

# O JOGO DAS CURVAS

Selma Regina Nunes Oliveira

## RESUMO

Este artigo é parte integrante da tese de doutoramento *Mulher ao Quadrado – As Representações Femininas nos Quadrinhos Norte-Americanos: permanências e ressonâncias. 1895 – 1990*. Nele, a autora identifica os modelos mais recorrentes nas histórias em quadrinhos produzidas nos Estados Unidos e publicadas no Brasil, a fim de analisar não somente a construção e a atualização do corpo feminino nessas histórias, mas também as representações, os valores e os sentidos presentes na configuração dos corpos.

**Palavras-chave:** história em quadrinhos, representações, corpo, feminino e sexualidade

## ABSTRACT

This article is part of the Doctoral Thesis (PhD): *Mulher ao Quadrado – As Representações Femininas nos Quadrinhos Norte-Americanos: permanências e ressonâncias. 1895 – 1990* ('Framed Woman – Female Representations in North American Comics. 1895 – 1990'). The author identifies the most recurrent female models found in comics produced in the United States and published in Brazil, with the intent of analysing not only the construction and updating of the female body in comics, but also the representations, values and meanings present in the body configurations.

**Key words:** comics, representations, body, female and sexuality

**Selma Regina Nunes Oliveira** é doutora em história pela Universidade de Brasília, coordenadora da linha de pesquisa "Imagem e Som" do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB.

Quantos sonhos adolescentes foram povoados por belas silhuetas de papel? Pernas longas e bem delineadas, curvas sinuosas, seios e quadris arredondados, contornos delicados compõem as mulheres de papel que desfilam pelas páginas das revistas em quadrinhos, exibindo sensualidades, ternas ou exuberantes, que a mão do desenhista traça em linhas perfeitas. A representação do corpo feminino nas histórias em quadrinhos tem sido, há várias gerações, um *locus* erotizado de significações; uma instância de vigilância e controle sobre as sexualidades masculinas e femininas. A própria textura desse corpo concorre, na opinião de Bourdieu (1999, p. 79), “[...] para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros”. Desse modo, as belas mulheres de papel são, a um só tempo, padrões de beleza a serem seguidos e consumidos; elas fixam a identidade feminina enquanto reafirmam os valores masculinos.

Para o imaginário feminino as mulheres de papel tornam-se esquemas de mediação de sua relação com seu próprio corpo. Inscrito nos padrões da cultura de massa, aquele corpo idealizado e projetado sobre um folha em branco transforma-se em mais uma imagem feminina que cobra da menina formas e medidas provavelmente distantes do seu corpo legítimo. É um dos primeiros passos em direção a uma insatisfação permanente com seu próprio corpo. A imagem ideal do papel não é o mesmo reflexo que ela enxerga ao se olhar no espelho: *Será que estou gorda? Por que sou tão baixa? Meus seios são muito pequenos!* As imagens femininas que a cercam lhe ensinam a mesma lição: “[...] que as histórias acontecem a mulheres ‘lindas’, sejam elas interessantes ou não. E, interessantes ou não, as histórias não acontecem a mulheres que não sejam ‘lindas’” (WOLF, 1992, p. 80). E, como se fosse uma folha em branco, a menina se impõe uma série de esforços para construir um corpo, que não mais lhe pertence, pois está sendo arquitetado para o olhar do *outro* ou dos *outros* e não para si. De acordo com Bourdieu, é na desproporção entre o corpo socialmente exigido e o corpo legítimo que a menina vai estabelecer, sob a imposição dos olhares e das reações dos outros, a relação prática com seu próprio corpo.

Na condição do *outro*, o menino lança sobre as mulheres de papel olhares que vão aprender e apreender, num mesmo movimento, formas e valores socialmente construídos:

Dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob a forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas (BOURDIEU, p. 1999, p. 20).

