

A violência estrutural de gênero nas obras *Mrs. Dalloway* e *As Horas*

Structural gender violence in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*

La violence structurelle de genre dans les œuvres *Mrs. Dalloway* et *The Hours*

Taís DE OLIVEIRA
Universidade de São Paulo (USP)
tais.oliveira@usp.br

Gizelia MENDES SALIBY
Universidade de São Paulo (USP)
gizeliasaliby@usp.br

Numéro 125 | 2021

Resumo: Neste artigo, discutimos a violência sofrida pelas personagens femininas em *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) e sua adaptação *The Hours* (Daldry, 2002). As expectativas socioculturais recaem sobre elas, que têm suas vidas invadidas por sugestões externas, ditadas por figuras masculinas de poder, que visam impor a forma como as mulheres devem imprimir as suas formas de estar no mundo. As expectativas da sociedade e de seus maridos – para além das prescrições médicas – tentam limitar as mulheres a apenas um papel temático (Greimas; Courtés, 2008), em torno do qual as suas singularidades se perdem. A repressão da sexualidade em *The Hours* passa pelo silenciamento dos impulsos sexuais de Virginia e de Laura, configurando uma forma de violência estabelecida em favor da manutenção do status quo social. Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa e Sally têm a sua proximidade interrompida em favor das expectativas sociais. Os sujeitos que não se submetem à modalização pretendida de ter de fazer ou ter de ser, não suportam o modo de vida sugerido, procurando soluções como o suicídio ou a fuga.

Palavras chave: violência estrutural, violência de gênero, mulher, Virginia Woolf, personagens femininas

Abstract: In this paper we discuss the violence suffered by female characters in *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) and its adaptation *The Hours* (Daldry, 2002). Sociocultural expectations fall on them, who come to have their lives invaded by external suggestions, dictated by male figures of power, who aim at impose how women should print their ways of being in the world. Society's and their husbands' expectations – besides medical prescriptions – try to limit women to only one thematic role (Greimas; Courtés, 2008), around which their singularities get lost. Sexuality repression in *The Hours* passes by silencing Virginia's and Laura's sexual impulses, configuring a form of violence established in favor of maintaining the social status quo. In *Mrs. Dalloway*, Clarissa and Sally have their proximity interrupted in favor of social expectations. Subjects who do not submit to the intended modalization of *having to do* or *having to be* do not support the suggested way of life, looking for solutions such as suicide or escape.

Keywords: structural violence, gender violence, woman, Virginia Woolf, female characters

Résumé : Cet article discute la violence soufferte par les personnages féminins des œuvres *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) et son adaptation *The Hours* (Daldry, 2002). Des attentes socioculturelles tombent sur elles, qui ont leurs vies envahies par des suggestions extérieures, dictées par des figures masculines de pouvoir, qui visent à imposer le mode dont elles doivent imprimer leurs manières d'être au monde. Les attentes du mari et de la société et les prescriptions médicales tentent de les limiter à un rôle thématique (Greimas; Courtés, 2008) unique, autour duquel se perdent leurs singularités. La répression de la sexualité dans *The Hours* passe par réduire au silence les pulsions sexuelles des personnages Virginia et Laura, ce qui configure une forme de violence instituée en faveur du maintien du statu quo social. Dans *Mrs. Dalloway*, Clarissa et Sally ont sa proximité interrompue en faveur des

attentes sociales. Les sujets qui ne se soumettent pas à la modalisation voulue du devoir ne soutiennent pas le mode de vie suggéré, cherchant des sorties telles que le suicide ou la fuite.

Mots clés : violence structurelle, violence de genre, femme, Virginia Woolf, personnages féminins

1. Introdução

A violência estrutural contra a figura feminina abordada nas obras *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) e sua versão cinematográfica *As Horas* (Daldry, 2002) é o objeto de interesse deste estudo.

Mrs. Dalloway é um romance de Virginia Woolf publicado em 1925 que conta duas histórias paralelas, a de Clarissa Dalloway – personagem que dá título à obra – e a de Septimus Warren Smith. Essas personagens não se conhecem, mas vemos o mesmo dia de suas vidas, em Londres. O leitor também entra em contato com suas memórias, através do fluxo de consciência, recurso muito utilizado por Woolf. Assim, acompanhando-as por um dia, conhecemos seus passados, suas dores, seus amores de juventude, suas perdas e também acompanhamos suas situações atuais.

A opressão da posição da mulher fica evidente por meio de diversas personagens, sobretudo de Clarissa e Sally. As duas têm planos, enquanto jovens, de fazer coisas grandiosas e de nunca se casarem, já que enxergam o casamento como um aprisionamento para as mulheres. Também podemos mencionar Lady Bruton, que, embora seja uma mulher influente, tem de pedir para que homens escrevam suas ideias para o jornal.

