

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

MALU GOMES DE ALMEIDA BARRETTO

A DOMINAÇÃO MASCULINA EM LISBELA E O PRISIONEIRO (2003)

ARACAJU – SE

2025

## Introdução

“(…) é preciso realmente perguntar-se quais são os mecanismos *históricos* responsáveis pela *des-historicização* e pela *eternização* das estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes.” (Bourdieu, 1998. p. 8)

O cinema é mais do que apenas um filme. Ele representa diversas partes da sociedade nos momentos em que são feitos, mostra os diferentes tipos de visões das classes sociais sobre o momento que eles estão representando. O cinema não existe em uma bolha, ele aponta as sensações de uma sociedade sobre seus próprios sentimentos e batalhas vividas pelo ser humano como o amor, o ódio, a guerra, entre outros.

“Trate-se de um documentário, de um filme de propaganda política, ou de uma obra de ficção cinematográfica, o Cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes sociais ligados ao poder instituído (instituições governamentais, partidos políticos, igrejas, associações diversas), e também por grupos sociais diversos que têm sua representação social junto a estes poderes instituídos.” (BARROS, 2007, p. 8)

O cinema possui o poder de influenciar as pessoas, mesmo ele sofrendo influencia dessas mesmas pessoas. É impossível desligar um filme de quem o produziu, da história contada e da época em que foi concluído e lançado. Todos esses aspectos em conjunto induzem o modo como o público assiste ao filme e o modo como o filme é produzido. Um filme sobre sentimentos como o amor, o ódio ou o luto terá um significado diferente de acordo com a época em que foi criado.

Nesse artigo discutiremos o filme de 2003 *Lisbela e o Prisioneiro* do diretor Guel Arraes para entendermos um pouco melhor o público do filme e o que o filme transmite para esse público. Essa análise será feita com a ajuda do livro “*A Dominação Masculina*”, lançado em 1998 pelo filósofo e sociólogo Pierre Bourdieu.

É necessário fazer um recorte temporal e espacial para essa pesquisa. Já que o artigo irá tratar do filme *Lisbela e o Prisioneiro* os recortes são feitos com o filme em mente. O filme se passa no município de Vitória de Santo Antão, um município no interior de Pernambuco, estado onde o diretor Guel Arraes nasceu. O filme não tem uma temporalidade específica, passando no final do século XX. O recorte temporal será da época em que o filme foi lançado, no começo da década 2000, pois, de acordo com José D’Assunção Barros, independente da época em que o filme se passa, suas visões sempre irão refletir a época em que foi lançado. A partir do livro e do filme, tentaremos descobrir se o cinema, em específico *Lisbela e o Prisioneiro*, reforçou essa ideologia apresentada no livro.

“O cinema é uma arte imaginada, escrita, ilustrada e sonorizada, uma ideia amada por alguém antes do público. A criação do cinema depende da demanda e da cabeça que criou o filme, mas, enlaçando todas as outras artes, tem um efeito único em cada pessoa que o vê e o reconhece como arte, tornando-o único. As produções audiovisuais fazem-se necessárias não só como qualquer arte, mas

uma arte capaz de reconhecer, entender e interpretar a geração que a consome, a atualidade.” (Tábata Úrsula Huf)

## Metodologia

“Pode-se mesmo dizer que a História Cultural tem exercido uma verdadeira sedução para o público leitor, o que permite aventurar que Clio saiu revitalizada da tão renomada e discutida crise dos paradigmas” (PESAVENTO, 2007, p. 41). A História Cultural, como um método de estudar história, tem crescido bastante no meio acadêmico, correspondendo à 80% da produção historiográfica brasileira, sendo produzida não apenas em artigos científicos, mas também em livros, congressos e simpósios.

No artigo chamado Cinema e História, José D’Assunção Barros comenta sobre o cinema como uma tecnologia adicional para a História Cultural, História Oral e a História do Cotidiano. Esse argumento é baseado na nova linguagem que o cinema apresentou, algo completamente diferente de tudo que existia na época. “A fonte filmica, que aliás integra ao discurso verbal as dimensões da visualidade e da oralidade, enquadra-se compreensivelmente neste mesmo movimento de expansão de temáticas e de possibilidades de novas fontes historiográficas.” (BARROS, 2007, p. 5)

No mesmo artigo, Barros comenta sobre como o estudo do cinema precisa ser interdisciplinar, principalmente pelo fato de que a linguagem cinematográfica em si já é interdisciplinar. A autora Sandra Pesavento, concorda com esse argumento, pois ela afirma que o estudo da História Cultural foi desenvolvido por meio da junção da história, da antropologia e do compartilhamento do modo de estudar.

“Não se trata apenas, como o nome pode sugerir, de descrever o objeto minuciosamente, mas sim de aprofundar a análise do mesmo, explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele.” (PESAVENTO, 2007, p. 39)

É com base nas afirmações de José D’Assunção Barros que será possível dar continuidade a essa pesquisa, pois como ele confirma:

“O Cinema, considerado como agente histórico, pode ser por isto compreendido mais propriamente como um feixe de agentes históricos diversos – e se ele permite um estudo sistematizado das relações políticas, permite também um estudo acurado das práticas e representações culturais.” (BARROS, 2007, p. 8)

## 1º capítulo

Para iniciar a discussão antes é necessário apresentar o que será debatido. O filme *Lisbela e o Prisioneiro*, dirigido por Guel Arraes, foi lançado em 22 de agosto de 2003, com Selton

Mello, Débora Falabella, Virginia Cavendish, Bruno Garcia e muitas outras estrelas no elenco. O livro de mesmo nome de Osman Lins já havia passado por outra adaptação onde o próprio autor fazia parte da redação. Um especial para TV em 1993 estrelado por Giulia Gam e por Edson Celulari, que foi dirigido pelo próprio Guel Arraes, que após o sucesso do especial resolve levar a história aos teatros do Brasil e, posteriormente, gravar o filme.

“Lisbela e o Prisioneiro conta a divertida história do malandro, aventureiro e conquistador Leléu (Mello), e da mocinha sonhadora Lisbela (Falabella), que adora ver filmes americanos e sonha com os astros do cinema.” (LISBELA, 2003). No filme temos a principal Lisbela, a filha do tenente do município, que está noiva de Douglas (Bruno Garcia). Lisbela conhece Leléu em um pequeno circo na cidade natal dela. Leléu está com sua nova criação para conseguir dinheiro facilmente, uma atração chamada Monga. Os dois se apaixonam após esse e outros rápidos encontros, contudo eles precisam lidar com a oposição do pai de Lisbela, interpretado pelo ator André Matos e a do ex-noivo de Lisbela, o playboy Douglas, interpretado por Bruno Garcia. Para dificultar ainda mais o momento, chega na cidade Frederico Evandro, interpretado por Marco Nanini, um grande matador de aluguel da região que procura vingança após Leléu se envolver com sua esposa Inaura, interpretada por Virginia Cavendish.

Após grandes dificuldades e momentos surpreendentes, como o instante em que Leléu salva a vida de Frederico Evandro de um boi enlouquecido que entra na cidade. Frederico agradece a Leléu e promete a ele uma morte de graça, já que o outro salvou sua vida. Entretanto, Frederico não sabia que Leléu era justamente a pessoa que ele estava procurando. Lisbela e Leléu conseguem ficar juntos e saem em busca de mais aventuras.

O filme não possui apenas fotografia de alto nível como também figurinos e uma trilha sonora competente com artistas como Sepultura, Zé Ramalho e Caetano Veloso. De acordo com o diretor Guel Arraes, o filme se passa no “nordeste pop”, algo como a Zona da Mata pernambucana com um grande universo com diversidade nos costumes e sotaques. Por esses e outros motivos, como as atuações impecáveis, o filme foi considerado um grande sucesso, sendo aclamado por diversos críticos e sendo a segunda maior abertura em bilheteria do ano, perdendo apenas para o filme Carandiru do diretor Hector Babenco. O filme foi indicado à mais de 20 premiações, sendo vencedor de 14 dessas, como Melhor Ator para Selton Mello no Grande Prêmio do Cinema Brasil, uma importante premiação do cinema brasileiro e Melhor Figurino no Prêmio Guarani.