Sob esse aspecto, as personagens femininas de histórias em quadrinhos, mocinhas ou vilãs, convertem-se em verdadeiros manuais de forma/significações a serem ludicamente decodificados pelos olhos do menino. A sua virilidade está lá, sempre presente na oposição da representação do corpo masculino com o feminino. Os valores da força e da potência estão latentes no contraste entre as silhuetas dos personagens: a contextura dela é pequena e delicada enquanto a dele é grande e maciça. Os seios e o ventre dela afirmam o *status* fecundador do menino; a cintura, que, segundo Bourdieu, é o limite simbólico entre o puro e o impuro, confirma sua função de senhor e guardião da sexualidade feminina; enfim, toda forma feminina arquitetada no papel projeta-se para ele.

A forma feminina encerra e naturaliza a identidade sexual da menina em um conjunto de normas que se inscrevem no seu imaginário, a partir de um corpo desenhado no papel. Podemos identificar algumas contexturas que determinam esquemas básicos de representação feminina: a mãe, cujos atributos físicos a destituem de sua sexualidade; a criança, que também é privada de qualquer característica erótica; e a mocinha/vilã, que é totalmente erotizada. Cada um desses modelos sofre a ação de um dispositivo de controle que Foucault denomina de dispositivo da sexualidade:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.

Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Nas histórias em quadrinhos norte-americanas, a sexualidade feminina é padronizada e organizada nos três modelos básicos como lugares de saturação de significação. Assim, tanto o corpo *maternizado*<sup>1</sup> quanto o corpo infantilizado são construídos a partir da ausência de atributos sexuais. O formato do corpo, tanto da mãe quanto da criança, são concebidos em circunferências. Não há curvas que marquem a cintura ou o quadril, sendo que, na representação da mãe, os seios são grandes e fartos, associados à amamentação ou à idéia do colo aconchegante. Em

geral, as mães são retratadas em traços de caricatura que exageram uma ou outra característica física. Quando desenhadas magras e com alguma cintura, como é o caso de Blondie, Alice (a mãe do Pimentinha) ou a mãe de Calvin (que não tem nome), são destituídas de qualquer característica que possa torná-las minimamente interessantes.



Calvin e sua mãe, 1989.

O corpo *maternizado* é a representação do *locus* familiar no qual a sexualidade é apagada pela desqualificação desse corpo como objeto de prazer. Nas histórias em quadrinhos, a distinção dos modelos dissocia a feminilidade da maternidade. As mães são, em geral, caricaturas gordas, baixinhas, magrelas ou pálidos arremedos da mulher de papel.

O corpo infantilizado representa o *locus* do silêncio. Nos personagens infantis das histórias em quadrinhos, acentuam-se os traços do rosto. Olhos grandes e arredondados, bocas pequenas e bochechas rosadas, cabelos encaracolados desviam qualquer atenção do corpo. Não há no corpo infantilizado qualquer vestígio de sexualidade.

Ao contrário dos corpos *maternizado* e infantilizado, o corpo erotizado, da mocinha e da vilã, é dotado do maior número possível de atributos sexuais. As curvas dos seios, da cintura e das nádegas são combinadas no formato da ampulheta, e esse encadeamento de ondulações é a própria representação do sexo e, portanto, da feminilidade.



Dale Arden, 1934.

Germaine Greer afirma que a noção de curva está tão intimamente ligada à semântica sexual que “[...] a imagem mais popular da mulher, a despeito das exigências do comércio de roupas, é toda peitos e nádegas, uma alucinante seqüência de parábolas e protuberâncias” (GREER, 1971, p. 31). É sobre essa representação feminina que o dispositivo da sexualidade age de forma uniforme e maciça. Num complexo jogo entre o que é lícito e ilícito, o erotismo é incitado, ao mesmo tempo em que é regulado. A estratégia do jogo consiste em expor a sexualidade na forma para interditá-la no conteúdo. Desse modo, as mulheres de papel são lindas e voluptuosas; entretanto, na condição de namorada, ela é virgem e, na condição de vilã, ela é rejeitada pelo herói.