Uma das versões cinematográficas de *Mrs. Dalloway*, intitulada *As Horas*¹, que analisaremos aqui, foi lançada em 2002, sob direção de Stephen Daldry, e se propõe a relacionar a vida de três mulheres que estão, de certa forma, com suas vivências atreladas ao romance de Woolf. A primeira mulher retratada é a escritora Virginia Woolf (Nicole Kidman), trabalhando em seu romance, no início dos anos 1920; a segunda, Laura Brown (Julianne Moore), é uma leitora de *Mrs. Dalloway* vivendo no subúrbio estadunidense nos anos 1950, que encontra no livro uma oportunidade para escapar da rotina de esposa e mãe à qual está submetida e, por último, acompanhamos a personagem Clarissa Vaughan (Meryl Streep), uma mulher vivendo nos anos 2000, a transposição contemporânea da personagem criada por Woolf.

Assim, ao tratarmos de questões de cunho social e/ou cultural, estamos nos referindo às sociedades apresentadas nas obras, que foram se modificando ao mudar de país e de data, na adaptação fílmica, mas mantiveram expectativas sobre o papel temático da mulher, sendo que nossa análise se debruçará naquilo que é inerente aos textos examinados.

2. A mulher nos estudos de gênero

O sugestionamento cultural em torno da figura mulher mostra-se como ferramenta para colocá-la como um sujeito passível de violência, que pode se dar por meio do controle dos seus corpos e sexualidade e delimitar o seu papel temático na sociedade da qual faz parte.

1 Importante mencionar que *As Horas* é uma tradução intersemiótica cinematográfica do livro *As Horas* (Cunningham, 1998). Esse livro é uma espécie de tradução de *Mrs. Dalloway*, misturando as histórias dessas três mulheres de que tratamos aqui.

Para complementar a análise que será feita, usaremos, como referencial teórico, a autora feminista Simone de Beauvoir, filósofos como Judith Butler e Michel Foucault, aquela com os estudos acerca da construção do sujeito mulher, este com seus estudos sobre a biopolítica.

A figura feminina apresentada em *Mrs. Dalloway* e *As Horas* assume um corpo coletivo, uma vez que é sobre as mulheres – e não sobre uma mulher específica – que recai o papel temático de mãe e/ou esposa.

As reflexões de Judith Butler acerca da construção linguística e política do sujeito mulher servirão para nossa análise sobre a forma como o corpo coletivo mencionado é apresentado nas obras, em quais aspectos temporais e/ou sociais a singularização da figura mulher se torna mais possível e quais as estratégias discursivas por trás de tais abordagens.

Butler (2019) aborda em *Problemas de gênero* as questões basilares sobre a relação entre a construção do sujeito socialmente aceito e atuante e sua representação. Uma vez que para se ter representação social, o sujeito precisa antes atender às qualificações para ser reconhecido como tal. “Os domínios da ‘representação’ política e linguística estabelecem *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, como o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito.” (Butler, 2019, p. 18) Assim sendo, falar em sujeito mulher já é por si só um desafio, uma vez que segundo a lógica patriarcal e capitalista, em que o homem é o sujeito absoluto e a mulher é seu outro referencial, ela não se torna um sujeito autônomo, mas um outro objetual, inessencial.

Aquele que não é reconhecido socialmente como sujeito, por não atender às qualificações do ser sujeito, seja por seu gênero ou por sua desobediência ao papel temático esperado é invisibilizado para atender a uma negligência política, ou seja, o ‘sujeito’ a quem a política deve servir, torna-se invisível para atender a um discurso patriarcal.

O “sujeito” é uma questão crucial para a política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão que não “aparecem”, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política. Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento. (Butler, 2019, p. 19)

Neste sentido, veremos que em ambas as obras analisadas há uma estrutura social que quer determinar o comportamento deste sujeito mulher e o expõe a violências de diversas ordens: imposição de casamento heteronormativo, maternidade, repressão dos impulsos sexuais, controle da imagem pautado no conceito de feminilidade, etc.

Segundo Simone de Beauvoir (2016, p. 11):

Ninguém nasce mulher; torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que

qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *outro*.

O sujeito mulher assume a condição de *ser* mulher a partir da construção social que se alega biológica. Por meio de tal argumento baseado em estudos feitos por homens – detentores do fazer científico -, espera-se que a mulher desempenhe determinado papel social durante a vida, o que coloca o sujeito feminino em construção, tornando-se mulher à medida em que as sugestões, por vezes imperativas, de papéis temáticos recaem sobre si.

