, 1982.
- JUDITH, B. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, J. Pistas para Entre-ver Meios e Mediações. In: **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2006.
- MENEZES, P.R. **O Feminino Reprimido: Um Estudo Junguiano sobre a Feminilidade**. Brasília: 2003. Monografia - Centro Universitário de Brasília.
- MILLETT, K. **Política Sexual**. Nova Iorque: Doubleday & Company, 1970.
- QUALLS-CORBETT, N. **A Prostituta Sagrada: A Face Eterna do Feminino**. São Paulo: Paulus, 2002.
- SILVA, V. A. **A Lua Negra: O Lado Sombrio do Feminino**. Porto Alegre: 2014. Monografia - Faculdade Monteiro Lobato.
- VALADARES, L. **As Faces do Feminismo**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2007.
- WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- Contos dos Irmãos Grimm http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/index
- Stuart Hall - Critical Dialogues in Cultural Studies:
<https://filsafattimur.files.wordpress.com/2012/10/critical-dialogues-in-cultural-studies.pdf>

O Pessoal é Político: A Crítica Feminista de Nancy Fraser e Catherine Mackinnon e Jürgen Habermas:

https://www.researchgate.net/publication/305400733_O_PESSOAL_E_POLITICO_A_CRITICA_FEMINISTA_DE_NANCY_FRASER_E_CATHERINE_MACKINNON_A_JURGEN_HABERMAS

Liberalismo e Feminismo: Igualdade de Gênero em Carole Pateman e Martha Nussbaum:

<http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31631/20165>

O Feminismo como Crítica e Contraproposta às Teorias Morais e Políticas -

<http://www.anpocs.com/index.php/papers-38-encontro/spg-1/spg22-1/9322-o-feminismo-como-critica-e-contraproposta-as-teorias-morais-e-politicas/file>

Entrevistas com Nancy Fraser: <http://feminismo.org.br/entrevista-com-nancy-fraser-um-feminismo-em-que-romper-barreiras-nao-rompe-com-a-exploracao/>

<http://uninomade.net/tenda/como-o-feminismo-se-tornou-a-empregada-do-capitalismo-e-como-resgata-lo/>

Matéria sobre Shulamith Firestone no The Guardian:

<https://www.theguardian.com/world/2012/sep/06/shulamith-firestone>

Matéria sobre Kate Millett no New Republic: <https://newrepublic.com/article/131897/kate>

Quem tem medo do feminismo negro? <https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/quem-tem-medo-do-feminismo-negro-1920.html>

Documentário: O Resgate do Sagrado Feminino

https://www.youtube.com/watch?v=XdEK0co_Gaw&t=150s

Elvira, a Rainha das Trevas: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-34037/>;

<http://www.imdb.com/title/tt0095088/>

Página Oficial de Elvira: www.elvira.com

Branca de Neve inspirada em Betty Boop

<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-121058/>

A Feiticeira - Série <http://www.adorocinema.com/series/serie-348/>

<http://www.imdb.com/title/tt0057733/>

As Bruxas de Salém: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-14516/>

<http://www.imdb.com/title/tt0115988/>

Hystérie - A Histeria na História da Mulher:

<http://thebabytears.com/hysterie-histeria-kati-ferreira/>

A Histeria em Cena: http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/a_histeria_em_cena.html

Crítica de Roger Ebert ao filme As Bruxas de Salém:

<http://www.rogerebert.com/reviews/the-crucible-1996>

A Bruxa: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-233854/>

<http://www.imdb.com/title/tt4263482/>

Crítica na Folha de S. Paulo sobre A Bruxa:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1745621-merito-de-a-bruxa-e-se-filiar-ao-terror-sem-se-prender-a-chavoes.shtml>

Crítica no O Globo sobre A Bruxa: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/terror-que-assustou-ate-stephen-king-bruxa-estreia-nesta-quinta-feira-18792052>

Crítica na Revista Fórum sobre A Bruxa:

<http://www.revistaforum.com.br/milosmorpha/2016/04/13/e-o-homem-criou-a-bruxa-ensaio-de-cecilia-shama/>