

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 28, jan-jun/2021

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

**Viso.**

**A (reviravolta) dialética do senhor-escravo:  
um estudo a partir da obra de Pedro Almodóvar**

**Tom Menezes Pedrosa**

Universidade Federal do ABC (UFABC)  
Santo André (SP)

**Fernanda Maffei Moreira**

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)  
Belo Horizonte (MG)

## RESUMO

### A (reviravolta) dialética do senhor-escravo: um estudo a partir da obra de Pedro Almodóvar

Este artigo desenvolve uma análise detida da apropriação que faz a filósofa existencialista, Simone de Beauvoir, da dialética hegeliana do Senhor-Escravo. Será examinada, primeiramente, a dialética em seu ponto de vista original, isto é, segundo a visão do filósofo Georg W. F. Hegel. Em seguida, será explorada a utilização desta dialética em questões que envolvem o processo de outrificação das mulheres, em sua relação com os homens, a partir de *O segundo sexo*, de Beauvoir. A presença de Pedro Almodóvar, nesse diálogo, dá o suporte necessário para o aprofundamento deste estudo, ao agregar um elemento alegórico: o longa-metragem *Volver*, que não apenas retrata a questão aqui examinada, como vai além, e sugere uma reviravolta dialética. Como instrumento de interlocução, nessa interface entre filosofia e cinema, será utilizada a noção de conceito-imagem do filósofo argentino Julio Cabrera.

#### Palavras-chave

Beauvoir; Almodóvar; Hegel; dialética senhor-escravo; cinema logopático

## ABSTRACT

### The Master-Slave Dialectic (or Dialectical Turnaround): A Study Based on the Work of Pedro Almodóvar

This article develops a close analysis of the appropriation made by the existentialist philosopher, Simone de Beauvoir, of the Hegelian Master-Slave dialectic. This dialectic will first be examined in its original viewpoint, that is, from the perspective of the philosopher Georg W. F. Hegel. Then, the use of this dialectic in issues that involve the process of the objetification of women in their relationships with men will be explored according to Beauvoir's work *The Second Sex*. The presence of Pedro Almodóvar, in this dialogue, provides the necessary support for the deepening of this study by adding an allegorical element: the feature film *Volver*, which not only portrays the issue examined here, but goes further, and causes a dialectical turnaround. As an interlocution tool, in this intersection between philosophy and cinema, the notion of concept-image by the Argentinian philosopher Julio Cabrera will be used.

#### Keywords

Beauvoir; Almodovar; Hegel; master-slave dilectic; logopathic cinema

PEDROSA, Tom Menezes; MAFFEI MOREIRA, Fernanda. "A (reviravolta) dialética do senhor-escravo: um estudo a partir da obra de Pedro Almodóvar". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 15, n° 28 (jan-jun/2021), p. 79-109.

DOI: 10.22409/1981-4062/v28i/389

Aprovado: 31.05.2021. Publicado: 15.08.2021.

© 2021 Tom Menezes Pedrosa; Fernanda Maffei Moreira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 31.05.2021. Published: 15.08.2021.

© 2021 Tom Menezes Pedrosa; Fernanda Maffei Moreira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## Introdução

A filósofa francesa Simone de Beauvoir argumenta que o problema das mulheres<sup>1</sup> não provém de seu papel biológico na reprodução, nem da superioridade muscular do homem, ainda que esses fatores, principalmente o primeiro, desempenhem seu papel. Em vez disso, é a dialética hegeliana do Senhor e do Escravo, a luta até a morte da consciência humana pela liberdade – entendida aqui em termos existencialistas – que fundamenta a condição feminina.

Por isso, é o pensador alemão, Georg W. F. Hegel, quem pode ajudar a entender a inevitável hostilidade entre os diferentes grupos e indivíduos na sociedade, uma vez que este filósofo escancara um fato básico da consciência, isto é, “o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto”.<sup>2</sup> Só em virtude da dialética do Sujeito com o Objeto e com o Outro é que se consegue a transcendência, ao contrário da imanência, que consiste em aceitar as condições do entorno de forma servil e passiva; só na transcendência, através da luta para superar essas condições, a liberdade é alcançada.

Nesse âmbito, a vida humana – que é sempre luta, ação e movimento – exige que o Sujeito se afirme no confronto com o Outro (o qual é um ser semelhante, porém diferente), limitando-o e negando-o. Contudo, o Outro é, ao mesmo tempo, indispensável ao Sujeito: “a verdadeira alteridade é a de uma consciência separada da minha e idêntica a ela”.<sup>3</sup> Quando alcançada a relação com aquela outra consciência, na reciprocidade da amizade e da generosidade, é que o indivíduo “se encontra em sua verdade”.<sup>4</sup> Mas, para isso, é necessário renunciar ao mero ser, renunciando não apenas à condição de meros objetos que são possuídos, como também renunciando a possuir outros. É assim que o indivíduo torna-se existente.

No entanto, as mulheres, de acordo com a apropriação que Beauvoir faz da dialética hegeliana, são obrigadas a aceitar a soberania dos homens, proclamada por tudo o que as rodeia,

visto que sua presença no mundo é considerada subsidiária, e o seu ser define-se em relação ao princípio masculino. Dessa assimetria radical, surge o mito do "eterno feminino", a partir do qual as mulheres são idealizadas como misteriosas, mágicas, virgens, mártires, amantes, mães. E as próprias mulheres aceitam esse mito e não constroem mitos correspondentes sobre os homens, pois "a representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta"<sup>5</sup>, e essa confusão é compartilhada por eles mesmos.

Por outro lado, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar propõe, em *Volver*, uma inversão dialética, uma vez que, na obra, o universo referencial é o feminino, no qual as mulheres protagonizam e conduzem a ação, deixando de ser mera condição imagética, como ocorre no cinema comercial.<sup>6</sup> E os homens começam a também ser enxergados como Objetos.

Dessa forma, Almodóvar proporciona uma reflexão em torno das questões femininas tratadas por Beauvoir em *O segundo sexo*, e indo além, ao inverter os papéis tradicionalmente constituídos. Logo, ele fornece a suas personagens a almejada transcendência, idealizada por Beauvoir em sua obra, embora o faça por caminho diverso, e não sob a mesma perspectiva da moral existencialista adotada por Beauvoir. Para ela, a mulher deve colocar-se, concretamente, por meio de projetos, sem precisar reduzir o homem à imanência, e vice-versa. Almodóvar, todavia, parece trazer à luz um mundo em que o homem passa a ser o "segundo sexo".

Essa confrontação entre filosofia e cinema será realizada com o apoio da noção de conceito-imagem do filósofo argentino Julio Cabrera. Ele defende a ideia de cinema logopático, em que o filme estimula o *pathos* (afetividade) do espectador, o qual desperta um valor cognitivo complementar, em igual proporção. Isto é, *pathos* e *logos* (pensamento) entrelaçam-se, levando o audiente à reflexão sobre alguma questão problemática, através da experiência imagética.