Nesse sentido, cabe um comentário acerca da diferenciação entre sexo e gênero. Enquanto alguns estudiosos avaliam que sexo é algo fisiológico, biologicamente dado, e o gênero assume um papel de construção cultural, outros acreditam que é impossível desassociar ambos os conceitos, uma vez que o próprio caráter imutável do sexo é passível de contestação, sendo o sexo também uma construção cultural. Segundo Garcia (2018, p. 78), gênero é um “sistema de crenças que especifica o que é característico de um ou outro sexo e, a partir daí, determina os direitos, os espaços, as atividades e as condutas próprias de cada sexo.” Gênero não é, então, um fato natural, biológico, mas sim uma interpretação cultural que visa determinar todas as normas, obrigações, comportamentos, aptidões, gostos, interesses, pensamentos e caráter que se exige de um indivíduo a partir de uma concepção biologizante.

De acordo com Butler não é possível separar “a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”, uma vez que “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas.” (Butler, 2019, p. 21)

A opressão sexual é um tema sensível às obras, haja visto que a autonomia em explorar seus instintos sexuais é negada à mulher. Começemos com a definição de sexualidade proposta por Brigitte Lhomond, no dicionário crítico do feminismo (2009, p. 231):

A sexualidade humana diz respeito aos usos do corpo e, em particular – mas não exclusivamente – dos órgãos genitais, a fim de obter prazer físico e mental, e cujo ponto mais alto é chamado por alguns de orgasmo. Fala-se de conduta, comportamento, relações, práticas e atos sexuais.

Michel Foucault, cujo trabalho debruça-se sobre a biopolítica e história da sexualidade, nos diz em *Microfísica do poder* que a consciência do próprio corpo só foi possível por meio do poder a ele associado. É a partir da construção cultural do corpo: estética, nudez, exaltação do corpo belo, erotização dos corpos, que a visão de poder pelo próprio corpo começa a ser percebida, do que emerge como consequência uma reivindicação do próprio corpo contra o poder: “a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor.” (Foucault, 2014b, p. 259)

Nesse sentido, podemos conceber a ideia de que o poder e a construção do sujeito sociocultural passam pelo controle dos corpos daqueles que são oprimidos em detrimento da manutenção do sistema patriarcal e capitalista; controle este que regula suas vivências nos diversos aspectos da vida social e familiar.

Se, por um lado, concluímos que, enquanto seres culturais, a biologia não estabelece nossa identidade ou comportamento, por outro, constatamos que a homens e mulheres atribuem-se duas culturas distintas, com duas vivências e modos de presença no mundo radicalmente discrepantes e a presença desses modos de vida díspares é explorada nas obras analisadas. Falaremos detidamente sobre tais aspectos nos tópicos a seguir.

3. A abordagem semiótica e a posição da mulher

O olhar semiótico pode elucidar várias das questões abordadas no item 2 e auxiliar na análise dos textos selecionados. As modalidades (Greimas; Courtés, 2008) são um conceito central para a compreensão da posição da mulher nas sociedades retratadas nas obras. Por exemplo, as mulheres *podem* ou *não-podem* fazer certas coisas; *devem fazer* ou *devem não-fazer* uma série de outras. São permissões e interdições sociais previamente colocadas, que independem do percurso individual de cada uma. Mesmo que não haja uma imposição radical em termos legais para o cumprimento dessas imposições, há um projeto de moldar os seus interesses e vontades, com o argumento de que isto é o que as levaria à felicidade. Manter conjunção com tal projeto coloca-as em situação vulnerável e passível de violência, uma vez que há a perda da própria subjetividade. A fuga desse cenário é necessariamente radical, pois não há a possibilidade de conciliação entre os desejos mais profundos dessas mulheres e o lugar que ocupam na sociedade e no seio familiar. As únicas possibilidades retratadas nos textos em análise são o suicídio, nos anos 1920 e 1940, e a expatriação na década de 1950.

Para o estabelecimento dos contratos fiduciários e para as manipulações da vida cotidiana, as mulheres não estão em equidade com os homens. Laura Brown e Kitty Barlow (Toni Collette), esposas dos anos 1950 retratadas em *As Horas*, cuidam de suas famílias sem a menor motivação pessoal; elas fazem o que elas *têm* que fazer. Havia, desde muito novas, uma ideia pré-concebida da forma como elas deveriam atuar na vida adulta (ver Tabelas 1 e 2, abaixo).

O controle do corpo da mulher tira desses sujeitos a própria condição de sujeito semiótico. Eles são impossibilitados de fazer suas vontades. Consequentemente, também não podem ocupar a posição de destinadores – de si mesmos ou de outrem; se quiserem continuar nos espaços que ocupam, o único jeito é desempenhando as funções socialmente esperadas.

