



MULHERES E O DIREITO À VOZ: ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS DE FAZER FALAR EM OBRAS ESCRITAS POR ELAS

LAS MUJERES Y EL DERECHO A LA VOZ: ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS PARA HACER HABLAR EN LAS OBRAS ESCRITAS POR ELLAS

WOMEN AND THE RIGHT TO VOICE: PEDAGOGICAL STRATEGIES TO MAKE TALK IN WORKS WRITTEN BY THEY

Fabiana de Oliveira Gomes¹

Fernando Seffner²

RESUMO

O artigo analisa algumas relações de poder estabelecidas na sociedade como norma, particularmente aquelas ligadas aos marcadores de gênero e sexualidade, e se utiliza de obras literárias e jornalísticas para discutir a noção de direito à voz. As normas que regulam nossa sociedade possuem marcadores específicos, e estabelecem de muitos modos quem tem o direito de ter sua existência registrada e quem pode contar sua própria história. Muitas vozes foram silenciadas ao longo da história para que algumas poucas pudessem se expressar. O artigo investiga como artefatos culturais produzidos por mulheres podem atuar como estratégias pedagógicas de resistência do leitor no enfrentamento da violência contra as mulheres. As obras ‘Histórias de morte matada contadas feito morte morrida’, de Niara de Oliveira e Vanessa Rodrigues (2021) e ‘garotos obedientes’, de autoria de Natasha Centenaro (2018) são analisadas utilizando as pedagogias de gênero e de sexualidade como ferramentas de análise.

PALAVRAS-CHAVE: Norma. Artefatos Culturais. Silenciamento. Invisibilidade.

RESUMEN

El artículo analiza algunas relaciones de poder establecidas en la sociedad como norma, en particular las vinculadas a los marcadores de género y sexualidad, y utiliza obras

¹ Mestra em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

² Doutor em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

literarias y periodísticas para debatir la noción de derecho a la voz. Las normas que regulan nuestra sociedad tienen marcadores específicos, y establecen de muchas maneras quién tiene derecho a que se registre su existencia y quién puede contar su propia historia. Muchas voces han sido silenciadas a lo largo de la historia para que unos pocos pudieran expresarse. El artículo investiga cómo los artefactos culturales producidos por mujeres pueden actuar como estrategias pedagógicas de resistencia de los lectores frente a la violencia contra las mujeres. Se analizan las obras "Historias de muerte matada contadas como si fueren morte muerta", de Niara de Oliveira y Vanessa Rodrigues (2021) y "chicos obedientes", de Natasha Centenaro (2018), utilizando como herramientas de análisis las pedagogías de género y sexualidad.

PALABRAS-CLAVE: Norma. Artefactos culturales. Silenciamiento. Invisibilidad.

ABSTRACT

The paper analyzes some power relations established in society as a norm, particularly those linked to gender and sexuality markers, and uses literary and journalistic works to discuss the notion of the right to have a voice. The norms that regulate our society have specific markers and establish in many ways who has the right to have their existence recorded and who can tell their own story. Many voices have been silenced throughout history so that a few could express themselves. The paper investigates how cultural artifacts produced by women can act as pedagogical strategies of reader resistance in confronting violence against women. The works 'Stories of death killed told as dead death' by Niara de Oliveira and Vanessa Rodrigues (2021) and 'obedient boys' authored by Natasha Centenaro (2018) are analyzed using the pedagogies of gender and sexuality as tools of analysis.

KEYWORDS: Norm. Cultural Artifacts. Silencing. Invisibility.

* * *

A norma, a voz, o poder

Refletir como as relações de poder são estabelecidas na sociedade é, também, um exercício que permite relacionar dois conceitos essenciais para tal: a normatividade e o direito à voz, como de longa data defendem pesquisadoras feministas. As normas que regulam nossa sociedade possuem marcadores específicos – como cor, raça, gênero, orientação sexual, classe social, religião, geração, pertencimento religioso, origem regional, deficiência, entre outros tantos – e, portanto, ditam também quem teve direito a ter sua existência registrada, de que forma isso se deu e, ainda, quem pôde contar sua própria história, isto é, quem teve o direito de ter voz para tal. Dessa forma, para que algumas poucas vozes pudessem se expressar, muitas outras vozes foram silenciadas ao longo da história, e este fato ainda gera reflexos nos dias de hoje. Ou seja, o processo de silenciamento de muitas para que se escute a voz de poucos não terminou, ele pode ter diminuído em alguns campos – por exemplo, mais mulheres se manifestam e são

ouvidas hoje em dia, mas tal ampliação da voz feminina encontra fortes pressões contrárias. Portanto, se faz necessário pensar estratégias de enfrentamento a esses silenciamentos, e isso é possível ao dialogar utilizando ferramentas dos Estudos Culturais, dos Estudos de Gênero e do campo da produção teórica feminista.

O presente artigo busca investigar como artefatos culturais, produzidos por mulheres, podem atuar como estratégias de pedagogização do leitor, sobretudo no que diz respeito ao enfrentamento da violência contra as mulheres. Tomam-se como objeto de análise as obras ‘Histórias de morte matada contadas feito morte morrida’, de Niara de Oliveira e Vanessa Rodrigues (2021) e ‘garotos obedientes’, de autoria de Natasha Centenaro (2018), utilizando as pedagogias de gênero e de sexualidade como ferramentas de análise, com base em uma perspectiva pós-estruturalista. As estratégias pedagógicas são tomadas aqui como estratégias de governamentalidade ou modos de governo, conforme discutido em Michel Foucault (1999, 2002 e 2008), diretamente implicadas com as relações de poder e as hierarquias sociais, seja para modificá-las, seja para mantê-las. Enquanto o primeiro livro traz reflexões das autoras sobre a narrativa realizada pela imprensa brasileira a respeito dos crimes de feminicídio, em formato jornalístico, a segunda obra trata-se de um texto dramatúrgico, em monólogo, no qual o tema da violência contra a mulher também se faz presente, em narrativa literária. Ainda que sejam livros de categorias distintas – um jornalístico, o outro literário – a perspectiva dos Estudos Culturais permite com que se pense no caráter pedagógico destas obras.

Para tal, retoma-se o conceito de Tomaz Tadeu da Silva (2015), ao afirmar que, tanto a pedagogia quanto a cultura estão correlacionadas, pois as instâncias culturais também agem pedagogicamente, assim como a própria educação. Ou seja, os artefatos culturais – como a mídia e a literatura, por exemplo – transmitem conhecimentos, ensinam comportamentos e (re)produzem subjetividades, mesmo que não haja o objetivo explícito de ensinar algo. E é por intermédio desses elementos da cultura que aprendemos também as regras impostas pela cisheteronormatividade vigente na sociedade, ou que delas podemos resistir. Eis, então, uma dualidade: ao mesmo tempo em que os artefatos culturais possuem a potencialidade de ensinar implicitamente os comportamentos “adequados” perante a norma, também é a partir desses artefatos culturais que podemos revelar e/ou questionar a existência dessa mesma norma, pois ela só é revelada a partir do momento em que é questionada ou confrontada (LOURO, 2007; SEFFNER, 2013).