Por fim, é de bom tom que, nesta parte introdutória, seja feito um epítome sucinto de *Volter*, a fim de melhor orientar o leitor, como se segue. O filme conta a história de mulheres que tentam sobreviver à violência masculina ajudando-se mutuamente. Raimunda, a personagem protagonista, é uma jovem mãe que vive na periferia de Madrid, com a filha Paula, e o marido Paco, que é um protótipo típico do machista. Nesse contexto, a vida das duas mulheres transforma-se repentinamente: Paco tenta estuprar Paula, que, ao defender-se com uma faca, mata-o, apunhalando-o no peito. Esse acontecimento une mãe e filha, que se tornam, mais do que nunca, inseparáveis e cúmplices. A obra narra, portanto, uma história de sobrevivência, de luta, de amizade e de cumplicidade entre as personagens, as quais procuram libertar-se de um passado de opressão que as faz sofrer – opressão esta proveniente dos homens. O roteiro promove, outrossim, reviravoltas que transformam a percepção do espectador ao longo da narrativa.

### **1. A dialética do senhor e do escravo de Hegel e sua apropriação por Beauvoir**

A fim de interpretar a situação da mulher e a opressão exercida sobre ela, Beauvoir utiliza-se da dialética do Senhor e do Escravo, de Hegel, denunciando a consciência imperialista do homem, que visa a “escravizar” outro ser (a mulher), considerando-o biologicamente inferior.

Por conseguinte, Beauvoir traz a ideia de que a mulher representa o Outro, como figura marginalizada pela cultura masculina dominante, dado que – para ela – não é possível compreender essa dinâmica *um-outro*, em sua totalidade, sem que se utilize algum tipo de dialética senhor-escravo, aos moldes do que Hegel demonstrou. Isto é, ao menos que se pressuponha que haja antagonismos mútuos entre as pessoas, além de algum tipo de hostilidade em relação a outras consciências. Sobre esta dialética do Senhor e do Escravo, o filósofo canadense Charles Taylor declara:

E este é o caso do resultado clássico da escravização. Antes de ocorrer a morte, um dos lados cede, reconhece seu apego à vida e sujeita-se ao outro. O vencedor poupa a vida do vencido, visando torná-lo escravo. Nesse caso, ambos os protagonistas preservam a vida, mas de um modo muito diferente. O vencedor marcou o seu ponto. O essencial para ele é seu *Fürsichsein*, seu próprio sentido de si-mesmo, e a vida é subordinada a ele. Para o escravo, no entanto, o essencial é a vida, seu sentido de si-mesmo passou a estar subordinado a uma existência exterior que está além do seu controle.<sup>7</sup>

Isso explica o processo pelo qual os homens impuseram seus privilégios sobre as mulheres. A esse respeito, Hegel afirma que “a consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido”.<sup>8</sup> Com isso, Hegel está dizendo que, para que cada um possa estar certo de sua autoconsciência, há a necessidade de *outros*: objetos externos dos quais cada indivíduo se diferencia e a partir dos quais se define.

É possível compreender a autoconsciência como um agente autônomo com desejos, segundo a ideia hegeliana. Suponha-se que duas consciências – X e Y – depararam-se cara-a-cara: X “se perdeu a si mesma, pois se acha numa outra essência”<sup>9</sup>, vendo a si mesma dentro de Y, e vice-versa. Y se projeta em X e X se projeta em Y, a fim de entender o outro, ou seja: se estou com fome, como; vejo que o outro está comendo, por consequência, deve estar com fome. Ocasionalmente, após uma longa cadeia de substituições, X e Y reconhecem uma a outra como uma autoconsciência individual, mas nenhuma delas reconhece a autonomia total uma da outra (ser-para-si); sendo assim, “cada uma está certa de si mesma, mas não da outra; e assim sua própria certeza de si não tem verdade nenhuma”.<sup>10</sup>

Logo, cada autoconsciência, separada, deseja o reconhecimento de sua autonomia e, a partir da outra, a verdade de sua própria certeza de si. Ambas – X e Y – almejam esse reconhecimento, mas nenhuma delas deseja reconhecer a

outra: elas entram em um conflito no qual “cada um tende, pois, à morte do Outro”.<sup>11</sup> Isso é conhecido como a luta hegeliana de vida ou morte. Para alguém obter reconhecimento e verdade de si mesmo, como autonomia absoluta, deve arriscar sua vida, ao “mostrar-se como pura negação de sua maneira de ser objetiva”.<sup>12</sup> Assim, o vencedor, que é o destinatário do reconhecimento, considera sua subjetividade mais importante do que a vida (sua objetividade).

Entretanto, essa luta não pode resultar na aniquilação de X ou de Y; caso contrário, o esforço será inútil: se Y consegue matar X, então Y não terá Outro que lhe reconheça. Dessa forma, um dos dois submete-se ao outro. Por exemplo, Y torna-se o Senhor (Sujeito) por não demonstrar apego à vida, já que se mostrou como *ser-para-si*. Enquanto isso, X – agora Escravo – valoriza a vida em detrimento da autonomia e, portanto, é forçado a uma posição de dependência. No futuro, o Senhor não interage mais com objetos independentes, pois tem o escravo como mediador.

### **1.1 Semelhanças entre a situação de senhor-escravo e de homem-mulher**

No intuito de interpretar de que forma o homem conquistou seu domínio sobre o princípio feminino, Beauvoir debruçou-se sobre dados etnográficos das tribos primitivas. Ela observa que as expedições guerreiras de homens, em tribos primitivas, demonstraram ser um momento histórico essencial para consolidar o homem como Sujeito (o Senhor), porquanto os machos primitivos empreenderam o projeto de prover a tribo; para isso, criaram ferramentas: eles não o fizeram, pois, “à maneira das abelhas operárias mediante simples processo vital, e sim com atos que transcendem sua condição animal”<sup>13</sup>, iniciando seu processo de transcender “a Vida pela Existência”.<sup>14</sup>

Por esse ângulo, a desgraça da mulher, de acordo com Beauvoir, “consiste em ter sido biologicamente votada a repetir a Vida, quando a seus próprios olhos a Vida não apresenta em



si suas razões de ser e essas razões são mais importantes do que a própria vida”.<sup>15</sup> Ela, por consequência, não teve a oportunidade de arriscar sua vida a fim de provar sua transcendência. Ao invés disso, permaneceu confinada à imanência, com a finalidade de preservar a tribo com a repetição da vida, por meio de suas “funções naturais”, e não através de projetos.

Desse modo, pode-se observar a configuração de uma semelhança entre a situação de Senhor-Escravo e a de Homem-Mulher, bem como a forma por meio da qual essa hierarquia foi colocada. O Senhor, portanto, valorizou sua autonomia ao longo da vida material, uma vez que – arriscando sua vida – ele sobrepuja seus projetos e anseios ao mero funcionamento objetivo de seu corpo. De certa maneira, ele provou que podia abstrair ou transcender sua condição animal.

