

CENAS E QUEIXAS

MULHERES E RELAÇÕES VIOLENTAS

Maria Filomena Gregori

Cenas

Julia chega em casa do trabalho. Tarde de sábado. O marido ficou tomando conta das crianças. Na cabeça de Julia: "O bebê vai começar a chorar... ele já devia ter dado a chupeta pro nenê dormir". A criança não está chorando, ainda. Julia pergunta: "Cadê a chupeta?" e o marido: "No berço". Já está nervosa. Não acha, procura pelos cantos da casa de poucos cômodos e nada... Julia: "Você perdeu a chupeta..." e ele: "Não, está no berço". Ela dá um berro, procura um pouco mais, volta para o berço e encontra a chupeta. E ele: "Você devia procurar direito, antes de berrar...". E ela: "Vai à puta que te pariu". E tudo começa.

Regina assiste um programa de TV. Yoko Ono recita um poema. Regina: "Eu acho a Yoko uma verdadeira poetisa". O marido: "Ela é uma puta". Regina: "Eu não vou pelo que dizem as revistas. Se tem uma coisa que me irrita é isso de ir pelo que os outros dizem. Eu acho o Gilberto Gil um grande músico, um grande poeta e não tem nada a ver não gostar do que ele faz porque dizem que ele é bicha". O marido: "Você só gosta disso... Yoko Ono... Malu Mulher... essas putas". E ela: "Você vai pelo que os outros dizem... qual o problema de gostar delas?". E ele: "Vai ver que você também é uma puta". Regina: "Você que é um puto ignorante e preconceituoso". E tudo começa.

Cenas de briga. Uma entre tantas na vida desses casais. Quando esse "tudo começa"..., as réplicas verbais continuam com os xingamentos e tapas, pontapés, arranhões etc. Roland Barthes diz muito sobre essas situações que antecedem as agressões em "Fazer uma cena" — um dos verbetes do *Fragments de um Discurso Amoroso*.

Este ensaio foi escrito para o programa de bolsas de formação de pesquisadores do Cebrap/Vitae.

Quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a "última palavra" esse dois sujeitos já estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual eles são co-proprietários, equivale a dizer nunca você sem mim e vice-versa. Esse é o sentido do que se chama eufemisticamente de diálogo: não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala. Os parceiros sabem que o confronto ao qual se entregam e que não os separará é tão inconseqüente quanto um gozo perverso (a cena seria uma maneira de se ter o prazer sem o risco de fazer filhos). (Barthes 1985:36)

Barthes está sugerindo que é um equívoco ler essas cenas como expressões de busca de entendimento, como diálogos cujo significado está ancorado em um objeto/motivo em todo o seu transcorrer. O motivo atua como origem de um percurso de réplicas verbais. Ele se perde no trajeto ou na encenação.

Julia está nervosa, brava de ter que fazer algo que cabe ao marido — do seu ponto de vista: trabalhar para trazer dinheiro para casa ou cuidar direito dos filhos. Regina tem todo o direito de gostar de Yoko Ono e seu marido é machista. Mas existe algo que perpassa essas cenas além do conteúdo das réplicas, além do motivo da briga. Ter que procurar a chupeta, dizer que gosta da Yoko são a origem de um diálogo conflitivo — com réplicas ordenadas. Falam disso para dizer outra coisa: a irresponsabilidade do marido de Julia, o machismo do de Regina. E, da parte dos maridos: querer tudo a seu modo, como Julia; identificar-se com mulheres "liberadas", como Regina. Eles não estão buscando o entendimento ou discutindo para que a vida conjugal transcorra segundo novas disposições. O objetivo de "fazer a cena" é dar a "última palavra". Cada um dos parceiros, a seu modo, tem como horizonte da cena dizer algo que faça o outro se calar. Este é o único sentido para o qual a cena verbal avança. O acordo final é impossível.

Barthes afirma que a cena tem fim nessas três circunstâncias: o cansaço dos parceiros (e deve ser mútuo), a chegada de alguém ou a substituição da troca de réplicas pela agressão. Seria o caso de indagar se a agressão não funciona como parte do jogo que a cena introduz. O emprego do xingamento desempenha um papel importante: incita o início de um outro jogo e o desfecho do primeiro.

Caso de Julia: ela xinga "vai à puta que te pariu". Não é um xingamento qualquer. Para ela: "Xingar a mãe é a coisa mais séria (...) toda vez que eu xingo a mãe, o show se arma...". Ela busca a "última palavra", pois, estimulando a agressão física, sai do lugar que ocupava na cena e introduz outra em que ocupará outro lugar. E vice-versa para o marido. No segundo momento, ela vai apanhar e o marido vai bater. Neste, ela sairá como vítima e o marido como agressor. De uma maneira muito estranha, ela dá a "última palavra" para sair de uma cena em que é parceira e iniciar outra em que será vítima. Um perverso jogo de feminilidade e masculinidade, ou melhor, de imagens que desenham papéis de mulher e de homem em relações conjugais. De um certo modo, ser vítima significa aderir a uma imagem de mulher. Julia se vê diante de uma situação que considera desordenada, irregular, ou em seus termos, "errada". O salário do marido não suporta os gastos familiares. Falta a ele, segundo ela, "ambição, caráter de vencer na vida e trazer mais dinheiro para a família". Ela tem que trabalhar fora. O certo seria ficar em casa e cuidar dos filhos. E tem mais: essa "mania" do marido de interferir no jeito que ela cria os filhos (este quem define é a mulher, a mãe). No que ele deveria fazer para cumprir