No campo da literatura, por exemplo, é possível analisar as produções literárias escritas por mulheres como elementos portadores de potencialidades de ordem pedagógica para o questionamento da norma e para a produção de novas subjetividades. Aqui, é necessário evidenciar dois elementos: o primeiro diz respeito à autoria das obras, enquanto o segundo é referente àquilo que é compreendido como cânone literário. A autoria das obras é fator analítico relevante, pois se assume que a produção artística-cultural-literária possui marcas culturais daqueles ou daquelas que as produzem/escrevem. Isto é, as vivências, os posicionamentos e a visão de mundo do autor ou da autora podem gerar reflexos em suas escritas, ecoando a cultura no qual ele ou ela está inserido/a. María Teresa Andruetto (2012, p. 125) aponta que

Um escritor – como qualquer pessoa – está cheio de condicionamentos culturais, econômicos, sociais, familiares, históricos, geográficos, e a literatura também. Envolvido intensamente em todos esses condicionantes e a partir da tensão que eles provocam, com seus interesses, seus desejos e seu campo ideológico que nunca está à margem do que produz, um escritor escreve – consciência do mundo – com intensidade, pondo-se inteiro nesse mar de contradições e nunca longe delas, intensa e fatalmente imerso.

Ou seja, não apenas as vivências, mas também as contradições existentes no universo particular de quem escreve acabam por gerar reflexos, influências, ecos em uma obra literária produzida por essa autora ou esse autor. Helénè Cixous (2002, p. 54) considera que “tanto na palavra feminina como na escrita não cessa jamais de ressoar aquilo que, por já nos ter outrora atravessado, tocado imperceptivelmente, profundamente, conserva o poder de nos afetar”. Por sua vez, Michel Foucault (2006, p. 54) avalia que “o texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor”. Assim, a autoria e as questões que envolvem relações de gênero estão imbricadas entre si, sendo essa relação essencial para o questionamento da norma.

Já no que diz respeito ao cânone literário, a produção literária de mulheres, salvo raras exceções, sempre ocupou um lugar à margem, pois “nas relações de gênero, assimétricas e de dominação, o que não é masculino assume uma posição marginal” (ZINANI; POLESSO, 2010, p. 100). Assim, ao pensarmos em literatura e em cânone literário, podemos traçar um paralelo com a cisheteronorma: o termo “literatura”, quando não é acompanhado por nenhum marcador – como “literatura de autoria de mulheres” ou “literatura marginal-periférica” – assume uma posição específica no entendimento de qual literatura estamos nos referindo: masculina, branca, heterossexual,

urbana, cisgênera, ou seja, dentro daquilo que se entende por norma. Para provocar as estruturas dessa cisheteronorma, é essencial reivindicar o que Nelly Richard denomina como “vozes descanonizantes”, isto é, as vozes silenciadas ou invisibilizadas ao longo da história, que possam contribuir em “leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone” (RICHARD, 2002, p. 137).

Dessa forma, analisar os elementos da cultura sob a ótica dos Estudos de Gênero auxilia na compreensão da cisheteronorma, nas formas em que ela atua e das diferentes vozes que foram ou ainda são silenciadas e/ou invisibilizadas por ela. Os relatos jornalísticos e literários femininos que destacamos neste artigo fazem falar a norma, e fica visível que a voz da norma é uma voz masculina, que ocupa o lugar da voz feminina. Para além de masculina, é uma voz branca. Embora se possa dizer que voz não tem cor, a da norma tem: é a voz da branquitude, assim como é a voz de uma determinada orientação sexual, a da heterossexualidade.

Invisibilidades e silenciamentos

Rebecca Solnit (2017; 2020; 2021) considera o silenciamento como uma forma de violência, argumentando que inúmeras vozes foram sistematicamente silenciadas ao longo da história, e deixar de ouvir a pluralidade de existências influenciou diretamente na construção da cultura ocidental: “Se as bibliotecas contêm todas as histórias que foram contadas, existem bibliotecas fantasmas de todas as que não o foram. Os fantasmas ultrapassam os livros numa proporção incalculável” (SOLNIT, 2017, p. 32). Ao entrarmos em uma biblioteca, podemos nos perguntar o que não está ali, pois foi silenciado e não mereceu passar de voz a uma escrita, se perdeu no tempo, não se tornou livro, não foi parar na estante ao lado de outros livros.

Alicerçando-se nessas reflexões, podemos afirmar que a história das mulheres perpassa séculos de silenciamentos naturalizados pela sociedade: seja ao negar o acesso livre aos estudos ou à vida pública, seja ao monitorar ou julgar as ações ou atitudes das mulheres ou mesmo criando padrões de comportamento ditos “adequados”, e que são aqueles que garantem a hegemonia masculina. Restritas à esfera privada, a própria presença das mulheres em relatos históricos tomou um lugar de segundo plano durante muito tempo, pois, conforme colocam Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy,

elas não eram sujeito, não sendo, portanto, dignas de registro. [...] as mulheres não ficaram caladas através dos tempos, é necessário revelá-las, assim como o seu cotidiano e narrar não apenas a sua história, como também a história da ideologia da submissão feminina, que justifica a inferiorização em todos os aspectos da cultura, na ciência, na religião, na literatura, na política, pelos séculos e até hoje. (ALVES; PITANGUY, 2022, p. 26-27).

Ainda que tenham sido invisibilizadas, é no estudo dos escritos das mulheres que residem algumas das melhores possibilidades de acesso a essas vozes silenciadas. A “força estratégica da palavra” – como assim define Heloísa Buarque de Hollanda (2022, p. 41) – presente em diários, textos ou poemas de mulheres permitiu o registro de seus comportamentos e de suas revoltas, por vezes de forma ousada e em oposição à delicadeza que delas era esperada (ALVES; PITANGUY, 2022; HOLLANDA, 2022). Essas manifestações foram tomadas, muitas vezes, ou na pauta do discurso psiquiátrico – elas são loucas; ou na pauta do discurso religioso – elas estão possuídas; ou na pauta do discurso médico – elas estão doentes; ou na pauta do suposto discurso da razão – elas não entendem do que estão falando. Mas as falas permaneceram, ganharam corpo, fizeram-se cada vez mais resistência, e hoje disputam espaço com vozes masculinas.

No entanto, Rebecca Solnit reflete a respeito das diferentes formas em que o silenciamento opera ainda hoje: “Ter uma voz não significa apenas ter a capacidade animal de emitir sons, mas a capacidade de participar plenamente das conversas que configuram a sua sociedade, suas relações com os demais e a sua própria vida.” (SOLNIT, 2021, p. 181-182). Para Rebecca Solnit (2021, p. 182), ter voz depende de três fatores: ter audibilidade, ou seja, poder ser ouvida, não ter sido privada de educação ou pressionada a se calar; ter credibilidade, sobretudo por conta “da insistência do patriarcado em considerar a mulher categoricamente desqualificada para falar”; e ter relevância, que, nesse caso, está ligada aos direitos do sujeito, pois suas palavras “servem a esses direitos e lhe conferem o poder de dar o seu testemunho, fazer acordos, estabelecer limites”. Pensando com base nesses três fatores, a autora avalia que as mulheres – bem como os homens não-brancos e, de forma dupla, as mulheres não-brancas – foram lesadas e, muitas vezes, ainda o são: por serem excluídas dos locais de debate, por serem desacreditadas quando denunciam algum ato ou por não ser considerado relevante o que elas têm a dizer, acrescentando que “a violência de gênero é possibilitada por essa falta de audibilidade, credibilidade e relevância.” (SOLNIT, 2021, p. 183).

