

Entre silêncios e esperas: uma aproximação do mundo feminino tunisiano através dos filmes de Moufida Tlatli*

Soraya Fleischer – UFRGS

RESUMO

Há alguns temas e situações, ligadas ao universo feminino tunisiano, que aparecem recorrentemente em dois filmes da aclamada diretora tunisiana Moufida Tlatli *Os silêncios do palácio* e *Tempo de espera*. Neste artigo, proponho apresentar estas similaridades, à luz de um recortado arsenal conceitual da Antropologia do Corpo e de uma abordagem metodológica que elabora três simbologias do corpo: o corpo individual, o corpo social e o corpo político. Deixar enunciados do senso comum sobre as mulheres árabes e pautar-se por uma maior diversidade de concepções, por exemplo, de corpo, pessoa e saúde, são duas medidas para distanciar-se de análises reducionistas sobre países do Maghreb.

Palavras-chave: Antropologia do corpo. Tunísia. Moufida Tlatli.

ABSTRACT

There are some themes and situations, related to the Tunisian female universe, that appear recurrently in two films of the acclaimed Tunisian director Moufida Tlatli, *The silences of the palace* and *The season of men*. In this article, I propose to present these similarities in the light of a selected conceptual arsenal of the Anthropology of the Body and within a methodological approach that elaborates three simbologies for the body: the individual body, the social body and the political body. To leave behind common sensical enunciations about arab women and to follow a greater diversity of conceptions (for example, of body, personhood and health) are two initiatives in order to distance oneself of reductionist analysis about the Maghrebian countries.

Key words: Anthropology of the Body. Tunisia. Moufida Tlatli.

* Agradeço as sugestões de Ceres G. Victora e de minha estimada amiga Virginia Leal, importante interlocutora que me brindou com a linda citação de Stella Florence.

Cante para mim
Cante e lhe darei meus olhos
Os homens a explicarão aos djins¹
Os que partem contarão aos que chegam
A canção é a vida da alma
Ao escutarem-na, os doentes se curam
A música emenda os corações rompidos
Que os médicos não conseguem curar
A escuridão da noite ilumina-se aos olhos dos amantes
A Tunísia parece ofuscada
Sua tristeza se desfaz em raios que abalam o céu e
apagam as estrelas.

(Música cantada por Alia na festa de noivado de Sarra,
Os silêncios do palácio)

Eles foram para o mar
Faz três dias que os espero
Foram para o mar pescar
Mas em vez de fisgarem peixes voltaram com três sereias.

(Música cantada pelas mulheres enquanto enxáguam a
henna dos cabelos, *Tempo de espera*)

Há alguns temas e situações, ligadas ao universo feminino tunisiano, que aparecem recorrentemente em dois filmes da aclamada diretora Moufida Tlatli, *Os silêncios do palácio* e *Tempo de espera*. Neste artigo, pretendo apresentar estas similaridades, à luz de um recortado arsenal conceitual da Antropologia do Corpo e da Saúde, com um duplo intuito. Primei-

¹ Os *djins* são criaturas mitológicas, estranhas e maravilhosas das lendas árabes. São “espíritos invisíveis que vivem na terra e se acredita que sejam capazes de entrar ou dominar o corpo de uma pessoa” (MESSINA, 1988, p. 41, tradução minha). Texto original: “Invisible spirits who live on earth and are believed to be able to enter or take possession of a person’s body” (MESSINA, 1988, p. 41). Os dois filmes são em árabe e todo o entendimento dos diálogos se deu a partir das legendas em português.

ro, tomar uma obra de arte como uma possível base empírica sobre a sociedade que se pretende conhecer e, segundo, testar a aplicabilidade deste arsenal conceitual para um outro contexto sociocultural.

Há uma escassez generalizada de bibliografia na área das Ciências Humanas sobre o Oriente Médio, o que repercute no pequeno número de pesquisadores, linhas de pesquisa e centros de estudos sobre o tema. Uma aproximação via o cinema é uma opção para driblar esta lacuna e fornecer uma fonte alternativa de informação e inspiração.