Em 2003, a Gazeta Digital fez uma reportagem sobre o filme onde diz “Um Nordeste pop, aquele que vem estampado em para-choque de caminhão, brega mas não debochado, diferente do Nordeste suburbano que se apresenta na maioria dos filmes nacionais - é com tal colorido que o diretor Guel Arraes identifica seu longa Lisbela e o Prisioneiro.” (O NORDESTE, 2003).

Na mesma reportagem, a Gazeta traz uma fala de Selton Mello onde ele comenta que o filme, junto a O Auto da Compadecida, desvendam o verdadeiro herói brasileiro. Ele termina afirmando que o brasileiro está mal acostumado com as referências do cinema

americano e acredita que o nosso herói deveria ter a cara do ator Bruce Willis, enquanto a realidade é outra e que nós temos nossos próprios heróis nacionais.

De acordo com o próprio Osman Lins, o autor do livro que foi a fonte inicial da qual o filme bebeu, em 2023:

“Lisbela e o Prisioneiro” é um filme cativante que conseguiu combinar habilmente elementos de comédia e romance em um cenário nordestino pitoresco. A trama envolvente, as interpretações memoráveis e as referências culturais contribuíram para sua popularidade duradoura na cultura cinematográfica brasileira. É uma obra que celebra a imaginação, o amor e a vida no interior do Brasil, conquistando o coração do público e se mantendo relevante ao longo dos anos. O filme permanece como uma joia do cinema brasileiro, lembrando-nos da riqueza da produção cinematográfica do país e de seu potencial para criar histórias únicas e inesquecíveis.” (OLIVEIRA, 2023)

Para trazer um pouco mais do contexto do filme vamos discutir o livro Lisbela e o Prisioneiro, que foi a inspiração tanto para o filme quanto para a peça de teatro e o especial de TV. Lançado em 1964 pela editora Scipione, posteriormente sendo passado para a editora Planeta, o livro possui 87 páginas inicialmente. Ele é dividido em três atos e possui a mesma formatação do livro O Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, pois ambos são escritos em formato de peça.

Independentemente de ser uma história adaptada do livro de Osman Lins, Guel Arraes confirma que pouco do que realmente há no livro foi adaptado diretamente para o filme. "Na adaptação para a tevê, o tom geral era mais de farsa com algum romance. No cinema, a história virou uma comédia romântica com toques de farsa" (O NORDESTE, 2003).

Diferentemente do filme, o livro se passa apenas na prisão em Vitória de Santo Antão, em Pernambuco onde Leléu está preso por desonrar uma moça. Lisbela está noiva de Dr. Noêmio, porém ao ir à prisão para conversar com seu pai, Tenente Guedes, ela tem uma troca de olhares com Leléu e é amor à primeira vista. Lisbela implora ao pai para que o liberte, entretanto o pai a nega. No entanto, Leléu, ao perceber que não teria a liberdade para conseguir conquistar Lisbela, começa a planejar uma maneira de fugir da prisão.

Esse plano precisa ser adiantado quando chega na prisão Frederico Evandro, ameaçando Leléu de vingança por ter desonrado sua irmã Inaura. Lisbela ao saber disso pede ao pai para que mude a prisão em que Leléu está, mas o pedido é negado. A partir disso, Lisbela começa a auxiliar Leléu em seu plano para fugir da prisão, conseguindo até enganar seu pai para que ele entregue uma corda para Leléu.

Após Leléu fugir com outros prisioneiros, Lisbela pede ao pai que a deixe fugir com ele, pois o ama, algo que é negado novamente. Os outros fugitivos são presos, mas ninguém consegue achar Leléu. Ele se entrega a polícia, pois diz que não consegue ficar longe de sua amada.

Quando soube que Leléu voltou a prisão, Frederico Evandro decide agir sobre sua vingança. Lisbela, ao saber que Frederico pretende matar o amor da sua vida, vai a prisão e atira com uma arma no matador de aluguel que cai sem vida. Contudo é descoberto

depois que o matador morreu de susto, já que as balas que tinham na arma de Lisbela eram de festim. Quando o Tenente Guedes descobre o que se passou na prisão resolve deixar Lisbela partir com Lelê já que ficou com medo da filha ser presa por sua ligação com a morte de Frederico Evandro.

O site Universo dos Leitores faz uma avaliação do livro e traz contextos interessantes sobre a diferença entre a literatura, o filme e a peça de teatro.

“Enquanto a literatura pode emular movimentos e o cinema pode planejar viagens, o teatro sempre será o raio x de um tempo e de uma história. No caso de Osman Lins, um dos maiores escritores brasileiros, o teatro serve como exemplo, como sintoma, de que a cultura popular brasileira transcende e ultrapassa aquilo que os manuais poderiam planejar. A simplicidade de Lisbela e o Prisioneiro é apenas aparente, pois, seu resultado é a potência da literatura dramática e da cultura brasileira.” (RIBEIRO, s.d.)

Apesar de ser colocado no gênero literário de comédia romântica, o livro traz muitos tópicos relevantes para sua época, como a rebeldia contra o autoritarismo presente nas regiões do interior nordestino. De acordo com o site Universo dos Leitores a obra reflete as lutas internas, ou seja, lutas de classe, de educação, de poder. É comentado na avaliação sobre como o saber do Dr. Noêmio lhe dá um certo status, por ter estudado fora da cidade de interior onde se passa a história, enquanto Lelê, uma pessoa que possui o saber do “mundo”, sempre será perseguido, alguém que vive à margem da sociedade.

Voltando ao filme de 2003, é possível perceber que ele possui uma estética muito particular, mesclando os filmes hollywoodianos com as particularidades do cinema brasileiro e do interior do Nordeste. Desde o início, o filme consegue balancear bem as emoções do espectador sendo possível perceber já na primeira cena. Lisbela e Douglas estão em uma sala de cinema onde ela começa a explicar para o noivo o encanto dela com os filmes, principalmente os filmes de romance. Enquanto os créditos do filme estão passando pela tela, Lisbela, com um brilho no olhar e uma visão romântica do mundo, apresenta a sinopse do filme, tanto o que nós espectadores estamos assistindo quanto o que os personagens do filme irão assistir.

Em uma reportagem pelo site Cinematologia no ano de 2017, é discutido sobre como o filme é um tributo ao cinema nacional.

“A estética visual da filmagem é carregada de regionalismos, com figurinos, sotaques, e cenários estereotipados do Nordeste e uma cronologia atemporal. Os diálogos são inteligentes, na medida em que muitas vezes se constituem de rimas, e lembram a literatura de cordel, característica da região em que se passa a trama. Um exemplo disso, é a cena em que Lisbela e Lelê se conhecem, na qual eles fazem da transformação da Monga (mulher macaco) uma analogia para o amor.” (MANZOLI, 2017)

Em partes do filme é colocada a discussão de que filmes brasileiros não estariam no mesmo nível de filmes norte-americanos, principalmente quando Lelê pergunta a Lisbela se ela gostaria de ser artista, onde ela responde que “não é nem americana para isso”, algo que Lelê rebate ao perguntar se ela já ouviu falar em artista nacional, mostrando que, por mais que Lisbela romantizasse os filmes e seus artistas, ela não possui

um sentimento de pertencimento nacional. “A pergunta retórica concorda com todo o ponto de vista que o filme vem tentando nos passar, de que o cinema brasileiro também é capaz de gerar um “love ending” de qualidade.” (MANZOLI, 2017)

Além da forma romântica de amor, o filme também traz outros formatos de amor, como o personagem de Marcos Nanini, Frederico Evandro, que possui um amor possessivo à base de vingança. Um amor que não se inicia e se mantém pelo sentimento positivo de amar, e sim, do sentimento de posse. É possível perceber esse sentimento de posse já no motivo inicial da necessidade de vingança do personagem, pois Leléu teria “maculado” sua posse, ou seja, sua esposa. É necessário apontar que as representações de amor no filme são feitas entre pessoas cis e de sexualidade heteronormativa.