É possível estabelecer, portanto, uma conexão entre o silenciamento das mulheres com as inúmeras formas que a violência de gênero pode se dar. A persistência da cultura do estupro, por exemplo, está diretamente ligada ao silenciamento das vozes femininas, em todas as esferas. A autora ainda avalia que a violência contra as mulheres é cercada de outros silenciamentos, que orbitam da cultura do estupro, para o questionamento dos depoimentos das vítimas de violência, para a agressão física e mesmo para o feminicídio.

[...] é uma recusa das nossas vozes e do que significa uma voz: o direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou de divergência, de viver e participar, de interpretar e de narrar. [...] Ter voz é fundamental. Os direitos humanos não se resumem a isso, mas isso é essencial para eles, e assim podemos considerar a história dos direitos e a falta dos direitos das mulheres como uma história do silêncio e do rompimento do silêncio. (SOLNIT, 2017, p. 30).

Como é possível, então, romper os silenciamentos e invisibilidades que são, de certa forma, incentivados pela normatividade?

Mídia como artefato cultural e pedagógico

Podemos, então, fazer uma primeira incursão na relação entre os artefatos culturais e os silenciamentos, a partir da narrativa da mídia sobre casos de violência de gênero. Lourdes Maria Bandeira (2017), avalia a violência contra a mulher como uma força social com capacidade estruturadora das dinâmicas sociais e das relações interpessoais:

Essa se torna uma modalidade expressiva em nossa sociedade, posta que está carregada de significados e significações, e cujas relações sociais são permeadas por relações de dominação e de poder, nas quais a carga simbólica é tão determinante quanto as demais. Ou dito de outro modo, esta violência posta como uma força estruturadora das relações de gênero ‘fixa’ ou tem a ilusão de fixar, por um lado, a identidade da agredida e do agressor como se cada um deles tivesse uma ‘essência’ definida; por outro, porque se impõe de maneira deletéria, e sobre a qual há escasso controle e pouca resistência social e institucional. (BANDEIRA, 2017, p. 21).

De certa forma, a análise realizada pela autora a respeito do caráter estruturador da violência na construção de significados na sociedade vem ao encontro do conceito de tecnologias de gênero. Para Teresa de Lauretis, o gênero é construído por meio de

tecnologias, tais como a linguagem e a cultura, “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 2019, p. 142). Por sua vez, Sandra de Souza Machado (2017, p. 128) avalia que os silenciamentos e as “más representações” presentes nos Meios de Comunicação de Massa – isto é, jornais, revistas, televisão, rádio, internet, entre outros – “terminam por fomentar, retroalimentar e perpetuar papéis sociais arcaicos, machistas e misóginos, ao normatizar as violências simbólicas e/ou físicas contra as mulheres”.

Cabe aqui uma melhor conceituação a respeito da expressão tecnologias de gênero, cujo vocábulo tecnologia pode ser entendido como artefato. Há modos e modos de narrar uma história, ou de contar uma notícia. A expressão tecnologias de gênero diz de certo arranjo e de certa escolha das palavras, das frases, das fotos, da chamada da matéria, da seção do jornal onde tal notícia é veiculada, que leva à produção de certa visão das relações de gênero.

Pensando com outro artefato muito nosso conhecido, os banheiros, podemos dizer que, na hora de tratar de uma das chamadas necessidades fisiológicas básicas, necessitamos primeiro decidir a qual gênero pertencemos. Entre a percepção da necessidade de urinar e o ato em si de urinar, temos que tomar uma decisão acerca de qual gênero pertencemos, pois os banheiros – aqui entendidos como tecnologias de gênero – a isso nos obrigam.

De modo sutil, ao sentir frio e buscar uma roupa, também somos interpeladas acerca da cor adequada a nosso gênero, e transformamos então a necessidade de se aquecer em uma tecnologia de gênero. Preciso saber meu gênero desde criança, na hora de escolher um brinquedo, certo material escolar, a fila em que devo estar para ingressar na sala de aula. O mais curioso é que, ao buscar definição do que seriam as necessidades fisiológicas básicas, vamos encontrar frases relacionadas às funções corporais essenciais para a sobrevivência e bem-estar humano. Mas sabemos bem que este humano, assim como tal, não existe. Ele é generificado, e nisso entram em ação as tecnologias de gênero.

Fazendo uma listagem rápida, não exaustiva e nem muito preocupada com os aspectos científicos do ponto de vista biológico, temos como necessidades fisiológicas básicas: alimentar-se (necessidade de obter nutrientes e energia por meio da ingestão de alimentos); hidratar-se (necessidade de beber água suficiente para manter o corpo hidratado e funcionando adequadamente); eliminar resíduos (necessidade de excluir do corpo resíduos metabólicos, tais como urina e fezes); respirar (necessidade de fornecer

oxigênio ao corpo, no mesmo ato em que se elimina dióxido de carbono); dormir (necessidade de descanso e sono adequados para o corpo se recuperar); regular-se termicamente (necessidade do corpo de manter uma temperatura interna constante para funcionar corretamente); exercitar-se (necessidade de exercitar o corpo para manter a saúde física e mental). Pois bem, para cada uma dessas necessidades fisiológicas básicas temos tecnologias de gênero operando, de forma a nos obrigar a fabricar gênero antes de realizá-las. Sequer respirar é algo que se dá “naturalmente”, pois uma respiração ruidosa será tolerada para homens, mas malvista para mulheres. O ronco é igualmente muito mais tolerado, se temos um homem roncando do que se temos uma mulher. Uma mulher roncando perde parte de sua feminilidade. Um homem roncando é apenas um homem roncando, o ronco não chega a afetar de modo muito substancial sua masculinidade.

Após explanar a respeito do conceito de tecnologias de gênero, podemos então retornar ao primeiro artefato cultural a ser analisado. No livro ‘Histórias de morte matada contadas feito morte morrida’, as jornalistas Niara de Oliveira e Vanessa Rodrigues (2021) analisam, sob a ótica dos Estudos de Gênero, manchetes e notícias veiculadas pela imprensa escrita brasileira sobre casos de feminicídio, de 1980 a 2021. Segundo as autoras, a abordagem utilizada e a culpabilização da vítima nas matérias jornalísticas sobre violências de gênero acarretam a continuação da agressão anteriormente sofrida:

Nos casos de feminicídio, muitas matérias sugeriam que as mulheres teriam alguma responsabilidade pela própria morte, com a justificativa usual, e sem questionamento, de *crimes passionais* – por ciúme ou por não aceitar o fim do relacionamento. Ou, ainda, nas escolhas das imagens – capturadas em geral dos perfis de redes sociais das vítimas – nas quais aparecem de maneira considerada sensual, o que estimulam ilações e juízos de valor sobre o seu comportamento e, com isso, acabam por sugerir um certo *merecimento* da violência. (OLIVEIRA, RODRIGUES, 2021, p. 49, grifos das autoras).