Temos então a sexualidade feminina organizada em três modelos distintos, e em cada um deles se exerce um tipo de controle. Mas o dispositivo, segundo Foucault (1988, p. 96), não só organiza uma rede de controle em torno da sexualidade como o faz de diversas formas, conforme o momento histórico. Ele se reorganiza ao sofrer resistência, muda suas estratégias e incorpora uma ou outra mudança para, em seguida, inscrevê-la em seu conjunto de normas. Ao percorrermos um pouco mais de cem anos de história das histórias em quadrinhos norte-americanas, constataremos que as representações femininas mais recorrentes são a mocinha e a vilã. Também seremos capazes de notar como essas representações foram reelaboradas para incorporar ou reatualizar certas mudanças do papel social feminino – trabalho, voto, etc. Com a representação do corpo não é diferente. Entre os modelos da virgem e da vagabunda, da *boneca do amor* descrito por Edgar Morin (1969, p. 147), da *bad girl* de Jim Lee e das personagens femininas dos mangás japoneses, há reelaborações na forma de representar o corpo feminino do esquema erotizado.

A mulher de papel das décadas de 1930 e 1940, tanto a virgem quanto a vagabunda, eram essencialmente curvilíneas. A diferenciação entre elas era feita, principalmente, pela roupa, pela cor dos cabelos – elementos que vamos examinar um pouco mais adiante – e pelo formato oblíquo dos olhos. A imposição de um código de censura aos quadrinhos durante os anos 1950 e 1960 praticamente suprimiu dos quadrinhos de aventura a figura da vilã. As poucas que restaram, como a Mulher Gato e Vampirella, ficaram restritas ou a enredos enfadonhos ou a publicações que foram interrompidas. A única super-heroína que sobreviveu ao período do pós-guerra, a Mulher Maravilha, foi devidamente enquadrada e relegada a segundo plano nas histórias da Liga da Justiça. E as poucas super-heroínas criadas nesse período, a Garota Marvel – dos *X-Men* – e Susan Storm – do Quarteto Fantástico –, eram bonitas, curvilíneas, mas não possuíam apelo sexual. Faltava-lhes a sedução e a ousadia das vilãs e sobrava-lhes o recato e a ingenuidade das mocinhas. O uniforme colado acentuava suas formas curvas, mas elas tinham uma aparência bonita e asséptica, exatamente como a boneca Barbie. Entre a personagem *boneca do amor* e as *bad girls*, surgiram duas protagonistas que merecem ser mais uma vez destacadas: Elektra e Marta Washington.

Elektra e Marta Washington foram praticamente as primeiras de uma geração de personagens musculosas. O conceito da força física começou a ser introduzido na contextura das protagonistas femininas das histórias em quadrinhos norte-ameri-

canas nos rastros do despertar da consciência dos indivíduos sobre seu próprio corpo que, na compreensão de Foucault (1979, p. 146)

[...] só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo [...] tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, metucioso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio.

A obsessão por um corpo bonito e saudável passou a fazer parte do cotidiano das mulheres. A história da criação do homem, segundo a tradição judaico-cristã, ganhou força com o mito da beleza e, de acordo com Wolf (1992, p. 121), inscreveu as mulheres na crença de que seus corpos eram de segunda classe. Os corpos masculinos, por terem sido moldados do barro pelas mãos de Deus, refletem a sua imagem divina, ao passo que os corpos femininos, criados a partir de um corpo já dado, são de uma beleza incompleta e, por isso, necessitam da chancela de um cirurgião, um fotógrafo ou um jurado.

Elektra e Marta Washington são, nas histórias em quadrinhos, os primeiros sinais da desfragmentação do sistema simbólico da essência da mulher quando, de acordo com Haraway (1994, p. 258), as redes de conexão entre as pessoas do planeta se tornaram múltiplas, preñhes e complexas. A loucura da primeira personagem e a pele negra da segunda foram fruto das manifestações pelo direito à diversidade e à singularidade reclamadas por vários movimentos sociopolítico-culturais do final dos anos 60. Esses movimentos formaram nódulos de resistências que tiveram de ser absorvidos pelo sistema. O dispositivo incorporou alguns conceitos, reelaborou-os e os devolveu aos conteúdos da cultura de massa. Nas histórias em quadrinhos norte-americanas o novo conceito foi utilizado na criação de equipes de super-heróis que reuniam personagens com as mais diversas características físicas e étnicas. O dispositivo da sexualidade respondeu à resistência com um novo programa que, segundo Foucault (1979, p. 147), não tinha e não tem mais a forma de controle-repressão, mas sim de controle-estimulação.

