

MULHERES imPERFEITAS

Título do original: *You Play The Girl*.

Copyright © 2017 Carina Chocano.

Copyright da edição brasileira © 2020 Editora Pensamento-Cultrix Ltda.

1ª edição 2020.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou usada de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, inclusive fotocópias, gravações ou sistema de armazenamento em banco de dados, sem permissão por escrito, exceto nos casos de trechos curtos citados em resenhas críticas ou artigos de revistas.

A Editora Cultrix não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados neste livro.

“A Ingênua Escolhe entre o Casamento e a Morte”, “A Namorada Malvada”, “A Durota”, “Donas de Casa Surreais”, “Celebidades Góticas”, “Uma Proposta Modesta para mais Traição na Pré-Escola” e “As Garotas Adoram Matemática” foram publicadas primeiro, em uma forma diferente, na *The New York Times Magazine*. Partes de “Garotas de Verdade” e “A Linguaruda Ataca de Novo” foram publicadas no *Los Angeles Times*, e uma versão diferente de “Lily Totalmente Moderna” foi publicada primeiro em *Salon*.

A autora agradece a permissão para reimprimir a frase “Miley Cyrus Is Just Trying to Save de World” [Miley Cyrus está tentando apenas salvar o mundo], de Allison Glock (2015), cortesia de *Marie Claire*, Heart Communications, Inc.

Editor: Adilson Silva Ramachandra

Gerente editorial: Roseli de S. Ferraz

Preparação de originais: Bárbara Parente

Gerente de produção editorial: Indiara Faria Kayo

Editoração eletrônica: S2 Books

Revisão: Vivian Miwa Matsushita

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Chocano, Carina

Mulheres imperfeitas : Como Hollywood e a Cultura Pop Construíram Falsos Padrões Femininos no Mundo Moderno / Carina Chocano ; tradução Martha Argel, Humberto Moura Neto. -- São Paulo : Editora Pensamento Cultrix, 2020.

Título original: *You play the girl*.

ISBN 978-65-5736-022-4

1. Comunicação de massa e mulheres 2. Mulheres - Condições sociais 3. Mulheres - Identidade 4. Mulheres na cultura popular 5. Papel sexual 6. Sexismo I. Título.

20-38560

CDD-305.42

Índices para catálogo sistemático:

1. Mulheres : Aspectos sociais : Sociologia 305.42

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

1ª Edição digital 2020
eISBN: 978-65-5736-039-2

Direitos de tradução para o Brasil adquiridos com exclusividade pela EDITORA PENSAMENTO-CULTRIX LTDA., que se reserva a propriedade literária desta tradução.

Rua Dr. Mário Vicente, 368 — 04270-000 — São Paulo, SP

Fone: (11) 2066-9000

<http://www.editoracultrix.com.br>

E-mail: atendimento@editoracultrix.com.br

Foi feito o depósito legal.

Para Kira

Sumário

Capa

Folha de rosto

Créditos

Dedicatória

Introdução

Parte Um - Descendo pela Toca do Coelho

1. Coelhinhas

2. É Possível Salvar este Casamento?

3. A Estátua de Bronze da Deusa Virgem, Vadia, Megera e de
Coração Duro

4. Que Sensação

5. A Eterna Atração Pela Doida Varrida

Parte Dois - A Lagoa de Lágrimas

6. A Ingênua Escolhe entre o Casamento e a Morte

7. Uma Lily Totalmente Moderna

8. A Namorada Malvada

9. A Duroa

Parte Três - Você não Teria Vindo para Cá

10. Donas de Casa Surreais

11. Garotas de Verdade

12. Celebridades Góticas

13. A Linguaruda Ataca de Novo

14. A Jornada Redentora

15. Uma Proposta Modesta para mais Traição na Pré-Escola

Parte Quatro - Um Chá Maluco

16. Deixa pra Lá

17. Todos os Vilões São Garotas

18. As Garotas Adoram Matemática

19. Vidas Fora dos Trilhos

20. Olhe para Si Mesma

21. Caça-Fantasmas ou Eu Quero um Número de Dança Feminista

Agradecimentos

Trabalhos Consultados

Notas

Introdução

MINHA FILHA, KIRA, OUVIU HISTÓRIAS ANTES DE DORMIR PRATICAMENTE desde que nasceu. Quando completou 8 anos, em 2016, já conhecia os primeiros quadrinhos de *Snoopy e sua Turma* [*Peanuts*], os romances de Frances Hodgson Burnett, os desenhos animados do *Homem-Aranha* [*Spider-Man*] dos anos 1960, as aventuras existenciais de *Frog and Toad*, as obras completas de Roald Dahl, *Star Wars*, as duas versões do filme *Annie* e ambas as versões de *Os Caça-Fantasmas* [*Ghostbusters*]. Não foi minha intenção levá-la a um passeio pelas obras de meu amadurecimento literário, e nem imaginei que, ao revisitar as histórias que amava quando era criança, iria lembrar-me delas de maneira muito mais vívida do que de eventos reais de minha infância. Mas foi o que de fato aconteceu. Em alguns momentos, questionei meus motivos. O que eu achava que estava fazendo? Quais eram, exatamente, minhas intenções? Estava apresentando as coisas a ela ou estava apresentando-a a mim? E se eu estivesse me apresentando a ela de algum modo, por meio de seus globos oculares e canais auditivos, como um esporo cerebral transmitido pelo ar? Continuaría sendo algo educativo ou seria apenas bizarro? Seria eu como qualquer mãe ou pai normais, ou estaria mais para uma paródia de uma cuidadora *hipster* em um esquete de *Portlandia*?^[01] Era assim que a cultura funcionava?

Certa vez, quando Kira tinha 5 anos de idade, dei-lhe de presente um belo exemplar, ilustrado e caríssimo, do livro *Alice no País das Maravilhas* [*Alice's Adventures in Wonderland*], de Lewis Carroll, e sem querer deixei escapar que não me lembrava se já o havia lido. Ela pressentiu uma trapaça – talvez porque eu estava mesmo trapaceando. Para começar, eu já havia estabelecido um sistema de recomendações baseado em uma nostalgia declarada, e não em pedagogia. Além disso, ela já tinha assistido à adaptação em desenho animado da Disney e lido o livro baseado no filme, e parecia não ter gostado muito, assim como acontecera comigo na idade dela. Mas eu estava curiosa. Tinha o pressentimento de que o original tinha algo importante para me dizer. Assim, insisti, e Kira cedeu, mas, depois de algumas páginas, ela me interrompeu e exigiu que eu lesse *A Bela Adormecida* [*Sleeping Beauty*].

Por acaso, a versão de *A Bela Adormecida* que tínhamos fazia parte da mesma série de livros e era baseada no desenho animado estrelado pela Barbie gótica princesa Aurora, as fadas atrapalhadas Flora, Fauna e Primavera e a sofisticada supervilã Malévola. Kira era alucinada por *A Bela Adormecida*. Ela não se cansava nunca da história. Nós duas a líamos todas as noites na hora de dormir, às vezes duas vezes na mesma noite, durante um ano. Ela sabia a história de cor, do começo ao fim, e me fazia parar antes da parte em que Malévola invade o batizado, para poder recitar o trecho. Toda noite, Kira declamava com seriedade a maldição lançada por Malévola sobre a princesa e a reação alarmada dos pais da jovem.

“Antes do pôr do sol do seu décimo sexto aniversário, ela picará o dedo no fuso de uma roca de fiar, e mor-re-rá!”, dizia ela, com a voz de Malévola.

“Oh, não!”, exclamava com a voz da rainha.

“Prendam essa criatura”, ordenava com a voz do rei.

Era divertido.

A teoria do pai de Kira, Craig, era que ela gostava de *A Bela Adormecida* porque no fim a amaldiçoada princesa Aurora voltava para os pais, depois de passar dezesseis anos escondida com as fadas. Ser acolhida de volta pelo pai, o rei Estêvão, e pela mãe, a rainha Leila, era o verdadeiro final feliz. Essa interpretação fazia sentido para mim; crianças de 5 anos querem autonomia e liberdade, mas também querem sentir-se seguras, cuidadas e amadas – exatamente como os adultos. Mas, ainda assim, essa teoria não me satisfazia. Eu continuava atrás de algum incrível *insight* pré-escolar, alguma migalha apocalíptica de verdade que revelasse tudo. Como, por exemplo, *porque* ela gostava tanto de *A Bela Adormecida*? O que havia em Aurora para que Kira a colocasse tão acima das outras princesas? Eu gostava de pensar que tinha algo a ver com o fato de que, em última análise, Aurora desafiava uma sentença de morte ou que talvez Kira tivesse uma atração inconsciente pelo poder da fada rebelde. Mas a resposta de minha filha era sempre a mesma: a Bela Adormecida era a mais bonita. E era verdade. Ela era a mais bonita. De fato, o que mais se poderia querer de uma heroína? Seus cabelos eram os mais longos, mais loiros e mais esvoaçantes. Seu vestido tinha a saia mais rodada e a cintura mais estreita. Além disso, ela era jovem, inocente, passiva, ingênua, vulnerável, submissa, oprimida, bondosa com os animais, eficiente com a vassoura, perseguida e explorada – ou seja, indistinguível das demais. Um peão impotente na disputa pelo poder entre o rei e uma fada “do mal” ou rainha “perversa”, que sempre era derrotada no final. Ela falava muito pouco, e quando o fazia, sua voz era suave, nunca estridente. Ela cantava com doçura, trabalhava contente e sofria com nobreza e elegância. Desde o berço somos ensinadas a associar beleza com bondade e valor. É uma lição difícil de desaprender. Quando eu era pequena, a Bela Adormecida era minha

preferida por ser a mais bonita também; porque eu a reconhecia como o ideal feminino. Eu compreendia que ela não era apenas descritiva, mas prescritiva, que era não apenas a heroína de sua própria história, mas também o objetivo a ser alcançado.