O princípio masculino, nas tribos primitivas, é, então, semelhante ao do Senhor *hegeliano*: ele valoriza sua transcendência e suas razões para viver a própria vida. Outrossim, as façanhas masculinas, em atividades de caça e de luta, conferiram ao homem uma dignidade soberana, por serem atividades de risco, atribuindo-lhe sua supremacia, porque, “na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra, e sim ao que mata”.<sup>16</sup>

## **1.2 Interpretações em torno da utilização beauvoiriana da dialética do senhor e do escravo.**

A relação senhor-escravo, aliás, não é meramente uma relação de poder. O Um se autodefine diferenciando-se em relação ao Outro; logo, a necessidade de haver um Outro transparece. Na dialética de Hegel, ambos têm a certeza de si mesmos apenas quando adquirem a consciência de que não são o Outro. Os homens, a propósito, encontram, nas mulheres, uma consciência idêntica à sua; no entanto, para Beauvoir, esta consciência análoga à dos homens não reclama a árdua reciprocidade que o escravo chega a almejar em um relacionamento mútuo. No entanto, será visto mais adiante que

isso ocorre de modo diverso em *Volter*, já que, no filme de Almodóvar, esta consciência análoga, que é a mulher, estabelece uma tensão nessa relação Um-Outro, a fim de reivindicar seu reconhecimento como Sujeito.

Por outro lado, Eva Lundgren-Gothlin, teórica feminista sueca, tem interpretação diversa quanto à utilização, por Beauvoir, da dialética hegeliana do Senhor e do Escravo. O pilar de seu argumento é o de que Beauvoir “não situa o homem como Senhor e a mulher como Escravo nessa dialética. Pelo contrário, a mulher não é vista como participante do processo de reconhecimento”.<sup>17</sup> Seguiria, então, nessa direção a constatação beauvoiriana de que as mulheres devem ser consideradas o “Outro Absoluto”. Lundgren-Gothlin atenta para dois tipos de alteridade em jogo em *O segundo sexo*: a do Outro e a do *Outro Absoluto*. A diferença é que esta última não tem reciprocidade – não há reconhecimento mútuo da liberdade e da autonomia de cada consciência. Elizabeth Fallaize explica:

Outros comentadores de *O segundo sexo* têm adotado, frequentemente, a ideia de que, ao usar Hegel, Beauvoir simplesmente situa o homem como o Senhor e a mulher como o Escravo. No entanto, Lundgren-Gothlin estabelece que, embora haja algumas passagens nas quais Beauvoir aponta semelhanças entre a relação senhor-escravo e a relação homem-mulher, Beauvoir, na verdade, apresenta a mulher como tendo – historicamente – estado fora do processo de reconhecimento, o que explica a natureza única de sua opressão e expõe a maneira pela qual o homem tem sido capaz de projetá-la como o Outro Absoluto.<sup>18</sup>

Porém, é a duração estranhamente longa de subjugação da mulher que leva outras estudiosas, como Shannon Mussett, a discordar da interpretação de Lundgren-Gothlin. Para Mussett, as mulheres estão apropriadamente representadas pelo Escravo da dialética de Hegel.<sup>19</sup> Ela defende que Beauvoir posiciona a mulher como “o *ponto médio* perfeito entre o homem como sujeito e a natureza como objeto”.<sup>20</sup>

Por conseguinte, na mulher, o homem idealiza o que ele quer ser, e então a possui. Não é apenas o caso de ele possuir uma coisa fortuita que o afirma; ao contrário, ele possui uma versão quase ideal de si mesmo, como observa Beauvoir: “o que, em todo caso, ele lhe pede é que seja fora dele tudo o que não pode apreender em si, pois a interioridade do existente não passa de nada e, para se atingir, ele precisa projetar-se em um objeto”.<sup>21</sup>

Sendo assim, a mulher, como consciência servil na dialética de Hegel, desempenha a função de instrumento de mediação entre o homem e a natureza, e entre o homem e ele mesmo. Logo, a mulher atua como uma representação da natureza que o homem pode possuir, bem como uma consciência dependente a partir da qual ele pode definir-se, além de projetar seus valores nela.

A propósito, Mussett observa que a mulher desenhada por Beauvoir não somente preenche todos os requisitos imprescindíveis de uma consciência escravizada, como também a relação entre homens e mulheres é, na realidade, quase uma *perfeição* da dinâmica de Hegel. Se for mesmo esse o caso, isso explica por que o sistema de valores e mitos foi configurado para manter a estrutura patriarcal da sociedade, já que ele é de veras valioso para os homens.

Nesse sentido, constata-se como as mulheres foram, primeiramente, estabelecidas de forma concreta como *Outro*; por consequência, os homens foram capazes de forjar e impor sistemas de legislações, instituições e meios de opressão, a fim de manter a divisão entre os sexos. Ao abrir a discussão sobre os mitos e as ideias que têm perpetuado o patriarcado, Beauvoir afirma que “esta condição servia os interesses dos homens, mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais”.<sup>22</sup>

## 2. O cinema logopático e a noção de conceito-imagem

Para posicionar o cinema nessa interlocução com a filosofia, lança-se mão, de modo estratégico, da noção de conceito-imagem, forjada pelo filósofo argentino Julio Cabrera. Segundo ele, a filosofia, como uma atividade de pensamento lógico-racional, atua através de conceitos (conceito-ideia, segundo sua definição). Em contrapartida, o cinema desenvolve o conceito-imagem, o qual gera um impacto emocional óptico que incita o foco do pensamento para a análise de alguma questão problemática.

Nesse contexto, Cabrera esclarece que o cinema não é, de forma intrínseca, filosofia. Contudo, pode suscitar problematizações filosóficas a partir de uma experiência (não empírica, aliás). Portanto, a noção de conceito-imagem não é uma referência externa a alguma coisa, já que ela demanda a vivência de uma experiência que consolidará sua linguagem de configuração. Esta experiência será provocada pelo *pathos* (afetividade) e terá, em igual proporção, um valor cognitivo complementar.

Desta forma, a linguagem instauradora, impulsionada pela emoção provocada pela experiência cinematográfica, produz conceitos-imagem. Assim, sem confundir filosofia e cinema, mas pensando no filme como algo que tem a capacidade de despertar no espectador um *pathos* que o leva a refletir sobre o objeto, Cabrera auxilia nessa passagem da imagem ao conceito.

Para esse fim, a noção de conceito-imagem, elaborada por Julio Cabrera em *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*, é central. Afinal, se um filme pode ser interpretado de diversas formas, ele nos oferece uma que permite a reconstrução de cenas, tramas e personagens que são capazes de gerar uma forte experiência no espectador e parece levá-lo a refletir sobre pontos como a situação da mulher e aquilo em que consiste sua saída de uma posição escravizada de Outro, ao se colocar como consciência autônoma. Neste sentido, segundo Cabrera:

Um conceito-imagem é instaurado e funciona no contexto de uma *experiência* que é preciso *ter*, para que se possa entender e utilizar esse conceito. Por conseguinte, não se trata de um conceito externo, de referência exterior a algo, mas de *uma linguagem instauradora* que precisa passar por uma experiência para ser plenamente consolidada. (...) Os conceitos-imagem do cinema, por meio desta experiência instauradora e plena, procuram produzir em alguém (um alguém sempre muito indefinido) *um impacto emocional* que, ao mesmo tempo, diga algo a respeito do mundo, do ser humano, da natureza etc. e que tenha um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo através de seu componente emocional.<sup>23</sup>

Em sua obra, Cabrera aborda a noção de logopatía, na qual *logos* seria a lógica argumentativa e *pathos* a capacidade de provocar a audiência através dos sentidos, num contexto puramente afetivo. Com a ideia de logopatía, ele buscou introduzir o *pathos* dentro do *logos*, emaranhando razão e emoção no pensamento. Por conseguinte, o autor trabalha conceitos cognitivo-afetivos, utilizando-os como problematizadores da concepção clássica da filosofia sobre os conceitos. Esta concepção é, aliás, definida por ele como apática, por estar vinculada apenas a conceitos mentais, racionais. Como afirma o filósofo Alessandro Reina, um de seus comentadores:

