Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas

Programa de Pós-Graduação em Linguística

Amores Possíveis: (Re)pensando o lugar das mulheres nos relacionamentos amorosos

DÉBORA CABRAL LIMA

BRASÍLIA / DF

2010

DÉBORA CABRAL LIMA

Amores Possíveis: (Re)pensando o lugar das mulheres nos relacionamentos amorosos

Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas no Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Prof. Dr. Edna Cristina Muniz da Silva
Área de concentração: Linguagem e Sociedade
Linha de Pesquisa: Discurso, Representações Sociais e Texto

BRASÍLIA – DF
2010

Agradecimentos

É difícil fazer um agradecimento sem cair no clichê de sempre em que se agradece à família e aos amigos. Mas eu realmente tenho uma família e amigos que acreditam em mim – mais do que eu mesma –, que, apesar de sentir minha falta, me apoiaram e entenderam que eu precisava sumir por um tempo. Agradeço, especialmente, aos meus pais, Marília e Almir e à minha irmã, Juliana.

Na lista de amigos, espero não esquecer ninguém, gostaria de agradecer ao Marcelo pelo ombro nos dias de desespero; à Mari, Eduardo, Nicolau, Estefânia, Serginho, Fabio, Sininho, Renata, Fabi, Eiko, Bia, Núria e Tiça simplesmente por existirem e me inspirarem.

Tenho um 'obrigada' especial à minha *roomy* Ada Vitenti. Foi ela quem viveu meu stress de perto e ainda assim continuou me amando. Foi quem me orientou em vários aspectos, contribuindo com leituras e idéias esclarecedoras essenciais à produção deste trabalho, me encorajando a acreditar no meu potencial e me apoiando em absolutamente tudo.

Muito obrigada a banca por todas as pertinentes observações em especial a Professora Doutora Viviane Resende que continuou a contribuir com o trabalho mesmo depois da apresentação a banca. Agradeço a minha orientadora Edna Cristina. A todos um obrigada do fundo do meu coração.

SUMÁRIO

Agradecimentos.....iii
Sumário.....iv
Resumo.....vi
Abstract.....vii
Introdução.....01
Capítulo 1 – Referenciais Teóricos.....07
1.1 No cinema e na vida.....07
1.2 Gênero e representação.....09
1.3 Identidade.....14
1.4 Teoria do Discurso.....17
1.5 Poder.....21
1.6 Linguística Sistêmico Funcional.....24
1.6.1 – Metafunção Ideacional.....26
1.6.1.1 Processo Material.....27
1.6.1.2 Processo Mental.....29
1.6.1.3 Processo Relacional.....30
1.6.1.4 Processo Verbal.....32
1.6.1.5 Processo Comportamental.....33
1.6.1.6 Processo Existencial.....34
Capítulo 2 – Metodologia.....36
Capítulo 3 – Representações Sociais das Mulheres nos Relacionamentos Amorosos.....43
3.1 – A Mulher Ideal/O príncipe encantado.....44
3.1.1 – História 3.....45
3.1.2 – História 2.....53
3.1.3 – História 1.....54
3.2 – Instituições: Casamento e Família.....56
3.2.1 – História 3.....58
3.2.2 – História 2.....59
3.2.3 – História 1.....62
3.3 – Trabalho.....67
3.3.1 – História 3.....68

3.3.2 – História 2.....69
3.3.3 – História 1.....71
3.4 – Sexo.....73
3.4.1 – História 3.....75
3.4.2 – História 2.....80
3.4.3 – História 1.....83
Considerações Finais.....86
Referências Bibliográficas.....92
Anexo.....98

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma pesquisa das representações femininas em relacionamentos amorosos no roteiro do filme brasileiro *Amores Possíveis*. O cinema é uma prática social que tem um largo alcance de público e por isso é importante pensar as representações que os filmes estão ajudando a construir ou desconstruir.

Trago como embasamento teórico-metodológico a Linguística Sistêmico Funcional além das questões de representação social, identidade, gênero e poder. Sabemos que representações sociais ajudam a constituir as identidades. Como vivemos hoje um tempo de identidades em construção, meu objetivo ao analisar quais representações e lugares de fala são atribuídos às mulheres no roteiro do filme *Amores Possíveis* é importante para a construção das identidades das mesmas de maneira a questionar e propor mudanças no comportamento social.

As relações de poder estão de tal forma engendradas na sociedade que os comportamentos que são social e culturalmente construídos são tidos como naturais. Analisar como as mulheres e seus comportamentos são representados no roteiro do filme é importante para podermos desnaturalizar representações desempoderadas e reconstruir representações de mulheres em lugares de fala de poder.

Depois da análise, pude perceber que o roteiro, ao mesmo tempo em que reforça certas representações, também apresenta propostas de desconstrução de representações de mulher frágil e submissa. Espero, com este trabalho, trazer a tona elementos de reflexão para possíveis mudanças no comportamento social tanto de mulheres quanto de homens.

ABSTRACT

The present paper presents a research on female representations in love relationships on the Brazilian movie script *Amores Possíveis*. Movies are social practices that have a large range of public and that's why it's important to think which representations movies are helping to construct or deconstruct. For this paper, I use Systemic Functional Linguistic besides Social Representation, Identity, Gender and Power discussions.

It's known that Social Representations help construct identities. Because we live in a time of identities in process of construction, my objective in analyzing which representations and places of speech are assigned to women in the movie script is important to their identities construction by means of questioning and proposing changes on social behavior.

Power relations are produced in such a way in our society that behaviors that are socially and culturally built are realized as natural. Analyzing how women and their behaviors are represented on movies is important so we can denaturalize unempowered representations and reconstruct women representations in an empowered place of speech.

After analyzing the script, it was possible to realize that, at the same time that it reinforces certain women representations, it also presents proposals of fragile and submissive women representation deconstructions. What I expect form this paper is to bring about some food for thought for possible social behavior changes for women as for men.

Introdução

Inquietação quanto à posição das mulheres na sociedade foi sempre uma constante na minha vida. Apesar de *Cinderela* ter sido um dos filmes favoritos da minha infância, nunca 'comprei' a idéia da submissão e subserviência. Venho de uma família de mulheres fortes e trabalhadoras. No entanto, nos finais de semana, quando a família se reunia, elas eram responsáveis pelos filhos, por servir aperitivos, por à mesa, retirar à mesa; algumas até faziam os pratos dos maridos que ficavam sentados bebendo e conversando.

Quando entrei para o curso de História na UnB, foi oferecida uma matéria chamada Estudos Feministas. Não pensei duas vezes em me matricular. Essas aulas colocaram em palavras – materializaram – minhas inquietações. Desde então, sempre que possível, meus trabalhos acadêmicos se voltam para este assunto.

Outra grande paixão é o cinema. As pessoas vão ao cinema para relaxar, para 'não pensar', mas elas não estão imunes às informações que o filme transmite. É preciso haver responsabilidade ao se produzir um filme já que o alcance desta mídia é imensa e, por isso, influencia no reforço ou desconstrução de representações que corroboram com a manutenção de redes de poder.

Juntando as duas inquietações, surgiu a idéia de trabalhar as representações femininas em filmes que tratam de relacionamentos amorosos. *Amores Possíveis* é um filme que prendeu minha atenção porque ele trabalha com possibilidades que a vida nos dá a partir de escolhas que fazemos.

Amores Possíveis é um drama escrito por Paulo Halm, dirigido por Sandra Werneck, lançado em 2001. O nome faz jus à história, que se divide em três histórias paralelas – três possibilidades de futuro de um casal. Carlos e Júlia combinam de se encontrar, e o filme começa com Carlos esperando por Júlia no cinema.

A história não é contada de forma linear, cenas das três possibilidades se intercalam. No entanto, para melhor compreensão do(a) leitor(a), separo as histórias. Na primeira possibilidade, Júlia 1 não aparece no cinema, e Carlos 1 se casa com Maria. Nessa história, Júlia 1 aparece 15 anos depois e se torna amante de Carlos 1.

Carlos 1 está casado com Maria, uma mulher que tem a mesma idade que Carlos, ‘bonita, mas um pouco envelhecida’ (Halm, 2001, 8). Ele é um advogado bem-sucedido. Um dia, conversando com seu sócio, Pedro 1, ele comenta ter sonhado com uma ex-namorada, Júlia 1, e essa lembrança o faz pensar sobre as escolhas que fez na vida.

Maria e Carlos 1 vão a um museu e por acaso se separam. Carlos 1 é abordado por uma mulher ‘bonita e bastante interessante. É Júlia 1’ (Halm, 2001, 28). Júlia 1 conta que passou 10 anos nos Estados Unidos estudando História da Arte. Percebendo a aliança no dedo de Carlos 1, ela diz que ainda está solteira, morando no mesmo lugar e ainda se dedicando à História da Arte.

Ele resolve ir ao apartamento da Júlia 1. Eles se beijam, sobem ao apartamento dela e fazem ‘o que deviam ter feito há 15 anos: amor’ (Halm, 2001, 45). Carlos 1 entra em crise. Ele gosta de Júlia 1, ela foi sua grande paixão, mas ele está acostumado com Maria e não sabe se quer deixá-la. Para ter tempo de se resolver, ele resolve dizer a Maria que vai viajar e dá a entender a Júlia 1 que se separou – inclusive chega a alugar um quarto num apart-hotel. Enquanto isso, Júlia 1 recebe uma proposta de trabalho para ser curadora de uma exposição e a rejeita para poder viver esse amor.

Um belo dia, numa delicatessen com Júlia 1, Carlos 1 vê Maria. Ele quer ir embora para não cruzar com ela, mas Júlia 1 insiste em cumprimentá-la mesmo sem ele ir junto. Maria, educada como sempre, comenta que não pode mais contar com Carlos 1 para acompanhá-la nos seus jantares, já que agora ele vive viajando. Júlia 1 se surpreende com a revelação. Maria se despede.

No apartamento de Júlia 1, os dois discutem e Júlia 1 diz que precisa pensar. Só que quem decide é Carlos 1, que, apesar de amar Júlia 1, escolhe ficar com Maria porque sua vida com ela “não é ruim” (Halm, 2001, 116).

Essa primeira história acaba com Carlos 1 voltando para casa e dizendo a Maria que não vai mais viajar. Ela fica feliz, diz que vai preparar um jantar especial para ele, enquanto o conduz para o quarto, levando sua mala.

Na segunda história, Júlia 2 aparece no cinema 15 anos atrás. Ela e Carlos 2 se casam e têm um filho, Lucas. Só que eles se divorciam e Carlos 2 se casa com Pedro 2, um companheiro de futebol. Carlos 2 sempre tenta uma aproximação com Júlia 2 que faz questão de deixar clara sua inimizade e falta de interesse em mudar a situação. Pedro 2 é um ótimo companheiro e eles parecem ter uma vida bem feliz.

Júlia 2 resolve sair com uma amiga para uma boate depois de muito tempo sem sair. A conversa gira em torno de homens e paqueras quando a amiga, Carol, vê dois homens interessantes chegando à boate, são Pedro 2 e Carlos 2. A situação é constrangedora. Júlia 2 os apresenta a Carol que, muito animada, os convida para sentar com elas. Júlia 2 e Carlos 2 ameaçam querer ir embora, mas Carol puxa Pedro 2 para dançar. Júlia 2 bebe compulsivamente, bebe a sua bebida e a da Carol. Carlos 2 , meio inseguro, a chama para dançar e ela resolve declarar uma trégua e aceitar. Sem saber o que fazer ao certo, eles se abraçam e começam a dançar. Durante a dança parece ainda haver sentimentos entre eles. De repente, Júlia 2 sai, chama Carol e elas vão embora.

Um dia qualquer, durante a semana, Pedro 2 acorda com o movimento de Carlos 2 se arrumando. Ele tinha resolvido ir visitar o filho, uma saudade súbita... Quando chega, Lucas está na escola, mas ele pede para entrar e esperar. Júlia 2 não se opõe. É dia de faxina e ela continua seus afazeres enquanto Carlos 2 a observa. Começam a conversar sobre como se separaram e o que cada um perdeu com a separação. De repente, Carlos 2 beija Júlia 2. Ela o xinga, eles discutem e terminam se beijando de novo quando são interrompidos por Lucas que chegou mais cedo da escola.

Depois disso, num dia em que Carlos 2 costuma ficar com Lucas, Pedro 2 não vai sai com eles e Lucas pede para a mãe ir com eles. Os três saem juntos, relembrando os velhos tempos. Quando Pedro 2 chega em casa e fica sabendo que Júlia 2 foi ao programa, fica irritado e vai deitar sem comer.

Alguns dias se passam e Pedro 2 percebendo que as coisas estão estranhas, resolve conversar com Carlos 2. Carlos 2 admite estar confuso com relação a seus sentimentos. Sabe que gosta de Pedro 2, mas acha que ainda gosta de Júlia 2. Pedro 2 diz que não pode ajudá-lo nisso. Numa manhã, Pedro 2 arruma uma mochila e sai de casa. Carlos 2 sofre com a falta de Pedro 2.

Carlos 2 resolve ligar para Júlia 2. Eles se encontram e terminam a noite se beijando na cama dela. Preliminares de um sexo que Júlia 2 esperava ansiosamente. De repente, Carlos 2 pára tudo. Ele diz que está se enganando e enganando a ela. ‘Júlia agride, bate, explode. De repente toda raiva se esvai, Júlia começa a chorar’ (Halm, 2001, 125). Carlos 2 deixa o quarto relutante.

Num campo de futebol, Pedro 2 está jogando e Carlos 2 o observa. Pedro 2 vem falar com ele, eles conversam e saem abraçados. Assim termina a segunda possibilidade de vida de Carlos e Júlia.

Na terceira possibilidade, Carlos 3 é um *bon vivant*. Depois de 15 anos do encontro no cinema, ao qual Júlia 3 não apareceu, ele ainda mora com a mãe, Sônia. Ela vai acordá-lo para ir trabalhar. Ele não quer levantar, está exausto! Foi dormir às 4 da manhã em plena terça-feira depois de uma 'balada'. Enquanto eles conversam e ela tenta convencê-lo a se levantar porque ele tem um compromisso profissional, algo se mexe debaixo do cobertor. É uma mulher, a transa casual de Carlos 3 da noite anterior. Sônia fica horrorizada e Carlos 3 nem se lembra que tinha alguém ali.

Durante o café da manhã Sônia dá um sermão em Carlos 3 sobre como está errado seu filhinho perfeito ficar 'dormindo com a primeira punk carimbada, tatuada que aparece' (Halm, 2001, 25). Ele argumenta, enquanto ela lhe dá carona para o trabalho, que todas as mulheres têm defeito e à medida que sua mãe pergunta de cada uma das suas namoradas, ele enumera seus problemas. Estes defeitos variam de gostar de filme iraniano a soltar pum. Carlos 3 promete acabar com suas noites selvagens assim que encontrar a mulher ideal.

Nessa história, Pedro 3 é seu sócio gay. No escritório eles conversam sobre essa relação que Carlos 3 tem com a mãe e com as mulheres, enquanto isso, Carlos 3 checa a correspondência e encontra o que acredita ser a solução de seus problemas: *O Instituto da Alma Gêmea*. Carlos 3 vai ao instituto para tentar encontrar seu par perfeito, lá ele descreve detalhadamente suas preferências quanto à personalidade, comportamento e físico da mulher da sua vida.

Ele recebe um bip da funcionária do instituto para localizar sua alma gêmea em, no máximo, 48 horas. Sentado na sala da sua casa, ele aguarda ansiosamente o bip tocar. Sua mãe tenta convencê-lo que ele caiu no conto do vigário quando o bip toca. Carlos 3 sai correndo.

A descrição da mulher que está com o outro localizador é lenta, começa pelo tênis que ela está usando até Carlos 3 conseguir ver seu rosto. Essa descrição mostra uma mulher descontraída, moleca, alternativa e sexy. Quando finalmente a descrição chega ao rosto, os dois se surpreendem! É a mesma mulher que o deixou esperando no cinema quinze anos antes, Júlia 3. Eles ficam desconcertados de se reencontrarem assim, 'pagando esse mico'(Halm, 2001, 56).

Júlia 3 diz que é artista plástica e convida Carlos 3 para conhecer seu ateliê, lá, conta como sua vida foi interessante naqueles últimos 15 anos. Ela viajou boa parte do mundo trabalhando com várias coisas, inclusive cuidando de refugiados na África. Ele fica fascinado. Já na vida dele, 'não aconteceu nada de importante' (Halm, 2001, 59). Os dois flertam um com o outro e acabam indo para o apartamento de Júlia 3 transar. Carlos 3 está completamente apaixonado e se declara como um adolescente faria.

Eles continuam a se encontrar e cada vez Júlia 3 o surpreende mais. Dessa vez foi uma transa no ateliê de Júlia 3 em que ela o algemou à cama e perdeu as chaves, tendo feito, antes, ele beber uma tequila com verme dentro, muito comum no México. Outro dia ela vai buscá-lo no trabalho e eles fazem um piquenique num arranha-céu, onde, mais uma vez, transam, depois de declararem seu amor um pelo outro.

Estão namorando. O próximo passo é apresentar Júlia 3 a Sônia, mãe de Carlos 3. Júlia 3 não gosta dessa idéia, tem problemas em 'administrar o cotidiano' (Halm, 2001, 96). Combinam de se encontrar num restaurante só que Júlia 3 está atrasada. Sônia está descrente de que essa mulher seja boa para seu filhinho. Quando Júlia 3 finalmente chega, está completamente bêbada. Muito nervosa, pede uma dose de tequila e acende um cigarro na área de não-fumantes. Sônia está horrorizada de ver que a mulher que tem deixado seu filho tão feliz e apaixonado é uma maluca. Eles vão embora.

Carlos 3 e Júlia 3 brigam e ele pára de atender suas ligações. Volta então à vida louca que vivia antes. Uma noite, Sônia acorda para pegar água e se depara com o filho brincando de cabra-cega erótica com uma mulher, os dois nus no meio da casa. No dia seguinte ela lhe dá uma bronca. Ele retruca que acabou o relacionamento com a Júlia 3 porque ela não tinha gostado dela, mas que não deixaria de gostar de mulher.

No meio da discussão, a mãe sugere que talvez Júlia 3 fosse um 'erro de programação'. Carlos 3 se ilumina com a possibilidade de realmente ela ter sido um erro e que seu par perfeito talvez ainda estivesse por aí. Ele volta ao *Instituto da Alma Gêmea* e descobre que realmente houve um erro. Ele pega um novo localizador.

Quando o *bip* começa a apitar ele fica desnorteado, se aproximando de todas as mulheres que passam por ele tentando encontrar a mulher que será ideal para

ele. Quando ele a identifica percebe que é exatamente o que tinha pedido no Instituto: 'bonita, elegante, sofisticada, com jeito de bem-sucedida'(Halm, 2001, 123). No entanto, ele dá meia-volta e joga o *bip* na primeira lixeira que encontra.

Depois de tudo, Carlos 3 resolve tomar rumo na vida e sair de casa, sozinho. Quando foi dizer isso a mãe, ela o surpreendeu dizendo que ela também sairia de casa porque tinha conhecido 'um cara' (Halm, 2001, 132). Apesar de ele ter coisas das quais ela não gostava, ela percebeu que a diferença nem sempre é uma coisa ruim. Isso fez com que Carlos 3 resolvesse tomar uma atitude.

Júlia 3 chega em seu ateliê e no meio da correspondência encontra um envelope com dois ingressos pro cinema, um antigo e um novo. Assim como no começo do filme, chove torrencialmente. Carlos 3 chega no hall do cinema e espera por Júlia 3. Só que dessa vez, ela chega. Eles se beijam. Ao fundo, é possível ver o nome do filme que eles irão assistir: Amores Possíveis.

Este filme me pareceu um bom objeto de estudo porque apresenta a mesma mulher em vidas diferentes e, assim, diferentes representações que variam de acordo com as escolhas feitas por ela. Representações que reforçarão ou desconstruirão comportamentos tidos como naturalmente femininos.

Para começar este estudo, no capítulo 1 apresento meu embasamento teórico. Explico um pouco da trajetória do cinema brasileiro para situar meu objeto de estudo no tempo e no espaço. Em seguida, trago Judith Butler e Tânia Navarro Swain para tratar de Gênero, com algumas intervenções de Simone de Beauvoir. Para trabalhar representações trago Roger Chartier, Denise Jodelet, Pierre Bourdieu e Moscovici – com intervenção de Maria Izabel Magalhães e Denize Elena Silva. No item *Identidade* trago para a discussão Stuart Hall e Anthony Giddens. Para falar de poder, Foucault. Trago para o item *Análise Sistêmico-Funcional* Halliday & Matthiessen, Thompson, Young e Harrison e Eggins – com intervenções de Orlando Vian Jr e Simunki Nashitani Ikeda.

O capítulo 2 traz a metodologia que usei para fazer este trabalho utilizando a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF). O capítulo 3 traz a análise das representações femininas em relacionamentos amorosos sob a ótica da LSF e dos estudos feministas. Ao final faço algumas considerações sobre o que análise pôde esclarecer dentro das minhas questões de pesquisa.

CAPÍTULO 1 – TEORIA

1. 1 – No cinema e na vida

Dirigido por Sandra Werneck, com roteiro de Paulo Halm, *Amores Possíveis* foi vencedor do prêmio de melhor filme Latino-Americano do *Sundance Film Festival*[1]. Junto ao lançamento do filme, em 2001, foi também publicado seu roteiro integral em forma de livro. Este é meu objeto de pesquisa. De acordo com o jornalista Celso Sabadin, "O roteiro de Paulo Halm – escrito a partir do argumento original da própria Sandra Werneck – é ao mesmo tempo inteligente e sensível. O resultado é um filme que permanece no coração e na mente muito tempo após ser assistido."[2]

Para chegar ao que é hoje, o cinema brasileiro viveu diferentes etapas. Durante a ditadura militar havia financiamento por parte do Estado, mas tinha sua liberdade de expressão tolhida. Nessa época, o movimento do Cinema Novo tenta criar um novo cinema nacional e para isso estabeleceu uma aliança com o Estado. O Regime militar criou a Embrafilme, agência estatal para o cinema, em 1969, que se encarregava da produção e distribuição dos filmes. Por causa da grande produção da Embrafilme, empresários particulares se sentiram estimulados a investir na área.[3]

A possibilidade de abertura política, a atenuação da censura nos anos 1980 com Figueiredo chamou a atenção da mídia para o cinema nacional, que viu a possibilidade de trabalhar novos temas, inclusive os mais graves problemas sociais. Com isso, uma indústria de filmes "populares" foi desenvolvida. A produção foi principalmente comédias e muitos destes representavam prolongamento de programas de rádio e televisão.[4]

Apesar do ousado processo da modernização do país proposto por Collor, este rebaixou o Ministério da Cultura para Secretaria e fechou organismos culturais, inclusive a Embrafilme. Em 1992, por exemplo, foram produzidos e distribuídos só

---

[1] http://www.editoras.com/objetiva/360-0.htm
[2] http://cinema.cineclick.uol.com.br/criticas/ficha/filme/amores-possiveis/id/221
[3] http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Ottone.pdf
[4] idem

dois longas-metragens brasileiros. Já, em 1993, Itamar Franco promulgou a Lei do Audiovisual (Lei n. 8685) que estabelece um sistema de incentivos fiscais à produção e à distribuição. Outro acontecimento da mesma época que favoreceu a atividade cinematográfica foi a criação da Riofilme, agência de distribuição de filmes, vídeos e programas televisivos brasileiros. São muitas as iniciativas de apoio à produção nos dias atuais, a Petrobrás, por exemplo.[5]

Amores Possíveis faz parte do que hoje chamamos de "Cinema de Retomada". A partir de 1995, com o investimento de empresas particulares devido à Lei de Audiovisual e às Leis de Incentivo à Cultura e à estabilidade conseguida com o Plano Real, "o cinema brasileiro começou a recuperar sua trajetória" (Borges, 2007).

De acordo com Ismail Xavier, crítico de cinema, as medidas legislativas de apoio a produção de filmes proporcionam duas possibilidades aos diretores: fazer filmes que sejam incluídos no "cinema de arte" ou que tentem se comunicar com o grande público. Proponho-me a estudar o modo como as mulheres são representadas no roteiro do filme *Amores Possíveis*, que se encaixa na segunda possibilidade.

Para Woodward (2007),

> "o conceito de identificação tem sido retomado nos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela." (Woodward, 2007,18).

O problema dessa identificação é que as mulheres costumam ser retratadas de forma não-empoderada. A manutenção da relação de poder assimétrica entre os gêneros através de filmes foi o que me motivou a analisar mais de perto esse processo de manutenção dessas relações de poder. Afinal, vivemos uma 'pós-modernidade' em que se acredita que as identidades são construídas e não naturalmente intrínsecas aos seres humanos.

As *velhas identidades*, como coloca Hall (2006, 7), estão mudando porque as referências que tínhamos do mundo social também já não são as mesmas – as próprias noções de tempo e espaço, por exemplo. Se aceitarmos esse tipo de

[5] http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu _n15_Ottone.pdf

identificação sem o questionamento social que merece, isso implica a aceitação dessa representação como natural.

Pretendo colocar em pauta as várias possibilidades de amor, os diferentes locais que as mulheres podem ocupar nos relacionamentos amorosos, abrindo assim espaço para reflexão sobre os lugares geralmente ocupados pelas mulheres nos relacionamentos amorosos – que se enquadram geralmente em lugares de opressão, subordinação, reforçando as relações de poder assimétricas entre os gêneros na nossa cultura.

1.2 – Gênero e representação social

"A gente não nasce mulher, torna-se mulher."
Simone de Beauvoir

A produção cinematográfica é um discurso midiático de largo alcance. Entendendo que as representações coletivas têm como objetivo a construção do mundo social (Chartier, 1990, 19) e, conseqüentemente, a definição das identidades. Sendo assim, os filmes têm grande responsabilidade na construção das mesmas. A comunicação,

> "contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinência sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas" (Jodelet, 2001, 32).

Com as representações, significamos e interagimos com o mundo através do discurso. Essas representações são responsáveis por construir identidades sociais e definir comportamentos. "As formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns 'representantes' (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade" é mais uma modalidade de relação com o mundo"(Chartier, 1990, 23).

É importante, então, compreender como essas configurações textuais foram construídas historicamente. Como Chartier (1990), não acredito no conceito de

sujeito universal e abstrato, de acordo com ele, “pensar assim a individualidade nas suas variações históricas equivale não só a romper com o sujeito universal, mas também a inscrever num processo a longo prazo (...) as mutações das estruturas da personalidade” (Chartier, 1990, 25).

> “Enquanto a representação, dentro de um sistema lingüístico, envolve efeitos de significação e sistemas simbólicos, as práticas podem ser caracterizadas como modos habituais de ação social. Nessa perspectiva, o discurso constitui um dos elementos da prática social e, como tal, permite-nos identificar e desvelar práticas discursivas em termos de identidade e diferença. Em consonância com o pensamento de Fairclough (2003), refiro-me, aqui, a práticas institucionalizadas, configuradas em estratégias discursivas que, além de legitimar uma forma de controle, costumam “naturalizar” a ordem social, bem como as relações de desigualdade” (Silva, 2009, 63).

A ““realidade” é social de alto a baixo, e mesmo as classificações mais “naturais” apóiam-se em traços que não têm nada de natural, sendo, em ampla medida, produto de uma produção arbitrária” (Bourdieu, 1988, 110). Os discursos são, então, histórica e culturalmente construídos. Dessa maneira, é preciso reconhecer na análise das representações um espaço de trabalho entre as práticas sociais e o sujeito que constroem o mundo como tal. De acordo com Bourdieu (1988), é preciso entender a diferença entre o real e a representação do mesmo

> “para que possa romper com as pré-noções da sociologia espontânea sob a condição de incluir (...) a luta entre representações, quer no sentido de imagens mentais, quer naquele outro sentido de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais” (Bourdieu, 1988, 108).

Assim como Chartier (1990) acredita que as identidades são construídas, Butler (2008) acredita que o sujeito das mulheres não pode mais ser entendido como estável ou permanente. A suposição de um termo – *mulheres* – para denotar uma identidade comum é problemático. ‘Ser’ mulher não identifica tudo que alguém é “porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classicistas, étnicas, sexuais e regionais e identidades discursivamente constituídas.” (Butler, 2008 ,20).

Já que nos tornamos mulheres – como diz Simone de Beauvoir –, temos essa identidade culturalmente construída. Os limites do que é uma mulher e como

devemos nos comportar são definidos dentro de um “discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal.” (Butler, 2008, 28).

Butler (2008, 38) questiona até que ponto as práticas reguladoras constituem as identidade de gênero e declara que “a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas”. E que são as próprias práticas reguladoras que geram essa coerência e continuidade.

O gênero não se constitui artificialmente, ele é apreendido a partir das diversas atribuições que o constituem. Então, a performance de gênero dos sujeitos é em si mesma o gênero. Para Butler (2008, 48) “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados.”

Para Swain (2004,1) ao definir-se o sujeito como mulher as “práticas sociais que delimitam sua importância e suas atividades culturais no tempo e no espaço” se organizam. Desse modo, para a mesma autora há um verniz que disfarça o que alguns consideram como “conquistas liberais em tempos de globalização” por parte das mulheres porque ainda há:

> “a desigualdade de salários e de oportunidades, a pobreza e o analfabetismo preferencialmente feminino, a violência específica que sofrem em seus corpos e em seu lugar no mundo, a eliminação sistemática de bebês-meninas em certos países, a mutilação sexual, a banalização da prostituição, todas formas de violência social contra as mulheres enquanto mulheres.”(Swain, 2004, 3).