Ser bonito, magro e sensual passou a ser a ordem do dia e o Mito da Beleza assumiu o controle da representação feminina nos *mass media*. A beleza passou a ser uma alucinação necessária e deliberada: “A alucinação resultante se materializa como algo muito real mesmo. Por não ser mais apenas uma idéia, ela se tornou tridimensional, encarnando em si a forma pela qual as mulheres vivem e não vivem. Ela se transforma na Donzela de Ferro” (WOLF, 1992, p. 21).

Naomi Wolf lança a premissa de que a alucinação moderna da beleza prende as mulheres em uma forma rígida, tal qual o instrumento de tortura da Alemanha medieval, no qual os condenados eram presos. De acordo com a autora, as vítimas eram encerradas em uma espécie de caixão de ferro que tinha a forma de um corpo, cujos membros e rosto traziam a pintura de uma jovem sorridente. Quando a tampa do caixão era fechada, a vítima ficava totalmente imobilizada e morria de inanição ou perfurada por espinhos de ferro, encravados na parte interna do instrumento. A obsessão pela beleza vitima as mulheres da mesma forma cruel, rígi-

da, mas adornada. O sentimento de culpa da mulher, que na Mística Feminina focalizava-se na incompetência da gestão da casa e dos filhos (FRIEDAN, 1971, p. 20), foi refocalizada para a incompetência sobre a administração de sua beleza e incorporou ao mito o medo do envelhecimento, o medo da gordura e o medo da frigidez. Expor um corpo de formas perfeitas, transbordando de sensualidade, passou a ser uma obrigação.

Os seios começaram a receber uma atenção fetichista, que faz que as mulheres permaneçam em um estado de eterna ansiedade em relação a eles. Parecem que nunca estão certos: são pequenos demais, com o formato errado ou moles demais. Sua forma estereotipada nos consultórios dos cirurgiões plásticos transformou-se em um padrão falso avidamente imitado. A curva da cintura exageradamente acentuada pode ser submetida a cintas e exercícios; também pode receber um retoque cirúrgico que consiste na retirada do último par de costelas para afiná-la. E, finalmente, as nádegas e coxas, que devem ser duras, arrebitadas e sem um vestígio sequer de gordura. Horas e horas de exercício, dietas e a ingestão de muita água é o receituário do bumbum *sexy*. Ele deve ser pequeno e redondo.

A Donzela de Ferro nua afeta as mulheres vigorosamente porque a maioria delas é cuidada na infância por mulheres. O corpo feminino e o seio feminino começam como o foco do desejo para a criancinha, com a ausência do corpo e do peito masculino. À medida que as meninas vão crescendo, o mito mantém o foco no corpo feminino, mas, ao contrário da atração que ele desperta em homens heterossexuais e em lésbicas, a admiração não correspondida das mulheres heterossexuais muitas vezes se contamina com a inveja, com a tristeza pela perda da felicidade e com a hostilidade (WOLF, 1992, p. 205).



Fairchild Gen

Se por falha da natureza ou ingerência da mulher o corpo não estiver adequado aos padrões de beleza, há sempre um cirurgião a postos com uma nova técnica para esculpir o corpo e moldá-lo em uma forma perfeita. Mas qual seria a forma

perfeita? O padrão atual de beleza determina que à silhueta curvilínea da ampuheta sejam adicionados músculos esculpidos por exercícios físicos, o que resulta em um formato híbrido de curvas e músculos. O corpo do macho passou a ser a referência do corpo da fêmea. A representação feminina finalmente introjetou em sua contextura o conceito do macho exuberante do reino animal. O corpo da mulher começou a ser desfigurado de suas linhas arredondadas e se transformou em uma deformação neurótica: “O ‘ideal’ afinal se tornou totalmente inumano. Uma modelo ressalta em *Cosmopolitan* que ‘o ideal hoje em dia é um corpo musculoso com seios grandes. A natureza não faz mulheres assim’. De fato, as mulheres não vêem mais versões da Donzela de Ferro que representa o corpo feminino natural” (WOLF, 1992, p. 355).