Segundo Cabrera (2006), o impacto emocional é uma espécie de “afetação”, um *pathos*, algo que produz ou conduz o sujeito a um “estado catártico”. É aquilo que desperta a nossa reflexão para um problema que se desenrola por meio das imagens de um filme, enquanto que o efeito dramático apenas desperta em nós um sentimento qualquer como alegria, tristeza, raiva ou pena. O estado catártico precede um estado que Cabrera (2006) irá chamar de “logopatía”, que é na verdade a percepção ou construção de um conceito por intermédio da imagem.<sup>24</sup>

Ao fazer isso, Cabrera busca seguir – em certo sentido – o filósofo Martin Heidegger, para quem “o espanto é, enquanto

pathos, a arché da filosofia”<sup>25</sup>, ou seja, a filosofia deriva do espanto. Desse modo, Cabrera entende que o cinema é um dos caminhos mais frutíferos para a produção de conceitos logopáticos, nominados por ele como conceitos-imagem, em contraste aos conceitos categorizados como apáticos (os conceitos-ideia). Segundo ele:

À primeira vista, pode ser assustador falar do cinema como de uma forma de pensamento, assim como assustou o leitor de Heidegger inteirar-se de que “a poesia pensa”. Mas o que é essencial na filosofia é o questionamento radical e o caráter hiperabrangente de suas considerações. Isto não é incompatível, *ab initio*, com uma apresentação “imagética” (por meio de imagens) de questões, e seria um preconceito pensar que *existe* uma incompatibilidade.<sup>26</sup>

Por esse ângulo, Cabrera defende a ideia de que as possibilidades conceituais seriam fortificadas por intermédio da capacidade eloquente da sétima arte em expressar ideias imagéticas. Desta forma, o filme seria uma experiência imprescindível na elaboração dos conceitos-imagem, fortalecendo o impacto afetivo.

Portanto, a noção de conceito-imagem não se importa tão somente com o dado objetivo ou com a disposição afetiva por si só. Na perspectiva logopática, o *saber* significa permitir-se sentir, ser afetado por uma experiência vivida de dentro dela mesma. O filme, assim, preconiza uma compreensão abrangente e aguçada do mundo, e não uma experimentação meramente estética.

### **3. A dialética do senhor e do escravo em diálogo com o cinema**

A análise beauvoiriana de gênero aprimora-se dentro de seu debate sobre diferentes formas de opressão. Ela considera a categoria do Outro adequada não apenas em sua reflexão sobre as relações entre os sexos, mas igualmente no intuito de

explicar a inclinação de grupos dominantes para instituir padrões tirânicos.

Diante deste panorama, Beauvoir discute a predisposição de grupos correlatos em instituir privilégios, assumindo a posição de Um e demarcando, externamente, um grupo hostil de *Outros*: “bastam três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem ‘os outros’ vagamente hostis”.<sup>27</sup>

Em *Volver*, isso pode ser notado, metaforicamente, no enterro da Tia Paula, onde mulheres e homens estão separados: quando Sole, irmã de Raimunda, sai correndo, depois de ter visto sua mãe Irene – a qual ela pensava estar morta –, freia ao topar com um grupo de homens que se encontra no pátio de Agustina. Os homens olham-se imóveis, e fica claro que consideram Sole uma intrusa. Além disso, Sole não encontra, neles, nenhuma proteção diante de sua perplexidade.

É neste sentido que, em *O segundo sexo*, Beauvoir proporciona uma interpretação singular sobre a já mencionada opressão a que a mulher está submetida, a qual é compreendida como a alteridade imposta pelo Um (o homem) ao Outro (a mulher); logo, tal opressão é o aniquilamento da liberdade no campo estático do *em si*.

Em contrapartida, quem comanda a narrativa de *Volver* são as mulheres. Existem, aliás, poucos homens, os quais surgem em momentos pontuais, a fim de mostrar a violência e a opressão do patriarcado. Mas logo há uma reviravolta e a mulher, até então escravizada, torna-se Senhora do próprio destino, ao encarar a luta hegeliana de vida ou morte, arriscando a vida, a fim de obter reconhecimento. Almodóvar faz, então, uma inversão de papéis, dentro da lógica usada por Beauvoir a partir da dialética hegeliana do Senhor e do Escravo.

A primeira cena do filme, aliás, apresenta o mundo das mulheres de Alcanfor de las Infantas, o povoado onde se passa a história. Ao ritmo de uma alegre canção *zarzuela* (gênero lírico-dramático espanhol), as mulheres limpam as tumbas de

seus homens. Elas estão com vestidos cheios de cores, conversando entre si e limpando de modo diligente. Almodóvar mostra, assim, uma atmosfera alegre no cemitério – em geral lugar de luto –, já apontando a mensagem central da obra. Isto é, a vida das mulheres do vilarejo caracteriza-se pela solidariedade entre elas e pelos costumes regionais, sobretudo aqueles que envolvem a morte.

Fica claro, neste sentido, como Cabrera dá suporte para o desenvolvimento de uma análise filosoficamente frutífera da obra de Almodóvar, algo que é central para que se possa estabelecer um paralelo entre este filme e a apropriação beauvoiriana da dialética do Senhor e do Escravo de Hegel. Isto é, Cabrera oferece ferramentas para que se examinem – de modo profícuo – cenas, personagens, tramas e imagens da obra de Almodóvar em tela.

Esse estudo explicita, por conseguinte, tanto que a noção de conceito-imagem suscita experiências afetivas que levam à reflexão, quanto que esta reflexão tem como objeto temas e preocupações caras a Beauvoir, tais como a posição da mulher como Outro, perante o homem, e a sua capacidade de transcender a imanência a qual a encarcera, engendrando, assim, um revés na dialética Senhor-Escravo.

Nessa linha, *O segundo sexo* é, em grande medida, um estudo dos diversos modos pelos quais a mulher é oprimida. Isso se dá por meio de impulsos extrínsecos, os quais atuam a fim de situá-la, determiná-la e fixá-la em uma posição negativa na sociedade, ou seja, inessencial e subordinada. Por conseguinte, a aplicação da dialética hegeliana do Senhor e do Escravo possibilita a Beauvoir o acesso às vias sinuosas da opressão histórica da mulher.

### **3.1 As mulheres de *Volter* e a tomada de consciência de seu processo de outrificação**

Sob outra perspectiva, em *Volter*, Paco é a personagem masculina que melhor simboliza o macho opressor, com todos



os seus estereótipos, incorporando o que seria o Senhor hegeliano pela ótica de Beauvoir. Todavia, “com a morte do marido estorvo, Raimunda reassume as rédeas da própria vida, reabrindo um restaurante”.<sup>28</sup> Almodóvar, a partir daí, subverte a lógica de Beauvoir, ou melhor, denuncia a escravização da mulher mas, ao mesmo tempo, posiciona a mulher na situação de Sujeito que também enxerga o homem como Outro.