Naquela noite, depois que Kira adormeceu, terminei de ler *Alice no País das Maravilhas* e fiquei chocada ao perceber como a história me parecia familiar, e a forma profunda como ressoava em mim. Alice era temperamental, esnobe, prepotente, crítica e esquentada. Fazia perguntas demais e tinha problemas com a autoridade. Era uma devoradora emocional, que absorvia com ansiedade tudo que encontrasse pela frente. Agia como se tivesse direito natural a coisas como explicações, respeito e uma linda casa cheia de brinquedos com os quais brincar. Ofendia-se com facilidade e com frequência sentia pena de si mesma. Era cheia de opiniões, questionadora e egocêntrica. Ela não se parecia nada com as heroínas dos contos de fadas – não era como a princesa ou como uma garota comum. Não admira que eu não gostasse dela. Comparada com a Bela Adormecida, Alice era um monstro. Ela era exatamente como eu.

A história é a seguinte: Alice tem 7 anos de idade e está descansando na beira do rio com sua irmã mais velha, em um cálido dia de primavera. A irmã lê um livro sem ilustrações, e Alice está entediada e quase cochilando, quando, de repente, um Coelho Branco vestido com um colete passa correndo, olhando seu relógio de bolso e resmungando algo sobre o horário. Alice se levanta e segue o Coelho por baixo de uma sebe, e por acidente cai dentro de uma toca de coelho. Ela aterrissa em um lugar absurdo, onde as regras da lógica ou da física não se aplicam. No País das Maravilhas, dependendo do contexto, que muda o tempo todo e não faz nenhum sentido, o corpo dela sempre é grande demais ou pequeno demais, suas emoções são exageradas e as criaturas que encontra são grosseiras, arrogantes,

desdenhosas e hostis. Elas entendem errado o que ela diz e tomam-na pelo que não é. O Coelho Branco confunde-a com sua criada. A Pomba acha que ela é uma serpente (quando o pescoço dela espicha como o de um flamingo). O Chapeleiro Louco e a Lebre Maluca dizem-lhe que não há lugar para ela à mesa de chá, embora esteja evidente que sobram lugares. Eles lhe oferecem um vinho que não existe e depois a censuram por invadir uma festa para a qual não foi convidada.

Todo esse *gaslighting*^[02] acaba levando Alice a uma tremenda crise de identidade. Ela começa a duvidar de sua sanidade. (“Somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca”, diz a ela o Gato de Cheshire. “Como você sabe que sou louca?”, pergunta Alice. “Deve ser”, responde o Gato, “ou não teria vindo para cá.”^[03]) Ela nunca havia acreditado em contos de fadas quando era mais nova, e no entanto ali estava, aparentemente presa em um. Alguém devia escrever um livro sobre ela, pensa. Talvez ela o escreva quando crescer. Então lhe ocorre que ela *já* cresceu – ou pelo menos já cresceu até onde poderia naquele lugar restritivo e infantilizado, onde não há espaço para uma pessoa como ela crescer.

Quando Lewis Carroll publicou *Alice no País das Maravilhas*, em 1865, o mundo estava no meio de uma revolução científica, tecnológica, econômica e social. A industrialização, a urbanização, a comunicação de massa, o transporte de massa e o livre comércio tinham possibilitado o surgimento do capitalismo de mercado e da classe média. O darwinismo, o marxismo e a psicanálise haviam revolucionado o mundo social. As recém-surgidas “damas” da classe média viram-se na desconfortável posição de terem de preservar simbolicamente os valores culturais. O que eram as mulheres e como elas se encaixavam na sociedade tornou-se uma obsessão pública. As mulheres mais cultas de classe média alta organizaram-se em torno de

causas sociais como a abolição da escravatura, a temperança [04] e as reformas prisionais, da educação, do casamento e dos sanatórios; quanto mais elas se agitavam por sufrágio, por direitos de propriedade, de custódia, reprodutivos e legais, por acesso à educação superior e às profissões e por uma modernização do vestuário, mais eram pressionadas a se encaixarem em determinado modelo. O “culto da verdadeira feminilidade” era a resposta capitalista à “questão da mulher” – tal como, o que deve ser feito com elas e com suas malditas exigências? Era o confronto entre o clichê e as mulheres da Era Vitoriana, a reação original contra as reformas liberais, manifestada pela imprensa, pela mídia popular e pela publicidade; [05] ele dominou a mídia popular, às claras ou de forma dissimulada, condescendente ou hostil, polêmica ou utilitária, do mesmo modo como ocorre hoje em dia. O “culto da verdadeira feminilidade” ajudava a vender jornais e revistas, inspirava sermões, motivava cartas aos editores e gerava muito estardalhaço. Dava uma resposta materialista para uma questão existencial, preenchendo o vácuo deixado pelo término da antiga ordem social “divina” e feudal, e substituindo-a com uma ordem social “natural” baseada na “ciência”. O “culto da verdadeira feminilidade” dividia o mundo simbólico em dois, separando tudo em categorias. Os homens ficavam com a “esfera pública” formada por comércio, política, lei, cultura, razão e ciência; para as mulheres – as “verdadeiras mulheres” – ficava a “esfera privada” que incluía casa, filhos, moral e sentimento.

Vem daí a noção dos papéis de esposa e de mãe como um “trabalho”, e não apenas um trabalho qualquer, mas uma missão tão nobre e elevada que apenas poderia ser realizada por amor, jamais por coisas tão corruptas como dinheiro ou posição social. A “verdadeira mulher” recebeu a incumbência de criar um refúgio sereno e restaurador para o marido, distante do mundo sujo e corrompido do capital, no qual ele se aventurava para perseguir sua presa. Como

compensação por sua total privação cívica e financeira, a esposa de classe média alta recebia a administração da casa – supondo que ela tivesse sorte suficiente para adquirir uma casa por meio do casamento. Suas funções incluíam lidar com os empregados, administrar o orçamento doméstico, supervisionar o desenvolvimento social, moral e espiritual do marido e dos filhos e devotar-se a demonstrar com precisão o *status* do marido, por meio “do consumo de bens de luxo, do modo apropriado a uma dama”. [06] Na segurança do lar, em seu “jardim protegido por muros”, [07] ela tanto alimentava quanto reprimia suas ansiedades sociais e de *status*, ao seguir os conselhos de revistas como *Godey’s Lady’s Book* (1830-1878), que trazia dicas de moda e de como cuidar da casa, conselhos sobre questões de etiqueta social, vislumbres íntimos da vida de aristocratas e *socialites* e propagandas que exibiam todas as novidades indispensáveis mais recentes. Tudo aquilo que fazia com que uma dama fosse uma dama.

O fato de que poucas mulheres tinham condição de adotar o estilo de vida ali apresentado, ou de seguir tantos conselhos contraditórios, era totalmente irrelevante (as mulheres da classe trabalhadora, tendo que laborar em troca de um salário, eram sempre “reais” demais para serem “verdadeiras”). A “verdadeira feminilidade”, de qualquer modo, não passava de uma aspiração, pois nada é melhor para manter uma mulher em seu devido lugar do que tentar alcançar um padrão impossível.

A “verdadeira mulher”, também chamada de “anjo da casa”, por conta de um poema popular do poeta Coventry Patmore, era uma mulher idealizada, promovida sem cessar na publicidade, nos jornais, na literatura popular e nas revistas femininas. [08] Era o ideal popular que se esperava que toda mulher moderna decente alcançasse. [09] A historiadora Barbara Welter resumiu as quatro virtudes cardeais de uma “verdadeira mulher”: ela era virtuosa, submissa, do lar e pura. [10]

1 Sua inocência era infantil, e seu comportamento era modesto e recatado. Ela perdoava todas as transgressões do marido, sem cometer nenhuma. Ela o absolvía dos pecados. Ela buscava agradar. Seus modos eram irrepreensíveis e seu gosto, impecável. Ela era colocada como uma boneca frágil no alto de um pedestal estreito, de cima do qual poderia cair a qualquer movimento brusco.