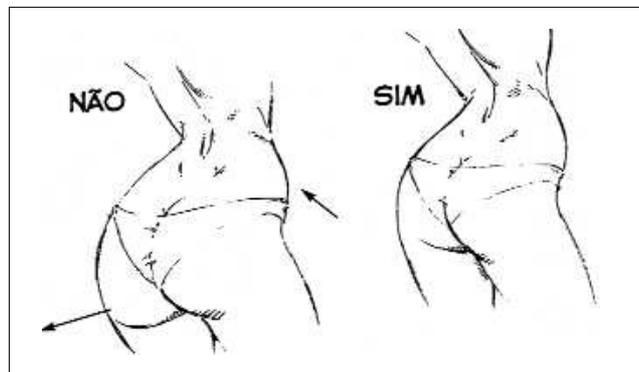
**Brandi Carrier, revista *Muscular*.**

E as mulheres de papel? Atualmente elas são idealizadas exatamente como é determinado pelo Mito da Beleza. As *bad girls* são lindas, musculosas, jovens, sensuais e algumas possuem características físicas de diferentes etnias, principalmente indígena ou asiática. As atuais mulheres de papel são uma reatualização do modelo da vilã que reunia beleza e muita sensualidade. As super-heroínas exalam erotismo por todos os traços. O apelo sexual é o principal atributo da representação feminina dos quadrinhos norte-americanos. Elas são descritas por Gemaine Greer como:

[...] extraordinárias mulheres explosivas com olhos oblíquos e frisadas nuvens de cabelos que vagueiam pelas histórias em quadrinhos, na ponta dos pés, girando subitamente para cima do herói, garras à mostra para matar. Suas bocas são grandes, curvas e lustrosas como cimitarras: a musculatura de seus ombros e coxas é incrível, seus seios iguais a granadas, suas cinturas rodeadas por cintos de aço tão estreitas como de dançarinas cretenses (GREER, 1971, p. 161).

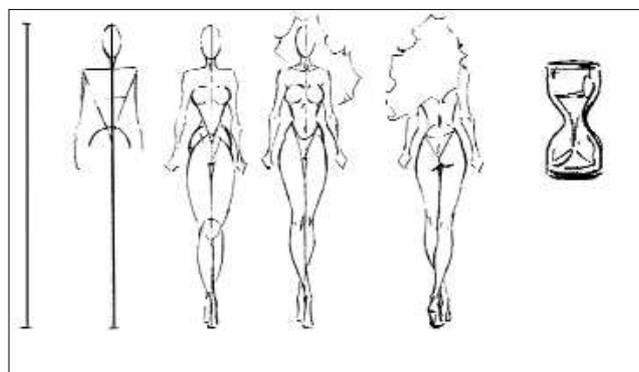
A revista *Wizard*, publicação especializada em história em quadrinhos, trouxe em seus primeiros números um curso de desenho elaborado por Gregg Capullo, desenhista que compõe com Todd MacFarlane a equipe artística de Spaw. No quarto número da *Wizard*, Capullo ensinou os leitores a desenhar mulheres a partir de sete pontos considerados básicos por ele:

- Lição n. 1:** A beleza começa nos ossos – tópico que ensina que os ossos do rosto feminino são menores que os do homem.
- Lição n. 2:** Uma mulher não é um homem – é composto por 10 detalhes técnicos que funcionam como se fossem os dez mandamentos.
- Lição n. 3:** Será que maior é melhor? – faz referência ao tamanho dos seios.
- Lição n. 4:** Uma bunda mais arredondada – aconselha que se evite desenhar bunda caída.



Revista *Wizard* nº 4.