Em geral, o indivíduo considerado Outro pelo Um também se considera Sujeito e, logo, também considera o Um como Outro a partir do seu ponto de vista. Isso porque ninguém existe sozinho, mas em relação de reciprocidade. Para Beauvoir, entretanto, não há essa conscientização quando se é mulher, porquanto ela se sujeita ao ponto de vista alheio a ela mesma e, por conseguinte, não se reconhece enquanto Um.

Essa é, pois, a concepção beauvoiriana do *ser mulher*; ou seja, isso retrata o *tornar-se mulher*: ter sua transcendência frustrada pelos homens, sendo incapaz de reconhecer-se enquanto Sujeito, restando-lhe a condição de Objeto. Esses poderes masculinos não apenas tolhem e moldam a mulher, como também a escravizaram com tal intensidade que essa violência torna-se natural, sendo parte de sua existência, isto é, a violência masculina é internalizada em seu ser e inscrita em seu corpo.

De outro modo, na obra almodovariana, Raimunda e as outras personagens femininas deixam, portanto, de ser o Outro Absoluto, sem reciprocidade, e passam a também enxergar o Homem como Outro, afirmando sua existência. Destarte, o êxito de Raimunda em superar o trauma de ter sido abusada pelo pai deve-se, principalmente, ao seu comportamento diante da morte de Paco: Raimunda assume, conscientemente, o papel de autora do homicídio. Sua atitude dá-se com o fim de proteger sua filha, que conseguiu fazer o que Raimunda não fez, isto é, defendeu-se.

Porém, no fim das contas, assumir tal autoria também a ajuda. Raimunda assume, primeiramente, a responsabilidade pela ação. Depois, limpa a cozinha e elimina todas as provas. É,

sobretudo, o momento em que se vê Raimunda puxando a faca do cadáver que dá a impressão de que ela é a autora, porquanto a associação com o ato de apunhalar é, implicitamente, sugerida.

Na sequência, Raimunda desfaz-se do cadáver, escondendo-o no *freezer* do restaurante, até chegar a ocasião em que o enterra à margem do rio. Raimunda, com esse ato, liberta-se a si mesma, assim como liberta sua filha, de Paco, o qual tentou fazer Paula sofrer a mesma violência que ela outrora sofrera.

Ademais, há uma tomada paralela, antes e depois da morte de Paco: o primeiro plano da lixeira e da mão de Raimunda, descartando, primeiramente, as latas de cerveja e, depois, o papel-toalha manchado de sangue. Com isso, Almodóvar põe em relevo a atitude pragmática que Raimunda adota, limpando o sangue com esfregão e papel-toalha, objetos comumente utilizados por uma “dona de casa”. A psique das personagens almodovarianas expressa-se, portanto, por meio de seus atos, isto é, a ação de limpar inclui, também, uma limpeza no interior de Raimunda.<sup>29</sup>

### **3.2 Almodóvar e a (reviravolta) dialética**

Em *Volver*, Almodóvar vai criando, ao longo do filme, uma atmosfera em que o princípio feminino ocupa uma posição de poder no jogo cênico entre homem e mulher, transformando esta em Um e aquele em Outro. Ainda assim, mesmo antes da morte de Paco, Raimunda, embora tenha crescido em uma sociedade patriarcal, não se submete completamente a Paco, pois se encontra mentalmente independente dele: impõe-lhe limites, por exemplo, na ocasião em que não cedeu a seu assédio na cama. Não cria, porém, um conflito aberto.

As mulheres de *Volver*, inclusive, ocupam-se elas mesmas de todos os problemas. A primeira reação de Raimunda, logo que Paco perde seu emprego, serve de exemplo, porquanto diz que procurará um trabalho aos domingos, único dia que tem livre. Neste sentido, perante a violência dos homens, as mulheres

não se dirigem à polícia, à imprensa ou a um médico; em vez disso, ocultam com seus próprios atos e também os dos autores/pais.

Isso é mais uma crítica social codificada de Almodóvar, porque as personagens não confiam nas instituições machistas, em um mundo dominado por homens, que reproduzem os valores do patriarcado. As mulheres preferem, portanto, criar uma redoma para proteger-se das atrocidades dos homens, forjando uma espécie de sororidade. Um exemplo disso é que, com um cadáver dentro de casa, Raimunda sequer cogita chamar a polícia. Nesta mesma direção, denuncia Beauvoir que “este mundo que sempre pertenceu aos homens ainda continua nas mãos deles; as instituições e os valores da civilização patriarcal sobrevivem a si mesmos em grande parte”.<sup>30</sup> Sonia Kruks, a propósito, observa, a respeito do pensamento de Beauvoir, que:

esta situação não é constituída apenas, especificamente, pela relação da mulher com os homens os quais a tratam como inferior. Subtende-se, pois, destas relações pessoais diretas, que a mulher também encontra como fundamental para sua situação o que poderíamos chamar de um conjunto de instituições sociais. São essas instituições que funcionam analogamente às forças naturais na perpetuação de sua desigualdade.<sup>31</sup>

Outro aspecto importante no filme, aliás, é que Almodóvar, por vezes, deixa a entender que as mulheres são superiores aos homens, já que – em algumas cenas – elas os tomam por tolos. Isso ocorre, por exemplo, durante uma conversa entre Raimunda e Emilio, seu vizinho e dono do restaurante, uma personagem inexpressiva. Ela tinha acabado de tentar eliminar os rastros da morte de Paco, e Emilio pergunta se ela está ferida, devido ao sangue no pescoço, então Raimunda prontamente responde: “não, coisa de mulheres”.<sup>32</sup> Com essa resposta, ela supõe que ele não sabe nada do mundo das mulheres e, por isso, não é capaz de opinar se é normal uma mulher ter sangue no pescoço. Percebe-se, portanto, que o “mundo das mulheres”, na obra, acaba por se tornar o mundo

padrão, referencial. Isso remete à seguinte ponderação de Beauvoir:

É a existência dos outros homens que tira o homem de sua imanência e lhe permite realizar a verdade de seu ser, realizar-se como transcendência, como fuga para o objeto, como projeto. Mas essa liberdade alheia, que confirma minha liberdade, entra também em conflito com ela: é a tragédia da consciência infeliz; toda consciência aspira a colocar-se como sujeito soberano. Toda consciência tenta realizar-se reduzindo a outra à escravidão. Mas o escravo no seu trabalho e no seu medo sente-se, ele também, como essencial e, em virtude de uma reviravolta dialética, é o senhor que a ele se apresenta como inessencial. O drama pode ser resolvido pelo livre reconhecimento de cada indivíduo no outro, cada qual pondo, a um tempo, a si e ao outro como objeto e como sujeito em um movimento recíproco.<sup>33</sup>

Em *Volter*, essa é a mesma reviravolta dialética que Almodóvar parece tentar promover. Isto é, as mulheres almodovarianas não são imunes aos traumas causados pelo mundo dos homens, mas, mesmo afundadas em seus medos, elas se percebem como essenciais e, numa corrente de solidariedade feminina, passam – elas também – a enxergar os homens como inessenciais.