o seu papel de homem da casa — prover o sustento familiar — ele falha. E essa falha implica que ela falhe também, como mãe. O que esta cena pode estar dizendo, ou melhor, o que Julia pode estar querendo com a cena é dar a ele a chance de recuperar uma espécie de desempenho masculino. Estar na posição de vítima, além de permitir o pedido de um auxílio ou proteção externos, reequilibra a relação segundo um recorte em que a mulher se coloca no lugar de alguém que quer amparo. Depois da briga física, o marido sai de casa e volta pedindo desculpas, prometendo que tudo vai mudar. Nesse momento, o desempenho masculino e o feminino são confirmados: ele enuncia a promessa de uma modificação na vida familiar.

Caso de Regina: ela lança os primeiros dados no jogo. Elogiar Yoko Ono introduz a cena. A réplica virá e ela tem consciência disso. Sabe de longe e de longa data as opiniões do marido com relação às mulheres "liberadas". Mas, ela joga. A cena desenrola um jogo de espelhamento — se gosta de Yoko é porque é puta; se diz que Yoko é puta é porque é ignorante; os dois apresentam opiniões simetricamente opostas e posições de luta, um acusa o outro. Regina e o marido buscam na cena o confronto. Qual é o sentido dessa "luta"? Essa indagação exige uma breve descrição do contexto em que o confronto ocorre¹. O casal diverge cotidianamente em relação a opiniões relativas aos padrões de conduta — de mulher e de homem — no núcleo familiar e na sociedade como um todo. Regina põe em questão os padrões tradicionais que conferem à mulher inferioridade. Seu marido defende esses padrões. Se o cotidiano é tenso, as relações sexuais são excelentes. Nelas, os parceiros soltam suas fantasias eróticas, buscam o prazer um do outro etc. Observação: nessas relações não ocorrem agressões. Todas as diferenças que se manifestam entre eles no cotidiano não se expressam no momento em que se dá o intercuro sexual. Assim sendo, seria exagerado afirmar que as cenas e agressões já fazem parte do jogo sexual. Contudo, há entre estes episódios uma relação, um sentido que os perpassa.

Bataille (1987), na sua análise sobre o erotismo, pode ajudar na recuperação desse sentido. Aparentemente temos diante de nós dois tipos distintos de episódio. Um que leva à agressão; outro que leva ao prazer, ao êxtase. No primeiro, os parceiros estão em choque e este é provocado por um conteúdo permitido e estimulado no segundo episódio. Para Bataille, o erotismo exige um movimento de ruptura que prepare os corpos para o prazer. O desnudamento é um destes movimentos pois ele leva ao despudor: a violação ou transgressão de tudo aquilo que constitui o estado normal dos parceiros, ou, em seus termos, o estado fechado ou estado de existência descontínua. A nudez anuncia e é emblema de um movimento de desposamento, fundamental para o sentido do erotismo — levar a um estado em que os envolvidos não sejam mais seres descontínuos, uma fusão na qual eles deixam de ser parceiros, "uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução" (Bataille 1987:17). A nudez é o canal privilegiado na medida em que ela abre para um sentimento de obscenidade. Outros canais: uso de palavrões, ou cenas de violência.

No caso dos dois protagonistas, a cena deliberadamente abre para a obscenidade, os xingamentos e os tapas no corpo de Regina. A "violação" do corpo dela significa: ela não mais se pertence. Essa é uma ruptura que prepara outro movimento em que os dois se ligam — agora, em acordo, na busca de prazer. A passagem de um para outro momento é confusa, mas apreensível: a agressão indica um caminho em que a relação dos dois vai se restabelecer em comum acordo. É uma

(1) A descrição que se segue refere-se ao tempo — três anos — em que Regina e o marido viveram juntos. Atualmente estão separados.

ruptura que, ao acentuar o confronto, prepara a formação de um novo tipo de enlace no qual as diferenças entre os dois convergirão para estimular prazer — há passagem de um estado de divergência para um de convergência.

"A paixão é mais forte quanto mais se despreza o outro como ser humano." Este comentário de Regina não é explicativo, mas sugere ou revela o laço erótico entre a cena, a agressão e o prazer sexual. Ele indica que no jogo erótico deles é importante a margem de subversão (Barthes), de transgressão (Bataille), ou melhor, de "des-comunhão", ou de "des-partilhamento".

(...) a margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no ímo da fruição. (Barthes 1977:12-13)

Essa fenda é indicada por Bataille, em outros termos:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos. Mas, no erotismo (...) a vida descontínua não está condenada, apesar de Sade, a desaparecer: ela está somente posta em questão. (Bataille 1987:18)

A violência, para Bataille, é violação — não destruição. Enquanto tal, é domínio do erotismo: abre um "campo", ou uma fenda, em que a vida descontínua (individualidades em relação de parceria) é posta em questão. Esta idéia de que o prazer alcança sua plenitude nesse movimento de dissolução e violação parece estar informando o jogo erótico ao qual Regina e seu marido se lançam.