Ao citar o livro de Benoîte Groult (Groult, 1993), Swain (2004,4) mostra como as mulheres têm sido ao longo do tempo condenadas “à submissão, ao silêncio, à penitência e à resignação, dada sua “natural” inferioridade, marcada em seu corpo ao nascer, pelo estigma e a maldição do feminino, “segundo sexo”, macho mutilado e imperfeito”. No entanto, a maternidade ‘abona o pecado original’, é a redenção pela possibilidade de produzir outros homens. Aí está o binômio “*mãe/esposa*, em discursos sobre família, sexo domesticado, moralidade, espaço privado, reprodução do social; *prostituta,* mulher pública, liberação do vício e da devassidão latentes no feminino.” (Swain, 2004, 4). Assim, para Swain (2004), as práticas sociais das mulheres estariam relacionadas sempre ao “encontro com o masculino”.

Os estudos que se seguiram ao livro de Simone de Beauvoir e à idéia da maternidade como essência da mulher "analisaram este determinismo biológico e identificaram na construção e na apropriação dos corpos das mulheres o *aparatus* histórico e social da divisão binária da sociedade." (Swain, 2004, 7).

> "Se entendemos as representações sociais como uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, que nas relações sociais institui a realidade (Jodelet,1989:36) podemos entender, assim, o assujeitamento das mulheres a um saber elaborado em lugares de autoridade que as reduz a um corpo/sexo/matriz. A instituição social do casamento e a maternidade como seu corolário aparece nestas imagens constitutivas do "ser mulher" como o locus ideal do feminino no social" (Swain,2004,8).

Ainda relacionado à nossa prisão ao corpo, Swain escreve o artigo *Entre a vida e a morte, o sexo* (2006), em que fala do quanto somos bombardeadas pelo sexo no nosso quotidiano através de propagandas de TV, spams – a mídia em geral, mas também a psicanálise. Esses discursos criam "modelos aos quais devo me ajustar, impondo, insidiosamente, padrões de conduta, valores que devem permitir minha inclusão social, meu pertencimento a um grupo, selo de minha saúde física e mental." (Swain,2006,1).

Para Swain a importância que é dada ao sexo só serve para demarcar lugares de poder, sendo a mulher objeto desse sexo sempre. A prisão ao corpo físico é mostrada por Swain ao exemplificar dentro dos papeis atribuídos às meninas e meninos que não têm perspectivas de outras inserções sociais.

> "Em situações de pobreza extrema, os meninos podem se engajar em pequenos trabalhos ou mesmo em tráfico de drogas e delinqüência, enquanto para as meninas a única porta é a prostituição. Isto mostra claramente a divisão de trabalho social, onde o corpo é, para as mulheres, o eixo de sua existência social." (Swain, 2006, 2).

Swain questiona a importância do sexo e da sexualidade como estruturas de identidade e socialização. É no social que se dá o valor de verdade, e constrói as tradições; e aí é que se naturaliza a idéia do humano apenas como masculino e feminino, somente em função da genitália (2006,3).

> "Seres construídos que somos, a evidência do sexo é, porém, tão forte que obscurece as linhas e traços de sua instituição: a pesada

> materialidade dos corpos, suas elevações e abismos justificam condutas, conceitos, referências. O poder é sempre do pai, do masculino, a linguagem é o domínio do falo, da ereção, da racionalidade, da realidade; para o materno resta o ilusório, o irracional, a falta, a inveja, o repúdio, "a culpa é sempre da mãe". Que mecanismos tortuosos e bizarros são estes que atrelam razão e sexo, autoridade e ereção, o falo enquanto significante geral? Que cegueira social é esta, que vela as *estratégias de diferenciação dos sexos* para melhor instaurar uma "natural" diferença política entre mulheres e homens?" (Swain, 2006,4).

Essa identidade corporal institucionalizada delimita as nossas possibilidades de ação, além de uma constante insatisfação com as nossas próprias representações que acarretam questionamentos sobre a nossa saúde física e até mesmo mental. (Swain, 2006,4).

Moscovici (2003) diz que as representações sociais têm duas funções: a primeira é de *convencionalizar* tanto as coisas como pessoas e acontecimentos; a segunda é a de impor sobre nós uma força "que está presente antes mesmo que nós comecemos a pensar e de uma tradição que decreta o que deve ser pensado" (Moscovici, 2003, 36). A pressão feita por essa força é que nos força a assumir "determinada forma, entrar em determinada categoria, na realidade, a se tornar idêntico os outros sob pena de não ser compreendido, nem decodificado" (Moscovici, 2003, 34), sob a pena de perdemos as saúdes mental e física de que fala Swain.

Se para Foucault exige o dispositivo da sexualidade, Swain acrescenta o diapositivo do amor.

> "O amor está para as mulheres o que o sexo está para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário. O dispositivo amoroso investe e constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo amor de outrem.(...) O dispositivo amoroso, assim, cria mulheres e, além disto, dobra seus corpos às injunções da beleza e da sedução, guia seus pensamentos, seus comportamentos na busca de um amor ideal, feito de trocas e emoções, de partilha e cumplicidade." (Swain, 2006,10).

"Mulheres no social, fêmeas no biológico, os corpos-em-mulher fixam uma identidade fictícia onde se imbricam as injunções do amor e da sexualidade." (Swain, 2006, 12). Assim produz-se o discurso e – consequentemente – as práticas sociais

de assujeitamento das mulheres. Concordo com Magalhães (2006) quando diz que é preciso acreditar que essas práticas podem mudar.

> "Contudo, é possível aos agentes sociais posicionarem-se em sentido contrário a essa práticas de dominação. Pensar que as práticas *podem* mudar é fundamental, pois é certamente o primeiro passo para enxergar o problema do abuso de poder e para dar inicio a um processo *reflexivo* capaz de mudar a vida e a identidade das pessoas." (Magalhães,2006,78).

Se as identidades são construídas discursivamente nas práticas sociais, como coloca Magalhães (2006, 80, 81), é possível analisar textualmente que aspectos linguísticos e semióticos corroboram para o fortalecimento do discurso que desempodera as mulheres.

As palavras e suas definições materializam as representações, de modo que ganhos e perdas sociais acontecem e acarretam reações sociais com impacto nas relações e conseqüentes mudanças (Moscovici, 2003, 39). Dessa maneira, podemos buscar formas de contribuir para uma mudança: "O discurso entendido como prática política é, não só um local de poder, mas um marco definidor nas lutas para alcançar o poder nas próprias convenções discursivas." (Magalhães, 2006, 82).

1.3 – Identidade

As representações de mulheres no filme "Amores Possíveis" marcam uma série de estereótipos tidos/naturalizados como femininos, portanto entendidos como parte de uma suposta essência feminina. Esses modelos de atuação das mulheres, na sociedade brasileira contemporânea nos relacionamentos heterossexuais, ajudam a construir as identidades femininas.

Todos os dias somos bombardeadas de informações por meio da mídia, através de propagandas, revistas, novelas, filmes, entre outros. Essas informações produzem discursos que justificam nossos atos como atores sociais e muitas vezes mascaram o verdadeiro teor simbólico desses atos (Charaudeau, 2006). "A experiência canalizada pelos meios de comunicação, desde a primeira experiência

da escrita, tem influenciado tanto a auto-identidade quanto a organização das relações sociais."(Giddens, 2002, 12).

Na busca da manutenção da relação de poder, somos interpeladas por tais discursos, que dizem como as mulheres devem se comportar nos relacionamentos amorosos ou o que devem fazer para conseguir ter um relacionamento amoroso, ecoando assim a construção das identidades femininas como atores sociais.

> "Enquanto representação social, a identidade é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da idéia de pertencimento. A Identidade é uma construção imaginária que produz coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade e estabelece a diferença. A identidade é relacional. pois ela se constitui a partir da identificação de uma alteridade. Frente ao eu ou ao nós do pertencimento se coloca a estrangeiridade do outro." (Pesavento, 2003, 89,90).

Para tratar da questão da identidade trago para a discussão Stuart Hall. Talvez seja porque vivemos numa 'modernidade líquida' (Bauman, 2004) que o tópico *identidade* tenha se tornado uma 'explosão discursiva' (Hall, 1996). Algo só deixa de ser natural, e se passa então a pensar nele, questionar e estudar, quando já não se encaixa no modelo pretendido, quando fracassa e passa a ser incerto.

Pontos comuns de discussão ao se tratar de identidade são globalização, migração, nacionalização, cultura, o global, o local e fundamentalismos. Isso porque as identidades, antes fixas, estavam bastante ligadas ao território, a um espaço físico que agora está cada vez mais indefinido; seja fisicamente, com migrações forçadas ou livres, seja porque houve um encurtamento do espaço/tempo que mudou os sistemas de representações.

Hall questiona em seu texto *Quem precisa da identidade?*(2007) o porquê de se discutir esse tema, já que várias áreas disciplinares estão desconstruindo as perspectivas identitárias. E afirma que identidade é um conceito que opera 'sob rasura', tendo-se que pensar a forma antiga para que haja uma inversão, ou reconstrução do conceito. É preciso, então, ligar as discussões sobre identidade aos processos e práticas que estão indo de encontro com o que era relativamente 'estabelecido'. Como diz Kathryn Woodward (2007) "A contestação no presente busca justificação para a criação de novas – e futuras – identidades nacionais, evocando origens, mitologias e fronteiras do passado" (Woodward, 2007, 23).

> A tarefa de forjar uma identidade distinta pode ser capaz de trazer ganhos psicológicos específicos, mas também é claramente um peso. Uma auto-identidade precisa ser criada e de certa forma reordenada contra o pano de fundo das experiências cambiantes da vida diária e das tendências fragmentadoras das instituições modernas. Ademais, a sustentação de uma tal narrativa afeta diretamente, e até certo ponto ajuda a construir, tanto o corpo quanto o eu" (Giddens, 2002, 172).

Tanto em *Quem precisa da identidade?* (2007) Como em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Hall mantém seu argumento de que o discurso é grandemente responsável pela construção das identidades, já que é dentro dele que essa construção ocorre. Só que esses discursos ocorrem em locais históricos e institucionais, sendo necessário então, analisar todas as questões citadas acima, como globalização, nacionalização e cultura.

A questão da identidade no tempo em que vivemos se tornou um tópico de discussão necessário devido às grandes mudanças no pensamento que ocorreram no século XX. Hall não tem como objetivo definir ou delimitar a pós-modernidade – que pode ser um conceito polêmico –, seu foco está na fragmentação das identidades já que 'os quadros de referência que davam ao indivíduo moderno uma ancoragem no mundo social' (2006, 7) já não estão tão bem definidos. "Em relação ao eu, o problema da unificação refere-se à proteção e à reconstrução da narrativa da auto-identidade diante das inúmeras e extensas mudanças que a modernização provoca" (Giddens, 2002, 175).

É preciso destacar que as possibilidades de reflexividade na construção das identidades é desigual. Não só entre homens e mulheres, mas entre contextos sociais distintos e diferentes faixas etárias há exclusão de possibilidades de reflexividade. Uma mulher divorciada que tenha um filho e um bom emprego tem mais oportunidades de reflexão da sua identidade do que uma mulher divorciada com vários filhos e que tenha um salário mínimo.

A representação hegemônica do comportamento das mulheres sofreu uma grande mudança a partir do início do século XX com o movimento feminista. Analisar as representações de mulheres no filme *Amores Possíveis* traz à tona a discussão da relação de poder assimétrica que há ainda hoje entre homens e mulheres e como essa relação é reforçada ou refutada.

1.4 – Teoria do Discurso

"Discursos não só dão versões
de quem faz o que, quando e onde,
eles acrescentam avaliações,
interpretações e argumentos
para tais versões"
Kress, G. & Leeuwen, T.(2001,15) -

Ao usar o termo 'discurso', Fairclough (2001) pretende considerar o uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade individual ou reflexo de variáveis situacionais. O discurso é um modo de ação sobre o mundo e sobre os outros, assim como um modo de representação.

O discurso, entre outras coisas, constitui todas as dimensões da estrutura social: normas e convenções, relações, identidades. O discurso é tanto uma prática de representação do mundo como também de significação, constituindo e construindo o mundo em significados. Três aspectos dos efeitos construtivos do discurso:

- A construção das identidades sociais.
- A construção das relações sociais entre as pessoas.
- A construção de sistemas de conhecimento e crenças.

Fairclough (2001) relaciona assim três funções da linguagem: A função identitária relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso; a função relacional a como são representadas e negociadas as relações sociais entre os participantes do discurso; a função ideacional aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações.

É importante ressaltar que a constituição discursiva da sociedade não emana de um arbitrário jogo de idéias, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas. O discurso como prática ideológica constitui, naturaliza, mantém e transforma os significados do mundo de posições diversas nas relações de poder.

Fairclough (2001) prefere usar o termo 'ordem de discurso' a interdiscurso. As ordens de discurso podem ser consideradas como facetas discursivas das ordens sociais; não opondo uma a outra, a primeira é uma forma particular da última.

A preocupação central está em estabelecer conexões explanatórias entre os modos de interpretação textual, como os textos são produzidos, distribuídos e consumidos, e a natureza da prática social em termos de sua relação com as estruturas e lutas sociais. De forma inconsciente, as práticas dos membros são moldadas por essas estruturas sociais, relações de poder e pela natureza da prática social.

Abordagens críticas de análise de discurso defendem que os signos são socialmente motivados; há razões sociais para combinar significantes particulares a significados particulares. Toda oração é uma combinação de significados ideacionais, interpessoais e textuais. As pessoas fazem escolhas sobre o modelo e a estrutura de suas orações que resultam em escolhas sobre o significado de identidades sociais, relações sociais e conhecimento e crença (Fairclough, 2001).

Fairclough (2001) sugere que as estruturações particulares das relações entre as palavras e das relações entre os sentidos de uma palavra são formas de hegemonia. É interessante explorar variações, como a estrutura argumentativa, como evidências de diferentes modos de racionalidade e modificações nos modos de racionalidade, à medida que mudam as práticas discursivas.

Processos de produção, distribuição e consumo textual e a natureza desses processos envolvidos na prática discursiva, variam entre diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais, também a maneira como o contexto afeta a interpretação do texto varia de um tipo de discurso para outro. E essas diferenças de tipos de discurso são interessantes porque apontam assunções e regras freqüentemente de caráter ideológico. Portanto, uma interpretação pode ressaltar ou diminuir a importância de elementos de aspectos da identidade social dos participantes e determinar o tipo de discurso que será relevante.

No entanto, um texto só faz sentido para aquele que nele vê algum sentido. Os sujeitos intérpretes que são capazes de fazer inferências e conexões relevantes geram leituras coerentes; podendo tais inferências e conexões apoiar-se em pressupostos ideológicos. Isso abre espaço de luta ou resistência às posições estabelecidas nos textos.

A dimensão de análise que Fairclough (2001) mais destaca é a intertextualidade.

- Em termos de consumo, a intertextualidade acentua a historicidade dos textos por sempre constituírem acréscimos às 'cadeias de comunicação verbal' existentes.
- Em termos de distribuição, uma perspectiva intertextual é útil na exploração de redes estáveis em que os textos se movimentam, sofrendo modificações previsíveis ao mudarem de um tipo de texto a outro.
- Em termos do consumo, uma perspectiva intertextual é útil ao acentuar que não é só 'o texto', mas também os outros textos que os intérpretes trazem ao processo de interpretação.

Chouliaraki & Fairclough (1999) pressupõem que a vida social é feita de práticas, que são modos habituais historicamente e espacialmente situados. De acordo com eles a vantagem de focar nas práticas sociais é que essas são a conexão entre "a sociedade e as pessoas vivendo suas vidas" (Chouliaraki & Fairclough,1999,21).

> "Dizemos que as práticas têm três características principais. Primeiro, elas são formas de produção da vida social, não só na produção econômica mas também na produção dos domínios cultural e político, por exemplo. Segundo, cada prática é situada em uma rede de relações com outras práticas, e essas relações externas determinam sua constituição interna. Terceiro, as práticas sempre têm uma dimensão reflexiva: as pessoas sempre geram representações do que elas fazem como parte do que elas fazem."[6] (Chouliaraki & Fairclough,1999,22).

É dentro das redes de práticas que as relações de poder se articulam e consequentemente é nelas que as "mudanças de dinâmica de poder e lutas pelo poder"[7] ocorrem (Chouliaraki & Fairclough,1999,24). As práticas e sua teoria não estão desvinculadas, elas são reflexivas.

> "A teoria pós-estruturalista, e especificamente a teoria de Foucault (1972, 1977, 1981) estabeleceram firmemente a categoria de 'discurso nas humanidades e ciências sociais. A extensão da sua compreensão indica um reconhecimento que a teoria social moderna, incluindo a teoria social critica, negligenciou a linguística e a semiótica. Nós acreditamos que é importante para ciência social crítica incorporar o discurso na sua teorização, mas fazê-lo de uma

[6] Tradução minha
[7] Tradução minha

> maneira não idealística, que não reduza a vida social a discurso."[8] (Chouliaraki & Fairclough,1999,28).

As duas perspectivas que conjuntamente operacionam qualquer evento discursivo são a orientação para a análise de eventos comunicativos e a análise "de condições estruturais de possibilidade e efeitos estruturais"[9] (Chouliaraki & Fairclough,1999,30).

> "Os momentos de uma prática são articulados dentro de uma dialética – cada um internaliza os outros sem serem reduzidos a eles. As próprias práticas estão articuladas juntas dentro de redes de práticas e outras características internas são determinadas por essas relações 'externas'. Qualquer prática é uma prática de produção – pessoas em relações sociais específicas aplicam tecnologias a materiais. Além disso, qualquer prática tem o elemento reflexivo – as representações de uma prática são geradas como parte da prática. O discurso, portanto, figura de duas formas dentro de práticas: as práticas são parcialmente discursivas (falar, escrever, etc, é uma forma de ação), mas elas são também discursivamente representadas."[10] (Chouliaraki & Fairclough,1999,37).

O que Chouliaraki & Fairclough (1999,38) chamam de 'discurso' inclui tanto língua quanto comunicação não-verbal, quanto imagens virtuais. Eles focam no discurso "para ganhar discernimentos na interação social". Já que as práticas sociais são formas de interagir socialmente e são "berço para novas formas sociais e temas de todos os tipos (Volosinov 1973) dos quais os materiais são forjados para novas relações sociais, novas identidades sociais e novas estruturas sociais"[11].

É nas interações comunicativas que as pessoas representam o mundo e constroem identidades sociais. Para esses autores a modernidade acarretou uma mudança radical na natureza das práticas sociais e nas relações entre essas práticas. (Chouliaraki & Fairclough, 1999, 41/42).

> "As formas nas quais o momento do discurso é articulado com outros momentos em práticas sociais estão radicalmente mudadas – por exemplo, as formas nas quais relações de poder são discursivamente moduladas (ex: como poder internaliza discurso) e nas quais o discurso é investido de poder (ex: como discurso internaliza poder) se transformou. Sempre houve uma dialética entre discurso e poder; o que mudou são suas formas. Também houve

[8] Tradução minha
[9] Tradução minha
[10] Tradução minha
[11] Tradução minha

> mudanças radicais nas relações entre diferentes tipos de discurso e em como construções de práticas discursivas (seus elementos reflexivos) figuram como partes das práticas."[12] (Chouliaraki & Fairclough, 1999,42).

A teoria de linguagem de Bakhtin enfatizou que o discurso é dialético porque da mesma maneira que ele é moldado por estruturas da linguagem, ele também as trabalha e reproduz. O discurso é sempre polifônico, existem várias vozes além da que pronuncia o enunciado – isso é o que ele chama de intertextualidade. Fairclough e Chouliaraki vão utilizar a teoria dialética da linguagem para focar na interdiscursividade. (Chouliaraki e Fairclough, 1999,49)

1.5 – Poder

> "Explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõe uma forma de investigação crítica, a qual Foucault, reformulando Nietzsche, chamou de "genealogia". A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autentica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos." (Butler, 2008,9).

Foucault é o teórico escolhido para trabalhar a teoria do poder que está engendrada na Teoria Crítica. Como já foi dito, em toda prática social – e teoria social devido à reflexividade – está presente a relação de poder. Para ele também o discurso não apenas retrata os sistemas de dominação, mas é o motivo e o meio pelo qual se luta. (Foucault, 1996, 10).

Foucault (1987) fala da descoberta do corpo como objeto e alvo de poder:

> "O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma 'anatomia política', que é igualmente uma 'mecânica do poder', está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se

[12] Tradução minha

> determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis'." (Foucault, 1987, 119).

Através de discursos – não apenas, mas talvez principalmente, – midiácos, vemos hoje a importância de prender as mulheres aos seus corpos de maneira que justifique a relação assimétrica de poder que existe. Dentro do discurso que a mulher é mais frágil e que o homem tem a força física, à mulher, por estar presa a esse corpo, só resta a possibilidade de se resignar a um papel secundário nas práticas sociais.

É importante ressaltar que não existe uma teoria geral do poder em Foucault. "O que significa dizer que suas análises não consideram o poder como uma realidade que possua uma natureza, uma essência que ele procuraria definir por suas características universais" (Foucault, 2004, X). Foucault entende que o poder também é uma prática social e, portanto construída historicamente.

A sua análise sobre poder propõe que o 'poder não é uma dominação global e centrada que se pluraliza' e sim que existem níveis elementares de exercício desses poderes que constituem os saberes da sociedade (Foucault, 2004, XIII, XIV). A Revolução Francesa tem importância nos estudos de Foucault porque transformou e criou saberes e poderes.

> "Quando a Revolução Francesa se questiona sobre uma nova justiça (...) seu problema não era fazer com que as pessoas fossem punidas, mas que nem pudessem agir mal, de tanto que se sentiriam mergulhadas, imersas em um campo de visibilidade total em que a opinião dos outros, o olhar dos outros, o discurso dos outros os impediria de fazer o mal ou o nocivo." (Foucault, 2004, 215, 216).

Poder não está relacionado somente à legislação, Constituição ou qualquer aparelho estatal. Há uma rede de poder que controla os comportamentos. O princípio do *panopticon*, concebido por Benthan é complemento da idéia de Rousseau: "O sonho de uma sociedade transparente, ao mesmo tempo visível e legível em cada uma de suas partes; que não haja mais nela zonas obscuras, zonas reguladas pelos privilégios do poder real" (Foucault, 2004, 215). Cada pessoa, do lugar que ocupa na sociedade, pode ver o conjunto da sociedade.

Foucault (1997) estuda textos de filósofos do período greco-romano que discutem quais comportamentos seriam aceitáveis dentro do matrimônio. Este estudo traz representações que não estão distantes das nossas nos dias atuais, por

que a pastoral cristã fará uso de muitos dos argumentos, como no exemplo que diz, "uma boa esposa não deve, por si mesma, tomar a iniciativa em relação a seu marido; mas também não deve se mostrar aborrecida com as iniciativas do marido; a primeira atitude teria algo de atrevido que lembra a cortesã, mas na segunda haveria uma arrogância inamistosa." (Foucault, 1997, 60).

Desta maneira, é possível perceber como os comportamentos masculinos e femininos são moldados através do discurso. Como o homem é quem detém o poder nessa relação assimétrica, é ele quem tem querer, não a mulher. E caso ela queira, não pode demonstrar sob a pena de ser equiparada a uma cortesã.

> "É justamente no discurso que vêm a se articular saber e poder. E, por essa mesma razão, deve-se conceber o discurso como uma série de segmentos descontínuos, cuja função prática não é uniforme nem estável. Mais precisamente, não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre o discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado; mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes. (...) É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder" (Foucault, 1988, 111).

Neste trabalho pretendo analisar como o roteiro do filme *Amores Possíveis* é instrumento e efeito da manutenção da relação de poder que representa a mulher de forma desempoderada. Esta representação é naturalizada através de discursos como o do filme. O que temos como verdades absolutas, devem, mais do que o que vemos de estranho em uma prática social, ser analisadas e discutidas e duvidadas, porque como diz Foucault,

> "em uma sociedade como a nossa, mas basicamente em qualquer sociedade, há diversas relações de poder que permeiam, caracterizam e constituem o corpo social, e estas relações de poder não podem ser estabelecidas, consolidadas ou implementadas sem a produção, acumulação, circulação e funcionalidade de um discurso. Não pode haver possível exercício de poder sem uma certa economia de discursos de verdade que opera através e na base dessa associação" [13](Foucault, 1980, 93)

[13] Tradução minha

Por acreditar que através do discurso é possível analisar a forma como poderes se naturalizam, mas também, através do discurso, é possível fazer resistência às redes de poder é que decidi escrever este trabalho.

1.6 – Linguística Sistêmico-Funcional

Michael Halliday é o principal teórico que trago para a discussão da LSF que uso nesse trabalho. Halliday explica como a gramática sistêmico-funcional descreve e analisa as escolhas gramaticais e lexicais dos sistemas das frases e das palavras, permitindo-nos saber como a língua é usada para realizar os significados nos textos. A análise é chamada de funcional porque está relacionada ao uso da língua.

> "(...) ao explorar o campo de uma situação, podemos identificar as palavras e as estruturas linguísticas que constroem sentidos sobre a experiência (significados ideacionais); ao explorar as relações da situação, identificamos as palavras e as estruturas para estabelecer relações interpessoais e expressar pontos de vista (significados interpessoais); e explorar o modo de uma situação significa identificar palavras e estruturas que organizam esses sentidos em um texto em determinado contexto (significados textuais)." (Silva, 2007, 27)

> "A Linguística Sistêmico Funcional conceitua a linguagem funcionalmente, argumentando que a gramática da língua é uma rede de sistemas que correspondem às maiores funções sociais da linguagem – que podemos interpretar como a lógica da semiótica internalizando a lógica sociológica, por exemplo, a linguagem é socialmente construída."[14] (Chouliaraki & Fairclough, 1999, 50)

Dois conceitos que explicam como o contexto influencia o uso da língua são o *gênero* e o *registro*. O primeiro são contextos de cultura, enquanto o segundo é organizado por três variáveis contextuais: *campo*, *relação* e *modo*. Como o *campo* se refere ao tipo de atividade social e assunto tratados no texto, ele está relacionado à metafunção ideacional; as *relações* envolvem status contato e afeto, estando relacionada assim a metafunção interpessoal; finalmente, o modo refere-se à organização simbólica de um texto, metafunção textual (Ikeda & Vian Jr, 2006).

[14] Tradução minha

Chouliaraki & Fairclough também dizem, com relação a Sistêmico-Funcional, que ‘os três maiores tipos de processos estão sempre acontecendo simultaneamente na linguagem: a construção da realidade, a performance e negociação de relações sociais e identidades e a construção de textos.’ (Chouliaraki & Fairclough,1999,50), respectivamente as funções ideacional, interpessoal e textual da linguagem. Isso é defendido porque eles acreditam que não é possível representar/construir a realidade sem se identificar e relacionar com outras pessoas nas práticas sociais.

Ikeda & Vian Jr explicam a importância de se trabalhar com a Sistêmico-Funcional:

> “Halliday (1994,xv), a partir de uma perspectiva sistêmico-funcional, afirma que, na análise do discurso, há sempre dois níveis de alcance. Um é a contribuição para a compreensão do texto: a análise linguística mostra como e por quê o texto significa como o faz. Porém, o alcance maior é a contribuição para a avaliação do texto: a análise linguística mostra por que o texto é, ou não é, um texto efetivo para seus propósitos – como é ou não bem-sucedido. Para o autor, a análise linguística é sumamente importante e proceder à análise de discursos sem o apoio da gramática é simplesmente comentar sobre o texto.” (Ikeda & Vian Jr, 2006, 37).

A linguagem é socialmente construída, e a Linguística Sistêmico-Funcional conceitua a linguagem funcionalmente, levando em consideração como a linguagem é usada de modo a satisfazer as necessidades humanas de interação entre si e com o mundo. O que quer dizer que não se representa a realidade sem se identificar e relacionar a outras pessoas; e que essas representações variam de acordo com a forma como as pessoas vêem o mundo, a cultura em que estão inseridas e suas práticas sociais.

Ideologias, crenças e valores são construídos e constroem os textos. O contexto de situação, isto é, o contexto em que os textos são produzidos, juntamente com o contexto de cultura é que nos permite analisar o que determinado texto diz, porque o diz ou, até mesmo, porque não o diz.

A funcionalidade da linguagem está, primeiramente, no fato de ela não ser arbitrária, ela se organiza ao longo do tempo para suprir as necessidades humanas. Depois, porque os dois propósitos gerais que estão por trás dos usos da linguagem são entender o mundo a nossa volta e agir no mundo e nos outros. Finalmente, cada elemento é explicado em relação a sua função no sistema lingüístico. “A teoria

sistêmica é uma teoria de significado como escolha, pela qual a linguagem ou qualquer outro sistema semiótico é interpretado como redes de opiniões encadeadas." (Halliday, 1994, xiii, xiv).

De acordo com Halliday (1994, xiii), uma gramática funcional é essencialmente natural, no sentido que pode ser explicada baseada no uso da linguagem. Os componentes funcionais na linguagem são denominados por Halliday de 'metafunções': a oração como representação – função ideacional – a oração como troca – função interpessoal – e a oração como mensagem – função textual. Chouliaraki e Fairclough (1999, 50) dizem que os processos dessas metafunções ocorrem simultaneamente, construindo a realidade e a performance, negociando as relações sociais e identidades e construindo textos.

A realidade é feita de processos que dão sentido a realidade, já que "a linguagem permite aos seres humanos construir uma imagem mental da realidade" (Halliday & Matthiessen, 2004, 106). O sistema de transitividade é o responsável pela organização desse mundo de experiências num conjunto de tipos de processos. O sistema de Modo expressa interação, como é feita a troca entre os participantes. Assim, é utilizando a metafunção ideacional que analisarei as cenas do roteiro de *Amores Possíveis* para ver como são representadas as mulheres em relacionamentos amorosos.

1.6.1 METAFUNÇÃO IDEACIONAL

Nós representamos o mundo externo quando falamos de eventos, qualidades e o mundo interno quando falamos de pensamentos, crenças, sentimentos (Thompson, 2004, 86). Essa metafunção analisa como a língua constrói eventos, ações e estados no mundo. Ou seja, como é representada na língua a experiência de mundo de quem fala/escreve. "Quando olhamos a metafunção ideacional, estamos vendo a gramática da oração como *representação."*[15] (Eggins, 2004, 213).