Essa ideia também é engendrada pela narrativa quando Paula, nas cenas iniciais do cemitério, comenta: “Quantas viúvas há neste povoado!”<sup>34</sup>, e Sole responde: “As mulheres daqui vivem mais do que os homens”.<sup>35</sup> Isso não significa que Almodóvar esteja diminuindo o valor que os homens têm na sociedade, de forma direta; todavia, ele parece estar sugerindo – através desse diálogo – a construção do “mundo feminino” sobre o qual o resto da narrativa será baseado. Nesse âmbito, “o filme é tomado como objeto da linguagem, como um lugar de representação, como momento de narração e como uma unidade comunicativa, enfim, o filme é como um texto”.<sup>36</sup>

### 3.3. De pausa contemplativa da ação a condutora da ação

O mundo feminino que é, aos poucos, forjado por Almodóvar, em *Volver*, é o mundo no qual a mulher é *para-si*.<sup>37</sup> Ela deixa, então, de ser a pausa contemplativa da ação<sup>38</sup>, como consciência escravizada e encarcerada no campo do *em-si*, e começa a conduzir a ação. Em contrapartida, o homem perde seu protagonismo. Essa dinâmica ocorre de modo diverso no cinema tradicional, no qual as obras cinematográficas – segundo a professora de filmologia e feminista britânica, Laura Mulvey – são influenciadas pelo olhar masculino da câmera, das personagens e do espectador. É sobre este último que ela afirma:

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar.<sup>39</sup>

Fica, portanto, evidente que, em *Volver* – e isso também ocorre em toda a sua filmografia –, Almodóvar tenta transgredir essa tendência, promovendo uma revolução, ao desestruturar o olhar alienado da plateia. Ademais, no cinema do diretor espanhol, “esse olhar voyeurista e sádico recai sobre o homem e é lançado por uma mulher, que desmantela, assim, toda a rígida estrutura do cinema tradicional”.<sup>40</sup>

Posto isso, em *Volver*, de forma específica, as personagens masculinas são escassas e, quando surgem, projetam uma imagem negativa ou são, via de regra, meramente insípidas: ignoradas, rejeitadas e mortas pelas mulheres, as verdadeiras protagonistas. Essa estratégia, por sinal, extirpa qualquer identificação do espectador masculino (ou mesmo do público feminino com valores patriarcais arraigados) com as personagens masculinas ou, se há uma identificação, ela certamente passará por uma autocrítica.

Desta maneira, Almodóvar transtorna o espectador, desestabilizando seus eixos referenciais, que eram aparentemente intocáveis. Essa experiência da desestabilização, aliás, “faz da subjetividade ‘um sempre outro’, ‘um si e não si ao mesmo tempo’”.<sup>41</sup> Logo, o Senhor, masculino e soberano, percebe que o Escravo (a mulher) possui uma consciência e que esta consciência também é capaz de enxergá-lo como Outro, “em virtude de uma reviravolta dialética”<sup>42</sup>, causando uma tensão de ambos os lados. Por isso, graças ao *pathos* e seu efeito perturbador, provocando *experiências desalojadoras*<sup>43</sup>, o *logos* é impulsionado a problematizar e refletir: antes mero ser-para-os-homens, a mulher, expulsa do *Mitsein*<sup>44</sup> humano, promove seu retorno como ser-no-mundo-com-os-outros.

#### **4. Os mitos que escravizam a mulher e sua emancipação através do trabalho**

Retomem-se dois conceitos de origem sartreana, utilizados – com certa frequência – por Beauvoir: o *em-si* e o *para-si*. Por meio deles, pode-se observar que a liberdade ontológica do indivíduo se deve ao Nada do seu Ser: o indivíduo é o Nada, e isso o deixa angustiado (o *para-si* pretende ser). Sua ambição ontológica é a certeza de sua existência: o indivíduo quer a ancoragem segura de uma existência definida que o alivie de sua turbulência existencial, porque esse vazio nada mais é do que o movente que almeja alcançar o sossego inerte do *em-si*.

Sua ambição moral, em contrapartida, relaciona-se com a distinção que Beauvoir faz entre a liberdade natural e a liberdade moral. Ela observa em *Moral da ambiguidade* que “querer-se moral e querer-se livre é uma só e mesma decisão”<sup>45</sup>, isto é, a ambição moral do indivíduo é *transcendência*, e isso é liberdade. Logo, o homem encontrou na mulher uma consciência que confirma sua liberdade (sem exigir que ele confirme a dela em troca), bem como um ser através do qual ele pode se afirmar: possuindo-a, ele foge do Nada dentro de si.

Ao descrever os mitos, Beauvoir observa que existem diferentes formas de mitos. A ideia do *eterno feminino* substitui o fato e a experiência reais por uma verdade imutável que é quase etérea por natureza. Assim, o *eterno feminino* não pode ser apreendido e, portanto, não pode ser facilmente destruído. É pernicioso. É opressivo. É, em parte, o modo como o homem mantém sua supremacia sobre as mulheres há tanto tempo. Beauvoir, por sinal, afirma que “todo mito implica um Sujeito que projeta suas esperanças e seus temores”<sup>46</sup> e, ao fazê-lo, introduz uma imagem de si mesmo no Outro, o qual mais tarde ele possui.

O Outro atua, deste modo, como um espelho para o Um (o Sujeito, o homem). Quando o homem encontra a natureza, vê-se embutido em algo que ele não pode negar ou controlar completamente. A natureza realiza-se como pura oposição e, assim, o desejo do homem por ela permanece inabalável, porque nunca pode ser controlado. No entanto, como observou a filósofa Shannon Mussett, “o homem começou a associar o mistério da mulher ao mistério da natureza”<sup>47</sup> e na mulher encontra “esse sonho encarnado”.<sup>48</sup>

O homem, então, projeta na mulher seu desejo pela natureza e seu medo da natureza e, através dessa associação, encontra uma maneira de se apropriar de algo simbólico da natureza, saciando, assim, parte do seu desejo. É sobre essa base – e em conjunto com o potencial de emancipação das mulheres através do trabalho – que Mussett considera a dinâmica homem-mulher uma “perfeição” do escravo hegeliano. A mulher é, ao mesmo tempo, mediadora da natureza e mediadora do próprio homem.<sup>49</sup>

Essa interpretação também pode ser relacionada com os trabalhos da protagonista de *Vol/ver*. Tem grande significado metafórico que Raimunda, como vítima de abuso sexual, faça trabalhos de limpeza: limpa o chão de um aeroporto e trabalha em uma lavanderia. Numa das tomadas, aliás, aparece o seu rosto refletido no vidro da lavadora de roupas, como se

estivesse dentro, o que sustenta a interpretação de que ela também tenha sido limpa.

Anja Streiter, filósofa alemã da área de cinema, relaciona, inclusive, o trabalho no restaurante com a superação de seu trauma, já que, com a faca que acaba de tirar da barriga de seu marido, está agora cortando verdura, e o vermelho do sangue transforma-se no vermelho de tomates suculentos. Apagar rastros e preparar comida são duas ações completamente distintas – mas de igual valor simbólico nessa cena –, com as quais Raimunda liberta-se.<sup>50</sup>

### **Considerações finais**

Infere-se, portanto, “que a mulher é necessária na medida em que permanece como uma ideia”<sup>51</sup>, já que – se ela fosse livre e empenhada em sua própria transcendência – o homem perderia sua certeza, seu mediador, e, por consequência, ele se perderia. Como Outro oprimido, inibido de transcender, caído na imanência, a mulher confirma a transcendência do homem e medeia sua existência. Para Beauvoir, essa opressão forçada toma a forma de um “mal absoluto”, que são os termos sutis utilizados por ela para a falta de reconhecimento da liberdade de um indivíduo.