Existe alguma coisa que recorta a questão violência contra a mulher que não está sendo considerada quando ela é lida apenas como ação criminosa e que exige punição (a leitura reafirma a dualidade agressor x vítima). As cenas em que os personagens se vêem envolvidos e que culminam em agressões estão sujeitas a inúmeras motivações — disposições conflitivas de papéis cujos desempenhos esperados não são cumpridos, disposições psicológicas tais como esperar do parceiro certas condutas e inconscientemente provocá-lo, jogos eróticos etc.

Os casos de Regina e Julia são exemplares. *Não no sentido de serem representativos de todos os casos de violência contra a mulher. Mas são modelares porque revelam com intensidade que a agressão funciona como uma espécie de ato de comunicação, no qual diferentes matizes podem estar atuando.* Ato de comunicação que se perfaz, num primeiro momento, como uma relação de parceria e que enseja a criação de novos jogos de relacionamento, em que não existe propriamente acordo, entendimento ou negociação de decisões. Neles os parceiros se lançam fortuitamente em busca de prazer, ou para produzir vitimização, culpabilização, ou ainda para recompor imagens e condutas femininas e masculinas. Por outro lado, são casos exemplares ao revelarem o grau de simbiose a que estão sujeitas suas

relações conjugais e familiares: são parceiros enlaçados por "rituais" privados que se repetem cotidianamente. Esta "ritualização" (cenas-agressão) tem por efeito perverso rotinizar gestos e ações de extrema violência.

Claro está que as mulheres e os homens provocam ou mantêm essas situações. Inconscientemente — e, nesse caso, o objeto deve recair sobre a psicologia — ou impensadamente — sem a intenção clara ou vontade de, mas jogando com signos, diálogos, xingamentos ou acusações que as estimulam.

O leitor pode estar se perguntando: será que, no limite, os parceiros não se lançam nessas situações violentas porque gostam? Será que vítimas também não são os maridos na medida em que, ao que se indica, as mulheres esperam deles, em determinadas circunstâncias, os gestos e manifestações de agressividade? Todas estas e outras indagações podem ser feitas. Contudo, é o corpo da mulher que sofre maiores danos, é nela que o medo se instala. E, paradoxalmente, é ela que vai se aprisionando ao criar sua própria vitimização. O pior não é ser vítima (passiva) diante de um infortúnio; é agir para reiterar uma situação que provoca danos físicos e psicológicos. O difícil para este tipo de vítima é exatamente o fato de que ela coopera na sua produção como um não-sujeito. Isto é, ela ajuda a criar aquele lugar no qual o prazer, a proteção ou o amparo se realizam desde que se ponha como vítima. Esse é o "buraco negro" da violência contra a mulher: são situações em que a mulher se produz — não é apenas produzida — como não-sujeito.

Não estou me valendo desses *insights* para, num procedimento bastante habitual, culpar as vítimas. Trata-se, pelo contrário, de entender os contextos nos quais a violência ocorre, e o significado que assume. Tarefa complexa e que exige cuidado na análise. Não cabe afirmar "vai ver que ela fez algo que o irritou" no sentido de tornar inteligíveis e justificáveis os atos de agressão. Este procedimento é o reverso da medalha na medida em que, mantendo a oposição agressor x vítima, desvitimiza para justificar a agressão. Mas, "ela provocou e não evitou" e vale saber qual o sentido disso. Cabe indagar em que medida o seu entendimento permite apreender essa situação, refeita cotidianamente, onde a mulher é mantida dependente, submissa e exposta aos atos de agressão.

É preciso se indignar e se contrapor à violência. Mas não tenhamos a ilusão de que o caminho mais profícuo parta da pressuposição de uma dualidade entre vítima e algoz — em que o primeiro termo esteja associado à passividade (ausência de ação) e o segundo a uma atividade destruidora e maniqueisticamente dominadora.

Queixas

A queixa é a narrativa em que a pessoa que é objeto de algum infortúnio constrói discursivamente a sua posição enquanto vítima. Narrativa peculiar: expõe e, paradoxalmente, alimenta/incita/reitera algumas das condições que fazem operar a violência.

A queixa é uma construção descritiva. O narrador apresenta os fatos compondo os personagens: o eu vitimado e o outro culpado. Os fatos descritos cumprem o papel singular de reforçar a versão do narrador de que existe uma relação dual (cujos personagens estão em lugares contrários).

A queixa é uma fala monologal, pronunciada para produzir escuta. Guarda essa semelhança com a confissão. Ambas, também, são falas auto-referentes e que trazem como tema a culpa. Na maneira pela qual os indivíduos falam sobre si mesmos ou sobre suas vidas em contextos especiais existem elementos que caracterizam práticas institucionais — a confissão, tal como realizada pela Igreja Católica, a queixa como é exigida em instituições policiais. Em vários aspectos, contudo, uma é o contrário da outra. A confissão obriga a uma espécie de averiguação interna: aquele que confessa deve buscar meticulosamente os seus pecados dentre suas condutas e especialmente nos seus sentimentos e desejos. A enunciação deles passará por uma "diagnose" moral sobre a qual o confessor atribuirá a culpa e a punição. Cumpridas as exigências punitivas, o pecador terá expiado a sua culpa. A confissão apresenta, nessa medida, um movimento — interiorização e expiação — em que o objeto narrado recai sobre o próprio narrador.