Cynthia Mara Miranda (2017) também relaciona a veiculação de narrativas sensacionalistas e espetacularizadas sobre violências de gênero pela mídia com uma forma de agressão, acrescentando ainda que esse tipo de narrativa reforça a cultura do estupro, retroalimentando a construção de argumentos que possam atribuir culpa à vítima:

A sociedade impõe regras e comportamentos às mulheres. O lugar delas está definido socialmente – e toda vez que uma delas quer romper as determinações impostas socialmente, abre-se uma margem para acontecer um ato de violência. A mídia estimula essa situação quando produz uma notícia sensacionalista e com viés machista ao invés de tratar a questão de forma mais aprofundada e crítica. Nos casos de violência contra a mulher, observa-se uma ausência de informação social relevante: os casos são tratados como se fossem casos policiais individuais, e não como uma problemática que está ancorada na sociedade, na cultura e na história. Quase nunca existe uma cobertura sobre o julgamento do agressor quando este chega a receber punição (MIRANDA, 2017, p. 361).

Além destes exemplos, o discurso existente nas manchetes e nas próprias matérias veiculadas, por vezes, acaba por “amenizar” o tema da violência quando, por exemplo, o título da notícia utiliza a voz passiva em sua construção, “na qual o objeto direto ocupa o lugar do sujeito, colocando a mulher como sujeito da ação em que ela é vítima” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2021, p. 57). Dessa forma, manchetes como “Mulher é encontrada morta em apartamento” infere que a causa da morte possa ser qualquer outra, mesmo quando a matéria traz, em sua sequência, que o autor do crime confessou ter assassinado sua ex-namorada.

Niara de Oliveira e Vanessa Rodrigues elencam outros elementos que auxiliam na suavização da gravidade dos casos de violência e de feminicídio, como a utilização em excesso do termo “suposto” ao noticiar casos de estupro, colocando em dúvida o crime ocorrido; a veiculação de justificativas e motivações para o crime, auxiliando até mesmo a estruturar a defesa do assassino e a desmoralização da vítima quando a matéria é ilustrada com sua imagem e não a de quem a matou. Indicam, também, que falta tato ao noticiar os casos de transfeminicídio e de feminicídio indígena, bem como que, embora as vítimas de feminicídio sejam, em sua maioria, negras, pobres e periféricas; os casos mais retratados pela imprensa e que geram maior comoção social são os de mulheres brancas e de classe média. As autoras colocam ainda que “a narrativa tradicional de nossa sociedade normatizada em um viés patriarcal, branco, cisgênero e heteronormativo contribui para a manutenção da violência contra a mulher, ainda que no campo simbólico” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2021, p. 268).

A suavização dos crimes de ódio contra mulheres nas matérias presentes em veículos da mídia colabora para certa romantização do que, até relativamente pouco tempo atrás, costumava-se chamar de crime passionai, isto é, cometer um crime por um pretenso amor. Temos aqui outra tecnologia de gênero, a de transformar o amor de um

homem por uma mulher, tomado como sentimento muito vigoroso, como algo capaz de matar, e não incriminar o criminoso, pois, afinal de contas, foi por amor que se matou. Mais do que isso, auxilia a construir no imaginário supostas verdades a respeito das vítimas dessas violências, por vezes culpabilizando-as, pois não souberam ou, pior ainda, não quiseram corresponder de modo adequado a tanto amor por parte do homem, e justificando a ação do agressor, não mais visto como agressor, mas como alguém perdidamente apaixonado, completamente no domínio das paixões. Quando suaviza a violência, nas palavras de Ana Paula Machado e Ivone Maria Mendes Silva (2019), a mídia acaba

[...] transmitindo uma naturalização do crime cometido, bem como, reproduz e fortalece as engrenagens invisíveis da violência simbólica; que neste caso se propaga pelos meios de comunicação e são incorporados pela sociedade como informações e conhecimento. Além disso, as expressões utilizadas para nomear o gênero masculino (vítima, marido, suspeito) contrapõem-se com a linguagem utilizada na nomeação do gênero feminino (ex-esposa, mulher, autora das lesões). (MACHADO; SILVA, 2019, p. 296).

É retirada da vítima, portanto, o direito a ter sua própria voz ouvida, mais uma vez: “Quando uma mulher é assassinada e se diz do crime que ela apenas morreu, como quem morre de doença ou acidente, nega-se a ela até sua história de morte” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2021, p. 30). Rebecca Solnit salienta que, no processo de silenciamento das mulheres, não ser ouvida ao denunciar agressões ou ao pedir socorro também é ter negado o direito à própria história:

Não poder contar a sua história pessoal é uma agonia, uma morte em vida que às vezes se torna literal. Se ninguém ouve quando você diz que seu ex-marido está tentando matá-la, se ninguém acredita quando você diz que está sofrendo, se ninguém escuta quando você pede socorro, se você não se atreve a pedir socorro, se você foi ensinada a não incomodar os outros pedindo socorro. Se consideram que você saiu da linha ao falar numa reunião, se não é admitida numa instituição de poder, se está sujeita a críticas improcedentes que trazem implícito que ali não é lugar de mulher ou que mulher não é para ser ouvida. Histórias salvam a sua vida. Histórias são a sua vida. (SOLNIT, 2017, p. 29).

Ainda que não seja uma obra literária, nem tampouco ficcional, afinal trata-se de um compilado analítico de matérias jornalísticas – e, portanto, verídicas –, Niara de Oliveira e Vanessa Rodrigues examinam as manchetes e notícias sobre feminicídio

utilizando a ótica dos Estudos Feministas para tal. Aqui, a intencionalidade das autoras está diretamente relacionada à profissão que exercem, ao desconforto e descontentamento pela forma com que os crimes de feminicídio são retratados e ao posicionamento que assumem perante as questões de gênero. Portanto, as marcas culturais das autoras são refletidas nas análises que tecem. Para Lourdes Maria Bandeira (2017, p. 14),

O ato de escrever sobre situações de violências, e com especificidade sobre a violência contra a mulher e de gênero, não é um fim em si mesmo, nem apenas um exercício de estilo livre. Requer um envolvimento emocional, afetivo e um compromisso intelectual particular e político de quem escreve, pois a violência é em si uma ‘força perturbadora’, um ‘poder inquietante’.

É possível, portanto, analisar esta obra também como um artefato cultural de ação e produção pedagógica: ao problematizar as maneiras pelas quais a imprensa tradicional costuma relatar a violência de gênero, oportuniza-se ao leitor ou à leitora outro olhar, *pedagogizado*, sobre o tema nas notícias que este ou esta tiver acesso, a partir de então. As próprias autoras convidam as leitoras, leitores e/ou profissionais de imprensa para, a partir da leitura da obra, refletirem a esse respeito, na forma de uma resistência à norma:

para tornar as narrativas mais respeitosas, éticas e não reiterantes de práticas machistas e misóginas, responsáveis não só por revitimizar aquela mulher que sofreu violência, mas por contribuir para nos vulnerabilizar diante das violências já sofridas ou que podemos sofrer. (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2021, p. 51).