O filósofo estadunidense Robert Solomon, a propósito, aborda uma questão sartreana intrigante: ao dar nome às coisas, opera-se – em certa medida – um controle ontológico sobre o objeto. Sendo o mero ato de nomear uma forma de controle ontológico, é imprescindível que se reflita sobre o assustador grau de controle que se empreende ao construir um conjunto inteiro de mitos que, propositalmente, descrevem como uma parte da humanidade deve viver.<sup>52</sup>

Nesse contexto, percebe-se a situação das mulheres: ela é o Outro, que é uma condição externamente forçada de alteridade, mantida por um rol funesto de mitos, instituições, legislações e valores culturais em geral. Contudo, o objetivo de Beauvoir nunca foi apenas o de diagnosticar, mas também o de superar



essa violência. Sendo assim, é preciso que se indague de que maneira as mulheres podem sobrepujar essa situação.

É nessa linha que a análise de *Volver* torna-se fundamental para a apreensão da dialética hegeliana do Senhor-Escravo, bem como do uso que Beauvoir faz dela. Contudo, Almodóvar vai além e parece propor uma inversão dialética, ao posicionar a mulher como o Um que também enxerga o homem como Outro.

Em certos momentos da obra, aliás, as mulheres passam a ser protagonistas absolutas, sendo Sujeitos livres que encarceram os homens em sua alteridade, passando estes a constituírem o “segundo sexo”. Vale ressaltar que esta última ideia, apesar de dialogar com as teorias beauvoirianas, não coincide completamente com o defendido por Beauvoir.

Neste sentido, para a filósofa, a mulher precisa posicionar-se como Sujeito, numa relação de reciprocidade, isto é, homens e mulheres seriam Sujeitos e Objetos ao mesmo tempo. Isso porque, ao se posicionar como Sujeito, o indivíduo também deve permitir que o outro o objetifique. Essa seria uma relação de harmonia, em que ambos os sexos alcançariam a transcendência e teriam acesso ao *Mitsein* humano.

Nessa confrontação, repleta de concordâncias e contradições, instrumentalizar-se da noção de logopatia, de Cabrera, é fundamental para que se diagnostique a opressão feminina, no intuito de que as mulheres possam sobrepujar a situação que lhes é dada. Por conseguinte, através da experiência fílmica almodovariana, alicerçada pelo encontro entre *pathos* e *logos*, são forjadas exemplificações que trazem à luz questões que são caras a Beauvoir – no que concerne às pautas feministas – , levando o espectador a refletir sobre elas.

No entanto, na narrativa de *Volver*, se as mulheres detêm o protagonismo, não sendo mais objeto de uma definição de identidade forjada pelos homens, convém indagar se faz realmente sentido apontar uma “reviravolta dialética” em um filme no qual o protagonismo feminino cabe a personagens

fictícias, enquanto o protagonismo masculino continua sendo o do criador-roteirista-diretor. Certamente, Almodóvar propõe uma representação interessante e subversiva da relação homem-mulher dentro dos seus filmes, mas a real estrutura política da representação cinematográfica segue sendo: homem branco europeu com poder de criar representações de mulheres, e não mulheres se autorrepresentando. Portanto, ao nosso ver, no lugar de uma “reviravolta dialética”, a concepção aqui tratada seria mais compatível com a ideia de autoconsciência da dialética senhor-escravo.

### Referências bibliográficas

ADVÍNCULA, Iaraci. “O ser-no-mundo-com-os-outros e as experiências desalojadoras do eu”. *Interações*, São Paulo, v. 7, n. 14 (dez/2002), p. 11-34. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/inter/v7n14/v7n14a02.pdf>>. Acesso em 12/10/2020.

ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. Produção de Esther García/Agustín Almodóvar. Espanha: Sony Pictures Classics, 2006, 1 DVD, NTSC, som, cor.

BEAUVOIR, Simone de. *Moral da ambiguidade*. Tradução de Anamaria de Vasconcellos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

\_\_\_\_\_. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

CARLOS, Cássio Starling. *Volver: um filme de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Moderna, 2011.

FALLAIZE, Elizabeth (org.). *Simone de Beauvoir: A Critical Reader*. Londres/Nova York: Routledge, 1998.

FEMENÍAS, María Luisa. "A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir". *Sapere Aude*, v. 3, n. 6 (2012), p. 310-339. Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/4619>>. Acesso em 04/05/2020.

GOTHLIN, Eva. "Reading Simone de Beauvoir with Martin Heidegger". In: CARD, Claudia (org.). *The Cambridge Companion to Simone de Beauvoir*. Cambridge: University Press, 2003, p. 45-65.

HEGEL, Georg Friedrich. *Fenomenologia do espírito*, parte I. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

KRUKS, Sonia. "Simone de Beauvoir: Teaching Sartre about Freedom." In: SIMONS, Margaret A. (org.) *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*. University Park: Penn State University, 1995, pp. 79-96.

LOURENÇO, Silmara Silveira; MENDONÇA, Viviane Melo de. "A fenomenologia existencial em Paulo Freire: possíveis diálogos". *Revista Filosofia e Educação*, v. 10, n. 3 (set-dez/2018), p. 530-547. Disponível em:  
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/view/8653268>>. Acesso em 04/05/2020.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 435-453.

MUSSETT, Shanon M. "Conditions of Servitude: Woman's Peculiar Role in the Master-Slave Dialectic in Beauvoir's *The Second Sex*". In: SIMONS, Margaret A. (org.) *The Philosophy of*

*Simone de Beauvoir: Critical Essays*. Bloomington: Indiana University, 2006, p. 276-293.

REINA, Alessandro. *Cinema e filosofia: ensinar e aprender filosofia com os filmes*. Curitiba: Juruá, 2016.

RODRIGUES, Ana Lucilia. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008.

ROLNIK, Suely. “Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura”. In: LINS, Daniel, S. (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997.

SOLOMON, Robert. *Dark Feelings, Grim Thoughts: Experience and Reflection in Camus and Sartre*. Oxford: Oxford University, 2006.

STREITER, Anja. “Sexueller Missbrauch in den Filmen Pedro Almodóvars”. *Film-Konzepte*, n. 9 (2008), p. 83-109.

TAYLOR, Charles. *Hegel: sistema, método e estrutura*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: É Realizações, 2014.

---

Tom Menezes Pedrosa é mestrando em filosofia pela UFABC. Fernanda Maffei Moreira é doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-MG.

<sup>1</sup> Tendo em vista que pautas interseccionais ainda não faziam parte da agenda feminista, na época em que *O segundo sexo* foi escrito, frisa-se que Simone de Beauvoir (assim como Almodóvar) assina uma obra engendrada a partir de epistemologias brancas e eurocêntricas, apesar de haver resquícios de que ela não parecia estar completamente alheia a questões raciais e de classe, quando afirma, por exemplo, que “burguesas são solidárias dos burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras” (BEAUVOIR, 2016, p. 16). Entretanto, é preciso enfatizar que o conceito de interseccionalidade tornou-se fundamental para a teoria feminista e que ele foi forjado, em 1989, por uma jurista negra estadunidense: Kimberlé Crenshaw, a qual elaborou uma das mais relevantes contribuições teóricas em torno deste conceito. Em seu artigo – *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics* (1989) – Crenshaw tenta entender por que as mulheres negras têm dificuldade em fazer com que os tribunais reconheçam a discriminação que elas sofrem no trabalho.