O tipo de amor que Lisbela apresenta desde a primeira cena do filme é claramente um amor romântico e inocente. Ao descrever o filme que ela está prestes a assistir com o noivo, Lisbela fala com um tom sonhador sobre como é o amor e como é ser amado, fala sobre o amor eterno e profundo, o amor que reconhece o outro mesmo se o outro não estiver em suas plenas condições. Bourdieu comenta sobre esse tipo de amor que foi colocado na mente das mulheres ao falar:

“Lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola, e também, em outra ordem, o esporte e o jornalismo (...), é reinsserir na história e, portanto, devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (...)” (Bourdieu, 1998. p. 8)

Outro tipo de amor que é possível ver no filme é o amor infiel. Conseguimos perceber esse amor por meio dos personagens de Inaura e do Cabo Citonho que está envolvido com Francisquinha do Antão, uma mulher casada que precisou largar o marido porque se envolveu com o cabo.

A trilha sonora do filme, além de se encaixar perfeitamente nas cenas de uma maneira leve, traz um diferencial no momento de representar esses tipos diferentes de amor. É possível perceber isso quando Lisbela declara seu amor a Leléu e, enquanto ela está falando, escutamos no fundo a letra da música Para o Diabo os Conselhos de Vocês, interpretado pela banda Os Condenados, banda criada apenas para a gravação do filme. Enquanto ela profere suas palavras de amor, conseguimos ouvir a letra da música falando “Já não me importa o que vão dizer. Nem me interessa, eu não vou ligar. Só quero ter meu bem aqui comigo. [...] para o diabo os conselhos de vocês.”

No início do filme, antes da primeira cena e até mesmo dos créditos, podemos ver dois logotipos do Ministério da Cultura na tela dizendo “Lei do Audiovisual” e “Lei do Incentivo do Audiovisual”. Para podermos entender a necessidade desse incentivo às produções audiovisuais precisamos voltar para a década anterior ao lançamento do filme.

Em 1990, durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello, houve um pacote de medidas assinada pelo presidente que trouxe o fim de diversos programas de incentivos governamentais na área da cultura. A partir desse pacote de medidas, houve a dissolução

de diversos órgãos, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1969 e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), vigente desde 1976, e inclusive o Ministério da Cultura que passou a ser somente uma secretaria do governo.

Apesar desse pacote, em 1991 foi publicada a Lei nº 8.313/91, mais comumente conhecida como Lei Rouanet, que criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e, em 1992, no governo de Itamar Franco com o reestabelecido Ministério da Cultura, foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Em 1993, a Lei nº 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual, foi divulgada.

O professor Marcelo Ikeda afirma que, durante os governos do presidente Fernando Henrique Cardoso, foi consolidada uma política cinematográfica fundamentada no modelo de incentivos fiscais. O Estado passa a ter um papel mais passivo no processo de produção cinematográfico, deixando com os agentes privados a parte mais intrínseca desse processo. “O Estado passava a agir no processo de desenvolvimento do audiovisual brasileiro de forma apenas indireta, estimulando a ação privada, e não mais intervinha diretamente no processo econômico, produzindo ou distribuindo filmes.” (IKEDA, 2015, p. 165).

Esse modelo de investimento aparece como uma resposta direta às acusações de clientelismo na escolha dos projetos que eram financiados pela Embrafilme, mas, enxergando o projeto de uma forma mais ampla, também era o retrato dos desejos de uma classe de poder que ansiava por um projeto industrialista para o cinema brasileiro, querendo conquistar o mercado interno que foi tomado completamente pelos filmes hegemônicos.

Os mecanismos de financiamento audiovisual do “mecenato” da Lei Rouanet e o Art. 1º da Lei do Audiovisual foram as bases para esse modelo de incentivo fiscal. Apesar da Lei Rouanet possuir cláusulas de aporte de recursos estatais, como a diminuição da dedução fiscal por parte do patrocinador de acordo com as perspectivas comerciais da obra, a lei se torna um tipo de “mecenato” no modo de apoio a projetos audiovisuais com a isenção fiscal do apoiador.

O cinema brasileiro estava em crise no início da década de 90, com uma participação de mercado menor que 1%. Como um longa-metragem audiovisual necessita de um maior investimento tanto em tempo quanto em questões financeiras, a Lei Rouanet não mostra resultados perceptíveis em seus primeiros anos. A partir da busca por uma solução imediata para a escassez de recursos, a Lei do Audiovisual, aprovada em 1993, aparece como um “plano de urgência” para a recuperação do cinema brasileiro de acordo com Marcelo Ikeda. Essa Lei deveria estar em vigência apenas até o ano de 2003, já que era apenas uma solução de emergência, porém ela se estendeu até o ano de 2016.

Com a Lei do Audiovisual temos uma divergência no quesito do financiamento para o investidor que anteriormente possuía apenas os cortes fiscais como incentivo para aplicar seu dinheiro nas produções dos filmes. A partir da Lei do Audiovisual é implementada outra cláusula onde o investidor, como retorno do seu investimento, recebe não apenas o incentivo fiscal, mas também a aquisição de um percentual dos direitos de

comercialização das obras audiovisuais. Isso trouxe um outro problema: os longas-metragens eram preteridos em relação a produções culturais de menos visibilidade comercial, como espetáculos de dança e exposições de todos os tipos, já que os longas possuíam não apenas os cortes fiscais como também as receitas de comercialização.

Em 1995, no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, que manteve as políticas culturais dos governos anteriores, começaram a ser lançados os primeiros filmes com os recursos conseguidos por meio das leis de incentivo fiscal. As reações iniciais foram de euforia e entusiasmo, principalmente da parte da imprensa que sofria com a crise devastadora do cinema nacional no começo dos anos noventa. “O período rapidamente foi rotulado como “a retomada do cinema brasileiro”, embora a expressão contenha inúmeras indefinições quanto ao período considerado e sua abrangência (SCHETTINO, 2002).” (IKEDA, 2015, p. 168).

Entretanto, após a euforia inicial, esse sistema de investimento passa a dar sinais de esgotamento. Depois de um início explosivo, como o lançamento do filme de Carlota Joaquina que conseguiu levar um público de 1.5 milhões de espectadores ao cinema, os filmes passaram a ter cada vez menos público, apesar de possuir grandes orçamentos, sendo um exemplo o filme *Tieta do Agreste*.

O problema desse modelo de investimento é testemunhado quando, em 1998, o Brasil enfrenta as consequências de uma recessão mundial que desperta inseguranças da estabilidade inflacionária brasileira. Por causa dessa recessão financeira mundial as empresas se tornam mais conservadoras, retirando seus investimentos da área cultural brasileira. Com isso é possível perceber o problema desse modelo: ao ser proporcional ao imposto de renda pago pelos investidores privados, o modelo é vulnerável às flutuações na economia, tendo um impacto instantâneo em um momento de recessão.

Em julho do ano 2000 foi feito o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), onde pessoas de grande influência na área cinematográfica como produtores e distribuidores participaram. A solução criada nesse congresso não foi de substituir o modo de apoio financeiro que já existia e sim de apelar para um aprofundamento das ações do Estado. A partir disso, foi aberto o processo de formação da ANCINE.