Era para se encaixar nesse mundo que uma garota como Alice havia sido educada. Esse era o caminho para uma vida adulta bem-sucedida. Era esperado que ela se casasse, tivesse filhos e se tornasse a senhora da casa, e toda a educação que recebera tinha esse único propósito. A senhora da casa tornava-se parte da própria casa: tanto pela lei britânica quanto pela lei americana, o casamento a privava por completo de suas propriedades e personalidade. Uma mulher solteira era uma *feme sole*; a mulher casada era uma *feme covert*, ou “mulher resguardada”, legalmente englobada pela identidade do marido. As mulheres começaram a adquirir um *status* legal como pessoa com a Lei de Propriedade de Mulheres Casadas de 1839, mas ainda não usufruíam dele por completo na época de Alice.

No Peru, minha própria bisavó, Rosa María Montenegro, teve de se casar aos 16 anos com um próspero homem vinte anos mais velho.

“Eu ainda brincava de boneca”, ela me contou uma vez. “Na minha noite de núpcias, tentei fugir pela janela. Ninguém havia me contado nada.”

Depois que ela entendeu a situação, tornou-se mais feliz. Seu marido era gentil com ela, e lhe dava mais dinheiro e liberdade do que ela recebera da mãe. Duas vezes por ano, ela encomendava roupas e móveis da Europa. As encomendas chegavam de navio e eram levadas por trem da ponta do píer até o porto. Todo mundo sabia que seu marido tinha sífilis. Ele morreu quando ela era muito jovem,

deixando-a viúva e com três filhas. Todas voltaram para a casa da mãe dela. Minha bisavó acabou casando-se de novo e teve uma quarta filha seis meses antes que sua segunda filha, minha avó, tivesse minha mãe. Permanecer solteirona era ser socialmente “redundante”, mas, para uma garota, o casamento significava ser absorvida pelo eu de outra pessoa. A educação de uma mulher era destinada a fazer com que caísse no sono aos 16 anos e se mantivesse inalterada e inconsciente para sempre. Era uma anulação. Não era um início, mas uma “finalização”.

Por que eu me identificava com Alice, aquela garotinha vitoriana? As aventuras de Alice no País das Maravilhas não tinham nada em comum com minha vida. Então por que me pareciam tão familiares? Eu nunca tinha caído na toca de um coelho e ido parar em uma terra estranha e incompreensível, mas, sim, tive uma infância absurdamente itinerante e, quando cheguei à idade de Alice, já tinha passado por mais choques culturais do que a maior parte das pessoas passa ao longo de toda a vida. Depois, já adulta, trabalhei como crítica de cultura *pop* durante quase uma década. Nos últimos quatro anos, passei a maior parte das horas do dia dentro de salas de exibição escuras. Comecei a trabalhar como crítica de televisão em 2000, talvez o melhor momento para escrever sobre televisão. E passei a trabalhar como crítica de cinema em 2004, talvez o pior momento para escrever sobre cinema. Eu passava horas no escuro, consumindo doses tóxicas de filmes de super-heróis, comédias românticas sobre cerimônias de casamento, hinos criptofascistas à guerra e bromances sobre rapazinhos imaturos e desinteressantes e as mulheres deslumbrantes que estavam desesperadas para se casar com eles. Filmes com protagonistas mulheres eram praticamente inexistentes. A maioria das atrizes estava lá para fazer o papel de “a garota”.

“A garota” era a versão adulta da “princesa”. Quando criança, eu acreditava que a princesa era a protagonista, porque ela parecia ser a personagem central da história. A palavra *protagonista* vem do grego, significando “o ator principal em uma disputa ou causa”, e um protagonista é uma pessoa que deseja algo e faz alguma coisa para conseguir o que quer. “A garota” não age, porém – ela se comporta. Ela não tem uma causa, mas uma provação. Ela não deseja nada, ela é desejada. Ela não é uma vencedora, ela é o prêmio. Ela não se realiza, mas ajuda o herói a realizar-se. Às vezes, sentada no cinema, eu sentia um desespero crescente e pensava: *Por que vocês ficam me contando isso? Por que falam desse jeito comigo?*

Claro que havia bons filmes, que me reconectavam comigo mesma e com o mundo, mas na maior parte do tempo eu me sentia como alguma etnógrafa meio maluca, perdida em outra dimensão, no desespero de reunir notas de campo no interior daquele espelho sombrio no qual eu não conseguia de modo algum me situar. Comecei a me sentir irreal, irrelevante em minha própria vida, aprisionada em um sonho que não era meu. Sentia-me como um canário em uma mina de carvão, trilando meus protestos diminutos e impotentes em meio à escuridão enquanto testemunhava, traumatizada, a desumanidade da continuação do *blockbuster* daquele verão. Sentia-me, acho, como Alice no País das Maravilhas. Por algum motivo, tomar notas ajudava. Eu fazia anotações para mitigar a sensação de desespero contido que às vezes me dominava, para afirmar minha existência, para me lembrar de comprar bananas a caminho de casa. Eu preenchia um caderno atrás do outro com garranchos indignados, tortos e ilegíveis. Sei que todo mundo diz que sua letra é torta e ilegível, mas a minha era de verdade, porque eu escrevia no escuro.

A escritora Renata Adler passou um ano – o ano em que nasci – trabalhando como crítica de cinema para o *The New York Times*. Sei

disso porque durante minha fase de crítica de cinema, sentia-me tão alienada de mim mesma e de meus sentimentos, que comecei a procurar evidências de que não era a primeira pessoa na história, nem a única, a sentir-se assim. *A Year in the Dark* [Um Ano na Escuridão] é uma coletânea das resenhas escritas por Adler em 1968. Na introdução, ela conta como deixou o emprego de resenhista literária na revista *The New Yorker* ao perceber que não acreditava na “crítica profissional como modo de vida”. No entanto, quando o *The New York Times* lhe ofereceu o trabalho na área de cinema, ela pensou na forma como seus críticos de cinema favoritos usavam os filmes como mote para discussões culturais mais amplas, “colocando, de forma idiossincrática, os filmes em paralelo com outros temas de seu interesse”. Escrever sobre os filmes era um modo de escrever “sobre um evento, sobre qualquer assunto” – e isso tinha a ver comigo, pois foi o que senti quando comecei a escrever sobre televisão. Eu escrevia a respeito do que me interessava e reagia àquilo que parecia merecer uma reação no momento. No caso do cinema, porém, eu estava presa à agenda de lançamentos e aos trabalhos em conjunto. Não havia mais conexões aleatórias, não era mais possível entrar na conversa quando ela começava a ficar boa. Em vez disso, pegava meu carro, ia até lá, sentava-me, assistia, processava, fazia tudo de novo. Comecei a me fechar. Adler também chegou a um ponto onde sentia que os filmes “anulavam o conteúdo de boa parte de minha vida, e também ocupavam meus dias, como sonhos”, e isso a levou a se demitir. [11] Eu me sentia da mesma forma, mas não pedi demissão. Craig costumava me achar num estado de estupor catatônico, tentando encontrar novas maneiras de dizer as mesmas coisas sobre as mesmas coisas. “Faça simplesmente como no jogo Mad Lib, [12] prepare alguns modelos e só preencha as lacunas”, sugeria ele. Nunca segui sua sugestão, e ele revidava lendo minhas resenhas em alto e bom som, imitando a voz de Gene Shalit. [13] Às vezes, ele me fitava com olhar

de peixe morto e expressão vazia, e proferia as palavras de críticos de cinema que eu o proibira de usar na minha frente: “Confete e purpurina. Filme de verão”.

Um dia, em 2007, li algo que me tirou de imediato de meu estado entorpecido. Era uma frase casual em uma entrevista com Isla Fisher. Indagada sobre como sua carreira tinha mudado depois de seu papel de maior destaque, em *Penetras Bons de Bico* [*Wedding Crashers*], ela respondeu que, para sua grande surpresa inicial, nada mudara. “Depois de *Penetras Bons de Bico*, percebi que em Hollywood não há muitas oportunidades para mulheres fazerem humor”, disse ela. “Todos os roteiros são escritos para homens, e você faz o papel de ‘a garota’ no carrão turbinado.” [14] Após *Penetras Bons de Bico*, Fisher atuou como o interesse romântico em *Hot Rod – Loucos Sobre Rodas* [*Hot Rod*], um filme com Andy Samberg sobre Andy Samberg e um carro. O comentário dela expôs não só a realidade – a escassez de oportunidades humorísticas para mulheres em Hollywood –, mas também a ideologia que havia criado e perpetuava essa realidade. Estava bem ali, na estrutura da sentença, e fácil de analisar: “Todos os roteiros são escritos para homens, e fazer o papel de ‘a garota’” sugere que os roteiros vinham lá de cima, entregues pela mão pura e branca de Deus. “A garota” era banida para os bastidores até receber a ordem de desempenhar seu insignificante papel feminino. Foi desse modo, com o desprezo da internet, que seu comentário foi tratado como *clickbait*, uma isca para atrair visitas a sites. “Namorada de Borat planeja revolução sexual em Hollywood”, [15] anunciou uma manchete, que não apenas provava não ter entendido nada, mas ainda zombava da questão e menosprezava-a. Toda a experiência feminina parecia contida naquele comentário, sem falar em vários dos estágios do luto feminista: o choque de perceber que o mundo não pertence também a você; a vergonha por ter sido ingênua a ponto de pensar que pertencia; a indignação, a depressão e o desespero que se seguem a tal

percepção; e, por fim, a adoção de mecanismos práticos de enfrentamento, compartimentação, pragmatismo e redução de expectativas.