Para Butler (2019), conforme exposto no item acima, a representação só se estende ao que pode ser reconhecido como sujeito. Assim, a mulher não é representada publicamente na sociedade inglesa da década de 1920. Poucas são as mulheres retratadas na obra de Woolf com relevância social e coletiva. A maioria das personagens femininas são retratadas no âmbito doméstico, ao qual seu poder de atuação se limita.

Em *As Horas*, com o contraste histórico dos três momentos apresentados (anos 1920, 1950 e 2000), vemos como a singularização e representatividade da mulher e do homem de sexualidade desviante vai se tornando mais possível nos dois últimos períodos, progressivamente.

Falamos diversas vezes, no item 2, sobre imposições de papéis temáticos às mulheres. Papéis temáticos podem ser entendidos como funções sociais ou âmbitos de ação. Segundo (Greimas; Courtés, 2008, p. 496):

Entende-se por papel temático a representação, sob forma actancial, de um tema ou de um percurso temático. (...) O papel temático é obtido simultaneamente por a) redução de uma configuração discursiva a um único percurso figurativo e, além disso, a um agente competente que virtualmente o subsume; e b) determinação de sua posição no percurso do ator, posição que permite fixar para o papel temático uma isotopia precisa.

Às mulheres de *Mrs. Dalloway* (Clarissa, Lucrezia, Sally) recaem o papel temático de esposas, donas de casa, mães. Embora Clarissa e Sally, quando jovens, expressem o desejo de viver de uma outra forma, na idade adulta acabam caindo na “prisão” do casamento (como elas classificam quando jovens), desempenhando o papel temático esperado para elas.

Se as mulheres não podem ser seus próprios destinadores, quem desempenha tal papel? O gênero, na acepção em que explicamos anteriormente, nos possibilita interpretar que a cultura atua como destinador transcendente, cujo papel é o de “comunicar ao destinatário-sujeito não somente elementos da competência modal, mas também o conjunto de valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da performance do destinador-sujeito, que lhe compete sancionar” (Greimas; Courtés, 2008, p. 132). Assim, nas obras aqui analisadas, é ela a responsável por sugerir às mulheres deveres incontornáveis e a imagem de si a ser projetada. O gênero molda, portanto, a identidade cultural do indivíduo, delimitando-lhe o lugar a ser ocupado e é a cultura, portanto, que sanciona o sujeito mulher no cumprimento dos seus papéis temáticos.

A principal oposição semântica dos textos analisados é, portanto, opressão *versus* liberdade, já que alguns dos assuntos tratados são a opressão sexual, os papéis temáticos obrigatórios da mulher, até desembocar na opressão dos anos 2000, figurativizada diferentemente daquela dos anos 1920 e 1950. A nova opressão vem pela AIDS e não mais por amarras sociais.

Ao mesmo tempo em que se adquire um novo poder – poder viver relacionamentos homossexuais, poder formar famílias com diferentes configurações (casamento entre duas mulheres, ter uma filha sem um pai), uma nova limitação também aparece. O controle dos corpos continua presente; ainda há uma falta de poder sobre o próprio corpo. A modalização pelo *não-poder* continua: não se pode ter relações sexuais livremente; ali, pela concepção heteronormativa da sociedade; aqui, pelo corpo adoecido, enfraquecido, contaminado.

A personagem aidética do filme – Richard (Ed Harris) – também tem dupla base: a biografia de Woolf e a personagem Septimus de seu livro; já que ele, como Woolf e Septimus, tem alucinações, ouve vozes e vê coisas que não existem. O suicídio – fim do percurso dessas três personagens – surge como uma retomada do poder sobre o próprio corpo. É o sujeito que, finalmente, toma a decisão sobre o seu destino.

Ao passo que a representação da mulher em *Mrs. Dalloway* é concentrada em um tempo e um espaço singulares (Inglaterra, década de 1920), isso é expandido em *As Horas*, com suas três narrativas paralelas, cada uma em um tempo e um espaço diferentes. Temos o percurso temático da opressão perpassando as três histórias, comunicando que a mulher ainda não está livre.

A axiologia dominante na sociedade retratada nos textos em voga nas décadas de 1920 e 1950 trabalha no sentido de oprimir aquela considerada periférica. A formação da família, a instituição do casamento heteronormativo, a maternidade – todos esses valores centrais – tentam se impor como

único caminho, na tentativa de expelir os comportamentos desviantes. Assim, mesmo as mulheres que não queriam se casar, casam-se; aquelas que não gostariam de ser mães, acabam tendo filhos. Essas amarras da mulher são retratadas como superadas na narrativa de Clarissa Vaughan, em *As Horas*. No entanto, a homossexualidade ainda se encontra oprimida pelo HIV.