A ANCINE foi criada em 2001 com o objetivo de “promover a auto-sustentabilidade da indústria cinematográfica nacional” (Art. 6º da MP 2228-1/01) sendo o primeiro grande órgão do Estado a administrar o mercado audiovisual brasileiro desde a Embrafilme. Seguindo o modelo do Governo FHC pós-privatizações de agências reguladoras e possuindo um perfil fundamentalmente técnico, a ANCINE é vista como um “órgão neutro”, servindo apenas para procurar um equilíbrio nas forças do mercado, ao invés de ser um órgão de desenvolvimento da cinematografia nacional.

Por causa dos diversos paradoxos das leis em que foi criada, a ANCINE se torna uma agência regulamentadora, sem poderes definitivos para interferir no mercado cinematográfico. Seus objetivos iniciais, o desenvolvimento integrado da indústria e a procura da autossustentabilidade do cinema brasileiro, são colocados de lado. “Dessa forma, o boom de 2003, quando a participação de mercado do filme brasileiro atingiu o

nível recorde de 21,4%, o maior desde o início do processo de “retomada”, não foi provocado diretamente pela ação reguladora da agência, mas por uma conjunção de dois fatores isolados. ” (IKEDA, 2015, p. 171)

O primeiro desses motivos é a entrada de capital estrangeiro nas produções audiovisuais brasileiras. É vista uma participação das distribuidoras estrangeiras, principalmente as maiores do mercado como a Fox, Warner, entre outras, na área de coprodução dos filmes nacionais. Essa parceria é feita para que os filmes nacionais que são coproduzidos por essas companhias estrangeiras possuam uma maior viabilização no mercado de salas de exibição, confirmando a distribuição dos filmes nacionais por essas companhias. Entre 1995 e 2006, é possível perceber que todos os filmes nacionais com mais de 500 mil espectadores foram feitos a partir dessa parceria, algo que *Lisbela e o Prisioneiro* não foge sendo distribuído pela 20th Century Fox.

O outro motivo é a entrada da Globo Filmes como um novo personagem nessa trama. A Globo Filmes, criada em 1997, participa dos filmes nacionais de acordo com duas modalidades sendo elas o regime de apoio e o de coprodução. Em ambos, a Globo incentiva o marketing e a divulgação do filme no momento do lançamento, chegando a disponibilizar espaços publicitários nos intervalos comerciais da programação da emissora de TV. Ela faz isso em troca dos direitos de comercialização ou dos direitos de circulação futura do filme em sua grade, algo que é possível ver com o filme *Lisbela e o Prisioneiro*, já que o filme está na programação da TV Globo até os dias de hoje.

“Esse modelo de desenvolvimento industrialista induzido pelo Estado, calcado na parceria entre os grandes oligopólios mundiais de distribuição (as majors) e a principal empresa hegemônica de comunicação midiática brasileira (através da Globo Filmes), foi responsável pelos principais sucessos de bilheteria do período da retomada.” (IKEDA, 2015, p. 172)

A política de receber investimento estrangeiro e a de distribuição da Globo Filmes mostra o processo de busca por uma transnacionalização das obras audiovisuais que enxergam os filmes apenas como produtos culturais, retirando a importância da referência identitária que coexiste nos filmes. Os filmes vão se tornando cada vez mais parte do que é chamado de “indústria cultural” que procura redefinir os padrões de identidade local para um híbrido entre os sistemas globais e regionais.

“As repercussões dessa parceria na produção das obras cinematográficas brasileiras podem ser constatadas, desde, por um lado, a referência aos padrões narrativos e ao cinema de gênero típicos do modo de produção hollywoodiano, como, por outro, pela incorporação de determinados padrões televisivos aos projetos cinematográficos, (...)” (IKEDA, 2015, 172).

O filme *Lisbela e o Prisioneiro* reflete bastante esse momento de mescla do regional com o global ao replicar estéticas e linguagens cinematográficas hollywoodianas, além do discurso de *Lisbela* sobre o amor que ela tem aos filmes norte-americanos.

Nesse momento voltaremos nosso olhar para as três mulheres que estão presentes no filme: Lisbela, Inaura e Francisquinha do Antão. As três possuem diferentes tipos de personalidade e representam diferentes tipos de mulheres, porém ainda se mantêm dentro dos arquétipos femininos já estabelecidos pela sociedade.

Lisbela é a clássica protagonista feminina, ou também chamada de “mocinha ingênua”. Ela é apaixonada pela ideia do romance, algo que é perceptível já no início do filme, enquanto os créditos ainda estão passando na tela. Em outro momento ela está sentada com o noivo e começa a explicar o filme que eles assistiram, falando sobre como a “mocinha” sempre reconhecerá o “mocinho”, mesmo que ele mude de forma para algum tipo de “monstro” desfigurado, porque ela consegue ver o amor no olhar dele. “O ‘amor puro’, esta arte pela arte do amor, é uma invenção histórica relativamente recente, como a arte pela arte, o amor puro da arte com o qual ele tem relação, histórica e estruturalmente.” (Bourdieu, 1998. p. 180)

Em dado momento no livro *A Dominação Masculina*, Bourdieu discorre sobre a submissão paradoxal, a submissão que resulta das violências simbólicas, suaves, algo que é invisível para quem sofre e que é reforçada pelos meios simbólicos da comunicação. É perceptível na cena citada acima que Lisbela sofre essa submissão paradoxal, pois ela, por mais que tente tomar rédeas da sua vida pessoal e amorosa, acaba sendo levada a pensar que, mesmo que o parceiro dela seja um monstro, ou seja, algo agressivo e com um poder físico e social maior que o de uma mulher, é preciso que ela se esforce para ajudá-lo antes mesmo de pensar sobre a sua segurança e seus desejos.

Bourdieu confirma que esse poder simbólico não possui força para se exercer se não houver a colaboração dos que são subordinados a ele, pois é a partir dessa subordinação que ele assume o papel de poder que possui. Lisbela acredita que mesmo que seu parceiro se torne uma pessoa completamente diferente do que ela conhecia, ela tem o instinto de reconhecê-lo como pessoa e como alguém a quem ela deve colocar as prioridades acima das que ela possui.

“Seria o amor uma exceção, a única, mas de primeira grandeza, à lei da dominação masculina, uma suspensão da violência simbólica, ou a forma suprema, porque a mais sutil e a mais invisível, desta violência? Quando ele assume a forma de amor marcado pelo destino, do amor fati, (...), o amor é dominação aceita, não percebida como tal e praticamente reconhecida, na paixão, feliz ou infeliz.” (Bourdieu, 1998. p. 178)

A partir dessa citação podemos perceber que mesmo que Lisbela, apaixonada pela ideia de se apaixonar, conseguisse um homem que a amasse de volta na mesma intenção e intensidade, ela ainda estaria submetida a dominação masculina, pois a mulher e o homem podem estar em sintonia tanto no amor quanto nas ideologias, porém ela não vai deixar de possuir um capital simbólico, ou seja, de sofrer com os princípios da sociedade masculina.

Bourdieu ainda defende que é no momento da troca simbólica do casamento que é possível determinar a condição social de objeto de troca. Lisbela, ao aceitar casar-se com o personagem de Bruno Garcia, recebe um valor social como se assumisse seu local de mercadoria na sociedade pequena da cidade em que mora. Com esse casamento ela irá solidificar seu local como alguém de uma classe social superior e manter o status que seu pai já tinha por ser o tenente da pequena cidade. Entretanto tudo muda quando ela decide ficar com Leléu, alguém considerado um “vagabundo” e de status inferior ao dela.

O pai tenente não aprova a escolha de Lisbela, não apenas por não confiar em Leléu, mas também porque ele não seria capaz de manter ou até elevar a classe e o status social tanto de Lisbela quanto do próprio tenente. Como Bourdieu afirma, é necessário que Leléu tivesse a dignidade reconhecida socialmente, mesmo que secretamente ou abertamente ele fosse uma pessoa com atitudes questionáveis, para que o tenente permitisse esse casamento com tranquilidade. Já que de acordo com o sociólogo “elas só podem querer e amar um homem cuja dignidade esteja claramente afirmada e atestada no fato, e pelo fato, de que ‘ele as supera’ visivelmente.” (Bourdieu, 1998. p. 66).