Um sentimento antigo e familiar, uma sensação de desconforto, começou a tomar forma depois disso. Não eram só os filmes. Era tudo, por todo lado. Era o sexismo sublimado que emudecia cada experiência, mas que não nos era permitido notar ou reconhecer. Era o subtexto regressivo que parecia solapar cada texto progressivo. Entre a época em que eu era uma garotinha curiosa, nos anos 1970, e a época em que me tornei uma mulher adulta confusa e desnorteada, nos anos 2000, perdi-me em um mundo absurdo de ambiguidades [16] e mensagens contraditórias, até não ter mais certeza de quem eu era ou o que era esperado que eu fizesse. Contudo, estava claro que se esperava que eu fizesse algo, porque sempre havia alguém me dizendo que eu estava fazendo tudo errado. As ideias que as mulheres tinham sobre si mesmas haviam mudado, mas a ideia que o mundo fazia das mulheres, de algum modo, não mudara. A dissonância cognitiva era palpável, o tempo todo.

Em 2012, cerca de quatro anos depois que saí do jornal, assisti ao filme *Ruby Sparks – A Namorada Perfeita* [*Ruby Sparks*], escrito e estrelado por Zoe Kazan. O filme era sobre Calvin, um novelista pródigo e *nerd* que escreveu um *best-seller* na juventude e desde então ficou bloqueado, paralisado pela ansiedade causada pela própria influência. Um dia, ele inventa uma garota. O nome dela é Ruby. Ela é excêntrica e dedicada, e ele a ama. Ela é o tipo de garota que ele adoraria encontrar, a garota de seus sonhos. Ele mostra o manuscrito ao irmão, Harry, que lhe diz: “Mulheres excêntricas e atrapalhadas, com problemas que só fazem a gente gostar ainda mais delas, não existem de verdade... Você não criou uma pessoa, você criou uma mulher perfeita”.

Mas, na manhã seguinte, Calvin acorda e encontra Ruby na cozinha, tomando o café da manhã. De algum modo, ele não apenas havia materializado a garota de seus sonhos, como também pode mudá-la da maneira que quiser. Ele pode controlar a história dela a partir de sua máquina de escrever (ele usa uma máquina de escrever porque é esse tipo de cara). Calvin liga para Harry e pede que venha até sua casa e confirme que ele não ficou maluco. Não, não ficou. Ruby não só é real, mas também, como observa Harry, “pode fazer uns ajustes, se quiser”.

Ele pede a Calvin, “por todos os homens”, que não perca aquela oportunidade. Mas Calvin resolve ser nobre. Ele guarda o manuscrito e jura nunca mais usar sua escrita para tentar controlar Ruby ou, de alguma maneira, interferir no destino dela.

Ruby, é claro, acha que é uma pessoa. Ela não sabe que foi conjurada a partir da imaginação de Calvin e que não passa de um avatar. Tudo o que sabe é que Calvin é o centro de sua vida, o único sentido de sua existência, e sente-se vazia e sem rumo. Passa o dia todo em casa, isolada, sem ter o que fazer enquanto ele escreve. Começa a ficar deprimida e carente, e deixa Calvin maluco. Finalmente, ele pega o manuscrito e começa a fazer ajustes sutis nela. E se ela fosse um pouco menos carente, um pouco mais independente? Funciona. Logo, Ruby matricula-se em um curso e faz novos amigos. Faz planos com eles depois da aula, e Calvin sente ciúmes. Ambos visitam a família dele, e Calvin fica irritado porque ela os adorou e eles também a adoraram. Então, certa noite, em uma festa, ela pula na piscina com um autor rival, e Calvin perde a cabeça. Ao voltar para casa, eles brigam e Ruby o acusa de esperar que ela corresponda a seu “ideal platônico de namorada”. Ela diz que ele não a controla, e Calvin discorda. Senta-se à máquina de escrever e começa a datilografar; primeiro a faz latir como um cachorro, então andar de quatro e, por fim, saltar como uma líder de torcida, gritando “Você é um gênio!

Você é um gênio!” sem parar, até cair. Depois, ela se levanta e sai correndo.

Li, em uma entrevista com Kazan, que ela estava interessada em escrever sobre a violência inerente à redução de uma pessoa a um ideal. Assistindo a *Ruby Sparks – A Namorada Perfeita*, ocorreu-me que o filme era uma metáfora perfeita para o modo como a cultura *pop* age todos os dias para reduzir-nos a ideias, e como nós, como garotas, crescemos em uma espécie de País das Maravilhas ao contrário, onde a mídia empenha-se em nos apagar e substituir por estranhas versões de fantasia de nós mesmas. A personagem de Ruby é dupla. Ela é tanto um ideal patriarcal moderno quanto uma pessoa real lutando para emergir de baixo do véu opressor de tal ideal. *Ruby Sparks* aborda como é crescer à sombra desse duplo fictício, e este é tanto o conflito central do filme quanto a tese central deste livro. E ainda: diferenciais extremos de poder são péssimos para as relações humanas. E isto: não estou convencida de que o amor é um trabalho. E mais: a perspectiva importa; para a garota de seus sonhos, seu sonho é um pesadelo se ela está presa nele.

Perto do fim de *Alice no País das Maravilhas*, Alice faz amizade com dois desajustados, o Grifo e a Tartaruga Fingida. Eles sentem mais ou menos o mesmo que ela quanto às pessoas malucas do País das Maravilhas, e são os que mais se aproximam de validar os sentimentos dela. A Tartaruga Fingida conta-lhe a respeito de sua educação, sobre as lições que aprendia na escola, que a “diminuíam” a cada dia. [17] Ela ajuda Alice a perceber que não está nem maluca e nem sozinha. A validação dá a Alice confiança para voltar ao jardim e desafiar a autoridade da Rainha de Copas, e isso, é claro, faz a Rainha ficar roxa de raiva.

“Cale a boca!”, ela ordena. E, quando Alice se recusa, ela berra “Cortem-lhe a cabeça!”.

Mas Alice já não tem mais medo. Ela já começou a assumir uma vez mais seu tamanho normal. Ela estende a mão e enxota a Rainha com um gesto.

“Quem se importa com vocês?”, diz. “Vocês são só um monte de cartas!”

Com isso, a Rainha cai aos pedaços e as cartas voam para todos os lados. Alice desperta de seu sonho e corre para casa.

Embora tivesse se recusado a ouvir o resto da história de *Alice*, Kira não a esqueceu. De vez em quando ela folheava o livro, quando eu não estava olhando. Um dia, ela viu um vestido *vintage* em um brechó. Era pregueado, de flanela azul-clara, com gola Peter Pan, mangas bufantes e um laço nas costas. Parecia o vestido de Alice. Ela me pediu que o comprasse para ela, e foi o que fiz. Ela costumava usá-lo com sua tiara vistosa, com um laço dourado enorme em cima, que ela havia escolhido em uma loja de departamento. No dia da leitura em sua escola, ela acrescentou um avental branco e sapatos boneca de couro preto, e foi vestida de Alice.

Ela estava com 5 anos nessa época, e 7 quando comecei a escrever este livro – a mesma idade de Alice. Aos 7 anos, uma garota está a ponto de cair na toca do coelho e chegar a um jardim artificial, onde será ensinada a submeter-se às regras sem sentido de um jogo impossível de vencer – *croquet* com ouriços no lugar das bolas e flamingos em vez de tacos – sob a ameaça constante de destruição.

Desde então, Kira cresceu, não entra mais no vestido e perdeu a tiara dourada, mas espero que também cresça para além de todas as histórias limitantes, opressoras e infantilizantes – todos os contos de fadas destinados a mantê-la pequena, encolhida e assustada – muito antes do que aconteceu comigo. Espero que, como Alice, ela desperte e os enxergue como de fato são: apenas um monte de mentiras. Espero que ela os esmague sem pensar duas vezes, e escreva o próprio

conto de fadas, que reflita sua própria experiência como ser humano nesse mundo absurdo.