Íris de Carvalho (2019) denomina o que aqui chamamos de pedagogização do leitor ou da leitora como um processo educativo-formativo jornalístico, afirmando que as matérias que denunciam a violência contra as mulheres são

[...] mais do que um serviço de divulgação de notícias. Ele passa a ser um forte influenciador na sociedade, pois a notícia ao ser veiculada, em forma de utilidade, passa a ter um componente pedagógico, que não consiste simplesmente em repassar informações, mas também, participar do processo de constituição dos sujeitos ao retratar um contexto cultural e social, construído e transformado por esses mesmos sujeitos. (CARVALHO, 2019, p. 271).

Assim, além da veiculação da notícia, o jornalismo também cumpre um papel de construção, produção e reprodução de subjetividades. No entanto, o livro aqui analisado possui uma potencialidade pedagógica, a fim de desconstruir certos padrões narrativos tão facilmente encontrados na mídia, sobretudo a hegemônica.

Dramaturgia como artefato cultural e pedagógico

O texto dramático ‘garotos obedientes’, de autoria de Natasha Centenaro (2018), faz parte do díptico de peças intitulado ‘duas vezes draMÁTica’, obra lançada como parte de uma coleção de Dramaturgia Feminina publicada pela Editora da PUCRS. Conforme a sugestão contida na rubrica inicial – isto é, no recurso utilizado para indicar ações e ambientar as personagens, além de orientar atores e atrizes, a direção da peça, bem como as leitoras e leitores do texto – trata-se de um monólogo para ator e duas câmeras, na qual a voz narrativa é a de um homem. Na rubrica, a autora ainda indica que isso se dá “a partir das provocações poeticorporais da interação entre o ator e as duas câmeras – como se uma dessas câmeras fosse o objeto de seu desejo e a outra a extensão de seu próprio corpo – como sujeito de suas emoções e de suas reações também físicas” (CENTENARO, 2018, p. 81).

Para María Teresa Andruetto, o narrador de um texto é mais do que apenas aquele que exerce o ato de contar a história, mas também a consciência do que está sendo relatado: “[...] o narrador conta, ou seja, dá conta de seu modo particular de ver esses fatos, já que as coisas não são o que são de forma absoluta” (ANDRUETTO, 2012, p. 148, grifos da autora). Em ‘garotos obedientes’, este narrador-personagem conta sobre a relação codependente de um casal, a partir de sua própria perspectiva, descrevendo em detalhes explícitos as fantasias sexuais que os dois realizam, entremeado pelas descrições de rotinas do cotidiano.

Nayara Brito (2018, p. 8) analisa que a peça expõe o binarismo na relação mulher-homem, “no qual um só é forte na medida em que a outra é frágil, uma só é louca na medida em que o outro é normal e só é bela na medida do desejo do outro”. No entanto, por intermédio de três poemas inseridos ao longo da peça, lê-se também uma voz feminina, que reitera o seu desejo:

[...].
esse peso da imaginação é real na fantasia
da minha língua a vagar pelo teu corpo – o mesmo
corpo de homem a correr e vazar suor
minha língua corre teu corpo a vagar suor
ofegante ele pede mais de mim mesma
ofegante eu dou tudo o que ele deseja

do meu desejo por ele e por todos eles
os outros que ele quer e deseja também
ofegante eu dou a ele a minha fantasia
minha fantasia cônica sou eu
minha fantasia cônica sou eu e ele sabe
como ele deseja a minha fantasia cônica
(CENTENARO, 2018, p. 85)

[...]
o real peso do teu sexo entre-paredes
de minhas coxas me move de lugar e pose
e ação e tempo mas não evita a volta
entre-partidas-retornos do teu sexo no meu
um dentro que é só nosso – dentro
esse dentro que é só nosso – dentro

quando o dentro nosso só deixa de
estar entre-paredes nossa de fantasia cônica
e na imaginação de uma língua que coça
uma língua que coça em demasia por ti
minha língua coça e grita: é imaginação
enquanto o prazer é teu
a fantasia cônica sou eu
(CENTENARO, 2018, p. 93).

É possível perceber, a partir dos poemas, a mulher sendo protagonista de seu próprio desejo, assumindo o lugar de sujeito da própria sexualidade, e não de objeto. Ela descreve o seu desejo, suas fantasias, conferindo certa noção de empoderamento, de agência de si. Nota-se, portanto, uma pedagogia de agência, no momento em que a personagem cria voz – lembrando: dentro de um monólogo de um narrador-personagem homem –, declara suas vontades e descreve as diferentes formas que as fantasias eróticas e sexuais com seu parceiro podem tomar.

É importante, aqui, não se guiar pelo lugar-comum que agrega um valor moralista, de forma a invalidar essas interações como possíveis, ditas por intermédio da voz de uma mulher. Para Michelle Gomes Soares, existem características no erotismo, quando este é engendrado por mulheres e “Falar de sexo, para o gênero feminino, sempre representou uma limitação imposta, pela sociedade, uma vez que o sexo, desde suas origens, é tratado como assunto de exclusividade masculina” (SOARES, 2019, p.

41). A mulher tem sido historicamente tomada como sexo, quase como sinônimo de sexualidade, ela é que introduz a sexualidade na cena, seja um quadro, uma foto, uma narrativa, uma notícia, um conto. Onde está a mulher, está o sexo, a sexualidade. Mas ela não é autorizada a falar dele, essa é uma fala sempre masculina. Mesmo com as modificações de equidade de gênero produzidas pela luta feminista, para muita gente o palavrão, a referência a órgãos genitais, a descrição do ato sexual, são práticas ligadas à masculinidade, e que não devem ser feitas por mulheres. Porém, cabe também desconfiar daquilo que é dito nestes trechos, ou mesmo quando o narrador descreve o que ela teria dito a ele, pois, conforme a pesquisadora Nayara Brito (2018, p. 10) aborda no prólogo do livro no qual a peça está inserida,

O que ressabia é o fato de esses poemas, apesar do eu lírico feminino, serem enunciados por um homem [...]. Aqui, atentamos para a problemática questão do ‘lugar de fala’ dos discursos: pode um homem se colocar no lugar e falar em nome dos desejos de uma mulher? Que projetos podem estar por trás dessa atitude?