Dizer "quem fez o que com quem[16]" (Thompson, 2004, 86) é o papel principal da perspectiva ideacional. Ela não está preocupada com a diferença entre pergunta

[15] Tradução minha
[16] Tradução minha

e declaração, ou se a oração é negativa ou afirmativa, ou até mesmo com verbos de ligação. O que importa é o verbo principal que nos dirá de que maneira as pessoas e coisas relacionam entre si (Thompson, 2004).

Dentro da teoria de experiência, a oração é a combinação entre *participante*, *processo* e *circunstância*. Um processo é constituído pelo próprio processo – tipicamente reconhecido como grupo verbal –, pelos participantes no processo – grupo nominal –, e pelas circunstâncias associadas ao processo – grupo adverbial ou frases preposicionais. Apenas essa divisão seria muito geral e não abrangeria funções mais específicas, então, pode haver diferenças de acordo com o tipo de processo que é representado (Halliday & Matthiessen, 2004).

"Os processos são o coração de uma oração da perspectiva ideacional: a oração é primeiramente 'sobre' o evento ou estado que os participantes estão envolvidos[17]." (Thompson, 2004, 87). Halliday representam os processos em uma cabala, um círculo, porque os processos estão todos inter-relacionados e é por isso que nem sempre é fácil distinguir qual é o processo da oração. Os três processos-base, digamos assim, são o *material*, o *mental* e o *relacional*.

O processo responsável por representar o mundo exterior é o *material*, o processo responsável pelas experiências internas é o *mental* e o terceiro processo que trás coerência a teoria é o *relacional* que classifica e identifica. Utilizando a idéia da cabala é possível identificar categorias fronteiriças:

- entre os processos material e mental há o processo *comportamental* que representa as manifestações externas da consciência ou estados fisiológicos;
- entre os processos mental e relacional há o processo *verbal* responsável pelas construções das relações simbólicas da consciência através da língua;
- entre os processos relacional e material há o processo *existencial* que se aplica aos fenômenos de ser, existir. (Halliday & Matthiessen 2004, 107).

1.6.1.1 – PROCESSO MATERIAL

[17] Tradução minha

Esse é o processo responsável pelo fazer (orações transitivas) e acontecer (orações intransitivas), são as ações físicas, ações que demandam gasto de energia física para sua realização. Os participantes desse processo são *ator* e *meta*. Ator é quem age no processo e meta é a quem/o que o processo é dirigido (Halliday & Matthiessen 2004, 109) e pode sofrer transformações.

Porque este processo expressa a idéia de que uma entidade – o ator – fez algo, que pode ser dirigido à outra entidade – meta –, é possível usar das perguntas: *O que a entidade fez?* e *O que a entidade fez à outra entidade?*, respectivamente à orações intransitivas e transitivas, por exemplo:

- A mulher correu. – *O que a mulher fez? Correu*.
- A mulher colheu os dados – *O que a mulher fez com os dados? Colheu*.

Neste processo as orações podem ser criativas – atores e metas são trazidos a existência no desenrolar do processo – ou transformativas – ator ou meta tem existência anterior ao início do desenrolar do processo. (Thompson, 2004, 91) Por exemplo:

- A menina escreveu a carta [criativo]
- A menina recebeu a carta [transformativo]

À medida que o processo se torna mais abstrato é possível conceber outro agrupamento dos processos materiais que é a divisão entre *intencional* e *involuntário*. "Com os processos involuntários, o Ator se parece com a Meta em alguns aspectos (e na verdade geralmente não há Meta)"[18] (Thompson, 2004, 91). Por exemplo:

- A garota caiu.

A pergunta aqui não é mais *o que a garota fez?* e sim *O que aconteceu com a garota?*. O processo parece afetar o Ator, o que seria uma característica da Meta e não do Ator. Outra observação importante a ser feita é que apesar de haver Ator em todos os processos materiais ele pode nem sempre estar explícito, que é o que acontece no caso da voz passiva (Thompson, 2004, 91):

- Foram acrescentadas mais seis páginas.
- A investigação foi concluída.

[18] Tradução minha

1.6.1.2 PROCESSO MENTAL

Quando temos uma oração como, por exemplo,

- Eu gostei do presente

não cabe mais o conceito de ator e meta, já que o 'eu' está fazendo alguma coisa com 'o presente'. É possível perceber que a função que os participantes assumem, então, variará de acordo com o processo em que estão envolvidos. (Halliday & Matthiessen, 2004, 112)

No processo mental estão agrupadas orações que expressam sentimento, pensamento e percepção. Os participantes desse processo são o *experienciador* e o *fenômeno*. Sendo o Experienciador aquele que sente, pensa ou vê e o Fenômeno o que é sentido, pensado, visto. (Halliday & Matthiessen, 2004, 117). Diferente dos processos materiais que podem ter os dois participantes ou não, os processos mentais sempre terão o *Experienciador* e o *Fenômeno*.

Thompson (2004, 93) chama a atenção de que há cinco propriedades que distinguem os processos materiais dos mentais de acordo com Halliday & Matthiessen (2004). A primeira é a que haverá sempre um participante humano, ou com características humanas, no processo mental. A segunda é que o segundo participante, no caso do mental o fenômeno, é menos restrito podendo ser – além de pessoa, abstração ou objeto concreto – um fato, como em:

- Eu sabia que era verdade

A terceira propriedade é que processos mentais podem projetar como em:

- Eu pensei que isso nunca aconteceria

Perceber a diferença entre um fato e um fenômeno pode ser bem difícil. Um método que pode ajudar a escolher entre o fato e a projeção é que *percepções* e *emoções* já são fatos e serão caracterizados como fenômeno, já a cognição e desejo trazem o participante à existência, ou seja, o projeta (Thompson, 2004, 118).

A quarta propriedade é o tempo verbal característico de cada processo, presente simples para os processos mentais e presente contínuo para os materiais, o que não significa que os tempos verbais não possam ser usados nos dois processos. No entanto, para que o presente simples ocorra nos processos materiais é necessária uma contextualização que dê a idéia de que aquela é uma ação regular, habitual.

- Eles sentam à mesa para tomar café da manhã.

Sendo que este tempo verbal é o mais natural para os processos mentais:

- Eles percebem como o tempo passou.

A quinta propriedade é a pergunta base que nos processos materiais era 'o que ela fez?' e que para os processos mentais será 'qual foi sua reação?'. Ainda assim, esta pergunta não abrange todas as subcategorias do processo mental que são afeição, cognição e percepção. Thompson (2004, 94) acrescenta ainda desejo a essas subcategorias.

- Ele odiou ter que deixá-la. (emoção)
- Você nunca escolheria este caminho. (cognição)
- Ela sentiu seu calor. (percepção)
- Eu não esperava tal reação (desejo)

1.6.1.3 PROCESSO RELACIONAL

Enquanto o processo material é o do 'fazer' e o mental é o do 'sentir', o processo relacional é o processo do 'ser'. Sendo o *ser* não no sentido de existir, mas no sentido de relacionar duas entidades distintas (Halliday & Matthiessen, 2004, 119). Esta relação, para Halliday & Matthiessen (2004, 119) se dá de três maneiras: intensiva (*x* é *a*); circunstancial (*x* está em *a*) e possessiva (*x* tem *a*). Sendo que cada uma delas pode ocorrer de duas maneiras: como atributo ou identificação.

No *Processo Relacional Atributivo* os participantes são *portador* e *atributo*. Sendo o *Portador* a quem se atribui a característica e o *Atributo* a característica em si. No *Processo Relacional Identificativo* os participante são *identificado* – o que já é conhecido no contexto – e *identificador* – que é a nova informação. (Halliday & Matthiessen, 2004, 124)

Para distinguir entre os dois processos relacionais, Thompson (2004, 99) traz algumas dicas. Primeiramente, se o segundo participante for um adjetivo, o processo relacional será *atributivo* e o atributo será indefinido:

- Ela é um amor de pessoa.

Enquanto que para os processos relacionais *identificativos*, o grupo nominal que serve como segundo participante será definido:

- Ela é o amor da minha vida.

Além disso, se um dos participantes é uma oração encaixada o processo relacional seguramente é identificativo. E se é possível substituir o verbo por 'representa ou é representado por' sem soar estranho, o processo relacional também será identificativo. As perguntas feitas no processo relacional são 'como é *x*?' para os atributivos e 'o que/qual/ quem é *x*?' para os identificativos (Thompson, 2004, 100).

A reversibilidade dos processos relacionais identificativos é outra característica que o distingue dos atributivos – apesar de ser possível colocar o atributo antes, esta não é uma ordem tida como usual. Nos relacionais identificativos, os dois grupos nominais se referem a mesma entidade. Para identificar o que já é conhecido da nova informação é preciso relacionar uma realização mais específica a uma categoria mais geral:

- Diamante Negro é o chocolate mais gostoso.

Sendo, neste exemplo, *diamante negro* a entidade específica, ela será chamada de **Característica** e *o chocolate mais gostoso* a categoria mais geral, será chamada de **Valor**. A ordem que a identificação terá depende do que se tem como identificado: "se a categoria geral já foi estabelecida, então ela será identificada em termos de sua personalização específica, e vice-versa"[19] (Thompson, 2004, 98).

Assim como nos processos materiais a voz ativa é a forma em que o Ator e o Sujeito são os mesmos, nos processos relacionais identificativos o *Sujeito* será a *Característica* na voz ativa e *Valor* na voz passiva (Halliday & Matthiessen, 2004, 124, 125).

Imaginemos que ao contar a história do livro que estou lendo eu mencione várias vezes o nome de um dos personagens, Julieta, por exemplo. E ao me pedir mais informações sobre Julieta, eu respondo:

- Julieta é a mocinha.

Julieta é aqui a entidade **identificada** e também a **Característica** enquanto que *a mocinha* é a nova informação e, portanto, **identificador** e o **Valor**. Ao escolher a

[19] Tradução minha

Característica como sujeito não privilegio a nova informação. Agora, se inverto a oração para:

- A mocinha é Julieta.

O sujeito deixa de ser a *Característica* e passa a ser o *Valor*.

Ao colocar o identificador como sujeito, marca-se, dá relevância à nova informação.

> "Uma análise de Valor e Característica frequentemente nos guia em direção a preocupações e valores mais amplos do autor. Essencialmente, o Valor revela que valores o (a) autor(a) (e fundamentalmente a cultura de que ele(a) faz parte) usa para categorizar as Características com as quais ele ou ela lida[20]" (Thompson, 2004, 98).

1.6.1.4 PROCESSO VERBAL

Este é o quarto processo mais importante e está relacionado com o dizer. Mas este 'dizer' não está restrito à fala, é preciso um sentido bem amplo para abranger todos os tipos de troca simbólica de significado (Halliday & Matthiessen, 2004, 140), como reclamar, argumentar, retrucar, implicar, responder, repetir, abordar, etc.

Quanto aos participantes deste processo, o *dizente* é quem executa o processo e está presente em qualquer processo verbal; o *receptor* é a quem se destina o processo e que quase sempre aparece precedido de uma preposição; o *alvo* é o objeto da 'fala' e o grupo nominal que sintetiza o que é 'dito' é a *verbiagem*.

Ela	repudiou	o comportamento dele.
Dizente	Processo verbal	alvo

Ela	falou	para todos	do seu problema.
Dizente	Processo verbal	Receptor	Verbiagem

[20] Tradução minha

Um processo verbal frequentemente projeta o que é dito em uma oração separada. O processo verbal está na *oração projetante*, enquanto que a *oração projetada* pode conter qualquer processo. Por exemplo:

João	me	alertou	que corresse.
Dizente	Receptor	Processo verbal	– oração projetada – processo material

No entanto, uma *oração projetada* não é uma *Verbiagem*. Thompson (2004, 103) faz uma analogia com um quadro em que a oração projetante seria a moldura e a projetada a pintura. Elas são distintas uma da outra, mas o conjunto forma uma unidade complexa.

1.6.1.5 PROCESSO COMPORTAMENTAL

Muito parecido com os Processos Material e Mental, este processo não tem uma característica própria definida (Halliday & Matthiessen 2004, 139). Tanto Thompson (2004, 103) quanto Halliday & Matthiessen (2004, 138) incluem o processo comportamental e o existencial em um subitem de 'outros processos'. Isso mostra sua importância secundária. "A razão principal para criar essa categoria foi porque ela nos permite distinguir entre processos puramente mentais e os sinais físicos exteriores desses processos"[21] (Thompson, 2004, 103). São os comportamentos fisiológicos e psicológicos como tossir, respirar, sonhar, sorrir...

Seus participantes são o *comportante*, que é quem age no processo, e o *comportamento*, que é a ação tida pelo comportante, sendo este último tido por Thompson (2004, 104) como não sendo um participante real e sim algo que meramente acrescenta especificações ao processo, como em:

- Ela deu um suspiro
- Ele sorriu um sorriso tímido.

[21] Tradução minha

O *comportante* é parecido com o *experienciador* dos processos mentais por ser um ser consciente, contudo, a ação é mais próxima do fazer dos processos materiais. De acordo com Thompson (2004, 104), os processos comportamentais nos lembram o quanto as categorias de transitividade se sobrepõem e não são claramente definidas.

1.6.1.6 PROCESSO EXISTENCIAL

Este processo constrói o ser como simples existência. O único participante é o *existente* que é o objeto ou pessoa que falamos que existe. "O que acontece tipicamente com os processos existenciais é que o falante renuncia à oportunidade de representar o participante como envolvido em qualquer atividade"[22] (Thompson, 2004, 105). O verbo típico deste processo é o *haver* ou *ter* – ainda no sentido de haver:

- Há nuvens no céu

É possível pensar sua função, de acordo com Thompson (2004, 105), como responsável por organizar o fluxo de informação, como em:

- Tem gente batendo à porta

Abaixo coloco uma tabela[23] que resume os processos:

Tipo de processo	**Domínio**	**Restrições**	**Participantes**
Material Constrói o mundo material do fazer	Fazer Acontecer	Nenhuma Qualquer pessoa ou coisa podem realizar	**Ator:** executor **Meta** : afetado **Extensão:** não afetado **Beneficiário:** recebedor ou cliente
Comportamental Constrói a consciência do comportamento	Comport. fisiológico e psicológico	Necessidade Consciência	**Comportante**: executor **Comportamento**/extensão: feito

[22] Tradução minha
[23] Tabela baseada nos estudos de Halliday e Matthiessen, Thompson e Eggins

Mental Constrói e pode projetar o mundo interno da consciência	Atividades internas Pensar Conhecer Gostar Perceber	Necessidade Consciência Características humanas	**Experienciador**: executor **Fenômeno**: coisa conhecida, gostada ou não, desejada, percebida
Verbal **Constrói o dizer**	Traz o que está dentro para fora: dizer algo	Nenhuma Qualquer pessoa ou coisa	**Dizente: executor** **Verbiagem: dito** **Receptor: dito a** **Alvo: dito sobre**
Existencial **Constrói a existência**	Introduz a existência de novos participantes	nenhuma	**Existente**
Relacional Atributivo **Constrói relações de descrição**	Caracterizar ou atribuir qualidade de membro a uma classe	nenhuma	**Portador: coisa descrita** **Atributo: descrição**
Relacional Identificativo **Constrói relações de identificação e igualdade**	Decodificar sentidos conhecidos e codificar novos sentidos	nenhum	**Identificado: o que é para ser identificado** **Identificador: a nova identidade** **Característica: forma** **Valor: função ou papel**

A escolha da metafunção ideacional, então, se explica pela opção de analisar como os processos nas cenas do roteiro do filme *Amores Possíveis* representam as mulheres e suas relações amorosas.

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA

Minha primeira opção era trabalhar com filmes hollywoodianos, que têm um alcance maior que o de filmes brasileiros. No entanto, esbarrei em alguns problemas. Minha análise seria dentro da cultura brasileira ou americana? Para ser uma análise com base na cultura brasileira, como pensei, teria de trabalhar com a tradução, e não as falas originais. Até mesmo a tradução teria de ser escolhida: seria a legenda ou a dublagem?

A essa altura, meu curso de mestrado já ia pela metade, o que me deixava com menos de um ano e meio para terminar o trabalho. Assim, o tempo foi um fator limitante de meu trabalho e determinante de certas decisões de pesquisa que precisei tomar.

Decidi, então, trabalhar com três filmes brasileiros: *Amores Possíveis, Pequeno dicionário Amoroso* e *Sexo, Amor e Traição*. Comecei a transcrever as cenas dos filmes e deparei com outro problema: o estudo de imagens. Busquei o trabalho de Kress e van Leeuwen (1996), mas eles propõem um método para análise de imagens estáticas, não em movimento, como os filmes. Foi então que decidi procurar os roteiros dos filmes, já que já tinha perdido um ano do mestrado e cada vez mais o tempo estava contra mim.

Consegui dois roteiros: *Amores Possíveis* e *Pequeno Dicionário Amoroso*. Ambos poderiam fornecer muito material para análise, e agora o problema era este: excesso de dados e pouco tempo. Tive, então, de fazer uma escolha entre os dois. No roteiro de *Pequeno Dicionário Amoroso*, havia três representações de figuras femininas: uma mulher divorciada, uma mulher solteira que rapidamente se torna namorada e uma amiga da namorada.

No roteiro de *Amores Possíveis*, a mesma mulher, a partir de decisões tomadas 15 anos antes, é representada de três maneiras diferentes: solteira, amante e divorciada. Além delas, ainda era possível analisar outras representações de mulheres em papéis coadjuvantes, como uma esposa e as parceiras de sexo casual de um dos personagens. Decidi, então, por este filme, que pareceu propiciar mais elementos para a discussão.

O roteiro que escolhi para trabalhar faz parte da chamada nova cara do cinema brasileiro e se encaixa nos projetos que tiveram uma grande comunicação

com o público – foi vencedor do prêmio de melhor filme Latinoamericano do *Sundance Film Festival*.[24] *Amores Possíveis* é de 2001, do gênero drama, dirigido por Sandra Werneck.O roteiro é de Paulo Halm.

O roteiro, assim como o filme, não é linear e não conta cada uma das histórias separadamente. Para podermos saber que história está sendo tratada, o autor enumera os personagens de acordo com as histórias. Carlos e Júlia são os personagens principais que combinam de se encontrar no cinema 15 anos antes. Quando as histórias de subdividem, eles viram Carlos 1 e Júlia 1, Carlos 2 e Júlia 2, Carlos 3 e Júlia 3. Outro personagem que faz parte das três histórias é Pedro, que também é identificado pelos números das histórias. Os personagens que aparecem em apenas uma história não são numerados, como Sônia, mãe de Carlos 3, Maria, esposa de Carlos 1, Lucas, filho de Carlos 2 e Júlia 2. Para as análises, decidi manter esse mesmo modo de identificação dos personagens.

A decisão de usar todo o roteiro também se mostrou pretenciosa quanto ao tempo que teria para realizar as análises. Foi preciso, então, escolher algumas cenas – o roteiro já estava dividido em cenas. A partir da leitura cuidadosa do roteiro, percebi que as mulheres representadas em todas as histórias transitavam pelos mesmos pontos de construção social que me chamaram a atenção para a análise. Decidi, então, dividir a análise nos seguintes subitens:

a) A mulher ideal / O príncipe encantado
b) Instituições: casamento e família
c) Trabalho
d) Sexo

Essa divisão facilitou o recorte que determinou a escolhas das cenas:

História 1

- Cena 4: é a cena do café da manhã, em que se representam a rotina e a monotonia do casamento;
- Cena 21: é a primeira cena de sexo entre Carlos 1 e sua amante, Júlia1;
- Cena 29: é a única cena que aborda o sexo dentro do casamento;

[24] http://www.editoras.com/objetiva/360-0.htm

- Cena 39: é a cena em que Carlos 1 vai a casa de Júlia 1 dizer que saiu de casa e, de novo, eles transam;
- Cena 40: é aquela em que Júlia 1 recebe uma proposta de trabalho.

História 2

- Cena 9: é a cena que nos apresenta Júlia 2;
- Cena 23: é a cena em que Júlia 2 vai a uma boate com uma amiga, e as duas falam de sexo e estam a procura de um par;
- Cena 32: é a cena em que Carlos 2 vai a casa de Júlia 2, e eles conversam sobre o término do casamento e o que cada um perdeu com isso, enquanto Júlia 2 faz a faxina;
- Cena 63: é a cena em que Carlos 2 tenta transar com Júlia 2.

História 3

- Cena12: é a cena introdutória de Carlos 3, em que ele acorda junto a uma garota que não se recorda ter levado para casa;
- Cena 13: é o café-da-manhã em que Carlos 3 recebe um sermão da mãe sobre a noite anterior;
- Cena 14: é a cena em que a mãe pergunta dos defeitos das ex-namoradas de Carlos 3;
- Cena 18: é a cena que mostra como as mulheres com quem Carlos 3 transa casualmente continuam a procurá-lo depois. É também a cena em que ele encontra o panfleto do *Instituto Alma Gêmea*;
- Cena 19: é a cena em que ele descreve sua garota ideal para a funcionária do *Instituto Alma Gêmea*;
- Cena 25: é a cena que descreve o encontro de Júlia 3 e Carlos 3;
- Cena 26: aquela em que Carlos 3 e Júlia 3 estão no ateliê de Júlia 3 contando o que fizeram e no que trabalharam nos últimos 15 anos;
- Cena 27: é a primeira transa de Carlos 3 e Júlia 3;
- Cena 34: é a cena de sexo entre Carlos 3 e Júlia 3 em que Júlia mostra gostos nada convencionais;
- Cena 37: é a cena em que Júlia 3 se declara, eles conversam sobre o ocorrido na cena 34 e, mais uma vez, transam;

- Cena 51: é a cena em que Sônia pega Carlos 3 brincando de cabra-cega erótico com uma garota que ela não conhece.

Como é possível perceber pelo número de cenas selecionadas, a história 3 é a base do roteiro do filme – e da dissertação –, já que é nessa história que os dois personagens principais são solteiros e vivem grande parte das possibilidades de amor. É nessa história que se vê o 'final feliz' que se espera dos filmes que tratam de amor.

Nós fazemos escolhas linguísticas quando representamos o mundo por meio da palavra, e tais escolhas acarretam efeitos de sentido. "A teoria Sistêmica é uma teoria de significado como escolha, pela qual a linguagem, ou qualquer outro sistema semiótico, é interpretada como redes de opções entrelaçadas" (Halliday, 1994, xiv). [25]

Quando resolvi fazer as análises com base na Línguística Sistêmico-Funcional, esperava poder responder às seguintes perguntas ao final da pesquisa: Por que se busca uma mulher ideal e um príncipe encantado? Como o casamento e a família influenciam na construção de representações de mulheres? Como é representada a mulher na vida profissional? Qual é a relação que têm com sexo as mulheres que são representadas no roteiro? Essas foram as questões de pesquisa que nortearam o estudo.

Tomada a decisão sobre o roteiro a trabalhar na pesquisa, feitas as escolhas a respeito dos tópicos a serem abordados, escolhidas as cenas e definidas as questões de pesquisa, procedi à análise sistêmico-funcional dos dados.

Para esta análise, uso o Sistema de Transitividade da metafunção ideacional já que é esta trabalha com a representação do mundo através da gramática, o que corrobora com a minha análise das representações femininas. Thompson (2004, 88, 89) alerta que pesar do termo 'transitividade' ser familiar por distinguir verbos que tenham complemento – direto ou indireto – ou não; na Linguística Sistêmico Funcional, ele se refere a um sistema de descrição da oração como um todo, mantendo, no entanto, o foco tradicional no grupo verbal, afinal, ele é o responsável pela classificação dos processos que determinam a classificação dos participantes.

[25] Tradução minha

Halliday (2004, 106) sugere que o Sistema de Transitividade "constrói o mundo de experiência em um conjunto de tipos de processos gerenciáveis[26]".

Para montar tal sistema, Halliday precisou estabelecer categorias que fossem detalhadas o suficiente para confirmar como as diferenças que vemos intuitivamente são refletidas na linguagem. Para tal foi identificado um número relativamente pequeno de processos e cada processo tem seus participantes. Apesar de haver muitas terminologias novas, os passos são basicamente os mesmos (Thompson, 2004, 89).

Não é sempre fácil decidir entre os processos qual é o mais apropriado em uma análise específica. Isso porque eles se sobrepõem. Foi nesse sentido que Halliday, para representar o Sistema de transitividade, o desenhou em forma de um círculo, uma cabala. Há três processos principais: Material: responsável pelas ações físicas no mundo; Mental: responsável pelas ações do mundo interno; Relacional: responsável por relacionar duas entidades, seja lhes atribuindo ou identificando características; No entanto, na fronteira entre estes três processos encontrou-se grupos verbais que não eram exatamente um nem outro, criou-se assim outros três processos fronteiriços: Verbal, entre Relacional e Mental; Comportamental, entre Mental e Material e Existencial, entre Material e Relacional.

Vejamos uma cena pequena como, por exemplo, a cena 21, em que Carlos 1 e Júlia 1 fazem sexo pela primeira vez, para ilustrar como se deu o processo analítico:

> *Júlia e Carlos entram no apartamento dela se agarrando, se beijando e tirando a roupa um do outro de maneira meio atrapalhada. Tudo é rápido, confuso e meio brusco, derrubando coisas, fazendo o que deviam ter feito há 15 anos: amor.*

1

Júlia e Carlos	entram	no apartamento dela
Ator	Processo material	Extensão

Transformativo / intencional

2

[26] Tradução minha

[Eles estão] se agarrando,

Ator	Meta	Processo material

Transformativo / intencional

3
[Eles estão] se beijando

Ator	Meta	Processo material

Transformativo / intencional

4
[Eles estão] tirando a roupa um do outro de maneira meio atrapalhada.

Ator	Processo material	Meta	Circunstancia

Transformativo / intencional

5
Tudo é rápido, confuso e meio brusco

Portador	Processo relacional atributivo	Atributo

6
[Eles estão] derrubando as coisas

Ator	Processo material	Extensão

Transformativo / involuntário

7
[Eles estão] fazendo o que deviam ter feito há 15 anos

Ator	Processo material	Meta

Transformativo / intencional

8
o que deviam ter feito há 15 anos

Ator	Processo material	Circunstância

Transformativo / intencional

9
[Eles estão fazendo] amor.

Ator	Processo material	Meta

Transformativo / intencional

Depois de identificar os processos de cada oração e identificar os materiais em Transformativo ou Criativo e Intencional ou Involuntário, eu contabilizei os

processos e quem eram os Atores, Experienciadores, Portadores, Identificados, etc. e fiz uma tabela. Por exemplo, para a mesma cena 21, temos:

Cena: 21

Narrador				**Total:**
Mat. Transf: 08	Mat. Transf:	Mat. Transf:	Mat. Transf:	08
Mat. Criat:00	Mat. Criat:	Mat. Criat:	Mat. Criat:	00
Mat. Inten:07	Mat. Inten:	Mat. Inten:	Mat. Inten:	07
Mat. Invol:01	Mat. Invol:	Mat. Invol:	Mat. Invol:	01
Material: 08	Material:	Material:	Material	08
Comport::00	Comport::	Comport::	Comport::	00
Mental:00	Mental:	Mental:	Mental:	00
Verbal:00	Verbal:	Verbal:	Verbal:	00
Existencial:00	Existencial:	Existencial:	Existencial:	00
R. Atributivo:01	R. Atributivo:	R. Atributivo:	R. Atributivo:	01
R. Identif.:00	R. Identif.:	R. Identif.:	R. Identif.:	00

No caso desta cena, só há um falante – o narrador –, e dos nove processos, oito são materiais e um atributivo. O que isso me diz da cena? Quem são os/as participantes? Eles/as estão todos/as explícitos? O que as posições dos/as participantes podem explicar sobre o potencial representacional da cena?

No sistema de transitividade, cada processo e seus participantes e circunstâncias materializam linguisticamente uma forma de representação social. Isso foi útil para meu estudo das representações femininas em relacionamentos amorosos. Com base nesse procedimento, foi possível fazer a análise sistêmico-funcional e, consequentemente, responder às questões de pesquisa.

Capítulo 3 – Representações sociais das mulheres nos relacionamentos amorosos

A linguagem é socialmente construída, e a Linguística Sistêmico-Funcional conceitua, então, a linguagem funcionalmente, levando em consideração como ela é usada de modo a satisfazer as necessidades humanas de interação entre si e com o mundo. Isso quer dizer que não se representa a realidade sem (se) identificar e sem se relacionar com outras pessoas; e que essas representações variam de acordo com a forma como as pessoas vêem o mundo, a cultura em que estão inseridas e suas práticas sociais. Ideologias, crenças e valores são construídos também por meio de textos, e participam na construção de textos.

O que Halm escreve no roteiro não apenas retrata a 'realidade' mas constrói essa 'realidade' quando ajuda a reforçar ou desconstruir representações que estão dentro de uma rede de poder que guia a construção de identidades sociais.

Como vimos no capítulo 1, a funcionalidade da linguagem está, primeiramente, no fato de ela não ser arbitrária, ela se organiza ao longo do tempo para suprir as necessidades humanas. Depois, porque os dois propósitos gerais que estão por trás dos usos da linguagem são entender o mundo a nossa volta e agir no mundo e nos outros. Halliday (2004, 106) fala do principio de que a realidade é feita de processos que dão sentido a realidade, já que "a linguagem permite aos seres humanos construir uma imagem mental da realidade"[27]. O sistema de transitividade é o responsável pela organização desse mundo de experiências num conjunto de tipos de processos. É utilizando a transitividade que analisarei as cenas do roteiro para ver como são representadas as mulheres em relacionamentos amorosos.