Assim, a cultura desempenha o papel de destinador transcendente manipulador e sancionador, sugestionando os papéis a serem desempenhados pelos sujeitos a partir do gênero e da sexualidade que lhes são atribuídos. A axiologia dominante oprime a periférica e isso é retratado nos textos analisados. No entanto, vemos que a sexualidade está no âmbito da subjetividade, uma vez que as personagens têm desejos sexuais independentes dos que lhes é atribuído socialmente. Essa divergência de querereres está presente também nos papéis sociais desempenhados; sendo sugestionados os de dona de casa e de mãe, porém nem sempre desejados nem levados a cabo.

Veremos como isso ocorre em mais detalhes abaixo.

4. Análise

Iniciaremos nossa análise visando contemplar os papéis temáticos imperativos às mulheres das obras.

Vemos durante a trama de *As Horas* que a personagem Laura Brown sente-se infeliz em seu casamento e com a maternidade e, ao passo que questiona a própria sexualidade, pensa em cometer suicídio. A personagem desiste de tirar a própria vida, mas vê na fuga uma forma de libertação do papel temático que se via obrigada a desempenhar.

Já quase no final do filme, vemos o diálogo entre ela e o marido, Dan Brown (John C. Reilly):

Tabela 1 – Transcrição da cena entre 1h35'59" e 1h38'05"

1:35:59

1. Laura: (após Dan apagar as velas) *Happy birthday!* (Laura e Richie batem palmas) *Happy birthday, Dan.*

2. Dan: *This is perfect. This is just perfect.*

3. Laura: *Do you think so? Do you really think so?*

4. Dan: *Sure. You must have been working all day.*

5. Laura: *That's what we were doing, weren't we, bug? Working all day.*

6. Dan: *This is just fantastic. It's what I've always wanted.*

7. Laura: *Oh, Dan.* (senta à mesa onde estão Dan e Richie com pratinhos para servir o bolo)

8. Dan: *One day, Richie, I'll tell you. I'll tell you how it all happened.*

9. Laura: *Don't.*

10. Dan: *I want to. I wanna tell him the story. What happened when I was in the war... at war I found myself thinking about this girl that I had seen. I never met her... at high school. This strange fragile-looking girl named Laura McGrath.* (Richie olha para Laura, que sorri) *Yeah. And she was shy, and she was interesting. And... your mother won't mind if I tell you this, Richie, she was the sort of girl that you'd see sitting mostly on her own. And I tell you... sometimes, when I was in the South Pacific... the fact is that I used to think about this girl.* (Richie olha para Laura novamente)

11. Laura: *Dan...*

12. Dan: *I used to think about bringing her to a house, to a life... pretty much like this. And it was the thought of the happiness, the thought of this woman, the thought of this life, that was what kept me going. I had an idea of our happiness.* (a câmera aproxima-se do rosto de Laura e em seguida afasta-se. Todo o cômodo é visto. Os três estão sentados à mesa. Dan acende um charuto)

1:38:05

Evidencia-se nas falas que à Laura Brown já era esperado, desde a adolescência, que cumprisse com o papel temático reservado às mulheres da época: esposa, mãe, dona de casa.

A partir da definição de Garcia (2018, p. 78) sobre o verbete *gênero*, trazida no tópico 2 deste artigo, vemos que antes mesmo do nascimento, ainda na fase intrauterina do ser humano, os papéis temáticos que a pessoa deverá cumprir ao longo de sua vida já são sugeridos. Pensando na questão da violência feminina, temos ainda mais um agravante: a mulher tem sua conduta, direitos e possibilidades muito mais delimitados. A sociedade da década de 1950, debruçada temporal da narrativa de Brown, era ainda mais restritiva com relação à postura da mulher. Os homens venceram a guerra, voltaram para casa e não mereciam menos do que uma esposa disposta a cuidar deles e a dar-lhes filhos (ver falas 42, 43 e 44, na Tabela 2). Como fica evidenciado ao longo dos textos (ver diálogo transcrito abaixo, na Tabela 2), o cuidado com a prole, os dotes culinários e a condução do lar eram a responsabilidade da mulher, sendo improvável ou pouco aceito que fugisse dessa máxima. O auge da vida da mulher era a maternidade (ver fala 59). Ser boa esposa, cuidar das necessidades maritais, incluindo a satisfação sexual de seu cônjuge, eram o mínimo esperado para elas. Laura se vê nesse cenário. Ela cumpre com seu papel temático e ninguém a sua volta parece se dar conta de sua infelicidade. Ou será que percebem e não se importam? O único refúgio de Laura, onde há o espaço para a fuga da realidade imperativa, é a leitura da obra *Mrs. Dalloway*.