Na queixa, o narrador expõe um contexto — através de fatos descritos — para mostrar que ele é isento de culpa. Se é feita qualquer averiguação interna, ela só tem o sentido de expor a presença de um sofrimento. O que a caracteriza é uma averiguação que busca a culpa no outro. Seu movimento é o da exteriorização (mais vale dizer o que o outro fez e discorrer sobre o que se sente em função desta ação externa) e da culpabilização. As mulheres, ao relatarem as situações de violência a que foram ou estão expostas, narram-nas sob a forma de queixa, mais do que na de confissão.

A queixa apresenta um ritmo peculiar. A descrição dos acontecimentos é feita passando de um infortúnio a outro de forma que ao cabo da narrativa a situação total (enquanto soma) de sofrimento está retratada.

No início, as mulheres pontificam: "Eu não agüento mais...". Em seguida, definem o problema e o culpado: "meu marido bebe" ou "não trabalha" ou "bate nos filhos" ou "bate em mim e me tira sangue" ou "é um canalha" ou "quer que eu faça coisas indecentes" ou etc. No transcorrer do relato, diversas situações são apresentadas e o que de início foi exposto como motivo de queixa se perde e é substituído por outros. Exemplo: se é dito "meu marido bebe" as cenas que servirão para ilustrar esse mal não são necessariamente os momentos em que ele está bêbado. Apresenta-se outro motivo — "ele não traz dinheiro para casa"; e "no sexo é sempre ruim"; e "ele espanca as crianças"; e outros... De certo modo, a queixa tem algo das cenas: o motivo inicial sempre se perde. Nas últimas, o objetivo é dar a última palavra, na primeira é retratar uma situação de sofrimento, através da soma de condutas inadequadas do outro.

Na queixa existe também algo de similar à fala de um adolescente ao discorrer sobre a sua virilidade — "contar vantagem": quantas brigas ganhou, quantas garotas conquistou etc. A quantidade de ganhos e perdas conta desde que subordinada à descrição das dificuldades enfrentadas em cada situação. O que importa na queixa é a gravidade; no "contar vantagem", o desafio. Mas, estas duas formas de narrativa guardam em comum o ritmo — a eloquência: talento do narrador em persuadir, convencer, deleitar ou comover por meio da palavra.

Justine ou os Infortúnios da Virtude (Marquês de Sade 1968) apresenta um dos retratos mais eloqüentes da queixa da vítima. Nesse romance, transparece a idéia de que na queixa não vale a vivência de apenas um infortúnio. Justine sofre muito, repetidas vezes, junto aos personagens mais distintos, em regiões e cenários diferentes. Na queixa das mulheres que ouvi os sofrimentos são retratados através de uma "acumulação" de fatos e condutas de um homem, e a referência é sem-

pre o microcosmo familiar. Na queixa de Justine, a referência é a sociedade — cenário privilegiado (castelos, palacetes, conventos, tabernas...) do qual Sade retira os atores e constrói as figuras libertinas (nobres, padres, ladrões, burgueses, médicos, cortesãos etc.).

As passagens de uma para outra das aventuras de Justine são descritas como encadeamentos ordenados pelo destino. A cada conduta honesta corresponde o encontro com uma situação que lhe provocará danos e dores. Assim, se está andando pelo campo e ajuda um passante desafortunado, os poucos bens que possui serão roubados por ele, ou encontrará alguns dos libertinos que a aprisionarão. O destino é a chave de ligação dos infortúnios de Justine. No imaginário do libertino, segundo Sade, a vítima não conduz as aventuras e não provoca ou escolhe as situações que lhe causam o sofrimento. Não é, no entanto, uma figura passiva: foge, reza, pede ajuda, tenta se safar. Mas estas ações não impedem que o destino siga o seu curso. São ações sem força, frente ao poder soberano da natureza. E, para Sade, a natureza é má.

A natureza corrompe a sociedade e define os lugares que ocupam os personagens e sua impossibilidade de transpor fronteiras. A ascensão social não é possível: os libertinos são ricos e gozam de prestígio social; as vítimas são de todas as classes, mas o destino as impele a perderem os bens que possuem (quando os trazem de nascença, pois a vítima nunca adquire recursos materiais, perde-os)². Os libertinos falam, dispõem da linguagem elaborando discursos, histórias, normas; as vítimas se calam e discorrem sobre sua sorte e acusam os culpados, suas vozes são mecânicas, "têm apenas um papel de cúmplices no desbragamento da palavra libertina" (Barthes 1979:35).

Nesse ponto, a narrativa de Justine interessa para pensar sobre a relação da queixa com a violência. A queixa é, paradoxalmente, cúmplice da violência — tanto no caso de Justine, como no das mulheres que se queixam das violências conjugais sofridas. Elas descrevem o martírio, acusam os outros, afirmam sua boa conduta, mas não conseguem transpor a associação da violência a uma moralidade que contrapõe e, simultaneamente, ata interdito e transgressão, crime e castigo, virtude e pecado etc. Esta associação merece ser melhor investigada e para tanto é necessário criar outras teorias que não desemboquem, como ocorre em Bataille (1987), na definição de uma dualidade "essencial" no ser humano: o ser sensato (o homem comum) e o ser soberano (o homem livre e transgressor). Esse procedimento consiste em apenas expor a associação e justificar a necessidade humana de transpor, através da violência e por instantes, os limites do estado normal.