Enquanto isso, este livro é para ela.

Parte Um



Descendo pela Toca do Coelho

“Se você bebe muito de uma garrafa em que está escrito ‘veneno’, é quase certo que vai se sentir mal, mais cedo ou mais tarde.”

– Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*



Coelhinhas

APRENDI SOBRE SEXO COM O LIVRO INFANTIL DE ONDE VIEMOS? [*Where Did I Come From?*], de Peter Mayle, Arthur Robins e Paul Walter, mas aprendi sobre sensualidade com as revistas *Playboy*, de meu avô e com o Pernalonga fazendo a *drag*. O que compreendi, com o livro, era que o sexo era uma coisa desajeitada que acontecia quando um homem gorducho sentia “muito amor” por uma mulher gorducha e queria “ficar o mais pertinho possível dela”. Com a *Playboy* aprendi que sensualidade eram moças peladas e homens esquisitos e invisíveis.

A casa de meus avós foi construída em meados da década de 1950 e parecia o cenário de um filme de *A Pantera Cor-de-Rosa* [*Pink Panther*]. O escritório, em particular, exibia o tipo de masculinidade sofisticada e cosmopolita que estava na moda naquela época. Talvez em algum momento meu avô tivesse o hábito de organizar jogos de pôquer e convidar outros homens de cabelo empastado, curtidos de sol, que usavam camisas *guayaberas* e sandálias com meias brancas e se reuniam em volta da mesa de jogos coberta de feltro verde. Mas quando eu era criança, ele só tinha um visitante. Tio César era um almirante reformado da Marinha, com aparência suave, nariz de batata e uma severa limitação visual, que faziam lembrar um Mr.

Magoo beatífico. Outra característica interessante dele era haver perdido as cordas vocais devido a um câncer, tendo reaprendido a falar engolindo ar e arrotando as palavras (é a chamada fala esofágica. Ele nos ensinou a usá-la). Em minha infância, o escritório não era bem um espaço social, mas um templo à *persona* que meu avô criara para si mesmo, tendo a *Playboy* como seu guia.

Meu avô colecionava revistas *Playboy*. Isso não quer dizer que ele comprava todos os números; quer dizer que ele comprava todos os números, encadernava-os em volumes anuais com capas de couro gravadas a ouro na lombada e organizava-os em uma estante baixa por trás da mesa de pôquer, como se fossem os tomos de uma bela enciclopédia. Eles conferiam ao aposento uma atmosfera devassa, mas culta, que atenuava a vulgaridade grosseira dos cartuns emoldurados junto ao bar de fundo espelhado, que representavam cenas de enfermeiras e secretárias sensuais sendo assediadas sexualmente. Havia também – à época meu favorito – o cartum de um homem descendo pelo vaso sanitário enquanto dava a descarga, com uma legenda que dizia: “Adeus, mundo cruel”. As enfermeiras e os médicos dos cartuns emoldurados no escritório de meu avô pareciam criaturas de dois planetas diferentes (Marte Sapo e Vênus Gostosa). Mas o que parecia estranho e pouco familiar a nós, crianças, era o casal rosadinho, rechonchudo, ele careca e ela de cabelo armado, das ilustrações de *De Onde Viemos?*, encaixados um no outro como um yin-yang *hippie* com coraçõezinhos vermelhos flutuando a partir de seu abraço nu; eram parecidos demais um com o outro, como se fossem irmãos.

E foi assim que, durante o ensino fundamental, adquiri uma ligação sentimental com as revistas de mulher pelada de meu avô. Todo ano, no Natal, minha família viajava para Lima para visitar meus avós. Morávamos muito longe (primeiro em São Paulo, depois Nova York, depois Chicago, depois Madri, depois Chicago de novo, depois Nova York de novo, depois Madri de novo) e nossas visitas

eram curtas e muito espaçadas, por isso eu me esforçava para apegar-me a tudo que pudesse. Guardava na memória cada detalhe, e a tudo dava algum significado. Eu adorava meu avô. Coronel da Força Aérea, aposentado e elegante, com um bigode de Errol Flynn, parecia um personagem saído diretamente de uma *sitcom* dos anos 1960: tenso, nervoso e hilariante; um major Nelson, como o do seriado *Jeannie é um Gênio*, peruano. (A fuga era um tema recorrente: o bisavô dele fora um irlandês nascido em Nova York, que viajou ao Peru na década de 1860 a fim de trabalhar em projetos ferroviários, nos Andes, para Henry Meiggs, famoso magnata californiano de ferrovias e fugitivo da justiça). Meu amor por ele era metonímico, transferindo-se para os objetos que o representavam em minha mente. Ele era uísque, medalhas, cigarros, pistas de corrida, truques com cartas, balas *toffee*, brilhantina, sandálias com meias brancas, missa de sábado à noite, revista *Playboy*, arma.

Quando minha prima Christie e eu estávamos no primeiro ou segundo ano e meu irmão Gonzalo estava um ano atrás de nós, começamos a roubar as *Playboy* enquanto os adultos estavam ocupados com coquetéis e discussões. Nós nos escondíamos no quarto de empregada para examinar as revistas. Essa se tornou nossa tradição pré-almoço de Natal. Uma vez, ri tanto que fiz xixi nas calças em cima da cama de Rosa, e foi assim que nos descobriram. Dias depois, minha mãe apareceu com um exemplar de *De Onde Viemos?*, escrito pelo publicitário Peter Mayle, que depois ficaria famoso pelo livro *Um Ano na Provence* [*A Year in Provence*]. Era uma tentativa honesta e simpática de desmistificar o sexo para as crianças. Era um livro interessante, mas não tinha nada a ver com minha curiosidade, porque eu não queria aprender sobre a ciência dos mamíferos. Meu lance era a mistificação.

As imagens da *Playboy* tinham a ver com cultura, não com natureza. Todas aquelas fotos diáfanas de garotas nuas, sozinhas em

apresentos de decoração *kitsch*, com seus acessórios e rabos de cavalo (iguais aos meus!) tinham uma estranha qualidade estática e hermética que fazia a nudez parecer um tanto artificial. Elas me faziam pensar nos animais empalhados dos museus de história natural de Chicago e de Nova York. Era como se fossem protótipos, uma imitação da vida, e não propriamente vivas, não eram mulheres reais. O fato de estarem sem suas roupas não me incomodava tanto quanto o fato de estarem sem um contexto. Estavam isoladas e congeladas no tempo. Até as fotos ao ar livre pareciam ter sido tiradas por trás de vidros. Os textinhos biográficos que acompanhavam as fotos acentuavam ainda mais essa impressão, e lembravam as placas informativas dos dioramas dos museus, que detalhavam o nome de algum animal extinto, procedência geográfica, “estatísticas” (altura, peso e medidas de busto, cintura e quadril), padrões alimentares e comportamentos de acasalamento, ou preferências e aversões. A coleção da revista *Playboy* era um museu de garotas, uma taxonomia de mulheres. As fotos me fascinavam e ao mesmo tempo me enchiam com um horror ontológico. Eu sabia, porque todo mundo sabia, que apenas garotas eram *sexy*, que a sensualidade *era* as garotas – uma exclusividade feminina. Isso me confundia, e por isso eu continuava voltando para as revistas, tentando entender. Aquilo me incomodava de tantas formas que eu não saberia nem por onde começar.

A aura de alheamento, de coelhinho de pelúcia, daquelas mulheres, aliás, era precisamente o efeito que a *Playboy* buscava. Em 1967, Hugh Hefner contou à jornalista italiana Oriana Fallaci que eles chamavam as modelos de coelhinhas porque

o coelho tem, nos EUA, uma conotação sexual. Eu o escolhi porque é um animal puro, tímido, cheio de vida, agitado – *sexy*. Primeiro ele sente seu cheiro, então ele foge, e depois volta, e você tem vontade de acariciá-lo, de brincar com ele.