Em dado momento do filme, Lisbela e o pai tem uma conversa sobre como é a vida de casada. Como sabemos, a mãe de Lisbela faleceu antes da história do filme, ou seja, o pai de Lisbela é quem assume a educação dela sobre como ser uma mulher e, principalmente, como ser uma mulher casada. No começo do filme, quando Douglas deixa Lisbela na casa do tenente Guedes, ele estava tentando convencê-la a beijá-lo, porém o tenente impede que isso aconteça. Logo depois ele começa a conversar com a filha sobre como é a vida sexual dos casados, falando sobre a relação sexual que é esperada na noite de núpcias. Ele, ao não se sentir confortável de ter essa conversa com Lisbela, já que como homem tem um papel social e físico que difere do papel da mulher, começa a falar com ela utilizando de artifícios da linguagem para passar seu sentido, como quando chama sexo de “um troço” e faz movimentos das mãos se juntando.

Enquanto ele está abordando o assunto da noite de núpcias ele comenta “as vezes o homem pede certas coisas que você não deve atender” (LISBELA E O PRISIONEIRO, 2003), algo que Lisbela logo responde perguntando se o papel dela como mulher não é sempre obedecer ao marido. O tenente se vê em um local onde ele precisa afirmar a Lisbela o papel dela como mulher, porém não consegue se distanciar do papel dele como pai.

É necessário comentar que, como Bourdieu afirma: “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la.” (Bourdieu, 1998. p. 24). Ou seja, na mentalidade tanto de Lisbela quanto do tenente Guedes, não há outra maneira de acontecer a noite de núpcias, pois se a sociedade masculina afirma que vai acontecer dessa maneira a primeira noite do casamento, então é como o ritual vai se manter. A maneira como o rito do casamento se desenvolve, desde o início com o namoro até o final com a vida de casados, é visto como “natural”, como algo irreversível e onde há pouca margem para mudanças ou acasos. Desde o momento do encontro dos futuros noivos até o cotidiano do casal passam por essa visão aplicada

pelas grandes instituições, como a Família e a Igreja, de como é a “ordem natural das coisas” e como, se não houver todos esses passos, o relacionamento é considerado incorreto e não natural.

Levando em consideração o livro *A Dominação Masculina* pode se perceber que o pai de Lisbela, ao mesmo tempo que quer ver a filha feliz como pessoa, não consegue diferenciar Lisbela “pessoa” de Lisbela “mulher casada”. Ele tem a intenção de mostrar como ela deve se comportar com o novo marido, de forma submissa, mas não consegue se desligar do preceito de que o sexo e os possíveis pedidos de Douglas seriam uma forma de acabar com esse respeito que ele sente por ser sua filha.

“A divisão entre os sexos parece estar ‘ordem normal das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas ‘sexuadas’), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação.” (Bourdieu, 1998. p. 22)

Nesse momento também é possível confirmar outra teoria de Bourdieu. Ao validar a fala de Lisbela que as mulheres devem obedecer aos maridos, o modo como o tenente fala sobre certos desejos sexuais que o marido pode pedir para Lisbela na noite de núpcias possui a conotação de que seriam atitudes humilhantes ou não prazerosas para ela, pois, como homem, ele acredita que as mulheres que são aceitas na sociedade não possuem o mesmo nível de desejo sexual que os homens. Para o personagem, o local de Lisbela é como “filha” e ele está tentando avisá-la que, ao assumir o papel de “mulher casada”, será pedido dela certas coisas, nesse caso alguns atos sexuais, que ela como “filha” não deveria aceitar, porém como “mulher casada” é obrigação dela aceitar.

“O que tende a confirmar que, contrariamente à representação romântica, a inclinação amorosa não está isenta de uma forma de racionalidade que é muitas vezes, de certo modo, *amor fati*, amor ao destino social.” (Bourdieu, 1998. p. 68). Com essa citação de Bourdieu podemos ver que o que acontece com Lisbela e seu amor irracional por Leléu também é algo que acontece na sociedade real. Na conjuntura do filme, podemos interpretar essa situação apenas para o caso de que Lisbela prefere se casar com o trambiqueiro Leléu ao invés do playboy Douglas, porém é necessário lembrar que os filmes são reflexos da realidade e que esse tipo de amor irracional se apresenta de diversas formas. Mulheres que se casam com seus abusadores, mulheres que mesmo após diversos sofrimentos físicos e sociais ainda insistem que amam e querem ficar com os homens que as colocaram nesse local.

Outro momento em que podemos ver essa citação com mais clareza no filme é quando Douglas, que tinha acabado de ser recusado por Lisbela, vai ter uma conversa com o tenente Guedes. Douglas tinha a convicção de que tinha sido “corno” como ele mesmo fala, ou seja, tinha sido traído por Lisbela. Ele pergunta ao tenente como um “homem” no lugar dele reagiria a essa ofensa, reforçando que o acontecimento foi com um amigo, pois

não pode passar pela humilhação de admitir que foi traído em público, já que isso levaria ele a perder certos status social.

A conversa é recheada de momentos onde tanto Guedes quanto Douglas reafirmam a teoria de Bourdieu que existe a “ordem normal das coisas”. Em dado momento Douglas pergunta o que fazer quando um homem descobre que foi traído, onde o tenente responde sobre os tipos diferentes de “cornos” e diz que o homem precisa matar o outro que dormiu com sua mulher. Durante a conversa existe a ênfase na palavra “homem” para reforçar que mesmo sendo traído, ou seja, colocado em uma posição humilhante, ele ainda possui o status social e natural de homem, alguém acima da mulher e do outro homem com quem ela dormiu.

Ao dizer “Em oposição à mulher, (...), o homem ‘verdadeiramente homem’ é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública.” (Bourdieu, 1998. p. 88-89), Bourdieu apenas confirma o que foi discutido acima sobre a conversa de Douglas com o tenente Guedes. A cena solidifica essa divisão dos gêneros como a “ordem natural das coisas”, ou seja, Douglas indo perguntar a um “homem de verdade”, pois o tenente já foi casado e possui o status social para ser chamado de tal, e a corrobora com a fala de “homem ‘verdadeiramente homem’”, ou seja, um homem que possua todas as conquistas necessárias para ser reconhecido nesse papel, algo que ainda não é o caso de Douglas, pois, por mais que tenha uma vantagem sobre Leléu, ainda não é casado e nem respeitado como “homem” pela cidade e seus habitantes.

Em seguida, temos Inaura. Enquanto Lisbela está presa no arquétipo de “garota apaixonada”, Inaura está presa no papel de “mulher da vida”. Ela pode não possuir o tipo de emprego que se imagina quando alguém é forçado a estar nesse papel, porém o modo como a personagem é colocada nas cenas do filme reforçam esse local. Ela sempre está com uma roupa provocante com as cores vermelho e preto, usa maquiagem carregada, batons vermelhos e lápis de olho marcante e principalmente, é uma personagem que possui e demonstra seus desejos sexuais em relação à Leléu, o protagonista. É possível ver o modo como a personagem é colocada para nós espectadores e como Bourdieu já havia discutido em *A Dominação Masculina*: “A moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativas a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados”. (Bourdieu, 1998. p. 51)

Bourdieu afirma que essa negação da existência que ocorre com as mulheres faz com que elas tenham que utilizar o que chama de as “armas dos fracos”, ou seja, outros modos de se impor socialmente, entretanto isso apenas reforça os estereótipos que as mulheres já são forçadas a possuir. No caso de Inaura seria a sedução, um meio de coagir os homens utilizando o preconceito que já sofre e ela o utiliza para conseguir fugir de seu marido Frederico Evandro. Em um momento do filme, quando Leléu vai ao casamento de Lisbela depois de deixar Inaura no acostamento da rua, ela vai ao encontro do seu marido em um bar, onde começa a se lamentar sobre o fato e tenta de uma maneira sedutora convencer

o marido a matá-la, pois de acordo com ela, não gostaria de viver na situação em que foi colocada.