O filme não é linear, e as histórias são mostradas de forma intercalada. Para facilitar a análise, vou dividir o capítulo em quatro temáticas abordadas, no filme, em relação à condição feminina:

a) A mulher ideal / O príncipe encantado;
b) As instituições: casamento e família;
c) Trabalho;
d) Sexo

[27] Tradução minha

A análise de cada um desses aspectos é dividida em três subitens, um para cada história.

3.1 – A mulher ideal / O príncipe encantado

"Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres"
-Beauvoir,1980-.

Quem é essa mulher ideal? A mídia, a família, a escola e todas as engrenagens da grande máquina de tecer as redes de poder são responsáveis pela normatização do nosso comportamento. Temos escolhas, afinal somos sujeitos que agem sobre as práticas sociais construindo-as ao mesmo tempo em que por elas somos construídas.

No entanto, há um reforço do tipo de comportamento das mulheres esperado pela sociedade. Parte desse reforço se dá nas representações do comportamento delas através do discurso midiático. Através de discursos, são construídas representações sociais e "as representações sociais – enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais." (Jodelet, 2001, 22). São essas representações que corroborarão para a construção de identidades pessoais e sociais.

É importante ressaltar que a constituição discursiva da sociedade não emana de um arbitrário jogo de idéias, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas. O discurso como prática ideológica constitui, naturaliza, mantém e transforma os significados do mundo de posições diversas nas relações de poder (Fairclough, 2001).

Esse par ideal é, portanto, construído dentro de uma ideologia dominante e conseqüente relação assimétrica de poder. Por isso o homem, como par ideal terá certas características e a mulher, como par ideal, terá outras – cada um na sua posição dentro dessa relação de poder. "As formas em que os estilos e as representações discursivas são atribuídos, nas práticas institucionais e

organizacionais, às mulheres e aos homens são, sem dúvida, produtos das estratégias ideológicas.” (Magalhães, 2006, 82).

O que é analisado nesse item é a construção dessa identidade das mulheres em relacionamentos amorosos através das representações do roteiro do filme *Amores Possíveis*. Que características essas mulheres terão que ter para serem pares ideais de alguém? Como devem se comportar?

> “Novamente podemos pensar que é o amor, ou a demanda por amor, que está em questão, e não qualquer coisa que tenha a ver especificamente com as relações como tais. Por mais que o amor – noção ambígua e difícil – seja realmente uma força codificadora que organiza o caráter da relação sexual, ele não é neste contexto um valor independente. Além disso, há bastante evidência de que os homens estão tão preocupados em encontrar relações emocionais quanto as mulheres” (Giddens, 2002, 88).

Achar o par ideal, com quem se juntar para formar uma família é algo que faz parte do imaginário coletivo. De acordo com o imaginário coletivo, a mulher ideal deve ser atraente, companheira, divertida, carinhosa e também independente – mas não muito –, inteligente – mas não muito – e, futuramente, deve poder ter um filho. Por mais que a maioria dos homens e mulheres possam negar isso e dizer que não é mais assim e que os tempos mudaram, o discurso que é produzido e reproduzido, fabricado e fabricante de nós, e por nós, mostra que essa representação da mulher ideal ainda permanece. É por meio do discurso que essas representações são perpetuadas ou desconstruídas. A seguir, veremos como essa representação aparece nas três histórias do roteiro de *Amores Possíveis*.

3.1.1 – História 3

É na história 3 que há a descrição mais clara da construção do que seria a mulher ideal. Carlos 3 está buscando a ‘mulher da sua vida’ em várias noites de sexo casual e relacionamentos fracassados.

Na cena 14 (anexo, p.103), os processos relacionais são o de maior número. Isso mostra a identificação e atribuição de característica às mulheres, nesse caso para mostrar seus defeitos. Quem lhes atribui essas características é Carlos 3 – das

8 relacionais atributivas, 7 são de Carlos 3. Afinal de contas, é ele quem detém o poder nessa relação assimétrica. No entanto, não se pode deixar de lado os efeitos da estrutura do texto na configuração dos sentidos. O texto é um diálogo em que a mãe faz as perguntas e Carlos 3 responde. O diálogo em si, dá a configuração de que Carlos 3 dê as respostas; só que a própria escolha de como isso é feito corrobora para a afirmação de que é ele quem detém o poder de atribuir as características à essas mulheres.

"O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente" (Foucault, 1979, X). Não é possível ser pontual, o poder não tem uma origem; é um conjunto de práticas que engendram uma rede ainda maior de práticas que guiam nossos comportamentos. A relação de poder que existe nas relações amorosas homem-mulher é assimétrica porque os homens detêm hoje o poder, eles foram os fomentadores de discursos que foram internalizados e naturalizados na sociedade em que vivemos.

É Carlos 3, então, quem tem o poder de atribuir e identificar as características e comportamentos que deve ter a mulher de sua vida. Na cena 14 (anexo, p.103), ele conversa com a mãe sobre os defeitos de cada uma dessas mulheres com quem se envolveu. Ao fazê-lo, ele está construindo o perfil de uma mulher ideal.

Nenhuma das suas namoradas anteriores tinha todos os atributos necessários:

> ***Sônia*** *Qual era o defeito da Marta?/**Carlos 3** Falava demais./**Sônia** E da Renata?/**Carlos 3** Falava de menos./**Sônia** E a Verinha?/**Carlos 3** Ah, a Verinha... sei lá... Era muito programada, não sabia ficar parada./**Sônia** E a Laís?/**Carlos 3** A Laís era esquisitérrima. Gostava de filme iraniano./**Sônia** E a Flavinha? Eu sei que você gostava da Flavinha. Uma moça tão encantadora, tão refinada./**Carlos 3** Mãe a Flavinha era bacana, era uma gata, mas... Eu sei que é até cruel falar isso, mas você é minha mãe, eu posso. A Flavinha soltava pum.*

Como se pode ver, os 'defeitos' que ele atribui as mulheres são relacionados a comportamento. É representado que uma mulher que deseje ser par ideal de alguém não pode falar demais nem de menos, tem que ter certa espontaneidade e não pode 'soltar pum'. Este comportamento idealizado desse lugar que a mulher deve ocupar é inatingível, mas ele faz parte do senso comum, das práticas sociais em que estamos envolvidas.

Giddens (2002, 95) fala do “regime ao que o corpo é submetido”. Com a modernidade, a postura e aparência passam a ter particular importância:

> “Nos ambientes pós-tradicionais da alta modernidade, nem a aparência nem a postura podem ser consideradas definitivas; o corpo participa de maneira muito direta do princípio de que o eu deve ser construído. Regimes corporais, que também se referem diretamente aos padrões de sensualidade, são o meio principal pelo qual a reflexividade institucional da vida social moderna se centra no cultivo – quase se poderia dizer na criação – do corpo” (Giddens, 2002, 96).

Assim como na cena 14 (anexo, p.103), a cena 19 (anexo, p.107) identifica características físicas e psicológicas atribuídas à mulher perfeita, construindo a representação do corpo ideal, comportamento e personalidade que as mulheres devem ter – 41 processos relacionais de um total de 86 (anexo, p.107-109). Essa é a cena em que Carlos 3 vai ao *Instituto da Alma Gêmea* e descreve como deve ser seu par perfeito:

> *Magra, mas não muito. Corpo trabalhado, mas não gosto de muito músculo.Seios que caibam na palma da mão, nem mais nem menos. Lábios carnudos, odeio lábios finos. Coxas gostosas, batatinha da perna com consistência. Uma barriguinha macia, apenas o suficiente para eu deitar a cabeça. Mãos delicadas que saibam fazer um cafuné. E cabelos fartos, um toque levemente selvagem.*

Nessas estruturas oracionais, tanto o agente quanto os processos verbais são omitidos. O identificador/valor surge como elemento principal. Ao fazê-lo, a importância recai sobre o identificador e o identificado é ignorado, representando, assim, a mulher como objeto.

As perguntas e as informações da funcionária do *Instituto* realizam também processos relacionais identificativos, porque ela precisa encontrar no seu banco de dados a pessoa que se encaixa no perfil que Carlos 3 procura:

> *isso não é terapia, nem tampouco religião/ somos um centro de pesquisa ligado ao devaneio /E no caso sua alma tem que sexo?/ Tipo físico?/ E o temperamento?/ Só isso?/ Todos os nossos clientes têm um [localizador].*

Interessante reparar também na quantidade de processos mentais – são 19, sendo 14 de Carlos 3 – que complementam os relacionais, porque, neste fragmento,

os processos mentais são os responsáveis por representar os desejos, afetos e querer de Carlos 3. É aqui que ele idealiza a mulher perfeita:

> *Corpo trabalhado, mas não gosto de muito músculo./Quero uma mulher independente. Mas, ao mesmo tempo, que seja totalmente ligada ao parceiro. Não gosto de mulher submissa, por outro lado ela tem que estar ciente que o seu papel no mundo é me fazer feliz./Bem... não gosto de mulher derretida, mas ela deve ser carinhosa.*

Toda atribuição e Valor são para atender aos desejos dele, ao que ele sente. Carlos 3 se coloca na posição de fazer exigências sobre-humanas. Em uma primeira análise, pensei que todas essas características físicas e comportamentais que Carlos 3 reafirma fossem um reforço do comportamento tido pelo senso comum dentro das práticas sociais.

> "As práticas sociais são sempre formas de interagir socialmente. É de importância crucial para qualquer teoria crítica concebida dialeticamente entender as qualidades complexas da interação social. Não só por que qualquer estrutura social é dependente de seu instante em andamento na interação social, e não é só na interação social que as estruturas são problematizadas e contestadas, mas a interação social é também o berço para novas formas sociais e temas de todos os tipos (Volosinov 1973) dos quais os materiais são forjados para novas relações sociais, novas identidades sociais e novas estruturas sociais" [28] (Chouliaraki e Fairclough, 1999, 38).

Swain retrata bem a crise pela qual boa parte das mulheres vive na tentativa de alcançar tais padrões:

> "Onde está meu perfume, meu xampu, meus cremes para tudo, preciso depilar a virilha, que cabelo mais crespo, ninguém assobia para mim, ninguém me olha, quem sou eu? meu desodorante venceu, estou suando, que roupa antiga, não transei esta semana, não tive nenhuma paquera, ninguém me disse que eu estava sexy, o que é ser sexy afinal? quem sou eu, não consigo seduzir, estou só, só, não sinto desejo, preciso me tratar, será que morri? quem sou eu? não casei, não tenho filhos, não sou mulher? não tenho pênis, não sou homem, quem sou eu?
> Este é o quotidiano de tantas mulheres, debatendo-se no dispositivo da sexualidade em ação, que institui e destitui identidades, dita comportamentos, práticas, representações e, sobretudo auto-representações. Firma-se pelo discurso da mídia, da ciência, da psicanálise, das imagens repetidas sem cessar, criando modelos aos

[28] Tradução minha

> quais devo me ajustar, impondo, insidiosamente, padrões de conduta, valores que devem permitir minha inclusão social, meu pertencimento a um grupo, selo de minha saúde física e mental." (Swain,2006).

Por causa de todas essas identificações e atribuições acima, minha primeira impressão foi a de que essa história era a que estava mais de acordo com os padrões de construção da mulher ideal. No entanto, a pessoa por quem ele se apaixona acaba sendo um 'erro de programação', o que tornou todas as representações mostradas até então uma crítica ao comportamento masculino da busca dessa mulher ideal, da exigência irreal de comportamentos e tipo físico padronizado.

Apesar de não ir contra o que Carlos 3 idealizava como mulher, Júlia 3 não é descrita dentro de todos dos padrões de mulher ideal de Carlos 3. É possível perceber isso na cena 25 (anexo, p.113), em que é feita a descrição de Júlia 3. Até mesmo alguns processos materiais caracterizam Júlia 3 como em:

> *Dois pés metidos num par de tênis esburacados e sujos de tinta [estão] caminhando com agilidade pela calçada./Além dos pés e das pernas, passamos a observar um belo quadril feminino apertado num velho short de jeans, igualmente esfrangalhado e sujo de tinta./Vemos o par de tênis esburacados, as longas e belas pernas, o short justo e velho, a camiseta manchada de tinta /Como se ela não combinasse com o modelo esperado.*

Interessante reparar que, apesar de descrever parte do corpo feminino positivamente, ela ainda não se encaixa ao perfil esperado da mulher perfeita: ela não combinava 'com o modelo esperado'. Os atores, mas, principalmente as metas, são definidoras da vestimenta de Júlia 3 e essa caracterização de desleixo com a aparência é que não se enquadra no *modelo esperado*.

A cena 27 (anexo, p.116) é a cena em que Carlos 3 se declara e diz ter *esperado* por Júlia 3 a vida inteira – um processo que, apesar de material, é uma atitude tida como tipicamente feminina. Nesta cena praticamente não há falas de Júlia 3 e há uma inversão de papéis nessa cena:

> *Carlos e Júlia estão transando. Ele olha maravilhado./**Carlos 3** Posso dizer uma coisa? Adoro teu cheiro... é intenso, inunda quarto./Sorriem./**Carlos 3** Adolescentes fazem declarações de amor*

> *assim.., É como eu estou me sentindo agora, dizendo bobagens e transando com a mulher pela qual eu esperei a vida inteira./**Júlia 3** Se eu soubesse que ficar com você ia ser tão bom, não tinha esperado tanto tempo./Pára de falar, olha para Carlos. Sorriem tomados por aquele mar de felicidade.*

No entanto, é possível ver a importância dada a satisfação de Carlos 3 quando ele representa seus desejos e percepções sendo o *Experienciador* dos processos mentais. Apesar de ele se colocar na posição de *Dizente* quando pergunta se pode dizer uma coisa, quando diz estar 'fazendo a bobagem' de se declarar, ele se inclui na categoria de 'adolescentes', se distanciando desta maneira do que está dizendo.

Além do mais, quando Carlos 3 fala que está dizendo bobagens, ele se refere a essa declaração de amor, já que, dentro das práticas sociais, não lhe cabe esse papel, ao tomá-lo para si, deve diminuí-lo, dizendo que são bobagens. Jodelet (2001, 36) fala da representação de categorias sociais dominadas (crianças ou mulheres) sendo elaboradas a partir da categoria dominante (adultos ou homens):

> "Os dominados têm traços semelhantes aos dos dominantes de quem são, entretanto, copiados de duas maneiras: seja por um mecanismo de redução – presença das mesmas características mas sob forma atenuada, de menor qualidade; na imagem que a mídia apresenta das crianças, as meninas se comportam como meninos, mas sua autonomia em relação ao entorno é menor; seja por um mecanismo de inversão – o dominado apresenta as características inversas às do dominante; assim a imagem da criança autêntica é o reflexo invertido da imagem do adulto em sociedade"

Júlia 3 responde a declaração de Carlos 3 dizendo *Se eu soubesse que ficar com você ia ser tão bom, não tinha esperado tanto tempo.* Essa é uma resposta quanto ao sexo que foi 'tão bom'. Não há ainda amor envolvido. Essa cena representa uma desconstrução importante do comportamento das mulheres com relação a sexo. É permitido buscarmos o prazer pelo prazer, sermos atores dessa prática e não apenas objetos.

Outra cena que contradiz a representação da mulher ideal é a 34 (anexo, p.120). Enquanto a mulher ideal deve ser passiva, Júlia 3 é *Ator* na maioria dos processos materiais, mostrando um papel ativo na relação, inclusive no sexo:

> *Júlia se solta dos braços de Carlos, pega uma garrafa de tequila no chão, dá um longo gole no gargalo./**Carlos 3** Que nojo! Como é que*

> *você bebe isso?/ [Júlia 3] Tira debaixo do travesseiro um par de algemas, que exibe saliente para Carlos./[ela]Monta sobre ele, excitada. Algema Carlos na cabeceira da cama./* ***Carlos 3*** *Você vai me prender aqui?/ Crava as unhas negras na pele de Carlos./ Júlia tenta abrir as algemas com um grampo/* ***Carlos 3*** *Porra, Júlia! Pelo amor de Deus! Diz que você já está quase conseguindo abrir isso./* ***Carlos 3*** *Você tinha que ter perdido as chaves!/****Júlia 3*** *Carlos, tô quase abrindo./* ***Carlos 3*** *Que humilhação... Pelo menos, dá pra me cobrir?/Júlia joga o lençol sobre Carlos.*

Essa é a cena que mostra os hábitos pouco convencionais de Júlia 3. Esses hábitos também mostram uma inversão de papéis. Júlia 3 gosta de sexo, gosta de improvisar no sexo – algema Carlos 3 à cama –, ela bebe tequila. Ela tem atitudes tipicamente masculinas, enquanto Carlos 3 cede às essas estranhezas dela, atitude tida como feminina:

> *Oferece a Carlos. Quando ele se prepara para beber, repara que tem algo dentro da bebida. Recusa, horrorizado./****Carlos 3*** *Tem um bicho aqui dentro!/****Júlia 3*** *Não é bicho... é um verme./****Carlos 3*** *Que nojo! Como é que você bebe isso?/****Júlia 3*** *Deixa de frescura. No México, é comum isso. Bebe, vai, é gostoso./Carlos aceita, bebe, numa careta./****Carlos 3*** *Você tem uns gostos estranhos/****Júlia 3*** *Isso é ruim?/****Carlos 3*** *Não, mas vou ter que me acostumar...*

A cena 37 (anexo, p.122) é a cena que eles conversam sobre o relacionamento e a inversão de papéis que ocorreu na cena 34 (anexo, p.120).

> ***Júlia 3*** *Foi mal, Carlos, isso nunca tinha me acontecido antes... Você foi a primeira pessoa que deixou que eu a algemasse na cama./****Carlos 3*** *Sou mesmo um otário./****Júlia 3*** *Pois eu achei sublime. Verdade, foi uma demonstração de entrega, de confiança, foi uma prova de amor. Amor sem ressalvas, sem pudores, amor simplesmente. Foi bonito, Carlos. Se existia qualquer dúvida em relação a você ser o homem da minha vida, desapareceu. Você me ganhou, entrego todos os meus pontos. Eu te amo, Carlos./Beija Carlos amorosamente. /****Carlos 3*** *Você não existe./****Júlia 3*** *Vamos brindar?/Vai pegar uma garrafa na cestinha, Carlos a detém./****Carlos 3*** *Nada de vermes dessa vez, tá?/****Júlia 3*** *Não, imagina. Eu trouxe um vinho maravilhoso./Retira da cesta a garrafa de vinho. Abre e serve a taça a Carlos./Os dois bebem e se beijam. Deitam-se sobre a toalha./****Júlia 3*** *Se quiser, você pode me algemar dessa vez, não vou me importar.../****Carlos 3*** *Não preciso de algema pra te prender.../Amam-se*

Os processos mentais de Júlia 3 são tanto de natureza cognitiva como afetiva e desiderativa. Nessa cena, parece que ela assume o comportamento que lhe é

designado pela sociedade, ela equilibra mais seus processos materiais, oito, e mentais, cinco, ela não é mais só ação, mas também emoção. A fala de Júlia 3 abaixo identifica o que é para ela um relacionamento perfeito com seu príncipe encantado, que agora é Carlos 3:

> *Verdade, foi uma demonstração de entrega, de confiança, foi uma prova de amor. Amor sem ressalvas, sem pudores, amor simplesmente.*

O identificado, que é a cena anterior, a 34 (anexo, p.120), é omitido e o foco recai nos Valores/identificadores, identificando assim, os comportamentos no relacionamento amoroso para Júlia 3.

Júlia 3, o grande amor de Carlos 3, não se encaixa em todos esses padrões instituídos pela sociedade para o comportamento das mulheres e algumas características que são reforçadas no comportamento dela são bem positivas, como, por exemplo, o trabalho e a independência que são abordados em maior profundidade em outro item. É em Júlia 3 que haverá as representações que reforçarão ou desconstruirão representações dos comportamentos da mulher ideal, já que é ela quem fica com ele no final.

Júlia 3 é viajada, diz que trabalhou em vários países diferentes; ela pinta as unhas de preto, usa tênis e short jeans velho sujos de tinta; ela gosta de sexo e tequila com verme dentro; ela é espontânea a ponto de levar Carlos 3 para um piquenique no alto de um arranha-céu. A idéia da princesa delicada, submissa e subserviente foi desconstruída. Ela é uma mulher de atitude. Ela é independente. Ela tem seus gostos e opiniões.

Essa reconstrução de uma representação de uma mulher forte é importante para a mudança nas práticas sociais. O cinema é uma mídia de largo alcance e nessa nova fase do cinema brasileiro mais e mais pessoas têm assistido estes filmes. A partir da década de noventa, as produções que tentam se comunicar com o grande público aproximaram sua estética à estética Hollywoodiana. Almeida (2007) sugere que:

> "embora a crítica à imposição de uma estética hollywoodiana permaneça, essa antiga visão de totalidade da realidade brasileira vai se fragmentando, surgindo em seu lugar a idéia de um Brasil composto de múltiplas realidades, fazendo sentido, portanto, a

> convivência de uma pluralidade de linguagens cinematográficas para expressar esses muitos Brasis"(Almeida, 2007, 170).

A identificação com essa mulher forte – tanto a de querer ser como ela como a de querer ter alguém como ela ao seu lado – pode acarretar mudanças de comportamento, tanto feminino quanto masculino.

3.1.2 – História 2

Júlia 2 teria já encontrado seu príncipe encantado e Carlos 2 sua mulher ideal. Eles se casaram e tiveram um filho. Só que não viveram felizes para sempre... Ele se transformou num 'sapo' e ela ficou amarga. Carlos 2 larga Júlia 2 para ficar com um companheiro de futebol. Não só eles se separam, como ele a troca por um homem. Só que se você não teve seu final feliz de conto de fadas, é porque ainda chegou o final do filme.

A busca por outro príncipe, que seja realmente encantado, continua. Nessa história, a cena que melhor caracteriza isso é a cena 23 (anexo, p.109) em que Júlia 2 vai a uma boate com uma amiga, Carol. Não se sabe se Carol também é divorciada ou se é solteira. O que fica registrado é a busca por um companheiro. Elas falam, basicamente, de homens até que dois sentam à mesa e Carol começa a flertar, sem saber que são o ex-marido de Júlia 2 e o parceiro dele.

> *Júlia 2 está no meio de uma boate onde o som ensurdecedor faz as pessoas conversarem quase aos gritos. Ela está com uma amiga, Carol. As duas estão sentadas numa mesa bebendo e conversando. Já estão meio altas. A casa está cheia e bem animada./**Carol** Você devia fazer mais essas coisas.... curtir a noite, encher a cara, namorar./**Júlia 2** É verdade... Faz tempo que eu não sei o que é um homem. Nem sei mais como é que funciona. Acho que no dia em que eu for transar de novo vou precisar de manual de instruções!/Elas caem na gargalhada. Nem percebem o que se passa na porta do bar. Carlos 2 e Pedro 2 chegam juntos. Olham o movimento da porta, se olham e se beijam rapidamente. Animação geral no bar. Na mesa, Carol profetiza:/**Carol** Vamos resolver isso hoje! Estou sentindo que vai ser hoje./**Júlia 2** Sentindo como?/**Carol** Não notou as vibrações?/Júlia acha graça. As duas fazem um brinde. Carol vira rápido o copo e o coloca na mesa. Nesse movimento, alguma coisa chama a sua atenção./**Carol** Não olha agora, mas acabaram de entrar dois caras maravilhosos... sozinhos e lindos... Segura a onda, não vamos dar muita pinta.../(Carol se ajeita)*

Quando Júlia 2 brinca dizendo que faz tanto tempo que não sabe o que é um homem que precisará de manual de instrução quando for usar um de novo, Carol responde: “Vamos resolver isso hoje. Estou sentindo que vai ser hoje” (Halm, 2001, 48). O que resolvemos? Problemas. É um problema Júlia 2 estar a tanto tempo sem um parceiro. É possível inferir que é a falta de um parceiro e não de sexo pela fala de Carol anterior a de Júlia 2 que diz que Júlia 2 devia, entre outras coisas, namorar mais.

É de se esperar que os processos nessas cenas sejam em sua maioria materiais, já que se descreve uma saída à boate onde as pessoas, dançam, se olham e interagem entre si, como no início da conversa entre Carol e Júlia 2. É possível ver também processos materiais que representam o comportamento esperado na paquera: *Segura a onda, não vamos dar muita pinta.../(Carol se ajeita)*.

As mulheres não devem demonstrar que estão muito interessadas e, por isso, devem *segurar a onda* e devem estar bonitas. Elas são o objeto de desejo, elas têm que atrair os homens para que eles tomem a iniciativa, já que são eles quem detém o poder nessa relação. Isso é materializado na construção do processo em que os *atores* – que são elas mesmas – são omitidos, reforçando o comportamento e quando Carol é ator e meta no último exemplo. Mais uma vez, as mulheres ficam na posição passiva de objeto.

3.1.3 – História 1

Na sociedade em que vivemos a importância dada a ter um parceiro é imensa. Isso porque a família é o núcleo social responsável por grande parte da construção das nossas crenças, comportamentos e também identidade. As pessoas estão, então, sempre buscando ou esperando encontrar esse par perfeito que vá com elas construir essa família. O amor romântico, que para Giddens (2002, 87) era “o motivo básico do casamento”, reforçou esse aspecto da necessidade do outro e também os comportamentos a serem tidos tanto pelas mulheres como pelos homens. Mas quem seria esse par perfeito? Que comportamentos e tipo físico deve ter essa mulher?

Analiso aqui as representações das mulheres dentro da primeira história. Comecemos com a cena 39 (anexo, p.123) em que Júlia 1 recebe Carlos 1 em casa e ele está nervoso por ter 'saído' de casa. Ele está buscando uma decisão para seu impasse: largar a esposa e viver esse amor com Júlia 1 ou não. O nervosismo se dá, então, pelo fato de ter tomado a iniciativa de um provável processo que lhe será doloroso. Contudo, Júlia 1 não sabe que ele não saiu de casa realmente.

> *Carlos 1 está na casa de Júlia 1. ele está tenso. Começa a desabafar. Ela prepara um uísque para ele./**Carlos 1** Essa história toda está mexendo muito comigo. Nunca pensei que fosse ter coragem de sair daquela casa./Ela traz a bebida. Carlos toma um bom gole./**Júlia 1** Quer mais alguma coisa?/**Carlos 1 (irônico)** Você teria um quarto vago?/**Júlia 1 (aceitando o jogo)** Não. Nós estamos lotados. Mas, se quiser, pode ficar no meu./**Carlos 1** Desculpa, mas minha religião só me permite um pecado por dia e hoje foi a bebida./Júlia o seduz com um beijo./**Júlia 1** Vamos combinar uma coisa: se você se comportar direito, eu te deixo dormir aqui hoje./**Carlos 1** Eu vou me comportar muito mal. Depois eu procuro um hotel./Carlos beija Júlia com tesão. Eles entram no quarto dela.*

O processo material é caracterizado pelo fazer e agir no mundo. É importante, então, perceber quem são os atores desses processos. Os personagens brincam sobre Carlos 1 poder alugar um quarto no apartamento de Júlia 1. Nessa cena, há o predomínio de processos materiais, todos intencionais e transformativos. Há um equilíbrio nas agências dos processos materiais, o que pode significar uma equiparação na relação de poder já que o que está sendo descrito é um jogo de sedução.

No entanto, nos únicos três processos materiais em que Júlia 1 é agente, ela aparece servindo Carlos 1. Há, dentro da representação da mulher ideal, a idéia de que as mulheres devem servir os homens, o comportamento de Júlia 1 nessa cena reforça isso: *Ela prepara um uísque para ele./ Ela traz a bebida./ Júlia o seduz com um beijo.*

Apesar de no terceiro exemplo ela ser o *ator* do processo e ela a *meta*, Júlia 1 não está exatamente servindo Carlos 1; mais uma vez, a mulher está ligada ao corpo e à idéia da mulher como objeto de desejo.

Na cena 40 (anexo, p.124), Júlia 1 recebe uma proposta de trabalho e a recusa para viver esse amor. A predominância de processo materiais mostra Júlia 1 agindo no mundo. Aos homens é permitido agir no mundo, a eles é atribuído o papel

de agente, não às mulheres. Essa quantidade de processos materiais representa uma Júlia indo contra a construção de uma representação da mulher passiva. O único processo involuntário é o que diz que o convite *chegou no momento errado*. Todos os outros são intencionais.

> *Julia escreve no computador e beberica um chá numa caneca./Na tela do computador ela digita:/Estou me reconciliando com meu passado. E revendo as prioridades da minha vida.*
> *Reencontrei um antigo namorado e a gente ta vivendo uma história /Observa silenciosa Carlos adormecido na cama. Faz todo o ritual de envio do e-mail e desliga o computador.*

A busca do príncipe encantado faz com que Júlia 1 deixe sua vida de lado para viver esse amor romântico. O ambiente atribuído às mulheres é o privado. Ao homem cabe o público. Portanto, o homem pode ter uma carreira e uma vida pessoal, enquanto a mulher deve abrir mão de um para ser bem sucedida no outro – ou pelo menos, nos fazem pensar assim, veremos isso mais para frente no item *trabalho*.

3.2 – Instituições: casamento e família

> *"Não havia razão para pedir a um homem, mesmo casado, que reservasse todos os seus prazeres sexuais para a própria mulher e somente para ela"* (Foucault, 1997).

A família é o cerne tanto do dispositivo de aliança quanto do dispositivo da sexualidade (Foucault, 1988). O dispositivo de aliança primeiramente era "o sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento do parentesco, de transmissão dos nomes e dos bens" (Foucault, 1988, 117). No entanto, a partir do século XVIII, o dispositivo da sexualidade se superpõe ao primeiro. Isso porque este já não era suficientemente eficaz dentro das estratégias de saber e poder no encadeamento da "estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço do controle e das resistências" (Foucault, 1988, 116, 117).