O paradigma moral baseado na virtude é fundamental na queixa. Justine e outras mulheres que falam das agressões de que são vítimas constroem a narrativa contrapondo atos criminosos ou vis à perfeição de suas condutas: são boas mães, esposas dedicadas, recatadas, responsáveis e generosas³. Nesta narrativa, as ambigüidades da vivência cotidiana de seus papéis desaparecem.

Contudo, uma distinção sobre a virtude neste livro de Sade e nas narrativas das mulheres de que me ocupo se faz necessária. A virtude para Sade parece ser prova de fraqueza. Ela fatalmente é punida, tal como o crime na moral corrente. Todos os libertinos que aprisionam Justine discorrem sobre a sabedoria da natureza ao não exigir que o homem retribua o favor recebido. Barthes (1979) aponta uma característica fundamental nos escritos de Sade: a relação de parceria não é apenas negada (como afirmam Bataille e Blanchot), mas o par é substituído pelo

(2) O prestígio e a riqueza são necessários aos libertinos não somente porque são os meios adequados para manter e proporcionar prazeres. São exigidos como forma de assegurar o espetáculo da pobreza: "o dinheiro não designa de modo nenhum aquilo que com ele se adquire (não é um valor), mas aquilo que subtrai (é um lugar de separação)". (Barthes 1979:29)

(3) É preciso não desconsiderar o fato de que existe diferença no relato das mulheres vítimas que partilham padrões tradicionais de conduta, e das que buscam padrões modernos. As primeiras narram a violência vivida através de uma contraposição clara entre a ordem moral vigente — e que deve ser mantida — e as disfunções, erros, fraquezas na conduta alheia. As "modernas" colocam o problema do ponto de vista do direito de serem livres que está sendo violado por esta ordem e pelos atos de violência. Elas defendem valores como a equidade e a liberdade compartilhada. Contudo, ao sofrerem discriminações e violência, todas elas — indistintamente — acionam os recursos característicos da queixa: culpam o outro, vitimizam-se e reivindicam amparo. Admitir que mesmo as mulheres que não partilham os valores tradicionais se queixam revela a importância de estudos que permitam uma análise mais sofisticada sobre a violência. Comentarei este aspecto a seguir.

encadeamento semântico (cujo sentido é o de apresentar o infinito da linguagem erótica):

(...) proceder de modo a que o prazer não volte para de onde veio, dissipar a troca dissociando os cúmplices, não oferecer nada a quem vos dá e não dar nada em troca a quem vos oferece. (Barthes 1979:160)

Nessa situação não cabe, pois, a relação "bumerangue" entre a conduta de virtude e a recompensa. Justine descobre isso a duras penas. Ela sofre nas suas aventuras por esperar dos outros reciprocidade mediante seus atos. Sua fraqueza advém de apostar nesta correspondência. O forte é aquele que investe em si mesmo, no seu prazer, e que entra em relação com os outros sem retribuir ou esperar reciprocidade. A força do mal reside no fato de as relações entre os homens serem plurais (ele se difunde na medida em que não estabelece laços: pares, relações duais).

No caso da queixa das outras mulheres, a virtude delas não está sendo recompensada (é o que atesta o sofrimento que descrevem). No entanto, elas sabem que desfilando suas condutas moralmente irrepreensíveis terão, por merecimento, o amparo e a possibilidade (se assim o desejarem) de verem seus agressores serem punidos.

Se, no caso de Justine, a cada gesto de virtude corresponde um dano para si mesma — a relação é de causa e efeito —, para as outras a virtude pode trazer proteção. Nesse caso, a virtude não é fraqueza, mas tampouco é força. Ela é o meio pelo qual a vítima legitima a sua situação enquanto tal.

O papel da vítima em Sade apresenta duas funções: de um lado, a vítima virtuosa é o objeto de uma moral a ser rompida, transgredida ou denunciada. Ela representa aquilo que deve ser violado. De outro, a vítima incita o prazer. O relato de Justine é erótico, a sua descrição detalhada dos males sofridos abre um canal para a fruição. É um relato que produz efeito semelhante ao elmo, ao projetar/ampliar para os outros quartos os gritos da vítima sendo molestada. Justine, no detalhe de sua exposição, substitui o grito pela narração adjetivada. O sentido é o mesmo: no imaginário do libertino, o prazer e o êxtase provêm não apenas dos rituais metódicos de perversão e da vivência das seiscentas paixões sexuais, mas também da expressão narrativa daquele que sofre.

Em contraposição, a vítima em nosso mundo partilha uma moral que deve ser preservada. É objeto de uma violação que deve ser punida, tendo, assim, efeito de exemplaridade. Num certo sentido, tanto a vítima sadiana como as "nossas" são imprescindíveis, ainda que por movimentos e razões inversas.