O visual da personagem já aponta qual será o papel dela nessa história. Inaura será a mulher que tenta roubar o “mocinho” da “mocinha”. Em dado momento do filme, Lisbela está tendo uma discussão com Leléu, ele tinha prometido que fugiria com ela da cidade para que não houvesse o casamento e os dois pudessem ficar juntos, porém Inaura avisa a Leléu que ele está sendo perseguido pelo marido dela que é um matador de aluguel e que ele precisa fugir com ela para poder sobreviver. Com isso Lisbela fala:

“É igualzinho no cinema. A mocinha está ansiosa esperando o mocinho e finalmente eles se encontram. Ele vem se aproximando e ela acha que é para dar um beijo, mas aí ela vê que o rosto dele está preocupado demais para isso. (...) Porque todo mundo já entendeu que a mocinha vai ser largada. E tem também essa parte. Ele vai dizendo que não é por querer, que ele é obrigado a cuidar da mãe doente ou que tem que partir para a guerra ou algum motivo de força maior que deixa a gente com muita pena dele que agora eu prefiro nem saber.”  
(LISBELA E O PRISIONEIRO, 2003)

Logo quando ela termina de falar aparece Inaura na cena atrás de Lisbela. Com isso, é ainda mais evidente a diferenciação que é feita das personagens. Lisbela, usando vestido roxo claro, pouca maquiagem e vários adereços romantizados, como laços e babados, fala que Inaura, vestida de vermelho e com a maquiagem forte, seria o motivo de força maior de Leléu, sem dar chances de explicar o que realmente aconteceu. Pois, como Bourdieu discorre em seu livro, as mulheres já possuem uma percepção social fortemente ligada à sua imagem. Algo que ele aponta que não acontece com os homens, pois “o gênero masculino se mostra como algo não marcado, de certa forma neutro, ao contrário do feminino, que é explicitamente caracterizado.” (Bourdieu, 1998. p. 24).

Entretanto, no final do filme quando Inaura ajuda Leléu e Lisbela a fugirem juntos, podemos compreender algo que Bourdieu afirma: apenas a partir da coletividade é quando as mulheres conseguirão reunir armas eficazes, principalmente simbólicas, para abalar as instituições que as subordinam. Inaura, nesse momento, percebe que se ela não ajudar Lisbela, estaria se mantendo em uma posição na vida onde ainda estaria sofrendo subordinação, ou seja, ainda estaria casada com Frederico Evandro e refém do papel social que a sociedade masculina impõe a ela. Com a ajuda de Inaura, Lisbela estaria sendo libertada da instituição do casamento para poder viver uma vida livre com Leléu, entretanto, como Bourdieu aponta, mesmo com a ajuda, tanto Lisbela quanto Inaura, ainda estão presas nas mesmas instituições que estão tentando fugir, já que as armas que ele comenta em seu livro são as simbólicas.

Por mais que Lisbela não esteja casada e esteja viajando pelo Nordeste brasileiro ao lado de Leléu e Inaura tome para si o papel do seu ex-marido de matadora de aluguel, as duas ainda estão sofrendo da discriminação real e violência simbólica. Porque, como Bourdieu aponta, as armas capazes de abalar o cerne das instituições estatais e jurídicas seriam as simbólicas e não o caso da morte de somente um homem. Apenas com a junção das mulheres como grupo em um movimento social que é possível agir sobre essas

instituições como o casamento, já que uma pessoa sozinha não consegue impor uma mudança social tão significativa na sociedade atual.

Podemos começar a análise da última mulher do filme com essa citação de Bourdieu:

“Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, tais estratégias acabam resultando em confirmação da representação dominante das mulheres como seres maléficos, cuja identidade, inteiramente negativa é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão.” (Bourdieu, 1998, p. 59)

Francisquinha do Antão é a personagem do filme que possui um envolvimento sexual e amoroso com o Cabo Citonho. Antes é necessário dar um contexto aos dois personagens para poder entender a conjuntura em que eles se apresentam. O personagem de Tadeu Mello, que é cabo do exército, vive um casamento falido com sua antiga esposa. Em dado momento antes do começo do filme, ele conhece Francisquinha, que era casada com Antão, e a leva para viver com ele na delegacia, pois ela foi expulsa de casa após os dois serem encontrados pelo antigo marido de Francisquinha enquanto praticavam o ato sexual.

Bourdieu deixa claro em seu livro que a violência simbólica não é questão de intenção, não há uma decisão consciente para que ela seja aplicada. Ele afirma que até homens bem intencionados colocam as mulheres nesses locais. Algo que é possível perceber na relação de Francisquinha com o cabo. Já que ele largou o outro casamento, o cabo afirma, após receber a ameaça do tenente sobre o uso da cadeia como casa, que não teria como se casar com ela já que é “casado no papel” com a antiga mulher. Ao comentar sobre a antiga mulher, ele apenas reclama e reforça o papel dela como “esposa reclamona” e logo após fala “Há quem aguento senhor Leléu? Por isso que eu estou doido para trocar” (LISBELA E O PRISIONEIRO, 2003). Podemos ver que ele não quer Francisquinha pela pessoa com sentimentos e vontades que ela é, e sim, como um outro objeto que estaria na sua vida para suprir suas vontades como homem.

Podemos perceber que Francisquinha está querendo um casamento, pelo modo como ela fala sobre os dois casarem e como ela reage após descobrir que não teria como pois ele já é casado. Bourdieu confirma que o amor romântico é convidativo às mulheres pois ele também traz a promessa do casamento, algo que muitas vezes é o único modo que as mulheres possuem para libertá-las da dominação masculina.

Outro motivo que podemos ligar esse desejo de Francisquinha de casar-se com o cabo Citonho, mesmo ele não possuindo o status social elevado, é o fato que Bourdieu afirma que é outro motivo do porquê as mulheres se sentem atraídas pelo amor: a possibilidade de circulação dentro da sociedade masculina. Muitas vezes as mulheres são impedidas de ter essa movimentação por não possuírem um status social que as deixem se mover livremente e o casamento com um homem que já tenha um local nessa sociedade masculina, como o cabo Citonho que não possui uma patente alta, porém ainda é um oficial do exército, as permite essa livre circulação.

Outro fator que influencia a vontade de Francisquinha de casar-se, mesmo que ela tenha saído recentemente de um outro casamento, também é que o casamento não é mero compromisso formal e festa na sociedade masculina. O ato de casar é um rito institucional para essa sociedade e possui um poder simbólico grande e que difere em como se apresenta para o homem e para a mulher. O casamento para o homem é um rito de passagem, algo que ele precisa ter em sua vida para que possa atingir um patamar social alto que possibilite que ele tenha mais poder e sucesso em sua vida. Enquanto para a mulher, o casamento faz com que ela entenda seu local e papel na sociedade masculina, como poder se comportar, com quem sair, quais comportamentos são impróprios a uma mulher casada e, principalmente, como se comportar com o outro gênero.

As três mulheres do filme sofrem com diferentes tipos de problemas durante o filme, entretanto se formos analisá-los eles podem ser resumidos a uma categoria: o casamento. Lisbela sofre ao ser obrigada a casar com um homem a quem não ama, Inaura sofre ao ser casada com um homem violento e ausente, e Francisquinha sofre ao querer ter uma vida com o cabo porém não poder enquanto não forem casados. Por que todas essas mulheres estão sofrendo pelo mesmo objetivo? Pois, como já foi discutido nesse capítulo, o casamento é um rito institucional de uma sociedade masculina, ou seja, é apenas mais um modo de submeter as mulheres à dominação masculina.