Ainda assim, mesmo para o dispositivo de sexualidade, a célula familiar é o lugar comum em que se desenvolvem os principais elementos deste dispositivo,

como, por exemplo, o corpo feminino e a regulação dos nascimentos. Mas Foucault ressalta:

> "Não se deve entender a família, em sua forma contemporânea, como uma estrutura social, econômica e política de aliança, que exclua a sexualidade ou pelo menos a refreie, atenue tanto quanto possível e só retenha dela as funções úteis. Seu papel, ao contrário é o de fixá-la e constituir seu suporte permanente. (...) A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança" (Foucault, 1988, 119).

O que é uma família afinal? Pai, mãe e filhos(as). Essa idéia de família nuclear heterossexual – reprodutora –, patriarcal é que será a principal responsável pela construção de discursos e conseqüentes comportamentos dos sujeitos. A família é uma das forças constitutivas da rede de poder que é exercido em meio a relações desiguais. E deve-se "supor que as correlações de força múltiplas que se formam e atuam (...) nas famílias, nos grupos restritos e instituições servem de suporte a amplos efeitos de clivagem que atravessam o conjunto do corpo social" (Foucault, 1988, 104). Por isso a importância de se estudar como as mulheres são representadas nesse cenário familiar.

De acordo com os estudos de Foucault (1997, 12,13), as razões para a 'naturalidade' do casamento eram a procriação, a educação da progenitura, as obrigações e prazeres da vida a dois e, o que já foi citado acima, "a formação da família como o elemento de base para a cidade".

Foucault (1997) estuda as práticas que guiavam a relação a dois no período greco-romano e retrata práticas cujos reflexos não são muito diferentes das práticas que vivemos hoje:

> "Por si só esses textos não poderiam representar aquilo que foi a prática do casamento nos primeiros séculos de nossa era, nem mesmo resumir os debates teóricos que ela pôde ocasionar. (...) Mas vê-se aí muito bem, ainda que por fragmentos, o esboço de um "modelo forte" da existência conjugal. Nesse modelo, a relação com o outro, que aparece como a mais fundamental, não é a relação de sangue nem a da amizade, é a relação entre um homem e uma mulher, quando essa relação se organiza na forma institucional do casamento e na vida comum que se superpõe a ela." (Foucault, 1997, 32).

Apesar de Giddens (2002, 87) concordar com a idéia de ainda haver, nos tempos modernos, características do contrato de casamento de antigos referenciais, como o homem provedor e a mulher preocupada com a casa e os filhos, ele acredita que a tendência é uma "erradicação desses movimentos externos pré-existentes". Isso porque a noção de tempo mudou com a modernidade. Se antes o casamento deveria ser para a vida toda, hoje ele é 'eterno enquanto dura'.

> "O que é uma "pessoa comprometida" no contexto de uma relação próxima? É alguém que, reconhecendo as tensões intrínsecas a uma relação da forma moderna, ainda assim está disposta a correr o risco, pelo menos até certo ponto – e que aceita que as únicas recompensas serão aquela inerentes à própria relação." (Giddens, 2002, 90).

O vínculo conjugal, a infidelidade e o prazer dentro do casamento são os tópicos abordados por Foucault (1997) e que serão aqui relacionados com as representações nas cenas do roteiro de *Amores Possíveis*.

3.2.1 – História 3

A família é um núcleo em que os valores da sociedade são passados a diante e, por isso, de fundamental importância na engrenagem da maquina do poder. É essa instituição que é focada na terceira história.

Carlos 3 mora com a mãe. A relação com a mãe é de muita dependência, dos dois lados. Na cena 18 (anexo, p.105), Carlos 3 explica pro sócio, Pedro 3, que ele e a mãe tem um acordo: ele faz companhia à mãe e ela o 'defende' da mulherada. Ao fazê-lo, Sônia, enquadrada no papel de mãe, reforça preconceitos quanto a comportamentos desviantes do padrão, diferentes do que é esperado das mulheres.

Na cena 13 (anexo, p.102) os dois conversam sobre a noite anterior que Carlos 3 levou uma garota com piercings e tatuagem para casa para transar. As falas de Sônia caracterizam tanto seu filho, como a garota – usando também de processos materiais para fazê-lo:

> ***Carlos 3*** *Que noite, mãe!* ***/Sônia*** *Pra uma terça-feira, hein. Acho que foi boa./****Carlos 3*** *Não lembro bem dos detalhes, não. Mas foi heavy./(...)* ***Sônia*** *Um moço tão bonitinho, inteligente, charmoso.Fica aí dormindo com a primeira punk carimbada, tatuada que aparece. A menina parecia um outdoor! Mas isso é castigo, hein? Porque você só arruma defeito em toda namorada que aparece./****Carlos 3*** *Todas têm defeito, minha mãe./****Sônia*** *Todas?*

Enquanto Carlos é o *Portador* das atribuições que Sônia lhe dá, a garota – descrita como *punk tatuada carimbada* – é simplesmente *Extensão*. Depois de tê-la mencionado, ela aparece como *Identificado* na oração seguinte, mas para ser identificada como um outdoor.

Na cena seguinte, 14 (anexo, p.103), ela quer saber quais são os defeitos das namoradas que Carlos 3 teve na tentativa de entender porque não deu certo com nenhuma delas. Carlos pede que a mãe não fique triste por ele achar defeito em todas as namoradas. Porque ele, um dia, encontrará a mulher ideal e só assim ele acabará com esses sexos casuais, saídas que vão madrugada adentro no meio da semana. Esta idéia termina por naturalizar o tédio dentro do casamento.

> ***Carlos 3*** *A Flavinha peidava, mãe. Baixinho, na maior educação, no silêncio, devagarinho... mas peidava./****Sônia*** *Como é que você pode falar uma coisa dessas da Flavinha?/****Carlos 3*** *Oh, mãe... Fazer o quê? Acontece nas melhores famílias. Mas fica assim, não, minha mãe. Um dia eu vou encontrar a mulher perfeita. Uma mulher sem defeitos. Aí... anota aí. Vai ser o fim dessas noites selvagens, dessas paixões ensandecidas. Nesse dia eu vou conhecer a paz.*

Ele reproduz assim, o discurso da mãe, que reproduz o discurso da sociedade que, apesar de abrir um leque de opções de comportamento, guia nossas escolhas para que não desviemos do lugar de fala que ela nos atribui.

3.2.2 – História 2

Na história 2, Carlos 2 e Júlia 2 têm um filho, Lucas. Isso não os impediu de se divorciarem e ao invés de estorvo, ele se tornou a desculpa para uma possível volta da relação. O divórcio, apesar de mais frequente nos tempos de hoje, ainda é uma ruptura que abala a noção de auto-identidade das mulheres. Como já foi dito

antes, é atribuído a elas o fracasso do casamento já que são as responsáveis pelo *bom andamento do lar*.

Na sociedade em que vivemos, o casamento, principalmente para as mulheres, é tido como uma necessidade, algo fundamental à felicidade. O divórcio é o desligamento dessa instituição e esse desligamento terá consequências na vida das mulheres já que perdem status na sociedade. Perdem status porque já não representam mais a família nuclear burguesa que é o modelo de comportamento e estilo de vida. Essas mulheres são tidas como marginais, desviantes do comportamento padrão.

Júlia 2 é descrita como uma mulher amarga e Giddens (2002, 18) diz que "se um parceiro permanece fortemente envolvido emocionalmente com o outro, mesmo que de maneira negativa, o resultado tende a ser um reaparecimento da amargura". Júlia 2 tem ódio de Carlos 2 por tê-la trocado por um companheiro do futebol. Essa raiva e amargura podem ser percebidas também na cena 9 (anexo, p.98) em que Carlos 2 passa para pegar o filho para um passeio com ele e Pedro 2. É descrito o encontro do filho com o pai e Pedro 2 como sendo divertido e descontraído:

> ***Lucas*** *Oi Pedro!/**Pedro 2** Oi. Ta bom?/**Lucas** To./**Pedro 2** Olha o chapéu dele que coisa mais bonita.../Enquanto eles conversam, Carlos 2 está parado do lado de fora olhando para Júlia 2, que observa tudo contrariada. Flagrada, ela abandona a janela, furiosa.*

O excesso de processos materiais nesta cena também mostra uma masculinização da personagem que, como mulher divorciada, terá que assumir todos os papéis da casa. Masculinização porque os processos materiais se referem a agir, estão relacionados à interação com o mundo. Este é tido como um papel masculino. Às mulheres cabe o subjetivo, como sentimentos, que estariam relacionados mais aos processos mentais.

> *Júlia 2 é uma mulher de 30 e poucos anos. Ela está terminando de arrumar seu filho, Lucas, 8 anos. Apesar de bonita, ela deixa passar algo de amargo, o que embaça a sua beleza. Enquanto arruma o filho, vai lhe fazendo diversas recomendações. O menino a escuta, entediado./**Júlia 2** Oh, meu filho, eu já coloquei tudo para você aqui dentro desta mochila. E se você usar alguma roupa, enfia logo aqui dentro. Assim você não esquece nada lá./**Lucas** Não vai falar nada do Pedro?/**Júlia 2** Vou, claro que vou. Te cuida com aquele cara. Se você for ao banheiro para fazer xixi, você tranca a porta. Eu não estou afim de que esse fulano te veja pelado. Vem cá./**Lucas** Você é*

> *muito paranóica com o Pedro e o pai./**Júlia 2** "Paranóica"?! Onde é que você aprendeu essa palavra?*

Júlia é agente na maioria dos processos. Sejam eles materiais porque ela está ajeitando o filho, sejam relacionais porque esta mulher está sendo identificada e caracterizada. Os *atributos* dos processos relacionais que caracterizam Júlia 2 são, em sua maioria, atributos negativos:

> ***Lucas** Você é muito paranóica com o Pedro e o pai./**Júlia 2** "Paranóica"?!/(...)Júlia 2, [que] observa tudo contrariada. Flagrada, ela abandona a janela, furiosa.*

Praticamente só aparecem os atributos. Isso tira o foco do portador e ela é materializada nessas características. Isso retrata a amargura de Júlia 2. A representação da mulher divorciada, então, é bem ruim já que o fim da família nuclear burguesa não é positivo para o tecido espesso da rede de poder. Como a família é uma base importante nessa engrenagem, a representação de Júlia 2 é negativa para que não seja um exemplo a ser seguido.

Júlia 2, além da amargura ou talvez por causa da mesma, também pára de sair, beber, namorar. De acordo com Giddens,

> "Uma pessoa separada ou divorciada precisa de coragem moral para tentar novos relacionamentos e encontrar novos interesses. Muitas pessoas nessas circunstâncias perdem a confiança em seus próprios juízos e capacidades, e podem vir a sentir que fazer planos para o futuro é algo sem valor." (Giddens, 2002, 18).

Carlos 2 gosta de Júlia 2. Num momento de crise, resolve tentar se reconciliar com ela. É a busca do retorno a família, esse núcleo de assimilação e propagação de valores além da heterossexualidade compulsória. "Uma certa história não silencia apenas a presença e a ação das mulheres: ela impõe certos quadros teóricos de análise que limitam o alcance do olhar, como o da heterossexualidade inexorável" (Swain, 2003) Só que a tentativa é frustrada, como mostra a cena 63 (anexo, p.124):

> *Carlos e Júlia se agarram e se beijam na cama. O que parecia tesão acaba se transformando em irritação. Carlos desiste e se atira ao lado dela na cama. Júlia está decepcionada, Carlos arrasado./**Carlos 2** Desculpa, Júlia... isso não está certo... estou te enganando. Me enganando../**Júlia 2** O quê?! O que você é, hein? Um sádico, é isso? Não basta todo o mal que você me fez, você volta aqui e faz tudo de*

> *novo???/**Carlos 2** Me desculpa.../**Júlia 2** Te desculpar?! Eu quero que você morra!*

Chamo atenção para quando Júlia 2 diz *todo mal que você me fez*. Estar divorciada é um mal, ter sido trocada por um homem é um mal; está representado que a família é o bem que se almeja. Já que, mais uma vez, ela é uma engrenagem importante na engenharia da rede de poder.

3.2.3 – História 1

Na nossa cultura, o casamento é uma consequência natural nos relacionamentos, já que a constituição de uma família é quase um dever para com a sociedade, na perpetuação da espécie e educação da progenitura. Naturalizados e associados ao casamento também são a rotina e o tédio. É possível perceber no filme o reforço da construção social de que os casamentos são enfadonhos – o que justificará a traição de Carlos 1.

Na primeira história, temos representações de duas mulheres, a mulher-esposa e a mulher-amante-amor-do-passado – sendo a primeira Maria e a segunda Júlia 1 – que estarão sempre em contraposição. O casamento é um contrato social e – mesmo nos textos analisados por Foucault (1997) há tanto tempo atrás – as regras desse contrato são sempre pauta de discussão.

Além do objetivo da procriação, esse vínculo conjugal se dá porque as pessoas buscam as "comodidades e prazeres que a vida a dois, com seus serviços e suas obrigações, pode proporcionar" (Foucault, 1997, 13). Só que as idéias que permeiam nosso imaginário de que em um casamento os dois devem ser apenas um e que sua vida a dois leve a uma existência comum (Foucault, 1997, 27, 28) têm como consequência a monotonia da rotina.

Carlos 1 leva uma vida monótona dentro do casamento explicitamente descrito quando a cena 4 (anexo, p. 98) termina com as frases:

> *Carlos 1 não sabe o que dizer. Maria constata seu duplo desinteresse: por ela mesma e pelas notícias. Por fim, Carlos 1 solta um leve suspiro enquanto termina de ler o jornal. Tédio.*

Nesta cena há a predominância de processos materiais, todos transformativos e apenas um involuntário. Isso caracteriza a mecanicidade do dia-a-dia da vida a dois de um casal que está junto há muitos anos.

> *O casal toma café. Uma torrada salta de uma tostadeira. Ele folheia o jornal desinteressado. Ela segue falando, meio distante./**Maria** Nove horas. Você sabe como a Lurdes é chata com esse negócio de pontualidade. Não vai se atrasar, como das outras vezes./**Carlos 1** Se eu pudesse, eu chegava na hora do cafezinho./**Maria** Você implica demais com a Lurdes./**Carlos 1** Eu odeio esses jantares que ela faz, só isso!/**Maria** Você sempre se diverte./**Carlos 1** Depois do segundo copo de uísque, seria capaz de me divertir até num enterro./Maria conhece todos os hábitos de Carlos, e de alguma forma governa a mesa. Passa manteiga na torrada/**Maria** Você acha que eu devo usar aquele vestido azul? Cansei de usar preto...Você não acha monótono ir a um lugar onde todas as pessoas se vestem exatamente igual? De preto?/Carlos 1 não sabe o que dizer. Maria constata seu duplo desinteresse: por ela mesma e pelas notícias. Por fim, Carlos 1 solta um leve suspiro enquanto termina de ler o jornal. Tédio.*

Em toda a cena, apenas quatro vezes Maria é agente explícita dos processos: *Ela segue falando*/*Maria conhece todos os hábitos de Carlos*/*eu devo usar aquele vestido azul?/Maria constata seu duplo desinteresse.* Não que ela não tenha mais ação na cena (seja material, mental, relacional), mas este agente está implícito. É possível analisar que ela existe mais enquanto casal do que por conta própria enquanto que Carlos 1 pode existir sozinho dentro do casamento.

Pode-se extrair dessa cena também a falta de sentimentos na relação, já que os processos mentais descrevem apenas o saber, conhecer, achar, constatar (processos mentais de natureza cognitiva) e ainda há um odiar, que apesar da natureza afetiva, não está relacionado à relação dos dois. Para Giddens (2002) a relação só se mantém enquanto há prazer. Essa cena é a desculpa para Carlos 1 procurar o prazer na relação com Júlia 1.

> ***Maria** Você sabe como a Lurdes é chata com esse negócio de pontualidade./**Carlos 1** Eu odeio esses jantares que ela faz, só isso!/Maria conhece todos os hábitos de Carlos,/**Maria** Você acha que eu devo usar aquele vestido azul?/**Maria** Cansei de usar preto... Você não acha monótono ir a um lugar onde todas as pessoas se vestem exatamente igual? De preto?/Carlos 1 não sabe o que dizer./Maria constata seu duplo desinteresse: por ela mesma e pelas notícias./Tédio.*

O *experienciador* mais frequente é Carlos 1. Seja na voz dele próprio, na de Maria ou do narrador. Isso mostra a centralização no que é interessante para o homem na relação, e mais uma vez a mulher é quem tem que se adaptar aos gostos dele.

Outra característica interessante da cena é a total falta de processos identificativos. A mulher casada já tem uma identidade, ela é uma mulher casada e nada mais. Não é preciso, então, identificá-la a nada e com nada. Foucault (1997, 58) diz que depois da procriação, a finalidade do casamento é a "ordenação de uma vida comum e inteiramente compartilhada". Não há nada de novo no cotidiano que é imposto pelo casamento.

Essa representação pressupõe que como cada um já sabe tudo sobre o outro, chega um momento no casamento em que o interesse acaba. Essa é a principal justificativa para a traição masculina, já que o sucesso ou insucesso do casamento é responsabilidade da mulher, que é a responsável pelo domínio privado. O domínio privado é o lar, a casa, a família, enquanto ao homem cabe o domínio público, o mundo, o trabalho.

> "O iluminismo sacralizou uma cisão entre o feminino, confinado ao espaço privado, infantilizado, e o masculino, senhor do espaço público. Segundo Roberto Johnson3, jungiano, refletindo a partir do mito Tristão e Isolda, essa separação é elemento chave na constituição da subjetividade ocidental moderna. A modernidade forjou um homem (indivíduo masculino) sem afetividade, sem o aspecto lírico. A mulher é que foi exclusivamente dotada desses atributos, tidos como selvagens, a serem domesticados e confinados no espaço privado. Rose Marie Muraro desenha essas duas ordens de características: o homem, com uma racionalidade hierárquica, vertical, de dominação; as mulheres, com uma perspectiva afetiva em rede, de cuidado e cooperação. Os sujeitos produzidos por essa cisão, que foi incorporada como "natural", tendem a ser desequilibrados, no sentido de portarem só uma ordem de valores." (Lacerda, 2008).

É então que reaparece Júlia 1 na vida de Carlos 1. Ela foi seu amor de faculdade, há quinze anos tinham marcado uma ida ao cinema à qual ela não apareceu. Agora, quinze anos depois, eles se reencontram. Ela, uma mulher estudada e viajada, com uma vida inteira de novidades.

Ele vai procurá-la em seu apartamento e eles fazem "o que deviam ter feito há 15 anos: amor" (Halm, 1997, 45) Para Bauman:

> "a definição romântica do amor como "até que a morte nos separe" está decididamente fora de moda, tendo deixado pra trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. (...) Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de "fazer amor"" (Bauman, 2004, 19).

Isto seria passível de discórdia, já que há uma construção dentro do roteiro de que Júlia 1 teria sido o grande amor da vida de Carlos 1 – fazendo referência a um amor romântico. No entanto, quando ao final ele decide ficar com Maria, essa fala de Bauman pode ser tida como coerente.

O postulado da infidelidade e do prazer dentro do casamento são assuntos recorrentes. Nos textos de filósofos clássicos estudados por Foucault (1997), é possível perceber uma tentativa de normatização de comportamento dentro do casamento:

> "o problema que se coloca é o de saber qual estatuto e que formas a prática dos prazeres deve tomar nas relações de casamento, e sobre que princípios os preceitos de sua limitação interna poderão apoiar-se. A partir do momento em que o casamento exige um vínculo conjugal, que deve ser ao mesmo tempo uma relação pessoal altamente valorizada e o lugar exclusivo das relações de prazer, permitidas até então de modo bem livre, ao homem, nas margens de seu casamento, de que maneira essa estrutura matrimonial irá agora desempenhar seu papel de princípio de regulação?" (Foucault, 1997, 56).

Mas ainda assim, o prazer dentro do casamento é comedido. É ressaltado diversas vezes por Foucault (1997) que não se deve tratar à esposa como a uma amante ou cortesã. Aristóteles

> "pede ao marido que se aproxime de sua mulher "com maneiras honestas" (*cum honestate*), "muita moderação e respeito" (*cum multa modéstia et timore*); prescreve-lhe falar com ela "na língua de um homem de boa educação que só se permite ações legítimas e honrosas";ele o aconselha a tratar sua esposa "com reserva e delicadeza" (*verecundia et pudore*)" (Foucault, 1997, 56).

Em contraponto do 'amor' que Carlos 1 faz com Júlia 1 que é "de maneira meio atrapalhada. Tudo é rápido, confuso e meio brusco, derrubando coisas" (Halm,

2001, 45), o sexo com a esposa, Maria, é mecânico. Na verdade, parece o puro cumprimento desse contrato matrimonial.

Isso é representado na cena 29 (anexo, p.116) em que Carlos 1 e Maria estão se arrumando para dormir. Eles chegaram do jantar sobre o qual conversaram durante o café da manhã na cena 4 (anexo, p.98). Mais uma vez os processos materiais mostram a mecanicidade do dia-a-dia e a monotonia das ações cotidianas como tirar a roupa e sentar na cama ou apagar a luz.

> *Carlos e Maria acabaram de chegar, vindos do jantar. Eles estão se preparando para dormir. Ela falante, ele meio circunspecto. Ela retira os brincos enquanto ele tira a camisa no banheiro da suíte./**Maria** A Clarice tava linda, você não achou? Parece ter sempre 20 anos... É uma coisa dela, sei lá, um estado de espírito...ela sabe aproveitar a vida./**Maria** Você não vem?/**Carlos 1** Estou indo./Eles tiram a roupa num ritual mecânico. Simétrico. Por fim, Maria senta na beirada da cama. Carlos 1 se aproxima./**Maria** Você detestou o jantar, não foi?/**Carlos 1** Não, que idéia./**Maria** Detestou sim. Eu te conheço. Você nem implicou com a Lurdes./**Carlos 1** Você pediu pra eu não fazer isso. **Maria** Eu sempre peço, mas quando você não implica com ela, você não se diverte./**Carlos 1** Estou cansado. Só isso./Ela se deita e abre espaço pra ele nas cobertas. Cada um apaga a sua luz de cabeceira. Tudo segue uma ordem, uma rotina./**Maria** Quer transar?/**Carlos 1** Pode ser.*

Há um processo material involuntário:*Tudo segue uma ordem, uma rotina.* É como se ninguém tivesse culpa da monotonia do casamento, já que essa é uma consequência natural desses relacionamentos. Enquanto aos homens cabe agir no mundo, às mulheres cabe sentir. Dentro das representações que criamos e nas quais somos engendrados, aos homens cabe o que é racional e lógico, enquanto às mulheres cabe o subjetivo, os sentimentos. Maria é quem se preocupa com os sentimentos dele, por exemplo em: ***Maria*** *Você detestou o jantar, não foi?/**Carlos 1** Não, que idéia./**Maria**– Detestou sim. Eu te conheço./(...)* ***Maria*** *Quer transar?*

Maria só é agente nesse último exemplo quando experiencia conhecer Carlos 1. De resto, é a vontade dele que prevalece, mais uma vez. A preocupação em agradá-lo que é retratada nessa cena exemplifica as representações sociais do comportamento da mulher casada. Foucault (1977) relata que para Musonius o vinculo conjugal era, ou deveria ser, maior que qualquer outro vínculo social e isso para Foucault define “todo um modo de existência”:

> "o homem tinha que fazer aquilo que a mulher não podia realizar, e ela, por sua vez, efetuava as tarefas que não eram do âmbito de seu marido; era a identidade do objetivo (a prosperidade da casa) que dava essa unidade a essas atividades e modos de vida, por definição, diferentes" (Foucault, 1997, 26, 27).

Apesar de ser Maria quem toma a iniciativa de transar na cena 29, a escolha é dele. A indiferença que Carlos 1 demonstra com a resposta: *Pode ser* caracteriza a obrigatoriedade do ato. Neste caso, o prazer dentro do matrimônio parece não existir mais.

Giddens (2002) concorda que o casamento hoje busca a satisfação emocional que vem do contato com o outro, no entanto, como o casamento só se mantém enquanto essa satisfação persistir, ele vê os filhos – um traço aparentemente fundamental do casamento – como "fonte de "estorvo inercial" da possível separação, em vez de serem características ligadas à relação" (Giddens, 2002, 87).

Na história 1, Carlos 1 e Maria não têm filhos e o aparecimento de Júlia 1 e a possibilidade de ele largar o casamento é presente. No entanto, mesmo sem o 'estorvo' do filho, ele decide ficar com a esposa já que sua vida com ela "não é ruim" (Halm, 2001, 116). Isso mostra uma acomodação de Carlos 1 com relação a sua vida e seus sentimentos. Ele prefere não se aventurar nesse novo-velho amor e continuar com a rotina do amor que ele já conhece.

3.3 – Trabalho

"O trabalho é o alimento as almas nobres"

-Sêneca-

Para Giddens "um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão uma forma material a uma narrativa particular da auto-identidade" (Giddens, 2002, 79) define estilo de vida. As escolhas da profissão e mesmo dentro do trabalho guiam o estilo de vida das pessoas.

O trabalho fora de casa foi por muito tempo responsabilidade do homem. Foucault (1997, 29) cita Hierocles que dizia que "a mulher dirá ao marido o que se passa em casa, mas deverá também informar-se junto a ele daquilo que se passa

fora" quando se trata da divisão dos trabalhos. E ainda hoje existe nas práticas sociais diferenciação entre os trabalhos. Há trabalhos 'tipicamente' masculinos – como os que envolvem força e lógica – e trabalhos 'tipicamente' femininos – como os que envolvem cuidado e atenção.

> "Assim, em níveis representacionais igualmente as mulheres encontram-se em patamares assimétricos. De quatro entrevistadas, três tem estudos de nível médio e todas "desviaram-se" para uma carreira masculina, após um início em cozinha, contabilidade e moda. Se o texto demonstra a competência das mulheres, na pesca, na topografia, em tecnologias de elaboração de papel, são apresentadas como minoria, como casos excepcionais e uma delas se destaca como "diferente": aparência esportiva, medalha de bronze no campeonato canadense de futebol. Mulheres, mas nem tanto."(Swain, 2001).

3.3.1 – História 3

Júlia 3 é artista plástica. Mas ela teve outras profissões. Ela trabalhou em várias coisas diferentes. A pluralidade de escolhas de Giddens (2002) é até mesmo exagerada na cena 26 (anexo, p.114), quando eles se reencontram e vão ao ateliê e ela conta o que fez nos últimos 15 anos em que não se viram. Enquanto Carlos 3 não saiu da casa da mãe e é sócio de um escritório de advocacia, Júlia 3 viajou o mundo e trabalhou em diversas atividades: É construída, então, uma representação de uma mulher independente, dona de si, agente no mundo, mesmo que de forma irreal:

> ***Júlia 3*** *Primeiro eu fui modelo da Dior em Paris. Depois eu morei em Veneza, Barcelona, Mônaco... Aí eu cansei das delícias da burguesia e fui pra África. Fiquei dois anos morando numa barraca e cuidando dos refugiados da guerra civil. Daí eu fui pra Cuba. Lá trabalhei num canavial.../**Júlia 3** Mas aí cansei de tudo e fui tentar a sorte em Nova York.*

Neste trecho, há basicamente processos materiais que corroboram com a construção de uma Júlia *Ator* da própria vida. Ainda assim, o *Ator* é omitido na maioria dos processos materiais.

Já a representação que é construída de Carlos 3 é a de um homem acomodado e passivo, que espera que as coisas aconteçam. Quando Carlos 3 fala da sua vida não usa nenhum processo material, ou seja, sua ação no mundo não é significativa:

> ***Carlos 3*** *Minha vida não foi tão interessante como a sua. Pra falar a verdade não aconteceu nada de importante.*

Como os processos materiais representam o agir e interagir com o mundo, é de se esperar que a cena tenha mais processos materiais. Mas também há processos relacionais atributivos, que caracterizarão o quanto esse estilo de vida de Júlia 3 surpreende Carlos 3, já que é contrário ao que se espera da mulher passive que viva em função do parceiro:

> *[ele está] fascinado/Carlos parece impressionado/Minha vida não foi tão interessante como a sua.*

É o narrador quem atribui a Carlos 3 as características de *fascinado* e *impressionado*, mas é Carlos 3 quem atribui *interessante* à vida de Júlia 3. O fato de deter o poder na relação e atribuir esta característica, Carlos 3 reconstrói a representação da mulher ideal, sendo corroborado pelas adjetivações do narrador sobre ele.

Como diz Hall (2007), é preciso ligar as discussões sobre identidade aos processos e práticas que estão indo de encontro com o que era relativamente 'estabelecido'. Esse é o caso de Júlia 3. Júlia 3 toma várias decisões e faz várias escolhas. Ela mostra independência. Ela é "do mundo". De um mundo encurtado pela noção pós-moderna de tempo/espaço. Ela torna-se uma representação de mudança de comportamento.

3.3.2 – História 2

Apesar de ter que assumir todos os papéis da casa, na segunda história não há referência alguma sobre trabalho de Júlia 2 ou Carlos 2. Mas as cenas todas

acontecem durante o final da semana. A não ser pela cena em que Lucas está na escola e Carlos 2 resolve visitá-lo e encontra Júlia 2 fazendo faxina.

Se considerarmos a cena da faxina uma cena de trabalho, a representação de Júlia 2 é ainda pior porque essa cena é toda voltada pro corpo dela. É uma cena sensual. A forma como o narrador descreve seu corpo e como ela se vestia, constrói uma sensualidade na faxina que reforça o lugar da mulher nos afazeres de casa, no espaço privado. Há, então, um revezamento de processos materiais da ação da faxina e identificativos de construção dessa mulher que trabalha em casa:

> *Ela está fazendo faxina, cabelos presos, de shortinho surrado, as pernas rijas de fora./Júlia olha Carlos meio desarmada. Ele se senta numa cadeira. Ela continua a arrumação. Carlos a observa. As coxas rijas escapando do short. Os seios sob a camiseta curta. Algum instante de desconfortável silêncio entre os dois. Carlos olha a sala tentando se acostumar./ Novamente o silêncio. Ela esfrega o chão, ajoelhada. Carlos observa as ancas de Júlia se movendo. Há algo de sensual naquela faxina. Carlos parece perturbado.*

A única agência de Júlia 2 neste trecho é ser *ator* quando faz a faxina e olha Carlos 2. Nos outros processos ela é meta ou simples identificações ligadas ao corpo. Mais uma vez a mulher é materializada como objeto. Neste subitem isso é ainda pior já que se trata do trabalho que, supostamente, seria a forma de Júlia agir no mundo.