Ao longo da peça, é possível notar os traços de uma fragilidade apresentada pelo personagem/narrador, que, no entanto, evidencia em sua fala a sua relutância em admitir seus medos e sentimentos. Descreve, por exemplo, um medo comum que possui e a impossibilidade de compartilhá-lo com sua companheira, como se fosse sinônimo de fraqueza:

Eu tenho medo de morrer dormindo, já falei isso, mas é que esse é o meu medo, não tenho mais esse medo, exatamente esse medo, porque agora sou forte e, como ela gosta de mim bem forte, *eu não posso dizer a ela que tenho medo* de morrer dormindo, não posso dizer que tenho medo de morrer, não posso dizer que tenho medo, não é propriamente um medo, ou esse medo, talvez seja apenas uma forma de ansiedade, um jeito do meu corpo demonstrar uma certa insegurança, que não existe, eu sei, não é real, é fantasia da minha cabeça, imaginação minha, não vou morrer dormindo, eu sei disso e eu posso parar de falar nisso, eu não vou falar isso, não vou falar pra ela e não vou mais pensar nisso também, a hora em que eu quiser eu paro de pensar, não tenho medo de morrer dormindo, isso era ontem, era *antes de conhecer ela*, ontem, *antes de ontem eu podia ter esse medo*, mas hoje não tenho mais, não penso mais nesse medo, porque eu sou forte, e *ela me quer bem forte*. Ela gosta de mim assim, forte. (CENTENARO, 2018, p. 90-91, grifos nossos).

Durante este fluxo de consciência, o personagem evidencia que considera o medo que sente de dormir e não mais acordar – e que foram, estas, suas primeiras

palavras na peça, o conhecemos, leitoras ou plateia, a partir desse mesmo olhar que ele tece sobre si – algo que não pode mais ser dito ou admitido. Sua parceira o quer forte, ou ele quer que ela o queira forte, e isso significa não confessar suas inseguranças, seus receios. Ao fim e ao cabo, estas percepções do personagem são oriundas da construção de uma masculinidade socialmente aceita:

A masculinidade hegemônica, por exemplo, marcada por características como força física, agressividade, competitividade e heterossexualidade, nas últimas décadas está sendo minada por outros códigos de representação. Nesse ponto, é preciso dizer que falar em masculinidade hegemônica não significa dizer que existe uma forma correta de ser homem. Significa, isso sim, dizer que há um padrão construído que envolve determinados tipos de comportamentos, de sentimentos, de interesses. São todos significantes construídos junto a significados que constituem em determinado momento histórico o que é percebido como masculinidade, ou melhor, como a masculinidade, que se opõe à feminilidade e que se sobrepõe a outras formas de masculinidade. (SABAT, 2001, p. 18).

Para Valeska Zanello (2018, p. 231), “a importância da masculinidade hegemônica é justamente dominar como ideal que medeia tanto o julgamento social dos homens entre si, em geral, como a relação do sujeito consigo mesmo, com desdobramentos em sua autoestima”. A autora afirma ainda que uma das formas da masculinidade hegemônica se afirmar se dá por meio da violência – que aparece como sinônimo de virilidade – e que

O silêncio é um dos caminhos que transformam um menino em um homem (Kimmel, 2009). Se as mulheres [...] aprendem o silêncio como forma de cuidar das relações (abrir mão de si mesma, para manter o bem-estar dos outros e das relações), no caso dos homens, trata-se de manter a cumplicidade com outros homens e para preservar, narcisisticamente, o sentimento de honra perante eles. É um silêncio “para fora” do grupo, pois para dentro há uma comunicação intensa, a ponto de uma “façanha” viril de um dos membros ser fácil e rapidamente compartilhada entre os demais. (ZANELLO, 2018, p. 227-228).

Portanto, demonstrar à sua companheira que tem medo é, simultaneamente, admitir para si uma suposta fraqueza, relacionada ao feminino ou ao juvenil e oposta à ideia de virilidade. Natasha Centenaro expõe uma espécie de autossilenciamento masculino, ou seja, o silêncio imposto para si mesmo sobre temas que abalariam um ideal de masculinidade hegemônica. Essa exposição também carrega um possível efeito

pedagógico, pois leva quem lê ou assiste à peça a refletir a respeito das autoimposições de comportamento que estão imbricadas com questões de gênero.

Outros traços dessa masculinidade hegemônica que o personagem reproduz são perceptíveis no sentimento de posse que descreve ao falar sobre sua companheira, quando o mesmo narra, por diversas ocasiões, que “ela sabe, ela é minha, ela é minha e eu não preciso dizer, ela riu de mim a primeira vez em que eu falei você é minha” (CENTENARO, 2018, p. 86). O personagem se demonstra satisfeito – e até feliz – por sua parceira pertencer a ele, cozinhar para ele, de forma que gostaria, inclusive, que fosse somente dele em todas as ocasiões.

Eu queria que ela escrevesse poesia, eu queria que ela tocasse violino, eu queria que ela pintasse umas aquarelas, umas naturezas mortas, umas paisagens, podia ser bem abstrato também, não ia me importar, sequer ia entender, queria sentir o cheiro de terebintina das mãos dela, aquele cheiro lentamente nos intoxicando, as mãos sempre com algum resquício de têmpera, de solvente, de nanquim, mas, na verdade, eu queria que ela tocasse violino. *Pra mim.*

Pra mim.
(CENTENARO, 2018, p. 83, grifos nossos).

É notável, também, que esse sentimento de posse está atrelado ao sistema de dominação patriarcal de subordinação e opressão dos corpos das mulheres. Adriana Piscitelli discorre que “o patriarcado situa e confina a mulher no mundo privado e doméstico, espaço dos ‘afetos’, de forma que, na ideologia patriarcal, os espaços privado e público parecem estar separados e em oposição” (PISCITELLI, 2009, p. 132, aspas da autora). No decorrer da peça, essa suposta posse torna-se mais evidente, sob a justificativa de que ambos estão vivendo o “amor verdadeiro”. Para o personagem, o amor “de verdade” envolve tanto a posse quanto a confiança em estabelecer limites na hora de realizar as fantasias sexuais com estrangulamento. Ela pede para ser sufocada, ele obedece, assim como para quando ela pede para parar. “é esse o amor de verdade, eu amo ela, eu fiz ela assim, ela me fez assim, nos amamos de verdade, do nosso jeito, nós dois um só amor, um só, nós, eu e ela, nosso amor verdadeiro” (CENTENARO, 2018, p. 92). Vai-se estabelecendo, aos poucos, uma relação de criador e criatura ao público que está lendo ou assistindo à peça.

Você me fez assim, do jeito que você me queria, frágil e dependente na medida em que você pudesse se sentir forte, eu também sou forte na medida em que você pudesse se sentir frágil e dependente de mim,

você me fez assim, louca na medida em que você pudesse se sentir normal, sou linda na medida em que você pudesse se sentir excitado com a minha beleza, gosto de você na medida em que você pudesse gostar de tudo fora de você mesmo, todo o externo a você, você me fez assim como você queria que eu fosse assim, linda, louca, frágil, dependente, e forte, muito forte, você me fez assim, meu amor, eu sou sua, como você queria que eu fosse, nas medidas e proporções que você queria, como você desenhou aí no seu pulso, como você escreveu aí no seu pensamento, como você viu aí nos seus olhos, como você sentiu aí no seu coração, como você vibrou no seu pau, eu sou tudo. Toda.

Só sua.

(CENTENARO, 2018, p. 94, grifos nossos).