Como Bourdieu afirma, o casamento é um meio dos homens acumularem o capital social e o capital simbólico. Para esse rito masculino ser vigente, a mulher precisa ser vista como um meio de acrescentar a esse capital, ou seja, a mulher é reconhecida socialmente como um item a ser adquirido e mantido. Para tal, as mulheres também trazem uma contribuição decisiva ao rito do casamento. Por oferecer esse aumento na produção e na reprodução do capital simbólico da instituição masculina da família, as mulheres precisam manter suas aparências, seja a aparência física, ou seja, no modo como se comportam em sociedade.

É possível ver no filme que as mulheres sofrem com essa necessidade do casamento para serem aceitas e conseguirem o que querem. No início do filme, quando o tenente Guedes interrompe o momento do beijo entre Lisbela e o noivo, o pai de Lisbela fala “filha minha dorme antes das nove que é para não secar o gás do candieiro” (LISBELA E O PRISIONEIRO, 2003). Essa fala se encaixa perfeitamente com o que está sendo discutido nesse momento. Ao impedir que sua filha se relacione com o noivo, o personagem de André Mattos, mantêm o capital simbólico que Lisbela possui, que seria o da “mulher virgem”.

Em suma, é perceptível no que foi discutido nesse capítulo que, dentro de uma sociedade masculina, as mulheres são colocadas em diversos tipos de estereótipos. Lisbela é a “mocinha ingênua”, Inaura seria a “mulher da vida”, mesmo que ela não possua o emprego que a faria ser categorizada como tal, e Francisquinha do Antão outra mulher que sofreu com a desilusão do primeiro casamento e a “liberdade”, que está entre aspas pois mulheres em sociedades patriarcais não possuem essa liberdade mesmo quando não se conformam com as regras, do segundo casamento.

Todas essas mulheres passaram por doutrinações aplicadas de diversas maneiras. A personagem de Lisbela é o melhor exemplo: uma mulher que não possuiu instrução feminina, já que perdeu a mãe e aprende com os filmes sobre o que é o amor, o casamento. É evidente que esse ensino baseado em terceiros fora do núcleo familiar a fez se tornar essa mulher inocente e sonhadora que vemos no filme. Os ensinamentos que ela recebeu vem diretamente de uma sociedade masculinizada que tem como meta ensinar a visão dominante masculina e infligir nas mulheres o sentimento da “ordem natural das coisas”, onde mostra uma grande semelhança com a real sociedade vigente.

### 3º capítulo

“Essa é uma questão que percorre parte significativa de sua produção acadêmica, voltada para entender a objetividade do mundo social, não só com base nas estruturas, mas na introjeção de valores e esquemas mentais de pensamento historicamente construídos.” (BARREIRA, 199, p. 178)

O livro *A Dominação Masculina* de Pierre Bourdieu foi lançado em 1998 e possui o subtítulo “A Condição Feminina e a Violência Simbólica”. A edição usada para esse projeto é a 18ª edição lançada no Brasil em 2020. O sociólogo mostra que já possuía o interesse na questão da dominação masculina ao publicar um artigo de mesmo nome anteriormente em 1990.

Após esse artigo e antes do livro ser lançado, Bourdieu participou de diversas conferências sobre o tema, chegando a publicar uma de suas palestras no livro “*A Dominação Masculina Revisitada*”, livro com diversos autores que comentam sobre a temática que foi publicado em 1998, onde possui um artigo sobre a temática. Esse texto foi derivado da 1ª Conferência do Prêmio Goffman em 1996. Durante essa conferência Bourdieu afirma sobre o interesse dele em revisitar o artigo publicado em 1990 e atualizá-lo. “Alguns anos atrás, escrevi um artigo intitulado ‘Dominação Masculina’ (Bourdieu 1990) que, espero, venha em breve a ser totalmente revisado e corrigido, para ser publicado em forma de livro, em inglês.” (Bourdieu, p. 13, 1998).

Ao lançar o livro é possível perceber que Bourdieu se aprofunda em suas teorias sobre a dominação masculina e, ao mesmo tempo, retifica e organiza seus pensamentos. No prefácio incluído na edição utilizada ele comenta

“Este livro, no qual pude precisar, reforçar e corrigir minhas análises anteriores sobre o mesmo tema, apoiando-me no grande número de trabalhos dedicados às relações entre os sexos, põe em debate explicitamente a questão, bastante lembrada pela maior parte dos analistas (e de meus críticos), da permanência ou da mudança (constatadas ou desejadas) da ordem sexual (...)” (Bourdieu, 1998. p. 7)

O autor discute sobre a teoria de que não existe o aspecto natural da dualidade masculina e feminina. Ele aponta que a naturalização que está presente em quase todas as sociedades

atualmente foi um trabalho de instituições, como o Estado, a Igreja, a Escola e a Família, através da história. Em *A Dominação Masculina* e seus outros trabalhos sobre o gênero. Bourdieu (1998) afirma que as instituições acima mencionadas auxiliaram os agentes sociais com o apagamento das relações de dominação masculina da história.

O autor explica em seu livro que a dominação masculina não faz parte de uma estrutura fundamental como outros pensadores do gênero costumam afirmar. Ele afirma que essas estruturas do que chama de “esquemas do inconsciente sexuado” não são fundamentais ao ser humano, e sim arranjos históricos que foram aplicados aos agentes sociais e que se reproduzem por meio da aprendizagem junto à experiência que os indivíduos possuem das estruturas.

Pierre Bourdieu utiliza de diversos aspectos literários, como quando utiliza o livro *Passeio ao Farol* da autora inglesa Virginia Woolf, e etnográficos para poder apresentar seu argumento. Um aspecto que permeia o seu livro é sua análise da sociedade Cabília. Cabília é uma região situada na África, mais precisamente na Argélia, e ela possui uma sociedade androcêntrica com tradições mediterrâneas que se baseiam em premissas de honra, poder e dominação masculina.

“A escolha da Cabília em particular justifica-se quando se sabe, por um lado, que a tradição cultural que ali se manteve constitui uma realização paradigmática da tradição mediterrânea (...): e que, por outro lado, toda a área cultural europeia partilha, indiscutivelmente, dessa tradição, (...)” (Bourdieu, 1998. p. 17)

Ele utiliza essa sociedade pois, de acordo com a autora Irllys Barreira “Nada pode substituir, e o autor afirma a tradição etnográfica, o estudo direto de um sistema que ainda está em funcionamento e que permaneceu à margem de interpretações semieruditas por não haver uma tradição escrita.” (BARREIRA, 1999, p. 179).

Bourdieu recebe muitas críticas em como discorre sobre a temática. No artigo lançado em 2018 “Notas Sobre a Chegada do Livro ‘A Dominação Masculina’ (1998) no Brasil” a autora Claudia Kathyuscia Bispo de Jesus apresenta críticas da autora brasileira Mariza Corrêa (1999) em relação ao livro.

“Reconciliar o autor Pierre Bourdieu enquanto etnólogo da sociedade Cabila com o autor dedicado a desqualificar o empreendimento feminista, ao longo de vários artigos e de um livro recente (*La domination masculine*), parece uma tarefa improvável. Mas o que se percebe nessa leitura e releitura do autor é que em seus melhores momentos de análise as suas ferramentas metodológicas são excelentes auxiliares no combate a um texto que, inexplicavelmente, trai o próprio fio central do trabalho de Bourdieu, em sua crítica sistemática ao nosso sistema de valores.” (CORRÊA, 1999, p. 42, apud JESUS, 2018, p. 8)

Uma grande crítica que Bourdieu recebe da maioria dos pensadores da temática de relações de gênero é a maneira como ele conversa com e sobre as feministas. O autor faz duras críticas ao movimento feminista, afirmando que a mulher internaliza as estruturas sociais históricas da dominação masculina por meio de maneiras inconscientes. Ele menciona que isso também ocorre com os estudiosos das relações entre os gêneros, já que eles também estão inclusos na sociedade masculina e, de acordo com Bourdieu (1998), é

possível o pesquisador se submeter a modos de pensamento que são produtos históricos da dominação masculina.