A representação do trabalho doméstico como sensual é um reforço a esse comportamento. É esperado que a mulher cuide da casa e ligar esse trabalho ao prazer/sexo é uma forma de reafirmar o lugar da mulher no âmbito privado do lar como algo positivo.

> "O que permanece é a associação do feminino ao espaço privado da família, apesar da crescente participação das mulheres cônjuges no espaço público. Esse descompasso entre as práticas e os valores dificulta a identificação de novas identidades sociais, tanto para homens como para mulheres. Enquanto o papel da mulher cônjuge permanece subordinado à assimetria dos papéis familiares, o papel de chefe de família dilui-se na invisibilidade social." (Muller, 2006).

3.3.3 – História 1

Na primeira história temos as representações de Maria e Júlia 1 que mais uma vez se contrapõem. Maria parece não trabalhar. Não há nada que indique sua profissão. Sua escolha foi se casar – e esta escolha parece não abrir espaço para outra atividade. Ela tem uma vida social bem ativa, tem vários jantares marcados, vai à galeria de arte, mas mais uma vez, a mulher está representada dentro do ambiente privado. É a casa que é sua responsabilidade. É tão pouco importante saber se ela trabalha ou não que a não citação reafirma seu lugar no ambiente doméstico:

> *Maria conhece todos os hábitos de Carlos, e de alguma forma governa a mesa. Passa manteiga na torrada*

Enquanto isso, Júlia 1 passou os últimos anos morando nos Estados Unidos estudando História da Arte. Ela é bem sucedida. A cena 40 (anexo, p.124) é muito significativa porque exemplifica as representações femininas quando se trata de ceder. À mulher cabe abrir mão da vida profissional em prol da pessoal. A cena é apenas Júlia 1 escrevendo uma carta-resposta a uma proposta de trabalho.

> *Julia escreve no computador e beberica um chá numa caneca. Carlos está deitado na cama. Na tela do computador ela digita:*
> *Oi, Ethel,*
> *Adorei receber seu e-mail e fiquei super feliz com o interesse deles em publicar meu trabalho. Quanto ao convite pra curadoria da exposição, infelizmente não poderei aceitar. Chegou no momento errado. Estou me reconciliando com meu passado. E revendo as prioridades da minha vida. Reencontrei um antigo namorado e a gente ta vivendo uma história que está me deixando louca.*
> *Júlia se emociona com o que escreve. Observa silenciosa Carlos adormecido na cama. Faz todo o ritual de envio do e-mail e desliga o computador.*

Apesar de ser o *ator* em quase todas as orações, essa ação de Júlia 1 é um movimento em direção a inércia já que ela está deixando de trabalhar, que seria sim, agir no mundo. Sua interação como ator se dá basicamente com o mundo físico a sua volta, o computador, o chá na caneca, mas também com seu passado, um antigo namorado, Carlos na cama. Todas estas metas e circunstâncias estão relacionadas ao ambiente privado.

Para viver esse grande amor, Júlia 1 abre mão de um trabalho. Trabalhar é agir no mundo e Júlia 1 está renunciando a isso, neste momento, pelo menos. Não é que ela deixe de agir no mundo completamente, já que terá um trabalho publicado e esta é uma maneira de fazê-lo.

As escolhas que fazemos definem nosso estilo de vida (Giddens, 2002). Nosso estilo de vida influencia nosso comportamento. Quando Júlia 1 escolhe repensar suas prioridades, deixando de lado o trabalho para ficar com Carlos 1, ela está reforçando a representação de que o lugar da mulher é com o homem, no âmbito privado da vida. "Mesmo com o espaço institucional aberto, o campo representacional restringe a atuação das mulheres, sancionando-as em sua vida pessoal." (Swain, 2001)

Constrói-se socialmente que a prioridade na vida das mulheres deve ser a família. Swain (2001) comenta da única entrevista com uma mulher de nível superior, vice-presidente de um banco, de uma revista:

> "Com 36 anos, para um homem este posto seria o resultado de uma bela e rápida carreira; ela, entretanto sublinha que "não digo que minha vida profissional teve precedência sobre minha vida pessoal, mas eu gostaria que as duas tivessem tido o mesmo sucesso." A imagem publicitária da executiva dura e sem prazer forma rede com esta representação da mulher de sucesso, porém triste. A escolha é óbvia: ou a profissão e a carreira ou a felicidade. Mesmo com o espaço institucional aberto, o campo representacional restringe a atuação das mulheres, sancionando-as em sua vida pessoal." (Swain, 2001).

As representações no roteiro, em sua maioria, reforçam a idéia do lugar da mulher no ambiente privado e familiar. Mesmo a bem-sucedida Júlia 1 considera a possibilidade de rever suas prioridades já que à mulher não é possível a escolha da felicidade na vida pessoal e profissional.

> "Utilizo o termo "identidade" para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos "interpelar", nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode "falar". As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 1995)" (Hall, 2007).

Giddens (2002, 79) diz que “a modernidade confronta o indivíduo com uma complexa variedade de escolhas e ao mesmo tempo oferece pouca ajuda sobre as opções que devem ser selecionadas”. Concordo quanto à variedade de escolhas, mas acredito que através das redes de poder a modernidade leva os indivíduos a fazerem escolhas a partir de identidades que elas ajudam a construir. Além de que nem todos têm acesso a essa gama de opções de escolhas.

3. 4 – Sexo

“Entre a vida e a morte, o sexo. Entre o ser e o não ser, o sexo.”
-Swain,2006-

Ao designar, construímos. É através do discurso que designamos as coisas a nossa volta, mas também, como numa via de mão dupla, somos nós que construímos esse discurso. Vivemos em uma sociedade em que o apelo ao sexo está evidente na música, televisão, propaganda, enfim, a nossa volta o tempo todo, inclusive no cinema. Esses discursos não são simples instrumentos de poder, mas também efeito deste poder. Foucault (1988, 111) já diz que “o que se diz sobre o sexo não deve ser analisado como a simples tela de projeção desses mecanismos de poder. É justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber”.

> “O sexo tornou-se eixo de identidade, medida da intensidade da vida; mas o que, afinal, determina a importância do sexo e de seu corolário, a sexualidade, senão um dispositivo que edifica os seres enquanto corpos sexuados, numa repetição incessante de comportamentos e gestos, cujo resultado é a construção daquilo que deveria apenas designar?” (Swain, 2006).

Foucault (1988,115) *sugere* que as sociedades ocidentais criaram dois dispositivos, o dispositivo de aliança e o dispositivo de sexualidade. O dispositivo de aliança vem substituir as relações de sexo, fixando o sistema matrimonial e a importância do parentesco. Só que esse dispositivo mostrou-se insuficiente; com isso, a partir do século XVIII instalou-se o dispositivo de sexualidade.

> “O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito; o

> dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfas e conjunturais de poder. O dispositivo de aliança conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama das relações e manter a lei que as rege; o dispositivo de sexualidade engendra, em troca, uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle. Para o primeiro, o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com *status* definidos; para o segundo são as sensações do corpo, a quantidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam"(Foucault,1988,115).

Ao dispositivo de sexualidade, Swain acrescenta o dispositivo amoroso. Nas construções em práticas e representações sociais das mulheres, seguindo a genealogia nos discursos que retratam o que seria "a verdadeira mulher", são repetidas as qualidades e deveres que lhe são tidos como necessários. Além de doce, amável, devotada/submissa, as mulheres devem ser, sobretudo, amorosas. (Swain, 2006)

> "O amor está para as mulheres o que o sexo está para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário. O dispositivo amoroso investe e constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo amor de outrem."(Swain,2006).

Mesmo dizendo que não se deve procurar quem tem o poder e sim 'o esquema das modificações que as correlações de força implicam através de seu próprio jogo', Foucault (1988, 109) ressalta que quem detém esse poder são os homens. Swain (2006) chama a atenção de que as mulheres não passam de 'orifícios a serem usados, objetos de prazer e, sobretudo, de poder, o poder de determinar, de dirigir, de humilhar, de ironizar, de inferiorizar, de possuir, de violentar, de controlar, de comprar, de traficar.'.

O sexo é masculino. As mulheres são objetos desse prazer. Essa é a representação hegemônica que temos dentro das nossas práticas sociais. Foi muito interessante analisar as cenas de *Amores Possíveis* porque ao mesmo tempo em que ele reforça essas construções, ele também desconstrói essas representações.

> "Entre o ser e o não ser, o sexo. Como explicar a expressão "vida sexual", senão pela desmedida importância que se dá aos órgãos genitais? Porque não se fala, por exemplo, de "vida visual" de "vida manual"? Como a noção de "vida" pode se reduzir a orifícios, excrescências e humores? Porque esta importância, senão para demarcar poderes, lugares de posse e dominação, lugares de fala e

> de autoridade? Porque, senão para construir e domesticar os corpos assim definidos, ordem cujos mecanismos hierarquizam, ao criar os valores atribuídos ao sexo?" (Swain,2006).

O sexo é, portanto, masculino. O masculino está ligado ao racional, ao lógico, a força e a ação dentro das representações que somos rodeadas diariamente. Até mesmo dentro do sexo, para os homens, este pode, facilmente, estar desvinculado de sentimentos. Não é estranho, então, que os processos materiais sejam o de maior freqüência nas cenas que tratam de sexo.

3.4.1 – História 3

A terceira história é a que mais trata de sexo, já que têm várias cenas de Carlos 3 tendo sexo casual e outras ainda sexo-amor com Júlia 3. As cenas 12 e 51 tratam do sexo sem envolvimento amoroso, uma noite e nada mais. Na cena introdutória de Carlos 3, cena 12 (anexo, p.100), nos é apresentada Dandara. Ela é uma garota que 'aparece' na cama de Carlos 3 da qual ele não se lembra. A atitude 'simpática' e ' a vontade' (Halm, 2001, 21,22) de Dandara mostram que ela está confortável na situação do sexo casual. Essa é uma das desconstruções das representações citadas acima. A começar pela escolha do nome dessa personagem, existiu uma Dandara,

> "filha de um rei do Congo, derrotada numa batalha onde comandava dez mil guerreiros, em defesa do reino de seu pai, tornou-se prisioneira e foi negociada como escrava para o Brasil. Segundo se conta, viveu em Pernambuco, tendo fugido para Palmares, onde comandava um dos quilombos que compunha a Federação Palmariana. (...) Dandara foi uma das guerreiras desse quilombo, que teria se matado após sua destruição, para não voltar à condição de escrava." (Furtado,2003).

É significativo que a personagem que vai quebrar uma norma de comportamento feminino tenha o nome de uma guerreira que não se assujeitou a condição de escrava e lutou não só por sua libertação, mas também de outros escravos.

Nesta, a mãe de Carlos 3 vai acordá-lo para que ele vá trabalhar e, de debaixo da coberta, aparece uma mulher, Dandara. Carlos 3 parece tão surpreso quanto a mãe.

> *Nesse momento, algo se move sob as cobertas. Escuta-se um gemido sufocado. Carlos olha para a mãe, apreensivo. Fala para si./**Carlos 3** O que é isso?/**Sônia** Tem gente aí?/**Carlos 3** Claro que não!/Novamente algo se move. Novo resmungo – só que mais alto que o anterior. Carlos olha assustado. Surge um rosto por baixo do lençol. É uma adolescente com piercing na têmpora.Sônia olha a garota, meio estupefata. Carlos parece igualmente surpreso, olha para a menina sem reconhecê-la. Ela se espreguiça, sorri para Carlos, simpática.*

A predominância de processos materiais transformativos intencionais é significativa, já que corrobora com as características tipicamente masculinas da materialidade, racionalidade do sexo.

> *A menina abandona a cama e atravessa o quarto completamente a vontade. A mãe a acompanha com o olhar. Antes de ela entrar no banheiro, Sonia repara que a garota tem uma tatuagem em uma das nádegas./ Ela procura, acha um maço amassado, embaixo de umas roupas.Acende dois cigarros, fica com um e dá o outro para Carlos./ A garota recolhe suas roupas, vai se vestindo enquanto se despede.*

Não é que haja uma inversão de papéis, mas Dandara assume nessa cena um comportamento tido como típico masculino. Ela está relacionada ao sexo sem sentimento – não pronuncia nenhum processo mental e dos 06 processos mentais da cena, nenhum tem ela como experienciador.

Depois dos processos materiais, os de maior freqüência são os relacionais. Os atributos dados à Sônia pelo narrador também corroboram para a não naturalidade da situação:

> *Sônia olha a garota, meio estupefata./Sônia repara que a garota tem uma tatuagem em uma das nádegas./**Sônia** Quem é a criatura?/Sônia abandona o quarto irritada.*

A reação da mãe de Carlos 3 e sua caracterização de Dandara na cena 13 (anexo, p.102) reforçam que esse é um comportamento desviante, principalmente,

porque identifica e atribui características a essa mulher e a situação nada dentro dos padrões de comportamento esperado das mulheres:

> *"Um moço tão bonitinho, inteligente, charmoso. Fica aí dormindo com a primeira punk carimbada, tatuada, que aparece. A menina parecia um outdoor! Mas isso é castigo, hein?".*

A cena 51 (anexo, p.124) é uma cena que é quase totalmente narrada. Carlos 3 está brincando de cabra-cega pelado pela sala quando sua mãe o interrompe. Por descrever a brincadeira, o tatear, esbarrar e as atividades noturna da mãe, como abrir a geladeira e servir-se de água, dos 22 processos, 12 são materiais. Os relacionais, que somam 9 – 3 atributivos e 06 identificativos –, descrevem e identificam os personagens:

> *De camisola, Sônia caminha meio sonolenta, abre a geladeira, serve-se de um copo d'água. Ar sonolento de quem acordou no meio do sono. Depara-se com uma mulher atravessando a sala, completamente nua, totalmente à vontade. E atrás dela surge Carlos 3, igualmente nu e de olhos vendados. Eles brincam de cabra-cega erótico. Sônia fica estarrecida. A mulher chama por Carlos languidamente, ele vai tateando em busca da moça. Nisso acaba esbarrando em Sônia e, sem perceber o engano, a beija na boca. Ela estoura./**Sônia** Carlos Eduardo!/Ele tira a venda, completamente surpreso./**Carlos 3** Pô, mãe!*

A mulher nesta cena é simples objeto de desejo. Nas orações em que ela é agente, uma é como *Dizente* e chamando por Carlos 3, e a outra divide a agência com Carlos 3 em *Eles brincam*. Mais uma vez o atributo dado pelo narrador a Sônia em *Sônia fica estarrecida*, atenta para a idéia de que este tipo de comportamento feminino deve ser repreendido.

Nessas duas cenas as mulheres assumem papéis diferentes do que lhes é atribuído dentro da sociedade em que vivemos. Elas têm comportamento normalmente tido como masculino, o sexo sem amor.

As outras garotas com quem ele se envolve nesse padrão de sexo casual, apesar de não aparecerem, têm nomes, só que elas assumem o papel que lhes é atribuído dentro do senso comum. É possível ver isso na cena 18 (anexo, p.105), quando Carlos 3 pergunta quem ligou e a secretária responde: *Catarina, Silvia, Luísa, Glória, Catarina de novo...*Carlos 3 fica surpreso: *Nossa! Tudo isso em duas horas?* (Halm, 2001, 37) e pede para que a secretária invente uma desculpa da

próxima vez que qualquer uma dessas ligar. As mulheres ficam procurando-o para algo mais além do sexo, como lhes é ensinado sub-repticiamente.

Nas cenas 27, 34 e 37 vemos as representações do sexo com amor e a construção de representações do comportamento das mulheres nessa situação. Júlia 3, que é a personagem principal, transita entre o reforço dessas práticas e a desconstrução das mesmas. Comecemos pela primeira cena em que eles transam, cena 27 (anexo, p.116). É uma cena curta em que há três intervenções do narrador, duas falas de Carlos 3 e apenas uma de Júlia 3.

> ***Júlia 3*** *Se eu soubesse que ficar com você ia ser tão bom, não tinha esperado tanto tempo.*

O processo mental – saber – é de natureza cognitiva, ela se dá conta de algo. Nos dois processos materiais, o *ator* é omitido, dando ênfase ao processo em si, mas também à extensão e circunstância. No processo relacional atributivo, o *portador* – *estar com ele* – é relacionado a Carlos 3.

Já Carlos 3 fala mais que o narrador. Nessa cena há uma inversão de papéis. Carlos 3 é quem se declara. Mas ainda assim, é uma cena de predominância material, já que o tópico é sexo e, portanto *eles estão transando*, ele a *olha maravilhado*, [o cheiro] *inunda o quarto*.

O único processo identificativo é dito por Carlos 3 para mostrar como se sente:*[Assim] É como eu estou me sentindo agora*. Este processo precede um verbal que diz que ele está *dizendo bobagens*. Ou seja, ele se identifica como um bobo, já que cabe à mulher o papel de se declarar e não ao homem. Os processos atributivos são todos caracterizando quanto é bom transar com a pessoa amada:

> *[Ele está] maravilhado./[Seu cheiro] é intenso,/[ficar com você] ia ser tão bom*

Na segunda transa, cena 34 (anexo, p.120). Júlia 3 começa dizendo que sempre que transa com Carlos 3 é como se fosse a primeira. Ele pergunta se isso seria ruim e ela diz que é novo. Ao dizer que é novo, é possível inferir que ela teve outras experiências sexuais e que não se importa de falar delas. Esse é um comportamento tido como masculino. Aos homens é permitido falar de sexo, deixar saber de outras experiências. Na cena toda Júlia 3 tem comportamentos tipicamente

masculinos. Ela bebe e oferece a Carlos 3 uma tequila com um verme dentro. É Carlos 3 quem tem nojo de beber e acha estranho. É ele quem está disposto a se acostumar aos 'gostos estranhos' (Halm, 2001, 75) de Júlia 3 e não o contrário. O que, na realidade, é a representação do comportamento que se espera das mulheres, de se adaptarem as manias e jeito do parceiro.

Ainda na mesma cena, Júlia 3 algema Carlos 3 à cama. Mais uma vez, seu papel é ativo no sexo, além de mostrar um Carlos disposto a ceder e aceitar o papel de submissão tido no senso comum como feminino. Quando Júlia 3 não consegue abrir a algema, Carlos 3 diz:

> *eu devia estar louco pra deixar você me algemar. Louco ou bêbado. Ou os dois.*

A loucura e a bebedeira tiram as pessoas de si. É nesse momento que volta-se a reforçar a idéia de que os homens não podem assumir tais papéis, para que isso acontecesse, ele tinha que estar fora de si.

Esta cena vai mostrar uma inversão de papéis. Júlia 3 deixa de ser objeto para ser agente do sexo. Sua posição é de controle e Carlos 3 se submete a seus desejos – comportamento desviante dos padrões masculinos.

> *Pois eu vou ter sempre uma surpresa reservada pra você.../[Júlia] Tira debaixo do travesseiro um par de algemas, que exibe saliente para Carlos./ [Nós] nunca [transaremos descentemente]!/[ela] Monta sobre ele,/[ela] Algema Carlos na cabeceira da cama./[ela] Crava as unhas negras na pele de Carlos.*

Júlia é o *ator* em todos os exemplos acima. Esta construção é importante em uma possível reformulação no comportamento feminino com relação ao sexo. É permitido à mulher ideal também gostar de sexo e, consequentemente, ter um papel ativo no mesmo.

A cena 37 (anexo, p.122) se passa em um arranha-céu. Julia 3 pega Carlos 3 no trabalho e o leva para um piquenique num arranha-céu. Lá, eles mais uma vez declaram seu amor um pelo outro e fazem sexo – ou seria amor?

Todos os processos mentais são de Júlia 3:

> ***Júlia 3*** *Pois eu achei sublime./ Eu te amo, Carlos./Se você quiser [pode me algemar]/não vou me importar*

O que nos faz pensar que ela começa a assumir o papel que lhe é designado. Às mulheres cabe o âmbito dos sentimentos, do achar e se importar (natureza cognitiva) e amar (natureza afetiva). Só que quando se fala da natureza desiderativa, a mulher não tem muito querer – principalmente na relação sexual –, ela se preocupa é com o querer de Carlos 3, ele é quem é o *experienciador* do processo. É nessa cena que ela se declara. O sexo acontece nessa cena só que agora ele é amor: *Amam-se*

É interessante perceber a construção de uma idéia do que é amor. Amor é entrega. Quando sexo virou amor, ela pôde se declarar. E aí foi sua vez de *entregar* os pontos. Ela diz que Carlos 3 pode algemá-la se quiser. Nesse ponto, ela parece assumir de volta o papel que lhe é dado nas representações das mulheres comprometidas.

A única história em que Júlia e Carlos ficam juntos no final é a terceira. Ela é, então, o foco das desconstruções das representações dos comportamentos sexuais que as mulheres devem ter dentro de um relacionamento. Às mulheres começa a ser aceito a possibilidade de gostarem de sexo e terem um papel ativo no mesmo.

3.4.2 – História 2

Na história 2 a ausência de sexo é significativa na construção da identidade das mulheres divorciadas. É difícil retornar a vida de solteira, voltar à busca por um parceiro, principalmente tendo um filho. A representação da mulher divorciada é que ela deixa de ter 'vida social' e é isso que permeia nosso imaginário. Como pára de sair e conhecer pessoas novas, até pela dificuldade de se abrir para outros relacionamentos como diz Giddens (2002, 18), ela pára de fazer sexo. Diferentemente da mulher-esposa que é dessexualizada, é mostrado que a vontade existe, mas que a realização do sexo é mais difícil.

A segunda história tem três cenas que abordam o assunto sexo. A cena 23 (anexo, p.109) não envolve sexo diretamente, mas fala da importância que ele tem na vida de alguns e da representação de como uma mulher divorciada lida com sexo. Neste item, focarei na representação de como Júlia 2 lida com o sexo.

Mulheres divorciadas não transam, especialmente se são mães. Mães são assexuadas – vide a Virgem Maria que nem para engravidar precisou transar. Em uma fala de Júlia 2 que mostra isso, há principalmente processos mentais, mas também materiais e identificativos. Isso mostra a reflexão de Júlia 2 sobre o assunto, sua vontade de fazer sexo de novo e identificações do que é um homem e como o mesmo funciona.

> *Faz tempo que eu não sei o que é um homem. Nem sei mais como é que funciona. Acho que no dia em que eu for transar de novo, vou precisar de manual de instruções!*

Todos os processos mentais são de natureza cognitiva. Por não praticar mais sexo, este se tornou parte do campo do conhecimento, mas não mais da prática. *Um homem* está na função de identificado/característica, ele apesar de ser a entidade conhecida, seu identificador/valor na oração é *o que*. Além de transformar a representação do homem em objeto, ele não tem valor. O mesmo acontece em *como é que funciona*. Esta mudança de comportamento feminino poderia acarretar uma reformulação das representações femininas quanto ao sexo, se não estivesse atrelada a representação de Júlia 2 que é realizada como amarga. Ela definitivamente não é caracterizada como um exemplo a ser seguido.

A segunda cena dessa história que fala de sexo é a 32 (anexo, p.117), a cena da faxina citada no item anterior. Essa é a cena que Carlos 2 vai até a casa de Júlia 2, eles conversam e acabam por se beijar. Há sexualização e não sexo, propriamente dito, mas, mais uma vez a mulher está ligada ao corpo, mais uma vez ela é objeto e não sujeito do desejo:

> *Ela está fazendo faxina, cabelos presos, de shortinho surrado, as pernas rijas de fora./Carlos a observa./As coxas rijas escapando do short./Os seios sob a camiseta curta./Carlos observa as ancas de Júlia se movendo.*

Júlia 2 é corpo nesta cena. Sua identificação é toda relacionada à forma como está vestida e como (e quanto do) seu corpo está aparecendo. Inclusive, com ausência do *identificado*. Estas características são os *Valores* atribuídos a Júlia 2

A última cena sobre sexo dessa história é quando Carlos 2 num momento de crise, porque ama Pedro 2 e Julia 2, resolve fazer uma tentativa fracassada de

transar com Julia 2. Pode-se perceber pela quantidade de processos materiais que o que está descrito são as ações práticas, tanto do quase sexo, como se beijar e agarrar, até as reações ao não-sexo, como agredir e bater. Quanto aos relacionais, pode-se perceber uma tentativa de entender e definir como se sentem e o que está acontecendo.

> *Carlos e Júlia se agarram e se beijam na cama. O que parecia tesão acaba se transformando em irritação. Carlos desiste e se atira ao lado dela na cama. Júlia está decepcionada, Carlos arrasado./**Carlos 2** Desculpa, Júlia... isso não está certo... estou te enganando. Me enganando.../**Júlia 2** O quê?! O que você é, hein? Um sádico, é isso? Não basta todo o mal que você me fez, você volta aqui e faz tudo de novo???/**Carlos 2** Me desculpa.../**Júlia 2** Te desculpar?! Eu quero que você morra!/Júlia agride, bate, explode. De repente, toda raiva se esvai, Júlia começa a chorar. Carlos a abraça, procurando consolá-la./**Carlos 2** Calma, Júlia...calma./**Júlia 2** Ah! Eu te amei tanto./**Carlos 2** Eu também te amei, Júlia. Você foi a mulher da minha vida./**Júlia 2** O que foi que aconteceu com a gente, Carlos?/Carlos não sabe o que responder. Júlia afasta-se dele./**Júlia 2 (amarga)** Vai embora, por favor. Pelo amor de Deus.....sai daqui!/Carlos reluta, mas obedece. Da porta, ainda dá uma última olhada em Júlia. Ela chora, arrasada. Carlos deixa o quarto, em silêncio.*

Apesar de Júlia 2 ser *ator* nos processos em que bate, agride ou se afasta, na maior parte dos processos materiais, é Carlos 2 quem age, mesmo que obedecendo aos pedidos de Júlia que fosse embora. Ela é ainda meta quando ele *a abraça* e lhe faz mal.

Os processos identificativos retratam a desorganização da identidade de Carlos 2 que faz uma tentativa de mudar sua orientação sexual para se encaixar novamente nos padrões da sociedade e da identidade da relação que não está definida. Isso pode ser visto no uso de *Valor* indeterminado: ***Júlia 2*** *O quê?! O que você é, hein? O que foi que aconteceu com a gente, Carlos?* E na *Característica* inexata do que aconteceu: *isso não está certo...*

Apesar de haver processos mentais de natureza afetiva e desiderativa, a predominância é de processos mentais de natureza cognitiva, mais uma vez explicando que eles estão tentando entender o que aconteceu.

3.4.3 – História 1

Na história 1, o sexo está ligado ao casamento, o sexo-compromisso matrimonial e o sexo-amor com a amante têm abordagens diferentes. A mulher-esposa é dessexuada – ela é esposa, não mais mulher –, é com quem Carlos 1 cumpre o contrato matrimonial. Só há uma cena de sexo entre o casal que é quase programada.

Já Júlia 1 é a paixão louca, há mais cenas em que transam e sempre de forma espontânea. Na primeira história, há três cenas que envolvem sexo. A primeira é a cena 21 (anexo, p.109) em que Carlos 1 e Julia 1 transam pela primeira vez. A cena é simplesmente a entrada deles no apartamento de Julia 1 e eles transando.

> *Júlia e Carlos entram no apartamento dela se agarrando, se beijando e tirando a roupa um do outro de maneira meio atrapalhada. Tudo é rápido, confuso e meio brusco, derrubando coisas, fazendo o que deviam ter feito há 15 anos: amor*

Só há dois tipos de processos nesta cena, material e relacional atributivo. O fato de os dois serem os *atores* de todos os processos materiais mostra um equilíbrio na relação de poder da relação amorosa. Quanto ao processo atributivo, ele atribui características a este encontro. *Tudo* é o *portador* indefinido recaindo a ênfase nos atributos: *rápido, confuso e meio brusco.*

Isso mostra a relação do sexo com o material, o racional, o masculino. Júlia 1 é a amante, portanto, tudo é permitido, enquanto que o sexo com a esposa deve ter cuidados específicos como é descrito num texto latino tardio estudado por Foucault:

> "recomenda ao homem "só se aproximar de sua esposa com maneiras honestas, muito comedimento e respeito" (cum honestate, et cum multa modéstia et timore); ele deseja que o marido não seja "negligente nem rigoroso" (necneglegens Nec severus): "tais sentimentos são aqueles que caracterizam as relações entre uma cortesã e seu amante"; com a própria mulher, ao contrário, o marido deverá mostrar atenção, mas também comedimento, ao que a esposa responderá com pudor e delicadeza, demonstrando "em partes iguais" afeição e temor "(Foucault, 1997, 49, 50).

Apesar de ser um texto antigo, é possível ver reflexos que permanecem até hoje nas nossas práticas sociais. A cena 29 (anexo, p.116) caracterizará a relação

sexual dentro do casamento. Essa é a cena em que Carlos 1 e sua esposa chegam do jantar. Há uma conversa morna sobre as pessoas do jantar e como Carlos 1 não teria se divertido e depois o sexo.

No contrato do casamento está subentendido que haverá sexo. A cena mostra a obrigatoriedade dessa relação sexual, e como essa é a única cena de sexo entre Carlos 1 e a esposa, pode-se entender também a dessexualização da mulher-esposa. Ela é esposa e não mais mulher. Em *História da Sexualidade*, Foucault fala do surgimento da idéia da esposa frígida quando "os pais, os cônjuges, tornam-se, na família, os principais agentes de um dispositivo de sexualidade (...) que, no interior, vem duplicar e logo "psicologizar" ou "psiquiatrizar" as relações de aliança "(Foucault, 1988, 121).