Uma garota parece um coelhinho. Alegre, brincalhona. Veja a garota que tornamos popular: a Playmate do Mês. Ela nunca é sofisticada, uma garota que você não conseguiria ter. Ela é uma jovem saudável, simples – a vizinha do lado... Não estamos interessados na mulher misteriosa, difícil, a *femme fatale* que usa *lingerie* elegante, rendada, e é triste, e de certo modo tem a mente suja. A garota *Playboy* não usa renda, não usa *lingerie*, ela é nua, limpa com água e sabão, e é feliz. [18]

Não li isso quando era criança, claro, mas acho que ainda assim entendi a mensagem. Para a *Playboy*, o “ideal de mulher” era uma princesa de contos de fadas nua: uma criatura silvestre jovem, tola, indefesa, crédula e fácil de manipular. Ela se entregava por inteiro por ser inexperiente demais para ter uma atitude melhor. Era um animal puro, limpo com água e sabão. Era incapaz de aprender, crescer ou mudar. Não podia de fato existir, num sentido temporal. Tudo que podia fazer era tentar cuidar de si mesma e exhibir-se. Ganhar experiência tornava-a difícil. Fazia com que fosse banida para a cabana da bruxa, na floresta. Tinha que permanecer uma coelhinha tola, um corpo inconsciente, congelado no tempo e preservado em âmbar, pelo tempo que fosse possível, para assim sobreviver. A “mulher sensual” é o único tipo que pode existir abertamente à luz do sol do reino simbólico. É o único tipo de mulher que merece ser olhada, receber atenção ou ter a existência reconhecida. Para ser ouvida, uma mulher precisa ser agradável de ver. Não deve haver dúvida quanto a ser sexualmente desejável, mas tal condição enfraquecerá os argumentos dela, por mais sofisticados que sejam. Não estamos interessados em tristeza, sofisticação ou experiência. Em segredo, acreditamos que a subjetividade feminina é suja.

Quando se é criança – quando eu era criança, ao menos –, você acredita em superlativos e em dados, e é reconfortado por essa visão organizada do universo. Assim, você começa a categorizar e avaliar e organizar e classificar tudo o que pode. Quando eu estava no primeiro e no segundo anos, achava que os concursos de Miss América, Miss Mundo e Miss Universo eram classificações estatísticas reais das mulheres mais bonitas do país, do mundo, do universo. (Eu não sabia bem como a Miss Universo poderia receber o título sem competir com alienígenas de outros planetas, mas estava disposta a suspender minha descrença.) Já havia compreendido que ser bonita não era o mais importante, como algum adulto sem dúvida me informou em algum momento, cumprindo seu dever, mas estava evidente que, no caso de uma garota, era a única coisa com que as pessoas se importavam. Bastava existir para perceber. Ser a mais bonita era o apogeu das conquistas femininas. Se a garota fosse bonita o suficiente, isso a tornaria *a número um do universo*. E, no entanto, a beleza que a tornava visível também lhe conferia uma estranha invisibilidade. Fazia com que se fundisse a uma massa indistinta, padronizada.

Antes do surgimento de Hugh Hefner, a pornografia era furtiva e oculta. Depois dele, estava por todo canto: *mainstream*, *pop*, chique, *cool*. Hefner dizia que sua grande inovação foi perceber que a *Playboy* era, muito mais do que a pornografia em si, um estilo de vida pornográfico. Ele não vendia fotos de garotas, vendia uma identidade masculina específica, por meio da transformação de garotas em objetos de consumo. Tal identidade guardava diversas semelhanças com a identidade vendida às mulheres nas revistas femininas, só que com as próprias jovens nuas como produtos descartáveis cujo consumo contínuo traria a felicidade. Era por isso que Hefner estava menos preocupado com concorrentes como *Penthouse* e *Hustler* do que com revistas “masculinas” como *Maxim* e *FHM*. Apesar de todas as

diferenças aparentes, as Playmates não sugeriam individualidade, mas variedade, uma cornucópia infinita de escolhas para o consumidor. Como estudante do segundo ano, eu compreendia muito bem o apelo orgiástico de contemplar algo assim. Era impossível descrever o prazer de estar diante da caixa nova de giz de cera com 64 cores, com apontador embutido grátis. Era como a inebriante sensação de posse diante do mostruário da sorveteria, que logo dava lugar a um sentimento arrogante de merecimento. Uma verdadeira fúria me invadia quando o número de sabores oferecidos não alcançava os 31 que tinham sido prometidos. Não vinha ao caso o fato de que eu sempre escolhia o mesmo sabor, e usava sempre as mesmas cores de giz de cera, mal tocando nas outras. O importante era a possibilidade da escolha infinita. A abundância. Saber que a cor siena queimada estava ali, ao alcance de meus dedos. O importante era o poder que isso causava.

É claro que olhar as garotas nuas na *Playboy* não fazia com que *eu* me sentisse poderosa. Ao contrário, dava a sensação de estar tendo um vislumbre de um universo paralelo, onde eu era ao mesmo tempo invisível e dolorosamente visível, anulada e exposta. Não havia o equivalente inverso. Eu não sabia que, mais ou menos na mesma época, a acadêmica Laura Mulvey estava criando a frase “o olhar masculino”. Essa linguagem continuaria inacessível para mim por mais duas décadas. Naquele momento, tudo de que dispunha para me ajudar a compreender eram coisas como a história de *Frog and Toad* [19] [Rã e Sapo] chamada “Dragões e Gigantes”: Toad se vê separado de Frog e, na entrada de uma caverna escura, dá de cara com uma serpente gigante que, ao vê-lo, diz: “Olá, almoço”.

Em 2003, Hugh Hefner contou à CNN que foi apenas em retrospectiva que percebeu ter criado o que seria, na verdade, “a primeira revista bem-sucedida para homens jovens e solteiros”,

organizada em torno de uma única ideia “artística”. Uma garota nua era colocada em um cenário, sendo introduzida na foto a sugestão de uma presença masculina. “Haveria um segundo copo, um cachimbo, uma gravata”, explicou ele, que sugeririam “a possibilidade da sedução”. Para Hefner, a presença de tal item transmitiria a ideia de que “garotas boazinhas também gostam de sexo”. [20]

A *Playboy* foi crucial para ajudar a combinar a garota boazinha e a garota má em uma única entidade, que Robin Morgan, cofundadora do grupo Mulheres Radicais de Nova York chamou de “a imbatível combinação madona-prostituta”. A cultura bombardeava as mulheres com mensagens ambíguas, colocando-as em situações absurdas, enlouquecedoras, de duplo vínculo psicológico. “Para receber aprovação, devemos ser sensuais e ao mesmo tempo puras, delicadas, mas capazes de lutar, recatadas e ao mesmo tempo agressivamente sedutoras, ou devemos dizer mal-humoradas”, escreveu Morgan. As rainhas de concursos de beleza e coelhinhas da *Playboy* enviadas ao Vietnã para entreter as tropas eram “mascotes da morte” em uma guerra imoral. “Onde mais”, perguntou Morgan, “seria possível encontrar uma combinação tão perfeita de valores americanos – racismo, militarismo, capitalismo – reunidos em um símbolo ‘ideal’, uma mulher?” Como Morgan escreveu no manifesto do grupo, parte da motivação para o protesto realizado durante o concurso de Miss América, em 1968, [21] foi chamar a atenção para a forma acrítica com que a mídia promovia o “degradante símbolo burro-peitudo-feminino” e os “ridículos padrões de ‘beleza’ que somos obrigadas a seguir”. Cinco anos antes do protesto, em 1963, a jovem jornalista Gloria Steinem passou quase duas semanas no Playboy Club sob o disfarce de coelhinha, e escreveu um artigo para a revista *Show* sobre sua experiência, revelando as péssimas condições de trabalho naquele que podia intitular-se “o melhor emprego do país para uma jovem garota” e ser levado a sério. Não me lembro de ter notado nenhum

cachimbo nas fotos, mas mesmo que o item casualmente introduzido fosse, sei lá, uma caixa de chiclete ou uma cartela de adesivos fofos, eu não adotaria uma postura fria e distante, enquanto olhasse para a garota com um sentimento de posse. Onde eu me encaixava na foto? Essa era uma questão existencial traumatizante demais. Era aquilo que as garotas viravam? Aconteceria *comigo*? Eu queria isso? E se quisesse? E se não quisesse? O que seria pior? A ideia de que garotas boazinhas também gostam de sexo nem uma única vez passou pela minha cabeça enquanto eu folheava uma revista *Playboy*. Esse pensamento passou pela minha mente enquanto eu brincava com minha Barbie Malibu e com o boneco de ação de meu irmão, mas nada nas garotas das fotos da revista sugeria que estivessem curtindo a experiência. Minha prima Christie e eu havíamos sido treinadas para redirecionar nossa subjetividade e aceitar o símbolo burro-peitudo-feminino e seu ridículo padrão de beleza como nosso padrão de feminilidade muito antes de folhearmos nossa primeira *Playboy*. Reconhecíamos as coelhinhas por conta de outras imagens que já tínhamos visto. Eram Barbies nuas com personalidade de princesas, exatamente aquilo que havíamos sido treinadas para reconhecer como nosso ideal pessoal – garotinhas bonitinhas, passivas, vulneráveis, inconscientes; as belas adormecidas. Christie e eu achávamos engraçado que uma revista chamada *Playboy* não tivesse garotos. Que descuido ridículo! Quem era o responsável pela revista? Tínhamos 7 ou 8 anos de idade. Levávamos tudo ao pé da letra. Estávamos erradas, é claro. O que a *Playboy* na verdade não tinha eram garotas.