A partir do momento em que a repetição se torna uma constante e sua companheira assume um papel quase que robótico ao descrever a sua rotina e as compras que fez – tudo por ele, tudo por seu amor – e perde completamente a capacidade de escolha e de agir por conta própria, o personagem/narrador entra em conflito. Tudo aquilo que antes era encantador nela, se torna enfadonho, as perguntas constantes que ela o faz, nos moldes de uma “esposa perfeita” que realiza todos os desejos do seu marido, tudo o incomoda, a ponto de ele reproduzir o mesmo padrão durante a relação sexual, perguntando incessantemente o que ela queria que ele fizesse, sem pausas:

[...] Você quer? Eu continuo estrangulando você? Com mais força? Você continua sem respirar? Mais tempo? Você quer? Mais estocadas? Mais força? Mais tempo? Mais rápido? Mais estocadas? Mais força? Mais tempo? Mais rápido? Mais estocadas? Mais força? Mais tempo? Mais rápido? Sem respirar. Você quer?

[...]

Eu sou a sua criação, você me fez assim, eu aguento tudo.

Eu não quero mais você assim.

Eu sou como você quiser, meu amor.

Por favor, para? Para? Para? Por favor?

Eu sou assim porque assim você quis assim que eu sou.

(CENTENARO, 2018, p. 98-99, grifos nossos).

Ele é, afinal de contas, como diz o título da peça, um garoto obediente, o que constitui uma provocação, pois os meninos devem ser desobedientes, e as meninas é que devem ser obedientes. Após as incessantes perguntas durante o sexo, estabelece-se um diálogo – ainda que apenas descrito pelo narrador, sugerindo mais um fluxo de consciência do que propriamente um diálogo – no qual o narrador/criador confronta sua companheira/criatura, por não querer mais manter a dinâmica que vinham estabelecendo. O personagem/narrador então revela que a relação sexual narrada

anteriormente ultrapassou o limiar do desejo de sufocamento, resultando em violência e, conseqüentemente, a morte de sua companheira: “Hoje. Hoje eu não estou com medo de morrer. Dormindo. Matei você, meu amor. Meu único amor. Você está morta. Agora. Agora vou dormir.” (CENTENARO, 2018, p. 101). O texto traz, na sequência, uma marcação: “Quando o criador mata a sua criatura ele se mata junto / Sem sua criatura o criador não sobrevive / Mas faz arte / A criatura ri da arte do criador” (idem).

Assim como no começo da peça uma rubrica indicava a leitura da data, da hora e iniciava-se um cronômetro em contagem regressiva, agora outra rubrica indica os mesmos dados, mas o cronômetro para. O poslúdio traz, na sequência, dados sobre a violência contra a mulher, intercalados às ordens de “Desobedeça” e “O cronômetro não para” (CENTENARO, 2018, p. 103).

DESOBEDEÇA

UMA MULHER é vítima de violência física a cada 7,2 segundos
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

UMA MULHER foi estuprada a cada 11 segundos em 2015
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

TREZE MULHERES foram mortas a cada dia de 2013 por
FEMINICÍDIO
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

a CENTRAL DE ATENDIMENTO À MULHER – LIGUE 180 –
atendeu UM pedido a cada 42 segundos de 2015
O cronômetro não para

DESOBEDEÇA

garotos obedientes
(CENTENARO, 2018, p. 103, grifos da autora).

Natasha Centenaro, portanto, provoca as leitoras e leitores – ou a plateia – a refletir sobre diferentes questões de gênero entre os personagens, mesmo que seja preciso suspeitar sobre a veracidade dos fatos narrados em um monólogo. Assistimos ou lemos a história apenas pela perspectiva do personagem masculino, no entanto é evidente o desconforto gerado quando é descrita a submissão plena e o completo esvaziamento de quererres próprios da personagem feminina em consonância com o deleite do narrador. Ainda assim, por mais que o narrador seja um homem, é necessário lembrar que a voz que escreve a peça é a de uma dramaturga mulher. Essa informação

está presente o tempo todo, e muito porque a autora tem ampla inserção acadêmica e nas mídias sociais, discutindo temas ligados à escrita feminina, e feminista. Portanto, em todas as passagens eróticas com um tema tão denso quanto a dominação e submissão em uma relação sexual, aquela que escreve não ocupa a mesma posição de subalternidade que sua personagem e, sim, quem dá voz tanto ao desejo da mulher quanto à violência praticada pelo homem. “O erótico, que constitui um campo teórico complexo, torna-se ainda mais sinuoso na voz das mulheres” (SOARES, 2019, p. 41).

Ao gerar reflexão sobre esses temas, a autora também reitera a importância do debate sobre o tema da violência contra a(s) mulher(es), inserido no poslúdio da peça. As ordens “desobedeça”, intercaladas com os dados alarmantes sobre feminicídio, estupro e violência física, falam diretamente com os “garotos obedientes” que leem – ou assistem – a obra. Trata-se de desobedecer à masculinidade hegemônica, aos padrões preestabelecidos pela sociedade, à toxicidade que o comportamento “obediente” à norma pode trazer. Trata-se de desobedecer a norma, o que é conseguido forçando a norma a falar. A norma insiste na obediência da mulher, a autora cria uma peça em que o garoto é obediente à mulher, que lhe pede que execute a norma de seu silenciamento. Ao fazer isso, o garoto, obediente a priori, se vê na necessidade de ser desobediente. O jogo das relações de poder enfrentado na peça traz uma situação de profunda reflexão pedagógica em que, de tanto obedecer, se produz um cansaço, um esgotamento, uma monotonia, e uma morte final, no caso, a da mulher. Mas ela não morre sozinha. A narrativa da peça, ou da obra literária, nos faz ver que a morte daquela mulher é uma situação estrutural brasileira, indicando, inclusive, com o cronômetro, os minutos e segundos que separam cada mulher morta pelas mesmas razões. E, também, fala diretamente às mulheres, não somente pelo tema ser de interesse específico ao gênero, mas também como um conselho, em uma possível interpretação da frase final da peça: “desobedeça garotos obedientes”. O plural aqui, garotos obedientes, novamente traz a norma para a cena, no caso a cisheteronorma, pois não se trata de um garoto, mas da produção de garotos com o mesmo comportamento. Trata-se, como salientamos mais acima, de uma tecnologia de produção de gênero, de produção de relações assimétricas de gênero, que pode levar – e, muitas vezes, leva – ao feminicídio.

Dessa forma, em ‘garotos obedientes’, Natasha Centenaro aborda temas que dialogam diretamente com questões de gênero, tecendo também diversos questionamentos das normatividades vigentes, seja a partir de uma personagem mulher, que fala sobre prazer e confronta tabus sociais; seja a partir de seu personagem homem,

regido pela masculinidade tóxica e normativa, que traz o enfoque para o tema da violência contra a mulher e o feminicídio. A leitura do texto traz algo de indigesto, de perturbador, pois as passagens entre obediência e desobediência, entre amor e assassinato, são tão tênues, separadas por uma linha tão fina, por uma fronteira tão porosa, que chegam a assustar.