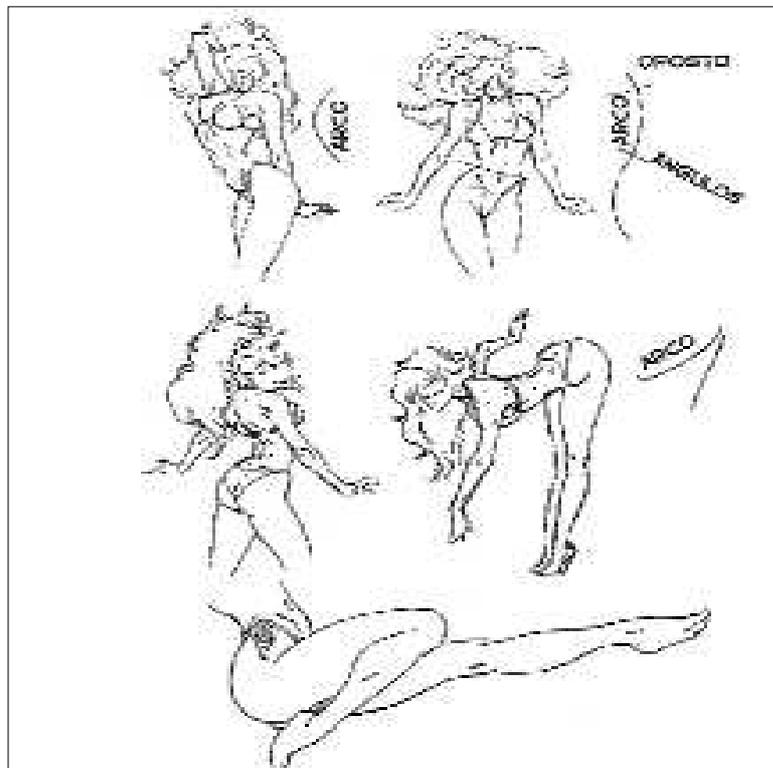
- Lição n. 5:** Dê a mão pra ela – diz que a mão da mulher é esguia.
- Lição n. 6:** A ampulheta – ensina a velha lição anatômica da ampulheta.



Revista *Wizard* nº 4.

- Lição n. 7:** Apelo sexual – esse texto merece ser reproduzido na íntegra:

Agora, vou ensinar a dar graça e aquele lado sexy às suas garotas. É a fórmula mais fácil do mundo. A regra número 1 é arquear as costas! Mesmo nos momentos que não pareça fazer sentido, como no exemplo da figura se inclinando para frente. Os homens podem ficar legais fazendo isso, mas as mulheres não ficam muito bem. Um grande arco dará graça aos outros, usados em outras áreas. A regra número dois é a dos ângulos opostos dos ombros e dos quadris. Em outras palavras, se o ombro esquerdo dela está para baixo, desenhe seu quadril esquerdo para cima e vice-versa. A regra número três é para manter os dedos do pé como uma ponta, se não a colocar usando salto alto. Também faça os pés pequenos. Ninguém quer ver uma gata com pés de pato. Pronto! Isso deve ser o suficiente pra você começar a desenhar as gatinhas mais gostosas do pedaço! Por falar nisso, minha mãe agora me diz que minhas mulheres são muito bonitas (WIZARD, novembro/96, p 67).



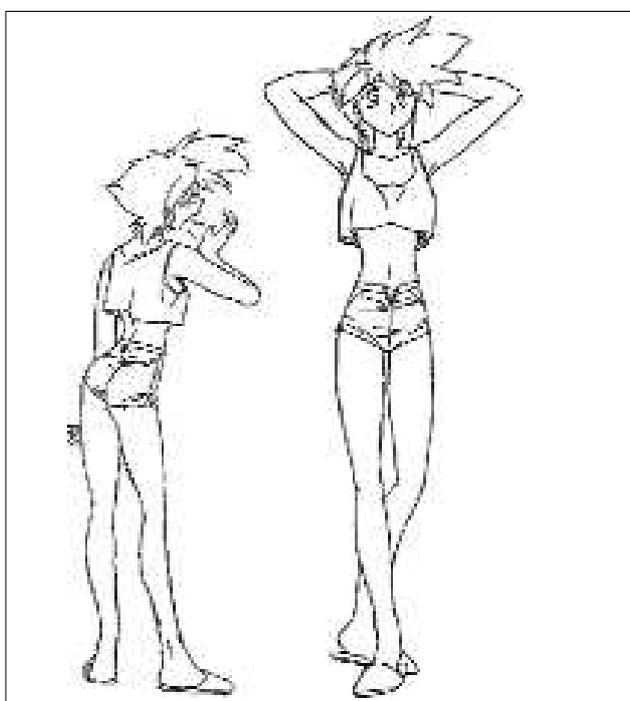
Revista Wizard nº 4.