A partir disso, Bourdieu critica autoras intelectuais feministas como Simone de Beauvoir e Virginia Woolf por “caírem na armadilha”. Bourdieu usa esse comentário para poder afirmar que o modo que essas autoras tratam da condição da mulher não seria o certo, pois não teria a objetividade e a distância da autora para o estudo. Ele afirma que é necessário possuir uma objetividade metódica por parte do objeto científico. Para o autor é preciso construir uma maneira de expor as estruturas do inconsciente arcaico que é presente em todos que estão inseridos na sociedade masculina e possuem um gênero definido, algo que leva a todos a participar do próprio fenômeno que estão a estudar.

No caso de certas autoras feministas, Bourdieu (1998) afirma que elas possuem medo ao analisar a submissão feminina dentro da dominação masculina por acharem que isso levaria a uma transferência de culpa que sairia das costas dos homens para ser transferida como responsabilidade das mulheres.

Bourdieu (1998) acredita que ao divulgar essa análise científica é possível enxergar os efeitos sociais que, de acordo com o autor, podem apenas reforçar simbolicamente a dominação masculina, se houver afirmações que pareçam retomar ou até resgatar o discurso masculino dominante ou ainda contribuir para a anulação desse discurso, quase como uma divulgação de um segredo de Estado nas palavras do autor, algo que auxiliaria a mobilização das vítimas do discurso dominante.

Outra crítica que Bourdieu recebe é a falta de atenção a seus companheiros, e principalmente companheiras, de estudo das relações de gênero. O autor de fato mal apresenta o discurso de suas colegas de estudo, como Simone de Beauvoir que recebeu apenas uma nota de rodapé. No artigo de Claudia de Jesus, ela afirma que Bourdieu possui uma tendência a não utilizar de argumentos apresentados por seus “concorrentes” em seus estudos e nem comentar ou discorrer em público sobre esses argumentos.

#### 4º capítulo

“Realmente, é claro que o eterno, na história, não pode ser senão o produto de um trabalho histórico de eternização.” (Bourdieu, 1998. p. 137)

Esse artigo utilizou o filme *Lisbela e o Prisioneiro* para expor como o cinema se comporta como agente histórico e o modo como ele reforça certos aspectos da dominação masculina no inconsciente geral. Foi discutido sobre as três mulheres do filme: Lisbela, Inaura e Francisquinha do Antão e como elas sofrem com a dominação masculina, porém também são agentes que a reproduz, cada uma de sua maneira específica. Lisbela com seu amor pelo amor e pelo cinema que a faz ser a “protagonista ingênua”, Inaura com seu jeito de agir e se vestir que é colocada por todos dentro do estereótipo da mulher da vida e Francisquinha do Antão que saiu de um casamento à procura do amor e do

companheirismo apenas para acabar “casando” com um homem que não tem interesse nela como pessoa, apenas como mulher.

Em uma passagem do livro, Bourdieu (1998) afirma que ao trazer à tona o que chama de invariantes trans-históricas da relação entre os 'gêneros', a história se força a assumir como objeto de estudo o trabalho histórico de des-historização. Ou seja, a história precisa começar a analisar qual o real diferencial entre os gêneros e qual foi forçado pelas instituições históricas, como a Família, a Igreja, o Estado e a Escola.

Em outro momento o autor aponta em seu livro que não será apenas o conhecimento da dominação masculina para poder mudar a conjuntura que estamos inseridos. Entretanto, é necessário saber e compreender o problema para poder identificar como mudá-lo. O cinema é um agente histórico mais recente na sociedade, mas possui o poder de conseguir uma grande disseminação do que está sendo debatido em seus filmes e series por conta de seu caráter global.

Em uma resenha feita pela professora doutora da Universidade Federal do Ceará, Irllys Barreira, a autora remete a um subcapítulo do livro quando comenta que Bourdieu, ao dissecar sobre os pilares da dominação masculina, não afirma que é algo impossível de ser revertido. Irllys reforça a necessidade que Bourdieu (1998) traz de reconstruir a “história do trabalho histórico de des-historização”, algo que, para ela, seria desconstruir a própria concepção das estruturas objetivas e subjetivas que são presentes na dominação masculina.

Ou seja, a autora e Bourdieu concordam que existe um modo de reverter a dominação e que a reversão deve ser feita por meio do trabalho histórico de des-historização, algo que requer estudos não apenas acadêmicos, como o proposto por esse artigo, mas também por estudos que cheguem diretamente à população como um todo.

## Referencias Bibliográficas

- LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes. Produção: Natasha Filmes, Globo Filmes, Estúdios Mega. Brasil: 20th Century Fox, 2003. Digital.

- PIERRE, Bourdieu. **A Dominação Masculina: A Condição Feminina e a Violência Simbólica**. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

- O NORDESTE POP EM LISBELA E O PRISIONEIRO. **Gazeta Digital**, Cuiabá, 14 de setembro de 2003. Disponível em: <<https://www.gazetadigital.com.br/suplementos/zine/o-nordeste-pop-em-lisbela-e-o-prisioneiro/13118>>. Acesso em: 16/02/2025.

- DE IMPRENSA ACE-GUARULHOS, A. **Lisbela e o prisioneiro**. Disponível em: <<https://www.aceguarulhos.com.br/blog/lisbela-e-o-prisioneiro/>>. Acesso em: 06/01/2025.

- WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. **Lisbela e o Prisioneiro**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lisbela\\_e\\_o\\_Prisioneiro&oldid=69453307](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lisbela_e_o_Prisioneiro&oldid=69453307)>. Acesso em: 16/02/2025.
- OLIVEIRA, L. O. P. **Literatura Brasileira – Lisbela e o Prisioneiro**. Disponível em: <<https://www.unifal-mg.edu.br/petletras/literatura-brasileira-lisbela-e-o-prisioneiro/>>. Acesso em: 17/02/2025.
- LIRA, C. [Resenha] **Lisbela e o Prisioneiro - Osman Lins - Minha Vida Literária**. Disponível em: <<https://www.minhavidaliteraria.com.br/2016/04/25/resenha-lisbela-e-o-prisioneiro-osman-lins/>>. Acesso em: 16/02/2025.
- RIBEIRO, L. **Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins**. Disponível em: <[https://www.universodosleitores.com/2017/03/lisbela-e-o-prisioneiro-de-osman-lins\\_31.html](https://www.universodosleitores.com/2017/03/lisbela-e-o-prisioneiro-de-osman-lins_31.html)>. Acesso em: 17/02/2025.
- MANZOLI, K. **Lisbela e o Prisioneiro: a vida imita a arte**. Disponível em: <<https://cinematologia.com.br/cine/lisbela-e-o-prisioneiro-a-vida-imita-a-arte/>>. Acesso em: 17/02/2025.
- IKEDA, Marcelo Gil. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. **Revista Eptic**, Brasil, nº 3, p. 163-177, 2015.
- BARROS, José D’Assunção. Cinema e História - as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História. **Ler História**, Lisboa, nº 52, p.127-159, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Resenha A Dominação Masculina. **Revista de Ciências Sociais**, 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/42523>>. Acesso em: 17/03/2025.
- JESUS, Claudia Kathyuscia Bispo de. Notas Sobre a Chegada do Livro “A Dominação Masculina” (1998) no Brasil. **Repositório Institucional UFS**, 2018. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/13008>>. Acesso em: 27/02/2025