Apesar de toda predominância de processos materiais nessa cena, quando, efetivamente, chega-se a proposta de sexo, os processos são mental e identificativo: ***Maria*** *Você quer transar?/****Carlos 1*** *Pode ser.*

E os processos materiais que precedem esse diálogo só mostram a mecanicidade com que as coisas acontecem:

> *Eles tiram a roupa num ritual mecânico. Simétrico./Por fim, Maria senta na beirada da cama./Carlos 1 se aproxima/Ela se deita e abre espaço pra ele nas cobertas./Cada um apaga a sua luz de cabeceira./Tudo segue uma ordem, uma rotina.*

A terceira cena de sexo da primeira história é quando Carlos 1 está no apartamento de Julia 1 dando a entender que saiu de casa, que se separou de Maria – cena 39 (anexo, p.116). É um jogo de sedução que levará ao sexo. Mais uma vez, há predominância do processo material, mas o jogo de sedução faz com que haja um equilíbrio na quantidade dos outros processos.

Os processos relacionais identificativos mostram a tentativa de Carlos 1 de encontrar um novo lugar no mundo. Todos os mentais têm Carlos 1 como experienciador, independentemente de quem pronuncia a fala. Isso mostra o quanto ele tem pensado no assunto e o quanto isso é importante para Júlia 1, já que ela se preocupa com seu querer. As naturezas dos processos mentais são, então, desiderativo e cognitivos:

> ***Carlos 1*** *Essa história toda está mexendo muito comigo. Nunca pensei que fosse ter coragem de sair daquela casa./* **Júlia 1** Quer mais alguma coisa?/**Júlia 1** Mas, se quiser, pode ficar no meu.

Os processos comportamentais usam o verbo *se comportar*. Explicitamente, ele busca um novo comportamento:

> ***Júlia 1*** *(...) se você se comportar direito, eu te deixo dormir aqui hoje./**Carlos 1** Eu vou me comportar muito mal.*

E mais uma vez, ele, como comportante, não precisa se comportar direito porque ela não é sua esposa, ela é sua amante. Não é preciso ter pudor ou cuidados com essa mulher, é possível viver um prazer espontâneo.

A metafunção ideacional da LSF mostrou que as escolhas dos processos feitas pelo autor traz à tona a construção de representações das mulheres em relacionamentos amorosos de maneira desempoderada. A elas cabe o ambiente privado, a elas cabe ceder às vontades masculinas, a elas cabe viver a família antes da própria vida.

Há o reforço do comportamento sexual – dessexualizado – na representação da mulher casada, já que Carlos 1 escolhe voltar para a mulher. É reforçado o comportamento masculino da traição porque ele volta, como se nada tivesse acontecido, é recebido de braços abertos pela esposa, e a amante passa de grande amor, a relação passageira extraconjugal.

À luz dos estudos feministas, então, foi possível perceber que a família é uma instituição de grande importância à manutenção das redes de poder e, por isso, o reforço da mesma é feito durante o filme todo. Como as mulheres são personagens fundamentais dentro desta instituição, elas são presas a representações que reforcem que é a este lugar que elas pertencem. Lugar este em que as mulheres são representadas de maneira desempoderada dentro das relações amorosas. Apesar disso, o filme tenta reconstruir a imagem da mulher ideal atribuindo à personagem principal da terceira história lugares de fala empoderados.

Considerações finais

Este trabalho é uma reflexão sobre as representações das mulheres no roteiro do filme premiado *Amores Possíveis*. Vivemos em um mundo que representamos e no qual somos representados a todo o momento e de formas diferentes. As representações são construídas de modo a perpetuar os papéis dos sujeitos a fim de manter as relações de poder inabaladas.

Essas representações se dão através de discursos, sejam escritos, falados ou imagéticos. “Nós pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos, de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura” (Moscovici, 2003, 35).

A Teoria Crítica acredita que analisando os discursos podemos promover mudanças na sociedade. Isso se dá quando mais e mais pessoas se tornam conscientes de como as práticas sociais podem reforçar ou ser instrumentos de luta contra representações que têm como objetivo a manutenção de um status dentro da sociedade que está relacionado com as relações de poder existentes.

A partir de representações é possível normatizar e naturalizar comportamentos. Portanto, quanto mais óbvio e natural algo lhe parece, mais atenção deve dar e ele. “Nós somos assujeitados à produção de verdade através de poder e não podemos exercer poder se não através da produção de verdade” [29] (Foucault, 1980, 93).

Nas práticas sociais aceitamos certos comportamentos porque eles são naturais, verdades absolutas, afinal ‘as mulheres são assim’, ‘os homens são desse jeito mesmo’. Só que não existe uma natureza humana e menos ainda uma natureza feminina ou masculina. Todas essas representações são construídas cultural e historicamente. A reflexão sobre esses comportamentos é necessária para que possa haver mudanças.

É através dessas representações que se constroem identidades. Identidade é um conceito que opera ‘sob rasura’, tendo-se que pensar a forma antiga para que haja uma inversão, ou reconstrução do conceito. É preciso, então, ligar as discussões sobre identidade aos processos e práticas que estão indo de encontro com o que era relativamente ‘estabelecido’.

[29] Tradução minha

Por isso escolhi trabalhar com o roteiro de um filme – uma mídia de largo alcance –, que retrata diferentes relacionamentos amorosos, representando e influenciando comportamentos nos mesmos. Para refletir sobre o discurso desta prática social e, com sorte, surtir alguma mudança nas possibilidades de reflexão de mulheres sobre seus comportamentos em relacionamentos amorosos.

Afinal de contas, não há poder que não tenha resistências. E acredito que há representações nesse filme que são pontos de resistência. Foucault (1988) diz:

> "É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos recortando-os e os remodelando, traçando neles em seus corpos e almas, regiões irredutíveis. Da mesma forma que a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais" (Foucault, 1988, 107).

Há, basicamente, cinco representações de mulheres em relacionamentos amorosos no filme: a mulher-esposa, a mulher-amante, a mulher divorciada, a mulher solteira e a mulher ideal. Comecemos pelo casamento que parece ser a finalidade de todo relacionamento e, contudo, também sua ruína.

A família é uma instituição que a sociedade preza. Preza porque é a partir dela que valores são disseminados. É na família que a educação da progenitura acontece, é quando as crianças aprendem que comportamentos ter em lugares específicos dentro da sociedade. Ela é, portanto uma das engrenagens da grande máquina de poder. Através da família são reforçados papéis de modo a se manter as relações assimétricas de poder inabaladas. Por isso a naturalização do casamento. As pessoas devem se casar para procriar e passar adiante as regras da sociedade.

No entanto, a vida dentro deste contrato matrimonial é representada como monótona e rotineira. Isso porque quando as pessoas se casam, é esperado, dentro desta construção, que elas fiquem mais calmas já que encontraram a pessoa com quem, supostamente, passarão o resto de suas vidas. Elas passariam, então, a viver menos o ambiente público e mais o privado.

Isso aparece no roteiro do filme com a representação da mulher-esposa. As cenas são todas caracterizadas por uma mecanicidade que retrata a rotina do dia-a-dia de quem está junto há muito tempo.

A Linguistica Sistêmico Funcional veio trazer a tona como a gramática materializa essas representações. A gramática é um instrumento de poder e, através da LSF, ajuda a desmascarar as naturalizações dos discursos. A Linguística Sistêmico Funcional me deu as ferramentas linguísticas para corroborar minhas análises do discurso de cenas do filme. Como nessa representação da mulher-esposa em que as cenas tinham a predominância de processos materiais que mostravam os atos do dia-a-dia, como ler o jornal, passar manteiga no pão, tirar a roupa, apagar a luz, tirar os brincos e a roupa, deitar ou abrir espaço nas cobertas. Além disso, à esposa é atribuído o maior número de processos mentais, o que reforça a idéia de que às mulheres cabe o mundo subjetivo, de emoções. Os processos identificativos que tenham Maria como identificado são inexistentes, essa mulher já tem sua identidade: ela é esposa. Isso a exime de qualquer outro papel na sociedade.

O sexo dentro do casamento se tornar tão monótono quanto o a rotina é também representado na cena em que Maria pergunta: *Quer transar?* e Carlos 1 responde *Pode ser*. O desinteresse pelo sexo – que faz parte do acordo matrimonial, então, deve acontecer, quase como uma obrigação – é mais uma das representações que vai justificar a traição de Carlos 1. Dentro da naturalização dos comportamentos, a traição masculina não é exatamente encorajada, mas é aceitável.

Chegamos, então a representação da mulher-amante. Júlia 1 é uma mulher independente, com uma história de vida interessante - passou dez anos nos Estados unidos estudando História da Arte –, bonita. Ela foi o amor de Carlos 1 no passado e eles tentam viver este amor agora. A representação do sexo deles é cheia de tesão e iniciativa, o oposto do sexo no casamento. Na cena que fala disso também tem predominância de processos materiais, assim como todas as cenas que tratam de sexo. Afinal, sexo é material.

Por causa de tudo isso, Júlia 1 abre mão de uma oportunidade de emprego. Ela busca seu príncipe encantado e acredita ter encontrado. Ao fazê-lo diz que precisa ‘rever suas prioridades’. À mulher não é permito o trânsito livre entre os ambientes público e privado, ou ela tem uma vida profissional bem-sucedida, ou

uma vida pessoal bem-sucedida, ter os dois não é possível. Essa representação de que as mulheres devem priorizar a formação da família é, então, reforçada. Apesar da predominância de processos materiais na cena que ela rejeita o trabalho, esse agir no mundo – que normalmente seria uma atitude masculina – vai em direção a inércia, ao não-trabalho, ao confinamento no ambiente privado. No entanto, apesar de tudo isso, Carlos 1 resolve ficar com a esposa, Maria, reforçando assim a naturalidade do seu comportamento.

Ainda tratando do tema família, podemos ver o reforço da importância desta instituição na representação da mulher divorciada. Por tudo que foi falado acima sobre a necessidade da sociedade do pertencimento e construção de uma família, é possível dizer que as mulheres casadas têm certo status na sociedade; ao se divorciar, a mulher perde este status. Ela é representada, então, como amarga. Ela se fecha para o mundo, deixando inclusive de sair e namorar – comportamento aceitável se ela fosse solteira. Nas cenas que retratam Júlia 2, a predominância de processos materiais representa uma masculinização desta mulher que agora tem que assumir todos os papéis da casa.

Esta mulher, como as outras, está presa ao seu corpo, e a cena em que ela faz a faxina da casa tem uma sensualidade que mais uma vez trás a mulher para o ambiente privado reforçando que é a este lugar que ela pertence. Esta sensualidade vem do ponto de vista de Carlos 2, que nessa história é gay. Ele tenta inclusive voltar com Júlia, na tentativa de pertencer de novo aos padrões de comportamento esperados pela sociedade heterossexual, patriarcal em que vivemos.

Como não podia deixar de ser, mesmo as representações das mulheres solteiras está ligada a idéia da família porque elas estão buscando o par perfeito com quem construir essa família. Esta é a representação do senso comum. E muitas vezes é reforçada no filme, quando, por exemplo, Carlos 3 chega no escritório depois do almoço e a secretária lhe diz que várias mulheres ligaram para ele. Isso mostra que elas não estão satisfeitas com a idéia de uma noite e nada mais, elas querem mais, elas querem um relacionamento.

Felizmente, o roteiro traz na terceira história a desconstrução de alguns comportamentos e, consequentemente, a construção de outros. Quanto à representação da mulher solteira, apesar de reafirmar várias construções, inclusive de corpos, é na terceira história que há a desconstrução dessa representação.

A começar por Dandara. Esta é a primeira garota que aparece com Carlos 3. Eles transaram, ele não se lembra de tê-la levado para casa e ela acorda na sua cama. Dandara é retratada como estando muito confortável com a situação do sexo casual, de uma noite apenas. Esse comportamento não é comum ou mesmo aceitável para as mulheres. Às que fogem disso são marginalizadas para que seu comportamento não seja copiado. É o que acontece com Dandara que é descrita pela mãe de Carlos 3 como uma 'punk carimbada'. Na cena que Dandara aparece há predominância de processos materiais, mas também a quantidade de processos identificativos é grande. Isso porque é preciso identificar essa mulher que foge dos padrões de comportamento.

A mulher ideal é o que todo homem busca, com quem ele poderá casar e dar fim às 'noites selvagens'. Essa construção é que embasa a idéia da monotonia do casamento. A princípio ela parece ser reforçada no filme com a busca de Carlos 3 por essa mulher. Nessa busca, ele define os defeitos de suas ex-namoradas, ele define o físico e o comportamento que mais lhe agradam em uma mulher, construindo assim a imagem da mulher ideal.

No entanto, a mulher pela qual ele se apaixona não se encaixa tão perfeitamente a esse perfil, ela acaba sendo um 'erro de programação'. Só que ainda assim, é por ela que ele se apaixona e é com ela que ele fica no final. Este é o final feliz dos filmes, quando o mocinho fica coma mocinha no final. É com isso que é construída uma nova representação da mulher ideal, já que todos querem encontrar seu par 'perfeito' ou não tão perfeito assim.

Júlia 3 vai contra muitas das representações naturalizadas que há das mulheres. Primeiramente, ela gosta de sexo, ela tem papel ativo no sexo nas cenas que tratam desse assunto. Esta é uma desconstrução importante e libertadora. Ela também gosta de beber tequila, é viajada e trabalhou com coisas diversas, de modelo a ajudar refugiados e trabalhar em canavial. Esta independência é outra construção importante, dá esperança de que ela não tenha que escolher entre a vida pessoal e a profissional, mas isto é apenas inferência. Os processos relacionados à Júlia 3 são majoritariamente materiais. Isso mostra que ela age no mundo, um comportamento tido como tipicamente masculino. Há diversas vezes nas cenas inversões de papéis em que, por exemplo, é Carlos 3 quem se declara, é ele quem tem que se adaptar às esquisitices de Júlia 3. Há também muitos processos identificativos, já que se está construindo esse novo comportamento feminino.

De qualquer maneira, essa mulher ideal é com quem as pessoas que assistirem o filme vão se identificar, seja para ter um comportamento como o dela, seja para ter uma mulher como ela ao seu lado.

Concluindo, ao mesmo tempo em que o filme reforça muitos comportamentos e identidades femininas, ele propõe uma mudança nesse comportamento. Não digo que seja a melhor forma ou opção de fazê-lo, mas o fato de existir essa reflexão, é um ponto de resistência contra a relação de poder em que é o homem quem detém o poder. É uma forma de encorajar mudanças de comportamentos e reconstruções de identidades de maneira que a mulher deixe de assumir uma posição desempoderada dentro das relações amorosas.

Essa consideração final só foi possível com o uso da Linguística Sistêmico Funcional. Espero que este trabalho possa ser um primeiro passo da longa caminhada de estudos que questionem e tragam à reflexão sobre os lugares ocupados pelos sujeitos na sociedade.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Marco Antonio de. *O Cinema Policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social*. Caderno de Ciências Humanas – Especiaria. V. 10 n. 17, jan./jun., 2007. http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/marco_antonio.pdf 14/03/2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade das relações humanas.*Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed., 2004.

BORGES, Danielle dos Santos. *A Retomada do Cinema Brasileiro:uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*. Barcelona, 2007 http://www.eptic.com.br/arquivos/Publicacoes/dissertacoes/tesina.pdf 15/03/2010.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Linguísticas*: *o que falar quer dizer.* (Segunda Edição). São Paulo: Edusp, 1988.

BUTLER, Judith. *Problema de Gênero*.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Rio Grande do Sul: Ed. Da Universidade, 2002.

CHOULIARAKI, Lillie & FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse in late modernity – rethinking Critical Discourse Analysis.* Edinburgh University Press. 1999.

EAGLETON, Terry. *Ideologia – Uma introdução*. São Paulo: Unesp, s/d.

EGGINS, S. *An Introduction to Sistemic Functional Linguistics.*2ªed. Nova Iorque, Londres: Continuum, 2004

FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis.* Londres, Nova Iorque: Longman, 1995.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Ed.UnB, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing Discourse – textual analysis for social research*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Colin Gordon ed. New York: Pantheon, 1980. p. 78-108.

FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade1 – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel, *A ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel, *A mulher/os rapazes: da história da sexualidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

FURTADO, Elaine Dayse Pontes, *A dimensão do gênero nas comunidades afro-descendentes e indígenas*. Seminário Internacional – gênero no desenvolvimento sustentável dos territórios rurais. 14 a 17 de março de 2003. http://www.observatoriosocial.org.br/arquivos_biblioteca/conteudo/1214genero_desenvolvimento_sustentavel.pdf 10/03/2010.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido – um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas: Pontes, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *"Quem precisa da identidade?".* In: Silva, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.p.103-133.

HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to Functional Grammar*. Oxford, London: Arnold, 1994.

HALLIDAY, M.A.K & MATTHIESSEN, C.M.I.M. *An introduction to Functional Grammar (Second Edition)*. Oxford, Londres: Arnold, 2004.

HALM, Paulo. *Amores Possíveis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IKEDA, S.N.; VIAN JR., O. *A Análise do Discurso pela perspectiva Sistêmico-Funcional.* In: LEFFA, V.J (org.) *Pesquisa em Linguistica Aplicada – temas e Métodos.* Pelotas: Educat. 2006. p. 37-75

JODELET, Denise. *Representações sociais: um domínio em expansão*. In. Jodelet, Denise (org) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

KOCH, Ingendore G. Villaça. *Desvendando os segredos dos textos* São Paulo: Cortez, 2002.

KRESS, G. & LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design.* Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.

KRESS, G. & LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse*. Londres: Arnold, 2001.

LACERDA, Marina Basso. *A gênese da divisão público/masculino e privado/feminino no discurso legitimador do Estado Moderno e a incorporação de temas "domésticos" na agenda política.*Florianópolis: Fazendo Gênero8 25-28 de agosto de 2008.

http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST28/marina_basso_lacerda_28.pdf 14/03/2010.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação - uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAGALHÃES, Izabel,CORACI,Maria José,GRICOLLETO,Marisa (org). *Práticas identitárias: Língua e Discurso*. São Carlos, SP: Ed. Clara Luz, 2006.

MEURER, José Luiz. *, Social Practices, and Social Structure: A Sociological Basis for the Contextualization of Analysis in SFL and CDA*. In: YOUNG, L. & HARRISON, C.(org). *Sistemic Functional Linguistics and Critical Discourse Analysis*. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2004.p.85-99.

MOSCOVICI, Serge**.** *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MULLER, Rita de C. Flores. *Encontro de gêneros, família e trabalho no Brasil atual: multiplas dimensões de pesquisa*. Florianópolis, SC: Revista Estudos Feministas vol.14 n.2 Maio/Set./2006.http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000200021 - 14/03/2010.

OTTONE, Giovanni. *O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990*. In: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Ottone.pdf. 20/11/2009.

RAGO, Margareth. *Adeus ao Feminismo?* Cadernos AEL n3/4 Unicamp, Campinas SP, 1995.

RESENDE, V. de M & RAMALHO, V. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

SCOTT, Joan. *Fantasy Echo: História e Construção da Identidade*. Labrys, estudos feministas nº1-2 julho/dezembro 2002.

SILVA, D.E.G da. *Percursos Teóricos e Metodológicos em Análise do Discurso: uma pequena introdução.* In: SILVA, D.E.G da. & VIEIRA, J.ª (orgs) *Análise do Discurso: Percursos Teóricos e Metodológicos.*Brasília: UnB: Oficina Editorial do Instituto de Letras; Ed. Plano, 2002.

SILVA, Edna Cristina Muniz da, *Gêneros e Práticas de Letramento no Ensino Fundamental*. Brasília, 2007.

SILVA, Tomaz T (org.). *Identidade e diferença – A perspectiva dos estudos culturais.* Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SWAIN, Tânia Navarro.. *Feminismo e Representações Sociais: A invenção das mulheres nas revistas "femininas"*. História, Questões & Debates, Curitiba: ed. UFPR, n.34, 2001.

SWAIN, Tânia Navarro.. *As heterotropias feministas: espaços outros de* criação. Labrys.Estudos Feministas n.3 Jan/Jul. 2003.

SWAIN, Tânia Navarro.. *Figuras de mulher em Simone de Beauvoir: a mãe, a prostituta.* Caderno Espaço Feminino, v. 11, n. 14, Jan./Jul. 2004.

SWAIN, Tânia Navarro.. *Entre a vida e a morte, o sexo*. Labrys. Estudos Feministas (Online), Brasília, Montreal, paris, v. 12, n. julho/dez, 2006.

SWAIN, Tânia Navarro. *Amazonas Brasileiras: impossível realidade?* PADÊ: estudos em filosofia, raça, gênero e direitos humanos, UniCEUB, FACJS, Vol.2,N.1/07.

THOMPSON, Geoff. *Introducing Functional Grammar (Second Edition)*. Londres: Arnold, 2004.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna – Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa*. Petrópolis: Vozes, 2002.

WODAK, R & MEYER, M. (orgs) *Methods of Critical Discourse Analysis.* Londres: Sage Publications, 2001.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: Identidade e diferença – A perspectiva dos estudos culturais. Silva, Tomaz T (org.) Rio de Janeiro: Vozes, 2007.p.7-72.

YOUNG, L. & HARRISON, C.(org). *Sistemic Functional Linguistics and Critical Discourse Analysis*. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2004.

http://cinema.cineclick.uol.com.br/criticas/ficha/filme/amores-possiveis/id/221 15/03/2010.

http://www.editoras.com/objetiva/360-0.htm 15/03/2010.

Anexo – roteiro Amores Possíveis

Cena 4.....Apto. de Carlos 1

O casal toma café.
Uma torrada salta de uma tostadeira.
Ele folheia o jornal desinteressado. Ela segue falando, meio distante.

Maria
Nove horas. Você sabe como a Lurdes é chata com esse negócio de pontualidade. Não vai se atrasar, como das outras vezes.
Carlos 1
Se eu pudesse, eu chegava na hora do cafezinho.
Maria
Você implica demais com a Lurdes.
Carlos 1
Eu odeio esses jantares que ela faz, só isso!
Maria
Você sempre se diverte.
Carlos 1
Depois do segundo copo de uísque, seria capaz de me divertir até num enterro.

Maria conhece todos os hábitos de Carlos, e de alguma forma governa a mesa. Passa manteiga na torrada

Maria
Você acha que eu devo usar aquele vestido azul? Cansei de usar preto...Você não acha monótono ir a um lugar onde todas as pessoas se vestem exatamente igual? De preto?

Carlos 1 não sabe o que dizer. Maria constata seu duplo desinteresse: por ela mesma e pelas notícias.

Por fim, Carlos 1 solta um leve suspiro enquanto termina de ler o jornal. Tédio.

Cena 9..... Apto. de Júlia 2

Júlia 2 é uma mulher de 30 e poucos anos.

Ela está terminando de arrumar seu filho, Lucas, 8 anos.

Apesar de bonita, ela deixa passar algo de amargo, o que embaça a sua beleza.

Enquanto arruma o filho, vai lhe fazendo diversas recomendações.

O menino a escuta, entediado.

Júlia 2

Oh, meu filho, eu já coloquei tudo para você aqui dentro desta mochila. E se você usar alguma roupa, enfia logo aqui dentro. Assim você não esquece nada lá.

Lucas

Não vai falar nada do Pedro?

Júlia 2

Vou, claro que vou. Te cuida com aquele cara. Se você for ao banheiro para fazer xixi, você tranca a porta. Eu não estou afim de que esse fulano te veja pelado. Vem cá.

Lucas

Você é muito paranóica com o Pedro e o pai.

Júlia 2

"Paranóica"?! Onde é que você aprendeu essa palavra?

Lucas

Você vive dizendo pro pai!

Júlia

Você pára de bancar o moderninho, hein? Você não sabe das coisas... Você não sabe nada das coisas.

Os dois ouvem a buzina de um carro, tocando insistentemente.

Lucas pega sua mochila animado.

Júlia 2

Bom passeio.

Lucas

Tchau, mãe.

Beija a mãe, mas ela o segura, o abraça forte. Lucas se desvencilha de Júlia e sai correndo porta afora. Ela se aproxima da janela e olha a rua, desconfiada. Ao lado de um carro, avista Carlos.

Veste roupa esporte e conversa animadamente com Pedro, que está dentro do carro.

Lucas chega correndo e abraça o pai. Carlos o beija, carinhosamente.

Carlos 2

Vambora. Tá animado?

Lucas entra no carro, feliz.

Lucas
Oi Pedro!
Pedro 2
Oi. Ta bom?
Lucas
To.
Pedro 2
Olha o chapéu dele que coisa mais bonita...

Enquanto eles conversam, Carlos 2 está parado do lado de fora olhando para Júlia 2, que observa tudo contrariada.

Flagrada, ela abandona a janela, furiosa.

Carlos 2 entra. O carro se afasta veloz.

Cena 12.....Apto. de Carlos 3

Cama de Carlos 3, ele dorme. Barulho de alguém batendo na porta. Imediatamente Sônia, a mãe dele, entra no quarto. Uma mulher de 60 anos que já chega abrindo as cortinas do quarto.

Carlos abre os olhos, assustado. Ergue-se, meio sobressaltado.

Sônia
Carlos Eduardo, está na hora. Levanta, meu filho. Não faz corpo mole não, filho. Vai.
Carlos 3
Mãe...?O que você ta fazendo?
Sônia
Estou te acordando. Você sabe que horas são?
Carlos 3
Ah, mãe! Fui dormir às quatro da manhã. Eu não tenho condição física nem mental de responder uma coisa dessas...
Sônia
Você tem um compromisso marcado agora para as nove horas?
Carlos 3
Pô, mãe. Esqueci.

Nesse momento, algo se move sob as cobertas. Escuta-se um gemido sufocado. Carlos olha para a mãe, apreensivo. Fala para si.

Carlos 3

O que é isso?

Sônia

Tem gente aí?

Carlos 3

Claro que não!

Novamente algo se move.

Novo resmungo – só que mais alto que o anterior. Carlos olha assustado. Surge um rosto por baixo do lençol. É uma adolescente com piercing na têmpora.

Sônia olha a garota, meio estupefata. Carlos parece igualmente surpreso, olha para a menina sem reconhecê-la. Ela se espreguiça, sorri para Carlos, simpática.

Dandara

Oi.

Carlos 3

Oi. Fala oi, mãe.

Dandara

Vem cá... Ela sempre acorda você assim...?

Carlos 3

É... é que eu tenho um... compromisso profissional.

Dandara

Ah... ta. Onde é que é o banheiro?

Carlos 3

É ali...

A menina abandona a cama e atravessa o quarto completamente a vontade.

A mãe a acompanha com o olhar. Antes de ela entrar no banheiro, Sonia repara que a garota tem uma tatuagem em uma das nádegas.

Sônia

Quem é a criatura?

Carlos 3

Eu que sei!

Sônia abandona o quarto irritada. Carlos tenta se lembrar de como aquela garota apareceu em sua cama, mas parece não encontrar respostas.

Escuta a descarga, a menina sai do banheiro e senta-se do seu lado.

Dandara

Você tem um cigarro?

Carlos 3

Pô... em algum lugar por aí...

Ela procura, acha um maço amassado, embaixo de umas roupas.

Acende dois cigarros, fica com um e dá o outro para Carlos.

Carlos 3

Como é que é mesmo seu nome?

Dandara

Dandara

Carlos 3

Dandara, você não vai ficar chateada comigo se eu te pedisse para juntar as suas coisas e sair fora? Sabe por quê? Porque eu tenho hora. Eu tenho que tra-ba-lhar.

Dandara

Ah, sem problemas. Demorou. To indo nessa

A garota recolhe suas roupas, vai se vestindo enquanto se despede.

Dandara

Ah, vem cá...

Carlos 3

Fala, Danda.

Dandara

A gente se vê de novo?

Carlos 3

Pó...claro... qualquer noite dessas... Tamos aí.

Dandara

Ah...

Cena 13.....Apto. de Carlos 3, na sala

Carlos faz um esforço enorme para tomar café. Sônia o observa, com ar de censura

A cabeça parece doer, ele está de ressaca.

Carlos 3

Que noite, mãe!

Sônia

Pra uma terça-feira, hein. Acho que foi boa.

Carlos 3

Não lembro bem dos detalhes, não. Mas foi heavy.

Sônia

A sua moça tinha uma caveira tatuada na bunda.

Carlos 3

Caveira?! Vi, não...

Sônia

...e um prego aqui na testa!

Carlos 3

Não é prego, mãe. É piercing.

Sônia

Olha aqui, meu filho, prego, piercing... tudo aí são parentes, são primos.

Carlos 3

Nem reparei. Só senti o da língua.

Sônia fica horrorizada.

Sônia

Na língua? Ah, Carlos, meu filho... não pode. Um moço tão bonitinho, inteligente, charmoso. Fica aí dormindo com a primeira punk carimbada, tatuada que aparece. A menina parecia um outdoor! Mas isso é castigo, hein? Porque você só arruma defeito em toda namorada que aparece.

Carlos 3

Todas têm defeito, minha mãe.

Sônia

Todas?

Cena 14.....rua

Sônia dirige. Carlos está no banco do co-piloto. De óculos escuros, tenta se reanimar do sono e da ressaca.

Sônia

Qual era o defeito da Marta?

Carlos 3

Falava demais.

Sônia

E da Renata?

Carlos 3

Falava de menos.

Sônia

E a Verinha?

Carlos 3

Ah, a Verinha... sei lá... Era muito programada, não sabia ficar parada.

Sônia

E a Laís?

Carlos

A Laís era esquisitérrima. Gostava de filme iraniano.

Sônia

E a Flavinha? Eu sei que você gostava da Flavinha. Uma moça tão encantadora, tão refinada.