Olha só quem apareceu no texto! Depois de dar uma lição de estética feminina aos leitores que pretendem seguir seus passos, Gregg Capullo invoca para si a autoridade e a aprovação de sua mãe. Isso é no mínimo curioso, se imaginarmos que ele não deve estabelecer nenhuma relação entre sua mãe e as mulheres *gostosas* que desenha. O esquema que Capullo ensinou aos leitores da revista é o mesmo esquema idealizado por Jim Lee, que passou a ser uma espécie de parâmetro da representação do corpo feminino nas histórias em quadrinhos norte-americanas, e que é seguido por desenhistas de todo o mundo, inclusive por desenhistas brasileiros que trabalham aqui ou que estão radicados nos Estados Unidos.

Nos últimos anos do século XX, surgiu no cenário das histórias em quadrinhos um outro tipo de mulher de papel. São as personagens femininas dos quadrinhos japoneses, conhecidos por mangá. Elas ultrapassaram as fronteiras do Japão e chamam a atenção de um número expressivo de leitores. O acesso dessas personagens aos mercados norte-americano e brasileiro deu-se por intermédio dos desenhos animados, dos videogames e dos hentais, quadrinhos pornográficos que se assemelham aos *catecismos* de Carlos Zéfiro.

As mulheres de papel japonesas introduzem um novo conceito na tipologia feminina organizada pelo dispositivo da sexualidade. Ao categorizar as principais representações femininas das histórias em quadrinhos norte-americanas, propus três tipos básicos: o corpo *maternizado*, o corpo infantilizado e o corpo erotizado, sendo que nos dois primeiros identifiquei a ausência de atributos sexuais. Ora, a representação feminina dos mangás sintetiza a infantilidade e a sensualidade em um só modelo e apresenta o corpo *infanto-erotizado*.

A mulher de papel japonesa tem um corpo pré-adolescente, de formato esguio e delicado, no qual despontam suaves curvas, que são indícios dos seios, do quadril e da cintura. O rosto é totalmente infantil, mas seus olhos grandes e arredondados e suas bocas pequenas, ao contrário das crianças, transmitem uma sensualidade cândida e lânguida. São como pequenas gueixas modernas. Elas se inscrevem no jogo das sexualidades múltiplas e se fixam na prática da pedofilia, em franca expansão nos *sites* da internet. O encanto que elas exercem pode ser compreendido pelo processo de erotização precoce ao qual as meninas são expostas atualmente.



Dirty Pair Flash, 2000.

O corpo *infanto-erotizado* é uma representação que retoma algumas práticas de séculos passados, quando a mulher aos vinte anos já era considerada velha. O filme *Menina Bonita*, de Louis Malle, explorou essa temática e transformou a atriz Brooke Shields, então com 12 anos, em símbolo sexual. E hoje, aqui mesmo no Brasil, a inclusão da cantora Sandy, dona de um tipo físico semelhante ao das personagens femininas dos mangás, na lista das cem mulheres mais sensuais do país é, no mínimo, reveladora. O corpo *infanto-erotizado* é mais uma estratégia do dispositivo para regular a sexualidade por intermédio da representação. Esse *novo* esquema reatualiza uma antiga prática social, indo ao encontro do imaginário masculino, ao reforçar o pátrio poder como possibilidade de fantasia erótica.

O corpo feminino é o *locus* onde se concentra o maior número de atributos sexuais e a ele ainda podem ser agregados outros elementos – cabelos e roupas – que são transformados tantas vezes quanto o padrão de beleza venha determinar. Assim, nas histórias em quadrinhos, o corpo feminino é construído, reelaborado e reatualizado, não como corpo-sujeito, mas como *corpo-território* para posse e deleite do outro, ou *corpo-padrão*, no qual as múltiplas identidades da mulher são unificadas e fixadas em representações que significam e resignificam uma instância de vigilância e controle sobre sua sexualidade.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> O termo *maternizado* é uma derivação livre da palavra materno e deve ser entendido como aquele que é construído a partir de imagens estereotipadas de mãe.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CAPULLO, Gregg. Curso de impacto – mulheres não são drag queens! *Revista Wizard*, Rio de Janeiro, Editora Globo, n. 4, nov. 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1*. 12a ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.
- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1971.
- GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1971.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.