Estas "duas" vítimas apresentam ainda outro traço em comum. A virtude é enfatizada na queixa produzindo um efeito de exterioridade. Justine, através dela, se exterioriza: a queixa esconde o prazer que poderia ter sentido nas diversas situações por que passa. E não poderia ser de outro modo: se sentisse prazer, ela não seria mais vítima, mas libertina. Contudo, uma passagem do livro revela a ambigüidade da personagem. À Condessa de Loursange (Juliette), ao cabo do relato de Justine, descobre que são irmãs e resolve protegê-la, oferecendo-lhe uma vida melhor. Tudo vai bem até que Justine muda de humor: passa seus dias quieta, taciurna. Sade indica que Justine pode estar prevendo o fim que o seu destino pres-

creveu (ela morre cortada por um raio em uma tempestade — a natureza é decididamente cruel). No entanto, Justine afirma:

— Não nasci para o acúmulo de felicidade, dizia algumas vezes à Sra. de Lorraine... Oh! minha querida irmã, é impossível poder durar mais.

Sua alma fatalista prevê o cumprimento de seu destino. Mas, suas inquietações, choros e silêncios repentinos podem estar sugerindo (e de forma ambígua — dada a interpretação peculiar de Sade) que ela já não sente prazer em viver. Ou, em outros termos, a queixa deixou em suspenso o prazer (masoquista?) que sentia com os infortúnios sofridos.

Este efeito de exterioridade está mais claro na queixa das outras mulheres: a vida conjugal é retratada como um imenso acúmulo de sofrimento, não-escolha e passividade. Dizem não provocar, não querer e não sentir prazer em suas relações. Contudo, nelas se mantém...

O lado perverso da queixa consiste nessa exterioridade de que se nutre e que provoca, num certo sentido, o aprisionamento do outro, daquele que escuta. O melhor termo é enlaçamento. Justine enlaça, através de sua queixa, Juliette (a libertina) e faz com que esta se redima e se arrependa de seus atos vis, criminosos, luxuriantes. A queixa é eficaz quando eloqüente, quando capaz de enlaçar o ouvinte transformando-o em cúmplice.

"É preciso queimar Sade?" (Beauvoir 1955) Certamente, não. Ele cria uma narrativa em que é exposto algo que é inefável na violência. Seja do ponto de vista do agressor, como no da vítima. Revela que além do que há de evidente na queixa existe a fruição, o desejo de enlaçar o outro e se auto-aprisionar em um modelo em que nada se exige de si mesmo, pois é no outro que continuará a residir o dever da proteção, do amparo e da benevolência.

Queixa e Violência

Todos os que recebem as confidências das mulheres — médicos, padres, assistentes sociais — sabem que a maneira mais comum de expressão é a queixa; entre amigas, cada uma geme sobre seus próprios males e todas juntas sobre a injustiça da sorte, o mundo e os homens em geral. Um indivíduo livre somente a si censura seus malogros, assume-os, mas é através de outrem que tudo acontece à mulher, é o outro que é responsável por suas desgraças (...) quem é passivo coloca-se fora do jogo e recusa-se a colocar, ainda que em pensamento, os problemas éticos: o bem deve ser realizado e se não o é, há uma falta cujos culpados devem ser punidos. (Beauvoir 1970:11-372)

A queixa é a revolta na imanência, expressão de um ódio que não favorece a evasão e a ação de confronto. Não é um contradiscurso, nem permite a formação de um contra-universo. As mulheres reconhecem — em suas queixas — que o mundo feminino é prisioneiro e que o masculino apresenta maiores chances de liberdade. No entanto, esse reconhecimento não supõe a criação de uma identidade.

A queixa deve ser eloqüente e essa exigência implica um esforço constante de afirmar a singularidade do sofrimento vivido. A reunião de mulheres vítimas

de violência em grupos de conscientização transforma-se, com frequência, em competição: exposição de hematomas, de eventos escabrosos, maridos terríveis etc. Num que eu presenciei, as mulheres competiam pelo pior instrumento empregado por seus maridos para espancá-las: uma delas dizia que apanhou de cinta; a outra, em seguida, contou de uma vez que levou uma garrafada; uma terceira "isso não é nada" e apontou um galo na cabeça provocado por uma paulada... Reunidas, esforçam-se por mostrar que o sofrimento de cada uma é único.

A competição pela singularidade da dor, pela virtude de condutas e pela maldade do outro revela, como aponta Beauvoir, um dos vícios no qual a mulher encharfura-se por estar condenada à imanência. A mulher vive uma condição que perpetua o divórcio entre a sua condição humana — cuja pretensão ética obriga o ser a afirmar-se como sujeito (através de projetos como uma transcendência) — e uma situação na qual se vê impingida a viver pelo outro e manter "coisas que nunca passam de meios: alimento, roupas, residência" (Beauvoir 1970:11-370). Isto faz com que as mulheres se singularizem seja no esmero com o qual desempenham suas atividades (por serem repetitivas e monótonas, o detalhe desempenha um papel singularizador); seja na enunciação detalhada de uma trajetória de vida. Para aquelas que vivem relações violentas, o esmero se manifesta anunciando o peso da cruz que carregam. Eis porque, quando reunidas, entram em competição.

A relação de violência homem x mulher apresenta uma peculiaridade frente a qualquer outra. O laço que une a mulher ao seu opressor não pode ser igual àqueles que ligam outros opressores e oprimidos.