Os trechos do filme em que a personagem de Julianne Moore é retratada colocam em evidência que a violência feminina relacionada aos papéis sociais de como administrar sua vida pode ser sutil e, muitas vezes, as próprias mulheres não se dão conta, de prontidão, de que se trata de uma opressão, por ser estrutural. Ao receber a visita de Kitty, as duas mulheres conversam sobre o peso do papel temático *esposa*, mas Kitty não parece perceber que é oprimida em razão do cumprimento desse papel; ela se sente menos mulher por não conseguir engravidar, mas não consegue sequer verbalizar tal ideia; vive em negação, negando, inclusive, o beijo que deram. Laura, ao tentar fazer um bolo para comemorar o aniversário do marido, fracassa na missão, e Kitty não entende como para ela pode ser tão difícil ter destreza na cozinha, uma vez que ela é mulher e faz parte do seu papel; já Kitty revela a Laura sobre ter problemas para engravidar e elogia a fertilidade de Laura, mãe de Richie (Jack Rovello) e grávida de seu segundo bebê. O diálogo transcrito abaixo ilustra essa discussão:

Tabela 2 – Transcrição da cena entre 34'32" e 41'40"

0:34:32

13. Laura: (vemos o bolo preparado por Laura, que está tentando decorá-lo) It didn't work. Damn it! It didn't work.

14. Kitty: (abre o portão, entra no jardim dos Brown e cumprimenta um garoto da vizinhança) Hey, Scott.

15. Scott: Hi, Mrs. Barlow. (acenando com a mão, enquanto Kitty se aproxima da porta e toca a campainha)
16. Richie: (correndo do quarto para a sala) Mommy, mommy, there's someone at the door. (Laura vai até o espelho e se arruma. Enquanto isso, a campainha soa novamente)
17. Kitty: (tentando olhar pela janela para ver se há alguém dentro da casa) Hello? (abrindo a porta e entrando) Hello? Laura?
18. Laura: Hi, Kitty.
19. Kitty: Hi. Am I interrupting?
20. Laura: Oh, of course not. Come in.
21. Kitty: Are you all right?
22. Laura: Why, sure.
23. Kitty: Hi, Richie!
24. Laura: Sit down. I've got coffee on. (caminhando para a cozinha) Would you like some?
25. Kitty: Please. (seguindo Laura) Oh, look. You made a cake.
26. Laura: I know. It didn't work. (enquanto Kitty se aproxima do bolo e observa-o) I thought it was gonna work. (servindo o café) I thought it would work better than that.
27. Kitty: (rindo) Oh, Laura, I don't understand why you find it so difficult.
28. Laura: I don't know either.
29. Kitty: (levando o café para a mesa) Anyone can make a cake.
30. Laura: I know.
31. Kitty: Everyone can. It's ridiculously easy. (ri enquanto Laura arruma a mesa, dispondo colheres para que elas tomem o café) Like I bet you didn't grease the pan.
32. Laura: I greased the pan.
33. Kitty: All right. (a câmera focaliza Richie em pé, segurando um bichinho de pelúcia, observando as duas mulheres) But you know, you have other virtues. (senta à mesa) And Dan loves you so much he won't even notice. Whatever you do he's going to say it's wonderful. (Laura se aproxima com uma garrafa de leite) Well, it's true.
34. Laura: (senta à mesa e coloca leite em sua xícara, enquanto Kitty toma café) Does Ray have a birthday?
35. Kitty: (rindo enquanto Laura faz expressão de auto-desaprovação) Sure he does.
36. Laura: When is it? (as duas conversam à mesa tomando café)
37. Kitty: September. We go to the country club. We always go to the country club. We drink martini's and spend the day with 50 people.
38. Laura: Ray's got a lot of friends.
39. Kitty: He does.
40. Laura: You both have a lot of friends. You're good at it. How is Ray? I haven't seen him in a while.
41. Kitty: Ray is fine. These guys are something, aren't they?
42. Laura: You can say that again. They came home from the war. They deserved it, didn't they? After what they've been through.
43. Kitty: What... did they deserve?
44. Laura: I don't know. Us, I guess. All this. (olham em volta)

45. Kitty: Oh! You're reading a book. (A câmera mostra o exemplar de Mrs. Dalloway que Laura está lendo em primeiro plano, a mesa da cozinha onde ambas estão sentadas aparece ao fundo, em segundo plano)

46. Laura: Yeah.

47. Kitty: (Levantando-se e indo até o livro) What's this one about?

48. Laura: Oh, it's about this woman who is incredibly... well, she is a host and she's incredibly confident. And she is going to give a party. And maybe because she is confident everyone thinks she is fine, but she isn't. (Kitty está folheando o livro e então o fecha.) So...