<sup>2</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 14.

<sup>3</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 199.

<sup>4</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 200.

<sup>5</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 203.

<sup>6</sup> Sempre que o cinema comercial for mencionado, estar-se-á aludindo a características presentes na maioria destes filmes (em geral, produtos da indústria *hollywoodiana*). Isso não significa, entretanto, que não exista nenhum filme comercial com uma consciência dos problemas de gênero.

<sup>7</sup> TAYLOR, 2014, p. 182.

<sup>8</sup> HEGEL, 1992, p. 126.

<sup>9</sup> HEGEL, 1992, p. 126.

<sup>10</sup> HEGEL, 1992, p. 128.

<sup>11</sup> HEGEL, 1992, p. 128.

<sup>12</sup> HEGEL, 1992, p. 128.

<sup>13</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 98.

<sup>14</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 99.

<sup>15</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 99.

<sup>16</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 98.

<sup>17</sup> GOTHLIN apud MUSSETT, 2006, p. 277 [(she) “does not locate man as master and woman as slave in this dialectic. Instead, woman is seen as not participating in the process of recognition”].

<sup>18</sup> FALLAIZE, 1998, p. 94 [“Other commentators on *The Second Sex* have often assumed that in her use of Hegel Beauvoir simply locates man as the master and woman as the slave. However, Lundgren-Gothlin establishes that, despite some passages in which Beauvoir points to similarities between the master-slave and the male-female relationship, Beauvoir in fact presents woman as having historically been outside the process of recognition, a fact which explains the unique nature of her oppression and accounts for the way in which man has been able to cast her as the absolute other”].

<sup>19</sup> Cf. MUSSET, 2006, p. 277.

<sup>20</sup> MUSSET, 2006, p. 290 [“the ideal midpoint between man as subject and nature as object”].

<sup>21</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 253.

<sup>22</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 199

<sup>23</sup> CABRERA, 2006, p. 21.

<sup>24</sup> REINA, 2016, p. 72-73.

<sup>25</sup> HEIDEGGER, 1973, p. 21.

<sup>26</sup> CABRERA, 2006, p. 17.

<sup>27</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 13.

<sup>28</sup> CARLOS, 2011, p. 43.

<sup>29</sup> A cena da limpeza foi, outrossim, esteticamente produzida, porque mostra, em primeiro plano, o papel-toalha manchar-se de sangue. A passagem traz uma estética observada com certa frequência nas obras almodovarianas: o *pop art*, que joga com as cores, bem como com a ampliação de elementos que parecem insignificantes até convertê-los em objetos que dominam tanto o espaço como a consciência.

<sup>30</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 191.

<sup>31</sup> KRUKS, 1995, p. 85 [“this situation is not constituted only by woman’s relation with the particular men who treat her as an inferior. For, subtending such direct, personal relations, woman also encounters as fundamental to her situation what we might call a set of social institutions. It is these institutions that function analogously to natural forces in perpetuating her inequality”].

<sup>32</sup> VOLVER, 2006, 21 min. 50 seg. [“No, cosa de mujeres”].

<sup>33</sup> BEAUVOIR, 2016, 199-200.

<sup>34</sup> VOLVER, 2006, 1 min. 16 seg. [“Que de viudas hay en este pueblo!”].

<sup>35</sup> VOLVER, 2006, 1 min. 18 seg. [“Las mujeres de aquí viven más que los hombres”].

<sup>36</sup> RODRIGUES, 2008, p.65.

<sup>37</sup> “Há dois conceitos fundamentais no existencialismo de origem sartreana e também constantemente utilizados por Beauvoir. A ideia de para-si e em-si. O para-si é o único possível enquanto sujeito e possui uma consciência intencional. Este se abre e doa sentido ao mundo, portanto, é o sujeito que se faz e faz o mundo ao seu redor. Por sua vez, o em-si é o objeto pensado, ele não se faz, posto que se fecha em si mesmo, foi pensado por outrem e não tem condições de pensar por si próprio. No para-si existe um sujeito que pensa e sempre que pensa está pensando em algo. Só na concepção do para-si é que há a possibilidade de existência, pois constituirá a essência pensada construída intencionalmente. Nesta, a condição humana está em aberto para o mundo, se abre para dar sentido e não é, portanto, definível (BEAUVOIR, 2005; SARTRE, 1988).” (LOURENÇO; MENDONÇA, 2018, p. 538).

<sup>38</sup> Laura Mulvey sugere que o inconsciente da sociedade patriarcal compõe o discurso do cinema. Ela defende que a escopofilia (prazer visual), no cinema comercial, é representada a partir do olhar do homem heterossexual (do ator, do diretor e até mesmo do público), coisificando a mulher, transformando-a em simples condição imagética, classificada por Mulvey como *to-be-looked-at-ness* (para-ser-olhada): o homem conduz a ação, e a mulher representa uma pausa contemplativa da ação (Cf. MULVEY, 1983, p. 444).

<sup>39</sup> MULVEY, 1983, p. 445.

<sup>40</sup> CAÑIZAL, 1996, p. 251.

<sup>41</sup> ROLNIK, 1997, p. 31.

<sup>42</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 200.

<sup>43</sup> Isto é, experiências que, “pelo inesperado e pela estranheza, ameaçariam a integridade do eu. Por esse motivo, causariam espanto e assustariam, principalmente, pela não-correspondência com as representações até então formuladas. São experiências comuns ao ser-no-mundo com os outros.” (ADVÍNCULA, 2002, p. 15).

<sup>44</sup> O termo *Mitsein* (ou ser-com) foi introduzido pelo filósofo alemão Martin Heidegger na filosofia, e surge em *O segundo sexo* no sentido de sermos indivíduos separados e dependermos de uma coletividade à qual pertencemos, sempre imediatamente em relação aos outros. Homens e mulheres sempre foram *Mitsein*, não dois grupos distintos e separados que apareceram e se confrontaram ao longo da história, como a burguesia e o proletariado. Beauvoir acrescenta que é fora deste *Mitsein* que a oposição entre homens e mulheres tomou forma. Como muitos outros, na Paris da década de 1940, Beauvoir considerou possível combinar Heidegger, com seu conceito de *Mitsein*, e Hegel, com sua dialética senhor-escravo. Deste modo, em *O segundo sexo*, Beauvoir pressupõe que as relações humanas possam ser caracterizadas por conflitos e opressões ou por amizade e solidariedade. É a segunda forma que ela vê como mais autêntica, quando o ser humano está em sua “verdade” (Cf. GOTHLIN, 2003, p. 45-65).

<sup>45</sup> BEAUVOIR, 1970, p. 18.

<sup>46</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 202.

<sup>47</sup> MUSSETT, 2006, p. 280 [“man began associating the mystery of woman with the mystery of nature”].

<sup>48</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 200.

<sup>49</sup> Cf. MUSSETT, 2006, p. 289.

<sup>50</sup> Cf. STREITER, 2008, p. 108.

<sup>51</sup> BEAUVOIR, 2016, p. 254.

<sup>52</sup> Cf. SOLOMON, 2006, p. 76.