Carlos 3

Mãe a Flavinha era bacana, era uma gata, mas... Eu sei que é até cruel falar isso, mas você é minha mãe, eu posso. A Flavinha soltava pum.

Sônia

Como é que é?

Carlos 3

A Flavinha peidava, mãe. Baixinho, na maior educação, no silêncio, devagarinho... mas peidava.

Sônia

Como é que você pode falar uma coisa dessas da Flavinha?

Carlos 3

Oh, mãe... Fazer o quê? Acontece nas melhores famílias. Mas fica assim, não, minha mãe. Um dia eu vou encontrar a mulher perfeita. Uma mulher sem defeitos. Aí... anota aí. Vai ser o fim dessas noites selvagens, dessas paixões ensandecidas. Nesse dia eu vou conhecer a paz.

Chegam próximo ao escritório de Carlos 3. Sônia estaciona

Sônia

Tá entregue.

Carlos 3

Mãe, o que seria de mim sem a senhora?

Sônia

Vai, desce que você está atrasado.

Carlos 3

Por que eu escolheria qualquer mulher se eu tenho você, a melhor de todas?

Dá um beijo carinhoso no rosto da mãe

Sônia

Ih... mas comigo você não vai pra cama.

Carlos 3

Tinha que ter um defeito, né? É isso aí, minha mãe.

Sônia

Desce, menino.

Carlos 3 sobe correndo as escadas de um prédio.

Cena 18.....Escritório

Carlos 3 volta do almoço com Pedro 3. A Secretária se aproxima.

Carlos 3

E aí? Alguém me ligou?

Secretária

Catarina, Silvia, Luisa, Glória, Catarina de novo...

Carlos 3

Nossa! Tudo isso em duas horas?

Secretária

Olha, doutor Carlos fico até mal. Eu já estou falando com uma pensando que é a outra. Tá uma confusão.

Carlos 3

Calma, mantenha a calma. A próxima que ligar você diz que eu casei, estou em lua-de-mel, fiz uma operação de sexo.

Secretária

Vai sobrar pra mim. Ó... ta aqui, viu?

Carlos 3

O que é isso?

A secretária entrega a correspondência e sai

Pedro 3

Tem fogo?

Carlos 3

Não.

Pedro 3

Você está mudado, hein?

Carlos 3

To cansado, só isso. Não quero mais essa vida. Quero encontrar uma mulher bacana, a mulher certa.

Pedro 3

E desde quando ela existe?

Carlos 3

Ela existe. Está em algum lugar deste planeta só esperando eu aparecer.

Pedro 3

Só que você tem que estar preparado pra isso.

Carlos 3

Lá vem você de novo. Qual é o meu problema? Fala pra mim. Eu já fiz todas as terapias possíveis. Passei anos falando da minha infância, já gritei, já berrei, mordi pano, olhei pra lanterna, meditei, já fiz de tudo, meu irmão. O problema não está em mim, e sim nelas. As mulheres são sempre uma roubada, sempre!

Pedro 3

A começar pela mamãe, que sempre te estragou.

Carlos 3

Ah, olha só! Para que me magoar desse jeito? A gente já não tinha combinado de não falar da minha mãe? Você se esqueceu? Eu tenho um trato com ela: eu lhe faço companhia e ela me protege, só isso.

Pedro 3

Te protege de quê?

Carlos 3

Do assédio feminino! Imagina essa mulherada infiltrada na minha casa? Como é que eu ia fazer?

Pedro 3

Olha dá uma olhada na minha revista e vê se te acalma, ta?

Pedro 3 oferece uma revista gay para Carlos 3

Carlos 3

Pô, joga isso pra lá!

Pedro 3

Não joga a minha revista.

Carlos senta na mesa. Apóia as mãos no rosto. Nesse momento um folheto lhe chama a atenção. Ele começa a examinar, de repente seus olhos brilham.

Carlos 3

Ah...olha aqui... Isso aqui é tudo que eu to precisando! Hoje é meu dia de sorte. Cláudia!

Cena 19.....Instituto da alma gêmea

Carlos está na sala de uma bela mulher. Ela é loura, discreta, muito bem vestida e estrangeira e digita alguns dados num sofisticado computador. Carlos se antecipa:

Carlos 3
Pra dizer a verdade, nem sei se acredito nisso, mas tudo o que eu preciso é encontrar minha alma gêmea.
Lídia
Antes de mais nada, devo esclarecer que isso não é terapia, nem tampouco religião. Eu diria que somos um centro de pesquisa ligado ao devaneio. Na prática, o que acontece é através de uma complexa rede de processamento de dados, obtidos com nosso questionário, o computador acaba encontrando a pessoa ideal. Portanto, não precisa acreditar, basta responder com a maior objetividade possível.
Carlos 3
Claro, estou pronto!
Lídia
E no caso sua alma tem que sexo?
Carlos 3
Feminina, é claro...
Lídia
É preciso considerar todas as opções. Sem preconceito. O que mais?
Carlos 3
Quero uma mulher independente. Mas, ao mesmo tempo, que seja totalmente ligada ao parceiro. Não gosto de mulher submissa, por outro lado ela tem que estar ciente que o seu papel no mundo é me fazer feliz.
Lídia
Tipo físico?

Carlos vai falando como se uma imagem etérea se formasse à sua frente:

Carlos 3
Magra, mas não muito. Corpo trabalhado, mas não gosto de muito músculo. Seios que caibam na palma da mão, nem mais nem menos. Lábios carnudos, odeio lábios finos. Coxas gostosas, batatinha da perna com consistência. Uma barriguinha macia, apenas o suficiente para eu deitar a cabeça. Mãos delicadas que saibam fazer um cafuné. E cabelos fartos, um toque levemente selvagem. Até que não sou muito exigente com o físico.
Lídia
Nota-se. E o temperamento?

Carlos 3
Bem... não gosto de mulher derretida, mas ela deve ser carinhosa. Nada de mulher mal-humorada, dessas que vivem na TPM. Tem que ter um certo humor fino, sofisticação...
Lídia
Intelectual?
Carlos 3
Nem pensar! Culta sim, intelectual não. Ela deve ser refinada, tem que dominar dois, três idiomas, gostar de poesia, de jazz e de cinema. De preferência Truffaut e Woody Allen, se for possível. Também tem que gostar de uma sacanagem, nada de mulher pudica. Na verdade, quero uma mulher comum, simples, normal. Sou bastante tolerante em relação ao outro.
Lídia
Terminou? Só isso?

Pensa mais um pouco. Lembra-se do último detalhe.

Carlos 3
Bundinha... tem que ter uma bundinha, ah... é fundamental!

Ela termina de digitar as últimas informações, tira o disquete e coloca em cima da mesa.

Lídia
Bom... com suas informações no nosso banco de dados, vamos encontrar dentro de nossas associadas o seu par perfeito.
Carlos 3
E como vou encontrá-la?
Lídia
Com isto aqui.

Mostra um pequeno aparelho. Carlos olha o pequeno aparelho fascinado.

Lídia
Chamamos de “localizador”, Todos os nossos clientes têm um.
Carlos 3
E funciona?
Lídia
O bip nunca falha.
Carlos 3
E quanto tempo leva isso?
Lídia
Normalmente 48 horas.

Cena 21.....Apartamento de Júlia 1

Júlia e Carlos entram no apartamento dela se agarrando, se beijando e tirando a roupa um do outro de maneira meio atrapalhada.

Tudo é rápido, confuso e meio brusco, derrubando coisas, fazendo o que deviam ter feito há 15 anos: amor

Cena 23.....Boate

Júlia 2 está no meio de uma boate onde o som ensurdecedor faz as pessoas conversarem quase aos gritos. Ela está com uma amiga, Carol. As duas estão sentadas numa mesa bebendo e conversando. Já estão meio altas. A casa está cheia e bem animada.

Carol
Você devia fazer mais essas coisas.... curtir a noite, encher a cara, namorar.
Júlia 2
É verdade... Faz tempo que eu não sei o que é um homem. Nem sei mais como é que funciona. Acho que no dia em que eu for transar de novo vou precisar de manual de instruções!

Elas caem na gargalhada. Nem percebem o que se passa na porta do bar. Carlos 2 e Pedro 2 chegam juntos. Olham o movimento da porta, se olham e se beijam rapidamente. Animação geral no bar. Na mesa, Carol profetiza:

Carol
Vamos resolver isso hoje! Estou sentindo que vai ser hoje.
Júlia 2
Sentindo como?
Carol
Não notou as vibrações?

Júlia acha graça. As duas fazem um brinde. Carol vira rápido o copo e o coloca na mesa. Nesse movimento, alguma coisa chama a sua atenção.

Carol
Não olha agora, mas acabaram de entrar dois caras maravilhosos... sozinhos e lindos... Segura a onda, não vamos dar muita pinta...

(Carol se ajeita)

Carol
Como estou?
Júlia 2
Não é possível. Carlos e Pedro se aproximam. Carlos reconhece Júlia.
Carlos 2
Júlia?!

Júlia fica completamente sem graça e eles também.

Júlia 2
Oi Carlos...
Pedro 2
Oi Júlia...

(Júlia2 responde mais sem graça ainda)

Júlia 2
Oi...

Festival de sorrisos amarelos. Júlia não faz o menor esforço para ser simpática. Silêncio. Carol não entende nada. Aguarda até que cutuca Júlia.

Carol
Não vai me apresentar seus amigos, não?
Júlia 2
Esse é o Carlos, e esse aí é o...
Pedro 2
Pedro, muito prazer.
Carol
Oi Pedro. Tudo bom?
Pedro 2
Tudo bem. Vocês vêm sempre aqui?

Júlia responde pela amiga.

Júlia 2
Lógico, evidente. Dia sim, dia não. Hoje era um dia não, mas a gente errou e acabou vindo.

(sem dar ouvidos à amiga)

Carol
Vocês querem beber o que, hein?

Os rapazes acabam sentando na mesa. O clima é meio constrangedor. Menos pra Carol que não percebe nada. O garçom serve bebida. Ela disfarça e comenta com a amiga.

Carol
Meu Deus, Júlia, esse Pedro é um tesão.... O seu também não é de se jogar fora...
Júlia 2
Que meu? Não quero nada com esse cara. Aliás eu estou com a maior dor de cabeça e...a gente já está indo embora né?
Carlos 2
A gente também já está de saída.
Carol
Ah, o que é isso?! Ainda tá cedo. Vamos dar uma dançadinha. Vamos, Pedro?
Pedro 2
É. pode ser...

Carol sai puxando Pedro para a pista de dança. Eles começam a dançar no meio da pista tomada por gente. Sem outra saída, Júlia vira de uma vez o seu copo de bebida. Depois pega o copo de Carol ainda cheio e vira também. Carlos a observa.

Carlos 2
Você gostava de dançar...
Júlia 2
Ainda gosto.
Carlos 2
Vamos dançar?
Júlia 2
Com você? Nem morta!
Carlos 2
Por quê?
Júlia 2
Eu te odeio, Carlos.

Júlia pega o copo de Carlos que estava pelo meio, e vira também de uma vez. Agora toca uma música mais lenta.

Carlos 2
Eu acho que a gente precisa conversar
Júlia 2
Cala a boca. Você não queria dançar? Então vamos.

Deixam a mesa e seguem para a pista de dança. Ficam no meio da pista, parados, olhando um para o outro. Carlos faz menção de tomar Júlia nos braços e dançar.

Júlia 2
Isso é só uma trégua.

Carlos enlaça Júlia. Eles começam a dançar. No começo, estão meio duros, estão bastante constrangidos. Aos poucos, ela vai cedendo, e aproxima. Ele a aperta nos braços, mais confiante. Ficam dançando assim, unidos. Pedro observa o movimento dos dois de longe. De repente ela se aparta dele e se aproxima de Carol.

Júlia 2
Vamos embora, Carol.
Carol
Que é isso?
Júlia 2
Você fica ou vem comigo?

Carol dá boa noite para Pedro e segue com Júlia. Pedro troca olhares com Carlos. Júlia e a amiga vão saindo. Carol tenta acompanhar a pressa de Júlia.

Carol
Aquele Pedro é maravilhoso. Me fala, ele é solteiro?
Júlia 2
Não, é casado.

(Carol parece decepcionada)

Carol
Que merda. Homem bonito, quando não é viado, é casado.
Júlia 2

Pois este, minha filha, é casado e viado.

Carol

Ainda bem que eu reparei.

Cena 25 .....Rua

Dois pés metidos num par de tênis esburacados e sujos de tinta caminhando com agilidade pela calçada. Carlos 3 continua caminhando, apressado, guiado pelo "localizador". A luz vermelha pisca mais intensa, o aparelho emite um sinal cada vez mais alto. Além dos pés, vemos agora um par de pernas – e que pernas! Elas caminham apressadamente. O ruído do "localizador" torna-se cada vez mais alto.

Carlos 3 está praticamente correndo. Segura o aparelho com o maior cuidado, como se sua vida dependesse dele.

Além dos pés e das pernas, passamos a observar um belo quadril feminino apertado num velho short de jeans, igualmente esfrangalhado e sujo de tinta. Um aparelho semelhante ao de Carlos é carregado pela mão de uma mulher com unhas pintadas de preto. O aparelho também pisca e zune freneticamente.

Carlos 3 avança, guiado pelo aparelho. Súbito, a luz vermelha apaga, e uma nova luz verde se acende. O aparelho pára de apitar.

Carlos 3 se detém, algo surpreso. Sente alguém à sua frente. Olha de baixo para cima a pessoa que se aproxima. Vemos o par de tênis esburacados, as longas e belas pernas, o short justo e velho, a camiseta manchada de tinta e, finalmente, vemos o rosto da mulher.

É Júlia 3.

Os dois se olham estupefatos.

Os dois (simultaneamente)

Você?

Ficam se olhando, meio sem graça, desnorteados. Nas suas mãos, os aparelhos piscam intensamente – a luz agora é verde. Eles conferem o aparelho, tornam a se encarar. Ainda incrédulos.

Carlos 3

Julia?

Júlia 3

Carlos?

Desmancham a pose, caem na gargalhada.

Júlia 3
É muita coincidência!Carlos, quanto tempo, menino!
Carlos 3
Quinze anos.
Júlia 3
E a gente se encontra assim, pagando esse mico. Porra, Carlos, quer dizer que você é meu par perfeito?
Carlos 3
E você minha alma gêmea?

Silêncio constrangedor entre os dois que tentam disfarçar a falta de assunto. Eles fazem menção de falar ao mesmo tempo. Riem.

Carlos 3
Fala!
Júlia 3
Não. Fala você!
Carlos 3
Não... Você tá tão diferente...

Carlos olha para Júlia num misto de estranheza e admiração. É como se ela não combinasse com o modelo esperado. Talvez no figurino, talvez na atitude, um jeito meio moleca de ser.

Carlos 3
Só ia perguntar o que você anda fazendo. Afinal são 15 anos.
Júlia 3
Sou artista plástica
Carlos 3
Artista plástica!
Júlia 3
Quer conhecer meu ateliê, quer?

Ele concorda. Eles saem excitados e felizes.

Cena 26.....Ateliê de Júlia 3

Arames estendidos, latrinas, objetos retorcidos. No centro, um labirinto formado por uma tela de arame com objetos e fotos eróticas. No meio dessa instalação há um trapézio. Júlia se pendura nele, balança de um lado para o outro. Segue balançando de um lado para o outro. Algo de exibicionismo. Carlos a observa fascinado. Conversam.

Carlos 3
Mas... e aí? Depois da faculdade nunca mais tive notícias suas. O que é que aconteceu?
Júlia 3
Primeiro eu fui modelo da Dior em Paris. Depois eu morei em Veneza, Barcelona, Mônaco... Aí cansei das delícias da burguesia e fui pra África...
Carlos 3
África?
Júlia 3
É. Fiquei dois anos morando numa barraca e cuidando dos refugiados da guerra civil. Daí eu fui pra Cuba. Lá trabalhei num canavial...

Carlos parece impressionado

Júlia 3
Mas aí cansei de tudo e fui tentar a sorte em Nova York.
Carlos 3
Nova York? Você fez coisa, hein?
Júlia 3
E você?
Carlos 3
Minha vida não foi tão interessante como a sua. Pra falar a verdade. não aconteceu nada de importante.
Júlia 3
Casou?
Carlos 3 (insinuante)
Não, fiquei te esperando, desde aquela noite no cinema...
Júlia 3 (sorrindo)
Já tinha esquecido que você é um romântico incorrigível...
Carlos 3
Já tinha esquecido de como você é bonita.
Júlia 3
Tinha esquecido de como você é sedutor...

Júlia continua no balanço do trapézio e finalmente alcança Carlos, o enlaça com as pernas.E assim o mantém preso.

Cena 27.....Apartamento de Júlia 3

Carlos e Júlia estão transando. Ele olha maravilhado.

Carlos 3
Posso dizer uma coisa? Adoro teu cheiro... é intenso, inunda o quarto.

Sorriem.

Carlos 3
Adolescentes fazem declarações de amor assim.., É como eu estou me sentindo agora, dizendo bobagens e transando com a mulher pela qual eu esperei a vida inteira.
Júlia 3
Se eu soubesse que ficar com você ia ser tão bom, não tinha esperado tanto tempo.

Pára de falar, olha para Carlos. Sorriem tomados por aquele mar de felicidade.

Cena 29.....apartamento de Carlos 1

Carlos e Maria acabaram de chegar, vindos do jantar. Eles estão se preparando para dormir.

Ela falante, ele meio circunspecto. Ela retira os brincos enquanto ele tira a camisa no banheiro da suíte.

Maria
A Clarice tava linda, você não achou? Parece ter sempre 20 anos... É uma coisa dela, sei lá, um estado de espírito...ela sabe aproveitar a vida.
Maria
Você não vem?
Carlos 1
Estou indo.

Eles tiram a roupa num ritual mecânico. Simétrico. Por fim, Maria senta na beirada da cama. Carlos 1 se aproxima

Maria

Você detestou o jantar, não foi?

Carlos 1

Não, que idéia.

Maria

Detestou sim. Eu te conheço. Você nem implicou com a Lurdes.

Carlos 1

Você pediu pra eu não fazer isso.

Maria

Eu sempre peço, mas quando você não implica com ela, você não se diverte.

Carlos 1

Estou cansado. Só isso.

Ela se deita e abre espaço pra ele nas cobertas. Cada um apaga a sua luz de cabeceira. Tudo segue uma ordem, uma rotina.

Maria

Quer transar?

Carlos 1

Pode ser.

Cena 32.....Apartamento de Júlia 2

Barulho da tranca abrindo. Júlia surge na porta. Ela está fazendo faxina, cabelos presos, de shortinho surrado, as pernas rijas de fora.

Carlos 2 (entra sem ser convidado)

Desculpa vir sem avisar... é que eu precisava ver o Lucas...

Júlia 2

Alguma coisa importante? Ele ta na escola...

Carlos 2

Nada. Era só saudade mesmo... E aí? Dia de faxina?

Júlia 2

É.

Carlos 2

Posso esperar? Prometo que não atrapalho.

Júlia 2

Entra.

Júlia olha Carlos meio desarmada.

Ele se senta numa cadeira. Ela continua a arrumação. Carlos a observa.

As coxas rijas escapando do short. Os seios sob a camiseta curta. Algum instante de desconfortável silêncio entre os dois.

Carlos olha a sala tentando se acostumar.

Carlos 2
Você mudou muita coisa...
Júlia 2
A casa lembrava você...

Novamente o silêncio. Ela esfrega o chão, ajoelhada. Carlos observa as ancas de Júlia se movendo. Há algo de sensual naquela faxina. Carlos parece perturbado.

Carlos 2
Às vezes fico me perguntando como é que as coisas puderam mudar tanto. Uma hora a gente estava junto, feliz, apaixonado... no outro dia...
Júlia 2
No outro, você tinha trocado a mulher da sua vida por um cara que você conheceu jogando bola.

Júlia 2 pára o que está fazendo, senta-se no sofá.

Júlia 2
Você já parou pra pensar como isso é difícil pra mim?
Carlos 2
É difícil pra mim também, Julia.
Júlia 2
Mas quem saiu perdendo fui eu.
Carlos 2
Nós dois perdemos, Júlia.
Júlia 2
O que é que você perdeu?
Carlos 2
Perdi você.

Júlia olha Carlos, meio surpresa. Ficam um momento em silêncio, meio sem ação. Súbito, Carlos se aproxima de Júlia, a puxa para si e a beija intensamente. Ela se aparta dele, olha perplexa. Explode, partindo para cima dele.

Júlia 2

Filho da puta! O que você quer? Me enlouquecer, é isso?

Carlos 2

Deixa eu falar, por favor.

Júlia 2

Não! Agora é você que vai me ouvir. Primeiro me dá um pontapé na bunda, me deixa na pior por três anos, me transforma neste monstro horrível, preconceituosa, raivosa, ressentida. Não posso nem ver um gay que me dá ganas de esganar, de esfolar o fulano vivo. Tudo por causa daquele bicha...

Carlos 2

Não fala dele assim...

Júlia 2

Bicha sim! Viado, boiola, maricas, pederasta, mulherzinha!

Carlos 2

Pára, Julia! Vamos conversar.

Júlia 2

Conversar o quê? Você acha que pode resolver tudo na conversa fiada. Pensa que pode manipular todo mundo? Que é só chegar com essa voz macia, me tocando, me beijando, que pode fazer o que quiser comigo? É isso?!

Carlos 2

Eu não queria fazer nada disso. Só queria te beijar, só isso.

Júlia olha Carlos ainda com raiva. Súbito, se atira sobre ele com desejo. Beija Carlos com paixão.

Ele consente, igualmente tomado pelo desejo. Tombam no sofá agarrados. Nisso a porta se abre e Lucas entra na sala. Surpreendidos, eles se separam e procuram se recompor.

Júlia 2

Mas... meu filho...você não estava na escola?

Lucas

Não teve a última aula.

Carlos 2

Eu e a sua mãe... a gente estava conversando e...

Júlia 2

Mas você já estava saindo, não é, Carlos?

Carlos 2

Estava...é...tá, eu te ligo.

Sai apressado. Júlia fecha a porta, olha para o filho sem saber o que dizer.

Lucas
Vou lá pro meu quarto.

Cena 34.....Ateliê de Júlia 3

Os dois estão deitados na cama, namorando.

Júlia 3
Engraçado. Toda vez que a gente transa, sinto como se fosse a primeira vez.
Carlos 3

E isso é ruim?

Júlia 3
É novo pra mim, só isso.
Carlos 3
Pra mim também

Eles se beijam.

Júlia se solta dos braços de Carlos, pega uma garrafa de tequila no chão, dá um longo gole no gargalo. Oferece a Carlos. Quando ele se prepara para beber, repara que tem algo dentro da bebida. Recusa, horrorizado.

Carlos 3
Tem um bicho aqui dentro!
Júlia 3
Não é bicho... é um verme.
Carlos 3
Que nojo! Como é que você bebe isso?
Júlia 3
Deixa de frescura. No México, é comum isso. Bebe, vai, é gostoso.

Carlos aceita, bebe, numa careta.

Carlos 3
Você tem uns gostos estranhos...
Júlia 3
Isso é ruim?
Carlos 3
Não, mas vou ter que me acostumar...

Júlia 3

Pois eu vou ter sempre uma surpresa reservada pra você...

Tira debaixo do travesseiro um par de algemas, que exibe saliente para Carlos.

Carlos 3

Ah, Júlia, mas será que a gente não pode transar descentemente pelo menos uma vez na vida?

Júlia 3

Nunca!

Monta sobre ele, excitada. Algema Carlos na cabeceira da cama.

Carlos 3

Que é isso? Você vai me prender aqui?

Júlia 3

Quieto.

Crava as unhas negras na pele de Carlos. Ele fecha os olhos, num esgar de dor e prazer.

Eles se divertem. Até que... horas mais tarde...

Júlia tenta abrir as algemas com um grampo, sem sucesso.

Carlos aguarda impaciente.

Carlos 3

Porra, Júlia! Pelo amor de Deus! Diz que você já está quase conseguindo abrir isso. Já está me doendo.

Júlia 3

Calma.

Carlos 3

Você tinha que ter perdido as chaves!

Júlia 3

Carlos, tô quase abrindo.

Carlos 3

Eu devia estar louco pra deixar você me algemar. Louco ou bêbado. Ou os dois!

Júlia 3 (desistindo)

Não tem jeito... vou ter que chamar um serralheiro.

Carlos 3

O quê? Não, senhora. Nem pensar!

Júlia 3

Prefere ficar assim...peladão o dia todo, pelo resto da vida?

Carlos 3

Que humilhação... Pelo menos, dá pra me cobrir?

Júlia joga o lençol sobre Carlos.

Cena 37.....Terraço de um arranha-céu

O sol pálido do fim de tarde banha o casal com uma luz suave.

Júlia e Carlos estão sentados numa toalhinha xadrez estendida sobre o chão. Clima romântico.

Na verdade, o casal está no terraço de um arranha-céu em volta de uma verdadeira selva de prédios. De uma cesta de piquenique, Júlia vai retirando algumas guloseimas. Produtos sofisticados de delicatessen.

Carlos parece impressionado.

Júlia 3

Foi mal, Carlos, isso nunca tinha me acontecido antes... Você foi a primeira pessoa que deixou que eu a algemasse na cama.

Carlos 3

Sou mesmo um otário.

Júlia

Pois eu achei sublime. Verdade, foi uma demonstração de entrega, de confiança, foi uma prova de amor. Amor sem ressalvas, sem pudores, amor simplesmente. Foi bonito, Carlos. Se existia qualquer dúvida em relação a você ser o homem da minha vida, desapareceu. Você me ganhou, entrego todos os meus pontos. Eu te amo, Carlos.

Beija Carlos amorosamente.

Carlos 3

Você não existe.

Júlia 3

Vamos brindar?

Vai pegar uma garrafa na cestinha, Carlos a detém.

Carlos 3

Nada de vermes dessa vez, tá?

Júlia 3

Não, imagina. Eu trouxe um vinho maravilhoso.

Retira da cesta a garrafa de vinho. Abre e serve a taça a Carlos.
Os dois bebem e se beijam. Deitam-se sobre a toalha.

Júlia 3
Se quiser, você pode me algemar dessa vez, não vou me importar...
Carlos 3
Não preciso de algema pra te prender...

Amam-se

Cena 39.....Apartamento de Júlia 1

Carlos 1 está na casa de Júlia 1. ele está tenso. Começa a desabafar.
Ela prepara um uísque para ele.

Carlos 1
Essa história toda está mexendo muito comigo. Nunca pensei que fosse ter coragem de sair daquela casa.

Ela traz a bebida. Carlos toma um bom gole.

Júlia 1
Quer mais alguma coisa?
Carlos 1 (irônico)
Você teria um quarto vago?
Júlia 1 (aceitando o jogo)
Não. Nós estamos lotados. Mas, se quiser, pode ficar no meu.
Carlos 1
Desculpa, mas minha religião só me permite um pecado por dia e hoje foi a bebida.

Júlia o seduz com um beijo.

Júlia 1
Vamos combinar uma coisa: se você se comportar direito, eu te deixo dormir aqui hoje.
Carlos 1
Eu vou me comportar muito mal. Depois eu procuro um hotel.

Carlos beija Júlia com tesão. Eles entram no quarto dela.

Cena 40.....Quarto de Júlia 1

Julia escreve no computador e beberica um chá numa caneca. Carlos está deitado na cama. Na tela do computador ela digita:

Oi, Ethel,
Adorei receber seu e-mail e fiquei super feliz com o interesse deles em publicar meu trabalho. Quanto ao convite pra curadoria da exposição, infelizmente não poderei aceitar. Chegou no momento errado. Estou me reconciliando com meu passado. E revendo as prioridades da minha vida. Reencontrei um antigo namorado e a gente ta vivendo uma história que está me deixando louca.

Júlia se emociona com o que escreve. Observa silenciosa Carlos adormecido na cama. Faz todo o ritual de envio do e-mail e desliga o computador.

Cena 51.....Apartamento de Carlos 3

De camisola, Sônia caminha meio sonolenta, abre a geladeira, serve-se de um copo d'água. Ar sonolento de quem acordou no meio do sono.

Depara-se com uma mulher atravessando a sala, completamente nua, totalmente à vontade.

E atrás dela surge Carlos 3, igualmente nu e de olhos vendados. Eles brincam de cabra-cega erótico. Sônia fica estarrecida.

A mulher chama por Carlos languidamente, ele vai tateando em busca da moça. Nisso acaba esbarrando em Sônia e, sem perceber o engano, a beija na boca. Ela estoura.

Sônia
Carlos Eduardo!

Ele tira a venda, completamente surpreso.

Carlos 3
Pô, mãe!

Cena 63.....Apartamento de Júlia 2

Carlos e Júlia se agarram e se beijam na cama. O que parecia tesão acaba se transformando em irritação. Carlos desiste e se atira ao lado dela na cama. Júlia está decepcionada, Carlos arrasado.

Carlos 2
Desculpa, Júlia... isso não está certo... estou te enganando. Me enganando...
Júlia 2
O quê?! O que você é, hein? Um sádico, é isso? Não basta todo o mal que você me fez, você volta aqui e faz tudo de novo???
Carlos 2
Me desculpa...
Júlia 2
Te desculpar?! Eu quero que você morra!

Júlia agride, bate, explode. De repente, toda raiva se esvai, Júlia começa a chorar. Carlos a abraça, procurando consolá-la.

Carlos 2
Calma, Júlia...calma.
Júlia 2
Ah! Eu te amei tanto.
Carlos 2
Eu também te amei, Júlia. Você foi a mulher da minha vida.
Júlia 2
O que foi que aconteceu com a gente, Carlos?

Carlos não sabe o que responder. Júlia afasta-se dele.

Júlia 2 (amarga)
Vai embora, por favor. Pelo amor de Deus.....sai daqui!

Carlos reluta, mas obedece. Da porta, ainda dá uma última olhada em Júlia. Ela chora, arrasada. Carlos deixa o quarto, em silêncio.