O casal é uma unidade fundamental cujas metades se acham presas indissoluvelmente uma à outra (...) Isso é o que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro. (Beauvoir 1970:1-14)

O casal é uma unidade construída culturalmente e vários estudos antropológicos versam que, se em todas as sociedades as distinções sexuais servem como base na composição dos gêneros (masculino e feminino) e na definição das condutas e complementaridade entre elas, este tipo de unidade familiar é historicamente determinada.

Em boa medida, a "naturalização" deste enlace nas sociedades ocidentais torna complexa a posição da mulher, principalmente no que diz respeito à sua cumplicidade junto ao universo de referências que toma o masculino, não apenas como complementar, mas como definidor do feminino. Neste contexto, cabem à mulher determinados atributos associados à natureza (seus instintos, a feminilidade construída a partir do corpo feminino etc.). Isto explica, em parte, a sua clausura no doméstico, no universo da reprodução. Universo privado no qual é tecida a trama que aprisiona a mulher e, simultaneamente, torna-a singular e indispensável. E ela vive essa situação de forma ambígua: gosta de ser indispensável, mas se resente com a limitação de sua liberdade.

Esta ambigüidade torna-se mais paradoxal quando o casal "ritualiza normalizando" a violência no seu cotidiano. O prazer de se sentir indispensável e os ressentimentos são vividos num dia-a-dia que não é de todo imprevisível, mas que gera medo — a violência sobre o corpo da mulher existe de fato. O medo alimenta a cumplicidade. Ela permitirá à mulher encontrar alguns dos seus recursos de vingança (recriminá-lo, exigir dele o cumprimento do seu papel).

(...) se o homem quer se desvencilhar da mulher ou amante que odeia; (...) ela quer ter na mão o homem que odeia, para fazê-lo pagar. (...) Seu supremo consolo é apresentar-se como mártir. (Beauvoir 1970:11-373)

O consolo de ser mártir alimenta o circuito encarcerante quando a mulher não enfrenta o medo, mas apenas manipula-o.

Neste ponto da análise, torna-se interessante comparar a situação em que se encontra a mulher que sofre agressões freqüentes a outras situações em que a violência é vivida por outras pessoas como usual. Esta comparação permitirá pensar a cumplicidade.

Taussig (1988) e O'Donnell (1979, 1983, 1985) desenvolvem a idéia de que a "normalização do anormal" floresce desde que se viva em uma atmosfera de incerteza. Suas investigações foram feitas em sociedades em que o governo, sob o pretexto de preservar a ordem, aniquila o direito do cidadão de contestar e o que é o mais grave — o de saber, com certeza, quais são as regras do jogo, os inimigos, os aliados, onde reside o perigo etc. Como bem aponta Taussig, na sua análise sobre a Colômbia, o "truque" do terror consiste em criar uma atmosfera onde impeça o sinistro, em que a imagem de um centro de dominação e repressão é despistada a todo instante. O despistar consiste em lançar luz sobre o que não existe, uma luz menor sobre o que existe e mesclar estes dois "cenários" de forma a produzir um desfocamento, uma confusão ou incerteza. Concretamente, tal "truque" emprega os seguintes procedimentos: produzir a imagem de que a violência — a desordem, o perigo — reside no outro (no comunismo, na marginalidade, entre negros etc.); apresentar um discurso "oficial" que, ao contrapor os benefícios da ordem reinante ao caos que o outro promove, procura tranquilizar o cidadão de que ele não é inimigo; agir clandestina ou terroristicamente (O'Donnell 1979, 1983, 1985) perseguindo, prendendo às escuras, assassinando, obrigando o cidadão a entrar na "luta" (para denunciar ou ao ser cooptado por grupos paramilitares). Estas ações são literalmente clandestinas: não é permitido falar delas. Daí, a desconfiança, o medo e a cumplicidade. O "truque" é, pois, criar uma espaço de inefabilidade. O que é dito aterroriza: os rumores, os boatos de desconfiança quanto aos alcagüetes e aqueles que aderiram ao Regime.

Bruno Bettelheim, em sua etnografia dos campos de concentração nazistas (1980), sugere que a cumplicidade do oprimido com seu opressor é o efeito que este estado de incerteza cria em cada indivíduo: um fenômeno de regressão ou infantilização. O indivíduo vê, aos poucos, seu conjunto de referências como adulto e cidadão ser aniquilado. Ele se torna um sobrevivente e, muitas vezes, transforma-se em *Kapo* (preso que se identifica com o nazismo a ponto de agir como algoz de seus pares).

Guardadas todas as diferenças, a situação da mulher que vive em uma relação cotidiana de violência apresenta alguns traços comuns com essas outras em que o terror é usual. Em primeiro lugar, ela também crê que a violência reside no outro (ênfata que violência mesmo existe em famílias despossuídas, promíscuas, gente sem educação ou moral): no seu caso, a violência sempre se explica, é baliçada por motivos como, por exemplo, "a família do meu marido é que é violenta, ele foi educado nesse meio...". Por outro lado, se está ressentida com a sua vida familiar, vive o medo da dissolução familiar.