49. Kitty: Well...

50. Laura: (com expressão de preocupação) Kitty, what is it? There is something wrong?

51. Kitty: I... I have to go into the hospital for a couple of days.

52. Laura: Kitty...

53. Kitty: Yeah. I have... some kind of growth in my uterus, and they are going to go in and take a look.

54. Laura: When?

55. Kitty: This afternoon. I need you to feed the dog. (Caminha até a mesa, onde Laura está, e deposita ali uma chave)

56. Laura: (levantando-se) Of course. (sentam-se à mesa) Is that what you came here to ask? (encaram-se em silêncio) What did the doctor say exactly?

57. Kitty: That that's probably what the problem has been... about getting pregnant. The thing is... I mean, you know... I've been really happy with Ray.

58. Laura: Uhum.

59. Kitty: And now it turns out there was a reason. There was a reason I couldn't conceive. Oh, you're lucky, Laura. I don't think you can call yourself a woman until you are a mother. Well, the joke is... all my life I could do everything. I mean, I could do anything. Really. Except the one thing I wanted.

60. Laura: Yes.

61. Kitty: That's all. (sorri tristemente)

62. Laura: At least now they will be able to deal with it.

63. Kitty: That's right. That's what they are doing.

64. Laura: That's right.

65. Kitty: I'm not worried. What's the point of worrying?

66. Laura: No. It's not in your hands

67. Kitty: That's it. (começa a chorar) it's in the hands of some physician I've never even met. Some surgeon who probably drinks more martinis than Ray and...

68. Laura: Oh, Kitty...

69. Kitty: I mean, of course I'm worried about Ray...

70. Laura: (levantando-se e indo até Kitty) Come here.

71. Kitty: I'm doing fine. Really.

72. Laura: I know. I know you are. (abraça a amiga)

73. Kitty: I'm more worried about Ray. If anything is not good with this stuff.

74. Laura: (Beijando a cabeça da amiga) Forget about Ray. Just forget about Ray. (beija a testa de Kitty e em seguida sua boca)

0:41:40

O sistema patriarcal e capitalista, após a Segunda Guerra, criou a imagem do “sonho americano”: a família formada por uma esposa dona de casa, mas vaidosa o suficiente para manter o interesse de seu homem, o marido provedor, a casa, o carro da família e as crianças para preencher o lar. O problema dessa narrativa é que ela embute em seu contexto o controle regulador da vida da mulher, que vê as possibilidades sociais para si minguaem.

As mulheres trabalharam durante a Segunda Guerra Mundial por falta de mão de obra masculina, mas foram convidadas, para sermos eufêmicos, a voltarem para os lares para receberem os soldados. Carreira, estudo ou qualquer outro tipo de ambição não era algo acessível à mulher. Qualquer que fosse o desvio do roteiro previsto para a vida desses sujeitos era mal visto pela sociedade vigente.

Ainda durante a visita de Kitty, temos a cena em que as duas personagens encontram-se em um beijo tímido, motivado por Brown. Ao término do gesto afetivo, Kitty recolhe-se e, como se o beijo nunca tivesse acontecido, encerra a visita. A possibilidade de explorar os impulsos sexuais homoafetivos não existia, ao menos para a maior parte das mulheres da época.

A maternidade vivenciada por Brown também sofre atritos. Grávida, ela precisa supervisionar o filho pequeno, que a ajuda a assar o bolo, enquanto lida com suas emoções reprimidas e as inseguranças do filho. Nos diálogos:

Tabela 3 – Transcrição da cena entre 31’01” e 33’21”

0:31:01

75. Laura: (abrindo um livro de receitas) *Let's think.*

76. Richie: *You grease the pan, mommy.*

77. Laura: *I know you grease the pan, sweet. Even mommy knows that. This is what we are gonna do* (pega o pacote de farinha, a tigela e a peneira) *Flour, bowl, sifter.*

78. Richie: *Can I do it, mommy?*

79. Laura: *Can you sift the flour? Yes, you can sift the flour, baby, if that's what makes you happy.* (Richie caminha até a mãe e sobe na cadeira para peneirar a farinha) *Well...* (observam a farinha cair da peneira) *Isn't it beautiful? Don't you think it looks like snow? Ok. Now, the next thing... the next thing I'm gonna show you... uh... is the measure of the cups.*