Tendo sido criança nos anos 1970, nunca deixei de estar ciente de como o feminismo definiu-se por oposição ao espírito da *Playboy*, mas até recentemente nunca me havia ocorrido pensar como a *Playboy* definia-se por oposição ao espírito do feminismo. Eu pensava na versão *Playboy* da masculinidade como eterna, o *status quo* contra o

qual o feminismo aguerrido subitamente ergueu-se. Eu não sabia que ambos eram universos paralelos nascidos da revolução sexual. Em um deles, as mulheres exigiam capacidade de ação e controle sobre seus próprios corpos, bem como direitos e liberdades sexuais e reprodutivas; no outro, alguns homens ampliavam seu senso de merecimento, para incluir o uso casual do corpo das mulheres como entretenimento. As antigas noções patriarcais vitorianas de proteção das “virtudes” e da reputação das juvenzinhas desmoronaram, e o vácuo deixado foi preenchido por novas noções patriarcais de exploração comercial. A atividade de modelo, antes um trabalho rotineiro, chato e mal pago, executado por mulheres de físico normal que mostravam aos clientes o caimento das roupas, foi transformada em um mundo glamoroso de fantasia, no qual garotas menores de idade são produzidas para parecerem adultas. A *Playboy* ajudou, reinventando garotas belas, nuas e sexualmente disponíveis como o item máximo de luxo para o homem alfa.

A *Playboy* estava em seu apogeu entre 1966 e 1976, e o movimento feminista estava em seu apogeu entre 1968 e 1977. Em 1969, a *Playboy* atribuiu a tarefa de escrever uma matéria sobre o movimento de libertação feminina à jornalista *freelancer* Susan Braudy, que, após extensivos relatórios, escreveu um texto simpatizante ao movimento. Hefner ficou furioso. Ele respondeu em um memorando: “Essas garotas são nosso inimigo natural... Precisamos destruí-las antes que elas destruam o estilo de vida da *Playboy*”.^[22] Braudy se recusou a alterar e publicar sua história para se adequar a esse ponto de vista, e a *Playboy* acabou publicando um artigo chamado “De Pé Contra a Parede, Porco Chauvinista” em seu lugar. Uma secretária da *Playboy* vazou a história para a imprensa e, quando Hefner descobriu quem havia sido, ele a despediu.

Para mim, o problema com a revista *Playboy* não eram as fotos de garotas nuas. O problema era que, em seu universo Looney Tunes, só existiam predadores e presas. Mulheres que acreditavam serem iguais eram o “inimigo natural” dos homens, como em todas as duplas binárias – Frajola *versus* Piu-Piu, Coiote *versus* Papa-Léguas, Hortelino Troca-Letras *versus* Pernalonga.

Em sua entrevista de 1967, Fallaci pediu a Hefner que explicasse seus relacionamentos, na vida real, com as Playmates com quem ele tivera envolvimento romântico. Como eram? Ele era fiel a elas? Esperava que elas fossem fiéis? Ele respondeu: “A questão de ser fiel sequer existe em tal situação. Eu não ignoro outras garotas”. Ele tentou explicar que em geral mantinha um relacionamento especial que durava alguns anos e era complementado com relacionamentos secundários. Ele recitou uma série de nomes, garotas com quem tivera relacionamentos primários ao longo de treze anos.

“Eu gostaria de esclarecer que esses não eram pseudocasamentos, eram coabitações, que, infelizmente, provocam ciúmes em algumas mulheres”, disse.

“E o senhor é ciumento, senhor Hefner?”, perguntou Fallaci.

“Com certeza sou”, ele respondeu. “Eu não gostaria que Mary tivesse envolvimento sexual com outra pessoa. Quando isso aconteceu com algumas de minhas garotas especiais, fiquei muito magoado. Em meus relacionamentos, não procuro por igualdade entre homem e mulher. Gosto de garotas inocentes, afetuosas, fiéis que...”

“Está dizendo que jamais amaria uma mulher que tivesse tido tantos homens quanto você teve mulheres, senhor Hefner?”, interrompeu Fallaci. “Uma mulher que aceitasse e aplicasse sua filosofia?”

“De forma alguma”, disse ele. “Nunca procurei por uma mulher que fosse como eu. Eu não saberia o que fazer com um Hugh Hefner

de saias.” [23]

Nos início dos anos 1990, quando ingressei na pós-graduação, Judith Butler havia acabado de publicar seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* [*Gender Trouble*], introduzindo na cultura o conceito de “performatividade de gênero”; segundo ela, masculinidade e feminilidade não seriam algo que *somos*, mas algo que *fazemos* repetidas vezes. [24] Mais ou menos na mesma época, em uma matéria da *The New York Times Magazine*, a crítica Katha Pollitt criou a expressão “o princípio de Smurfette” para descrever a estranha desproporção de gêneros no mundo dos desenhos animados. Ela se surpreendera quando, já adulta, percebeu que nos desenhos era comum ver “um grupo de amigos homens” que era “realçado” por uma única garota estereotipada. Isso transmitia a mensagem de que “garotos são a norma, garotas são a variante; garotos são centrais, garotas são periféricas; garotos são indivíduos, garotas são espécies. Os garotos definem o grupo, sua história e seu código de valores. As garotas existem apenas em relação aos garotos”. Em outras palavras, “a garota” era uma intrusão, com frequência indesejada, em um universo masculino. Ela não representa uma consciência humana, mas uma perturbação psicosexual com um laço na cabeça. [25] Para mim, tais ideias foram libertadoras. Elas eram familiares. Eu as havia encontrado antes, não na faculdade, mas no ensino fundamental, e não por meio das coelhinhas da *Playboy*, mas do Pernalonga.

Quando está nu, isto é, na maior parte do tempo, Pernalonga é uma caricatura antropomórfica, um coelho de idade e sexo indefinidos. Seu corpo é esguio e andrógino; tem grandes olhos orlados de cílios, uma cauda arrebitada, o atrevimento de um adolescente e a habilidade de safar-se de situações complicadas. A existência de um coelho exhibe uma precariedade inerente – não há criatura mais indefesa –, e Pernalonga vive sozinho, desprotegido.

Não há um episódio em que não se torne alvo de um predador ou seja assediado por valentões e fanfarrões, que vão de irritantes a aterrorizantes. Ninguém respeita os limites dele, e todos o subestimam; o bom da coisa é que justamente por isso ele consegue ser mais esperto e vencer todo mundo. Pernalonga consegue escapar de caçadores burros, sargentos sádicos e maestros pomposos, não apenas evitando a captura, mas transformando tudo em um jogo. Ele consegue transformar-se por completo sem que ninguém note. Eu me identificava profundamente com o comedor de cenouras Pernalonga, mas ele também foi meu primeiro *crush* sexual. Eu gostava de seus grandes olhos, seu sorriso torto, seu tom debochado, a pequena fenda em seu peito. Ele foi meu primeiro *genderfucker*. [26]

Eu o adorava. Ele era meu ideal platônico de homem. E, no entanto, era quando ele se vestia de coelha sensual que eu mais gostava dele. Pernalonga “fazia o papel de garota” do modo mais exagerado, artificial e ridículo imaginável. Usando um vestido, ele era uma gueixa, uma sereia, uma bailarina, Lana Turner, uma adolescente ingênua, Carmen Miranda, a pessoa que fazia uma *performance* e a pessoa a quem a *performance* era destinada. Quando estava usando vestido, Pernalonga não era uma coelhinha sozinha na floresta, desamparada e com os peitos de fora. Ele(a) como garota era enorme. Ele(a) continha uma multidão. Ele(a) era travesso(a), sensual, sublime. De todos os animais de desenhos animados, ele(a) era aquele(a) de cuja lealdade jamais me ocorreu duvidar. Eu confiava em Pernalonga implicitamente. *Eu o(a) amava*. Pernalonga estava do meu lado. E é por isso que nunca gostei menos dele do que quando comeu com os olhos uma coelha *sexy* e virou-se para a câmera com uma piscadinha suja. Mais tarde, já no ensino médio, desenvolvi uma paixão obsessiva por David Bowie, e também um profundo senso de identificação. Quando Bowie morreu, décadas mais tarde, em 2016, e começaram a surgir histórias sobre seus relacionamentos nos anos 1970 com garotas

*image
not
available*



É Possível Salvar este Casamento?