Quanto ao estado de incerteza, o clima em que vive não é o do terror, não é uma situação de extrema violência que se perpetua fazendo com que o indivíduo perca parte de seu conjunto de referências. O conjunto de referências da maioria das mulheres é o mesmo dos seus agressores. E, na maioria dos casos, elas — mesmo se queixando — não consideram relevante negar a ordem moral que apoia este conjunto. Ocorre que todo o sofrimento que descrevem se personifica em um agente concreto — o seu homem. Além disso, a relação que estabelece com aquele que a agride é de intimidade — um laço que supõe uma tensão, mas também uma simbiose entre ódio e amor. A luz está focada neste agente concreto e não na ordem de padrões culturais que enlaça — de um certo modo — a relação que estabelece com ele.

A incerteza advém deste desfocamento peculiar e de uma tensão que se perfaz de maneira muito privada: o amor e o prazer de ser indispensável e única ao outro; a servilidade e as agressões de que é vítima. Esta tensão só é expressa de forma ambígua e oblíqua: os revides, as reclamações, a queixa.

Um dos autores que exploram esta tensão é Louis-Ferdinand Céline em seu *Morte a Crédito*. A família pequeno-burguesa na Paris da passagem do século é descrita de forma dramática e, ao mesmo tempo, crua. As frustrações são expostas, assim como a hipocrisia de uma moral rígida que exige dos pais amar — disciplinando e punindo — seus filhos. É uma família comum: o pai é trabalhador, honesto; a mãe, exemplar em suas condutas morais; e o filho, capaz de morrer pelos pais, mas que, como toda criança, deve receber uma sólida educação.

O cotidiano é repetitivo em seus rituais. Contudo, toda essa "normalidade" familiar explode no texto de Céline. Ele emprega um estilo e monta a descrição revelando o lado abjeto desse cotidiano e de seus personagens. Frases longas, o abuso de reticências, palavrões, descrições de vômitos, delírios, febres, cheiros horríveis, espancamentos sem fim... Sua montagem e escrita têm o efeito de projetar, ampliando até tornar insuportável ao leitor, o ódio, mesquinharia e avareza de que se constituem as relações naquela família. Em delírio ou durante as surras, os personagens expõem, de maneira catártica, este lado geralmente não dito — dizer seria uma perversão — que existe em cada família normal, em cada pai, mãe, marido e mulher bem-intencionados e honestos.

Esta projeção do lado horrível da família é feita através do estilo e da montagem do texto. O que revela uma enorme sabedoria do autor: o não dito só pode se expressar literalmente — domínio em que o inefável se transforma em imagem e, assim, torna possível a apreensão.

Qual o sentido da afirmação de que existe um "lado" inefável neste gênero de violência? E, em que medida, tentar pensar sobre este "lado" permite avançar nossos estudos?

Bataille afirma que a violência é silenciosa. Melhor dizer que a linguagem comum recusa-se a exprimir as motivações que levam os indivíduos a agirem de forma violenta. A violência, quando produzida, estimula uma proliferação de falas. Mas são falas sobre o erro ou sobre a falta de alternativas: a confissão, a queixa, a denúncia ou as justificativas de conquista ou manutenção da ordem.

Sade e Céline, nos livros apontados, tratam discursivamente a violência. Eles abrem um campo no qual as relações humanas são vistas não a partir do poder, mas através da violência. Cada um, a seu modo, expõe as perversões que mobilizam os indivíduos a agirem de forma violenta. No caso de Sade elas têm como sentido a busca do prazer, da fruição. No de Céline, elas fazem parte constitutiva

Referências

Barthes, Roland
1979 — *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa, Edições 70.

1985 — *Fragments de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

Bataille, Georges
1987 — *O Erotismo*. Porto Alegre, L&PM.

Beauvoir, Simone
1970 — *O Segundo Sexo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro.

Bettelheim, Bruno
1980 — *Surviving and Other Essays*. New York, Vintage Books.

Céline, Louis-Ferdinand
1982 — *Morte a Crédito*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Marquês de Sade
1968 — *Justine ou os Infortúnios da Virtude*. Rio de Janeiro, Saga.

O'Donnell, Guillermo
1979 — "Apuntes e Interrogantes acerca de Algunos Aspectos Individuales y Micro Sociales, Basados en un Estudio de Argentina Contemporánea". Mimeo.

1983 — "Democracia en la Argentina: Micro y Macro". Indianapolis, Kellogg Institute, mimeo.

1985 — "On the Fruitful Convergences of Hirschman's Exit, Voice and Loyalty and Shifting Involvements. Reflections from the Recent Argentine Experience". São Paulo, Cebrap, mimeo.

Taussig, Michael
1988 — "Terror as Usual". Stanford University, mimeo.

do cotidiano familiar. As perversões de cada um dos personagens que se manifestam nos revides, provocações e cobranças exprimem bem o fato de estarem enlaçados em um universo íntimo comandado pela tensão amor-ódio.

A importância de lê-los consiste nesta procura de expressão; na busca de um distanciamento frente ao tratamento habitual dado à violência. E, que nos permita entender as razões que levam os indivíduos a perpetrarem a violência e a suportarem que ela seja usual em suas vidas. Este é o sentido da elaboração deste ensaio.

Maria Filomena Gregori é ex-bolsista do Cebrap e professora de Antropologia da Unicamp.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 23, março de 1989
pp. 163-175