80. Richie: *Mommy, it isn't that difficult.*

81. Laura: *No, I know. I know... I know it isn't difficult. It is just that I... I just want to do this for daddy.*

82. Richie: *Because it's his birthday?*

83. Laura: *That's right. We're baking the cake to show him that we love him.*

84. Richie: *Otherwise he won't know we love him?*

85. Laura: (Pausa e olha para Richie, em seguida responde) *That's right.*

0:33:21

Laura Brown limita o amor marital e paternal ao ato de assar um bolo para a comemoração do aniversário, o que pelo semblante do filho configura uma incerteza sobre a racionalidade da mãe (falas

83 a 85). O filho assiste ao beijo entre a mãe e Kitty e, quando a visita deixa a casa, a mãe age de forma ríspida com o filho. Em nenhum momento do filme os dois conversam sobre a cena.

O filme, assim como a obra de Woolf, acompanha um dia na vida das personagens mulheres. O dia de Brown sofre um desvio do percurso esperado, quando a personagem deixa seu filho com a vizinha, Sra. Latch (Margo Martindale), sob o pretexto de ir ao salão de cabeleireiro. A real intenção da mulher era a de cometer suicídio. Para isso, ela se hospeda em um hotel, pede para não ser incomodada e separa os comprimidos que seriam responsáveis por sua morte. Neste mesmo dia, ao desistir de cometer suicídio, Laura decide que abandonará sua família após o nascimento da filha que gesta.

Embora tenhamos focado principalmente na personagem dos anos 1950 em nossa análise, o filme retrata três mulheres e um homem gay aprisionados. Virginia está presa em uma sociedade conservadora e em sua doença mental; Laura está restrita a determinados papéis temáticos conforme demonstramos; Clarissa se prende nos cuidados com o amigo doente, em detrimento de sua própria vida; e Richard está preso no estágio terminal da AIDS.

Esses aprisionamentos são maneiras que o enunciador do filme, em seu projeto tradutório, encontrou de tratar aqueles do livro de Woolf. Ali, Clarissa e Sally estão presas na obrigação de se casarem, nos afazeres domésticos, enfim, em seus papéis sociais, em detrimento de suas vontades particulares; “*The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man. [...] (they spoke of marriage always as a catastrophe)*” (Woolf, 2018 [1925], p. 29).

5. Considerações finais

A partir de um olhar semiótico sobre as problemáticas dos estudos de gênero, procuramos iniciar neste trabalho uma aproximação da teoria semiótica com os estudos daquele campo, produzindo, a partir disso, uma breve análise das obras *Mrs. Dalloway* e *As Horas*.

Assim, explicitamos, ao longo das páginas precedentes, como as personagens femininas são sistematicamente retratadas como vítimas de violência estrutural, tendo seus desejos cerceados em detrimento de um destinador social, que sugestiona a elas o cumprimento de certos papéis temáticos.

Espera-se, portanto, contribuir para os estudos semióticos e para os estudos de gênero, incentivando a produção de mais trabalhos que venham a colocar essas áreas em diálogo e evidenciar as opressões ainda sofridas pelas mulheres e pela população LGBTQIA+.

Referências

- DALDRY, S.
2002 *As Horas. The hours*. Imagem Filmes. Estados Unidos da América/Inglaterra. Nova York: Miramax & Paramount Pictures. DVD (115 min.), color.
- BEAUVOIR, S.
2008 *O segundo sexo: fatos e mitos*, 3. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Tradução de Sérgio Milliet.
- BUTLER, J.
2019, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 18. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, tradução de Renato Aguiar.
- CUNNINGHAM, M.,
1998, *The hours*, New York, Picador USA.

- FOUCAULT, M.,
2014a, *Microfísica do Poder*, 28. ed., São Paulo, Paz & Terra.
2014b, *Poder e Corpo* (1975), In Motta, Manoel Barros da (org.) *Ditos e Escritos X*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 67-82.
- GARCIA, C. C.,
2015, *Breve história do feminismo*, 3.ed., São Paulo, Claridade.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J.
2008 (1979) *Dicionário de semiótica*, vários tradutores, São Paulo, Editora Contexto.
- LHOMOND, B.,
2009, *Dicionário crítico do feminismo*, São Paulo, Unesp.
- WOOLF, V.,
2013 (1925) *Mrs. Dalloway*, Global Grey ebooks, 2013, disponível em <https://www.globalgreybooks.com/content/books/ebooks/mrs-dalloway.pdf>, baixado em 20/10/2018.

Pour citer cet article : Gizelia MENDES SALIBY, Taís DE OLIVEIRA. « A violência estrutural de gênero nas obras Mrs. Dalloway e As Horas », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7291>>

ISSN : 2270-4957