Resistindo às violências, aos silenciamentos e às invisibilidades

Fundamentada na análise aqui apresentada, é possível relacionar as potencialidades pedagógicas dos artefatos culturais para o enfrentamento de violências e ruptura dos silenciamentos e invisibilidades de personagens marginais existentes fora das páginas. Nada do que afirmamos aqui se dirige aos méritos das obras, seja o mérito literário, que se mede pelo prazer da leitura, seja o mérito jornalístico, que se mede pela qualidade da reportagem e das fontes consultadas. Tais méritos são indiscutíveis para nós, que nos apaixonamos pelas leituras indicadas, e de toda forma a discussão do mérito pertence a outros campos: o da crítica literária e o da crítica jornalística. Nosso desejo é perceber que as obras indicadas, tomadas como artefatos culturais que entram no jogo de representações e produção de opiniões, carregam um enorme potencial pedagógico, no sentido de efetuar a resistência aos muitos modos de silenciar, invisibilizar e violentar. Não se trata também de reduzir as obras analisadas ao seu potencial pedagógico, ou seja, buscar estratégias para o trabalho em sala de aula. Em verdade, ao longo deste artigo nem nos ocupamos do potencial pedagógico escolar das obras, embora reconheçamos que tal potencial exista, e mesmo já tenhamos vivenciado cenas e relatos de situações em que as obras foram utilizadas na cultura escolar, com grande sucesso.

Nós nos ocupamos das obras como artefatos culturais, postos a circular no mundo, e nos interessamos pelo potencial deles enquanto pedagogias culturais, que indicam modos de governar situações, hierarquias, jogos de poder, questionamentos da norma. Dessa forma, *dessilenciar* vozes com base na literatura e na reflexão crítica sobre a mídia é, também, questionar as verdades hegemônicas construídas e reiteradas pela cisheteronormatividade vigente em nossa sociedade. Não nos ocupamos em analisar de modo detido as conexões entre as autoras e suas obras, apenas fornecemos vários indícios e nos apoiamos em reflexões teóricas desse campo, indicando que, nas obras, estão postas opiniões e modos de ver o mundo que carregam sintonia com a vida

pública das autoras. Nosso foco mesmo foi, a partir do que as obras dizem, mostrar seu potencial de resistência à cisheteronorma, e mostrar também as estratégias que tais obras usaram para fazer isso, o que constitui, a nosso ver, no maior ganho dessa análise.

Em ‘garotos obedientes’, Natasha Centenaro empresta sua voz e seus ecos culturais para um narrador-personagem homem e, ao fazê-lo, também questiona padrões de masculinidade, sobretudo suas vinculações com as ideias de virilidade, poder e violência, servindo também como uma forma de denúncia sobre feminicídio e de questionamento da obediência irrestrita à norma. Diferentes vivências trazidas para as páginas literárias propiciam diferentes olhares e – talvez até – novas referências ao leitor, inferindo uma ação pedagógica a respeito. Aqui, a questão da autoria se faz presente mais uma vez: ler autores ou autoras indígenas, negros/as, LGBTQIA+, periféricos/as, entre outros marcadores, amplia horizontes e auxilia na construção de novas subjetividades.

À guisa de exemplo, podemos pensar nas obras literárias de José Falero, Jeferson Tenório, Carolina Maria de Jesus, Camila Sosa Villada, Natalia Borges Polesso, Tatiana Salem Levy e Manoela Sawitzki entre tantos outros e outras, como canais de questionamento da cisheteronorma, de denúncia de violências, sejam relacionadas ao gênero, à sexualidade, à cor/raça ou à territorialidade, sejam simbólicas ou não. Não se trata apenas de lugar de fala, se trata de proposta política, que pode ser analisada como pedagogia cultural de enfrentamento às normas, seja a norma da branquitude, a cisheteronorma, a norma de classe, a norma do corpo perfeito e eternamente jovem, a norma brasileira do Sul Sudeste Maravilha, a norma religiosa católica ou no mínimo cristã, a norma viril.

Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *Feminismo no Brasil: memórias de quem fez acontecer*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência, gênero e poder: múltiplas faces. *In: STEVENS, Cristina et al. (orgs.). Mulheres e violências: interseccionalidades*. Brasília: Technopolitik, 2017, p. 14-35.

BRITO, Nayara. Bendito seja o drama fruto de nosso ventre. *In: CENTENARO, Natasha. duas vezes dramática*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018, p. 7-11.

CARVALHO, Íris de. Violência contra as mulheres: o educativo-formativo das matérias jornalísticas do website G1. In: BAGGENSTOSS, Grazielly Alessandra et al. (orgs.). *Não há lugar seguro: estudos e práticas sobre violências contra as mulheres à luz da multidisciplinariedade*, v. 2. Florianópolis: Editora Centro de Estudos Jurídicos (CEJUR), 2019, p. 269-285.

CENTENARO, Natasha. *duas vezes draMática*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Editora Vega, 2006

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Feminista, eu? Literatura, cinema novo e MPB*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 121-155.

LOURO, Guacira Lopes. Conhecer, pesquisar, escrever... *Educação, Sociedade & Culturas*, n. 25, p. 235-245, 2007.

MACHADO, Ana Paula; SILVA, Ivone Maria Mendes. Violência contra a mulher: um olhar da mídia e das mulheres em situação de violência. In: BAGGENSTOSS, Grazielly Alessandra et al. (orgs.). *Não há lugar seguro: estudos e práticas sobre violências contra as mulheres à luz da multidisciplinariedade*, v. 2. Florianópolis: Editora Centro de Estudos Jurídicos (CEJUR), 2019, p. 286-299.

MACHADO, Sandra de Souza. Vidas Partidas no discurso midiático brasileiro sobre as mulheres. In: STEVENS, Cristina et al. (orgs.). *Mulheres e violências: interseccionalidades*. Brasília: Technopolitik, 2017, p. 128-144.

MIRANDA, Cynthia Mara. Violência de gênero nos meios de comunicação: reflexões preliminares e desafios para superação. In: STEVENS, Cristina et al. (orgs.). *Mulheres e violências: interseccionalidades*. Brasília: Technopolitik, 2017, p. 357-366.

OLIVEIRA, Niara de; RODRIGUES, Vanessa. *Histórias de morte matada contadas feito morte morrida: a narrativa de feminicídios na imprensa brasileira*. São Paulo: Editora Drops, 2021.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berleandis & Vertecchia, 2009, p. 116-148.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 9, p. 9-21, 2º semestre/2001

SEFFNER, Fernando. Sigam-me os bons: apuros e aflições nos enfrentamentos ao regime da heteronormatividade no espaço escolar. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 145-159, jan./mar. 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SOARES, Michelle Gomes. *O erotismo desentranhado da voz feminina: a transgressão do silêncio em Muito prazer e O prazer é todo meu*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2019.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOLNIT, Rebecca. *De quem é essa história? Feminismos para os tempos atuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOLNIT, Rebecca. *Recordações da minha inexistência: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ZANELLO, Valeska. *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018.

ZINANI, Cecil J. A.; POLESSO, Natalia Borges. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *MÉTIS: história & cultura*, Caxias do Sul, v. 9, n. 18, p. 99-112, jul./dez. 2010.

Recebido em maio de 2023.
Aprovado em agosto de 2023.