EM 1973, A EMPRESA FARMACÊUTICA NA QUAL MEU PAI TRABALHAVA transferiu-nos de São Paulo, Brasil, onde havíamos morado por dois anos, para a sede em Nova York. Eu tinha 5 anos de idade, meu irmão 4 e minha mãe estava grávida de mais ou menos sete meses de minha irmã. A empresa nos instalou em um hotel na cidade, e poucos meses depois meus pais compraram uma casa em Nova Jersey, com um grande quintal e um bosque nos fundos. Meu pai era um executivo encarregado do marketing para a América Latina, e viajava a trabalho seis meses por ano. Nunca antes havíamos morado nos subúrbios, e minha mãe não estava acostumada a ficar sozinha o tempo todo em um lugar tão silencioso. Certa manhã, durante a semana, ela estava na cozinha quando ouviu um barulho forte do lado de fora e saiu para ver. Era a vizinha, cortando a grama. Quando viu minha mãe bamboleando em sua direção, ela desligou o cortador, achando que a tinha incomodado. Minha mãe lhe pediu que não parasse. Tinha sido um alívio ouvir o cortador. O silêncio era tanto que ela havia começado a imaginar se não estava morta e seria a última a saber.

Essa história sempre me faz lembrar de *Mulheres Perfeitas* [*The Stepford Wives*]. O romance *Mulheres Perfeitas*, de Ira Levin, foi um

*image
not
available*

casa comum e alienada, com uma sensação persistente de insatisfação que ela chamava de “o problema sem nome”. Ela se questionava se só ela sentia aquilo ou se suas antigas colegas de escola também sofriam de seu mal-estar existencial (sim, também sofriam). Mas esse autorretrato não era exatamente preciso. *Mística Feminina* tratava não tanto das donas de casa em si, mas do *ideal da vida da dona de casa*, ou o “culto à verdadeira feminilidade” de meados do século XX. Friedan escreveu: “Tendo diante de meus olhos a visão da dona de casa moderna e feliz, da forma como é descrita em revistas e na televisão, pelos sociólogos funcionais, pelos educadores preocupados com o sexo e por manipuladores, parti em busca de uma dessas criaturas místicas”. [33] O que Friedan descobriu, porém, foi uma ideia disseminada que ela chamou de a “mística”, um sistema de mensagens complexo, abrangente, autoperpetuado que dizia às mulheres que, para elas, só existe um caminho verdadeiro para a felicidade – e que o percurso é muito, muito curto. A mística dizia às mulheres que, quaisquer que fossem as circunstâncias particulares, desejos individuais, situação financeira, orientação sexual, e/ou histórico cultural, a única rota verdadeira, real, duradoura e “natural” para a felicidade feminina eram o casamento, a maternidade, a total dependência econômica de um marido e a completa imersão na esfera doméstica. A realização pessoal era de tamanho único, e se por algum motivo ela não se ajustava a você, era mais do que provável que fosse você o problema. A mística dissuadia as mulheres de terem objetivos para além daqueles ditados pelos modelos de gênero dos anos 1950. Ela dizia que “*apenas* uma supermulher poderia escolher fazer *qualquer coisa* com a própria vida além do casamento e da maternidade”. [34] Ela encorajava as mulheres “a ter pena das neuróticas, não femininas e infelizes que desejavam ser poetisas ou físicas ou presidentes”, e das mulheres de gerações anteriores, com seus esforços inúteis e fadados ao fracasso. Para uma mulher com aspirações, o melhor era ter a

*image
not
available*

rigorosa do que a estratificação por classes”, uma colonização que socializava as crianças nesse desigual “sistema de castas” de gênero, com o qual elas concordavam muito antes de compreendê-lo. “Por mais discreta que possa parecer”, escreveu Millett, “a dominação sexual talvez seja a ideologia mais disseminada de nossa cultura, e fornece seu mais fundamental conceito de poder.” [38]

A produção da segunda onda do feminismo foi de uma variedade assombrosa. Shulamith Firestone abordou sexo, reprodução e criação dos filhos em sua brilhante, embora insana, polêmica marxista *A Dialética do Sexo* [*The Dialectic of Sex*]. Rita Mae Brown publicou *Rubyfruit Jungle* [A Floresta do Fruto Rubi] e ajudou a formar o grupo feminista radical lésbico Lavender Menace [Ameaça Lavanda], em parte como protesto por Friedan ter excluído do Segundo Congresso para a União das Mulheres, em Nova York, as questões referentes às lésbicas. (Friedan receava que os objetivos do movimento fossem comprometidos caso os conservadores as desqualificassem, tachando-as de “lésbicas que odiavam os homens”; ela nem precisava ter se preocupado com isso, porque eles o fariam de qualquer modo.) Gloria Steinem e Letty Cottin Pogrebin abordaram a representação da mulher na mídia, fundando juntas a revista *Ms.* A Aliança das Mulheres Afrodescendentes e as ativistas porto-riquenhas uniram-se para formar a Aliança das Mulheres do Terceiro Mundo, na luta contra o racismo, o imperialismo e o sexismo. As feministas liberais estavam tentando ajudar as mulheres a ganhar direitos iguais e representatividade na sociedade *mainstream*; as feministas radicais queriam derrubar o patriarcado e começar tudo de novo a partir do zero.

Betty Friedan havia voltado seu interesse para outros temas, como o estabelecimento de uma agenda nacional para os direitos das mulheres e a luta pela aprovação da Emenda da Igualdade de Direitos

inútil e não merecia crédito. A heroína e todos que torcem por ela anseiam para que sua liberdade intolerável e a aventura indeterminada de sua vida cheguem a uma rápida conclusão. Um final feliz é impossível sem a formação bem-sucedida de um casal. Sem um casamento, a heroína fica “inacabada”. Ela ainda não se tornou “ela mesma”.

Assim, sobre o que seria um filme que não era a respeito de dois caras e suas aventuras? Esta era a grande questão, a questão que vinha de longa data, a permanente e sempre atual “questão da mulher”. Era a grande questão em 1865, 1890, 1920, 1940, 1963 e 1975. Como uma garota moderna conseguia tornar-se ela mesma? O que era uma garota? Quem tinha autoridade para dizer? O mais sinistro em *Esposas em Conflito* era o mesmo aspecto que parecera sinistro e estimulante em *Mística Feminina*. Se os maridos da história tivessem sido vilões unidimensionais de desenho animado, teria sido fácil ridicularizá-los e menosprezá-los. O mais assustador é que não eram assim. Eles tinham interesse pelo movimento feminino, como disse Joanna à corretora, ao referir-se ao marido. Eles lavavam a louça e levavam as crianças ao McDonald’s e ajudavam a construir câmaras escuras no porão para suas esposas fotógrafas. Individualmente, não eram maus, de forma alguma. O problema começava quando eles se reuniam e deixavam-se influenciar por um líder carismático. A ambivalência dos maridos quanto à substituição de suas esposas por sensuais robôs-esposas fica aparente ao longo do romance e do filme. Não é fácil para eles. Sem a reafirmação constante dos membros da Associação dos Homens, eles desmoronam, como acontece com o marido de Bobbie, quando eles a trocam pelo novo modelo. Os maridos estão seguindo ordens. Não são eles que criam as regras. Na verdade, *Esposas em Conflito* não trata de homens e mulheres, ou maridos e esposas, mas do modo como o patriarcado e o capitalismo usam o casamento “tradicional” – isto é, o modelo familiar com uma única fonte de

um filme de horror japonês. “Lá fora a gente tem que rastejar na terra, e tudo é verde em vez de amarelo. Mas aqui posso rastejar pelo assoalho liso, e meu ombro se encaixa direitinho naquela mancha que dá a volta nas paredes, e assim eu não me perco”, diz ela. O marido cai desmaiado ante a visão do monstro em que se transformou sua angelical esposa, e ela apenas rasteja por cima dele, alheia a tudo.

Gilman inspirou-se na experiência pela qual passou logo após o nascimento de sua única filha, quando teve um episódio severo de depressão pós-parto e foi levada para o campo pelo marido, que seguiu os conselhos do médico dela, Silas Weir Mitchell. Ele era um neurologista conhecido por tratar mulheres com “histeria” por meio de uma “cura pelo descanso”, que incluía isolamento dos amigos e da família, repouso na cama e alimentação forçada com alimentos gordurosos, sendo proibido ler, escrever, conversar e costurar. A ideia era destruir a vontade da paciente e ensiná-la a submeter-se à autoridade masculina, pelo bem de sua saúde. Mitchell aconselhou Gilman a “viver a vida mais doméstica possível. Mantenha sua filha em sua companhia o tempo todo [...] Deite-se por uma hora após cada refeição. Não tenha mais do que duas horas de vida intelectual por dia. E sequer encoste em canetas, pincéis ou lápis enquanto viver”. Ela seguiu as ordens, sua depressão transformou-se em psicose e ela se tornou suicida. Acabou largando o marido, mudou-se para a Califórnia com a filha e tornou-se uma escritora *best-seller* de êxito internacional.

Pensamos em mulheres “saindo de casa” e “entrando na força de trabalho” como sendo uma novidade na época em que *Esposas em Conflito* foi lançado. Mas não era tão novidade assim. Os subúrbios do pós-guerra, nos quais os casais jovens eram incentivados a estruturar suas vidas, eram novos. A classe média americana, como tal, era bastante recente. A noção de que nos Estados Unidos todo homem