Um filme, assim como um romance, poesia ou música, pode apresentar uma realidade, assim como uma ante-sala se presta a uma visita. Um primeiro contato com uma cultura, por meio de biografias, ficcionais ou não, permite conhecê-la pelo viés do depoimento, do sentimento, da experiência. Um filme, por exemplo, permite que o observador acione sua própria sensibilidade a fim de conhecer o outro. Este primeiro encontro com a alteridade acontece de forma mais espontânea, semelhante, mesmo que modestamente, ao que acontece no cotidiano. Assim, num primeiro encontro, ao invés de ler sobre uma pessoa, convive-se com ela num bar, parque ou fila de banco. É isso também o que permite um filme: aproximar-se de uma cultura via as emoções e percepções do visitante. Com as imagens dos filmes, deixo a Tunísia entrar pelos sentidos, antes que adentre por construções mentais como conceitos e categorias.

Contudo, mais do que um vestíbulo, um filme permite, pela natureza plástica e concreta das imagens, a observação de outros dados, a rigor transmitidos de forma limitada pelo veículo da palavra. A aproximação acontece por outras linguagens que não a escrita, tão comum no meio acadêmico. Assim, vemos os contornos dos corpos, as fisionomias, as formas de adorno, os movimentos de músculos, olhares e tecidos, a decoração das casas e cômodos, as cores das peles, das comidas, das flores. A imagem oferece muitas outras informações.

Por fim, apesar de ficcionais, acredito que os dois filmes analisados aqui sirvam a uma apro-

ximação da cultura tunisiana. Há práticas bastante repetidas que indicam tanto a opção narrativa da diretora quanto a proximidade com a realidade social do país retratado. Sigo estas pistas. Primeiro, apresento rapidamente a trajetória profissional da diretora e uma sinopse da história de cada película. Depois, discuto três blocos de idéias a respeito das personagens femininas e seus corpos. Por fim, amalgamo estes ingredientes com o intuito de orientar minha observação dos mundos femininos magrebinos.

A DIRETORA E SEUS FILMES

Moufida Tlatli nasceu na Tunísia, mais precisamente na cidade de Sidi Bou Said, hoje proeminente referência turística. O jornalista Peter Lennon descreve a época na qual ela cresceu, a partir da perspectiva feminina:

Filha da geração Bourguiba, cresceu sob a influência do presidente tunisiano que ganhou a independência da França em 1957 e introduziu um regime secular com uma série de leis que, em teoria, catapultaram as mulheres tunisianas do século XIV ao século XX. Neste regime, a poligamia foi ilegalizada; mulheres poderiam processar seus maridos adúlteros; o véu passou a ser opcional; as mulheres poderiam trabalhar com médicas, advogadas e até motoristas de carros – um grande tema nos países árabes. O processo foi levado adiante por seu sucessor, o presidente Ben Ali².

Depois, ela se casou com um conterrâneo e teve duas filhas. Deixou-as com a mãe enquanto foi estudar em Paris e, em 1968, formou-se no conceituado Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC). Ela foi responsável pela montagem

2 Texto original: “Child of the Bourguiba generation, growing up under the influence of the Tunisian president who won independence from the French in 1957 and introduced a secular regime with a series of laws which, in theory, catapulted Tunisian women from the 14th century into the 20th. In this regime, polygamy was outlawed; women could sue an adulterous husband; the veil become optional; women could practice as doctors, lawyers and even drive cars – a big issue in Arab countries. The process was continued by his successor, President Ben Ali” (LENNON, 2001).

dos mais recentes e renomados filmes árabes. Apesar da falta de apoio público tunisiano ao cinema, “uma nova geração de poderosos criadores tem surgido nos anos de 1980 e 1990”³. E Tlatli compõe esta geração:

Os cineastas tunisianos se mostraram sensíveis a seus públicos. Na última década, eles trataram de temas geralmente tidos como tabu no cinema árabe, como sexualidade, divórcio e até abuso sexual infantil, e eles têm sido encorajados pelo contínuo interesse demonstrado pelos públicos locais⁴.

Em 1993, lança *Os silêncios do palácio*, seu filme de estréia como diretora, que é “um dos seis importantes filmes realizados por diretoras na Tunísia”⁵. O filme foi aclamado e premiado pela Câmera D’Or e pelos Festivais de Cinema de Cannes, Istambul e Toronto. Em 2000, chega ao público seu segundo filme, *Tempo de espera* que recebeu vários prêmios no Festival de Cinema de Língua Francesa de Namur, na Bélgica.

Antes de passar à análise dos filmes, cabe apresentar ligeiramente suas estruturas narrativas. Em *Os silêncios do palácio*, em meio aos inflamados conflitos em prol da independência da Tunísia, que finalmente culminou em 1957, no interior de um palácio aristocrático na capital, adolece, com todas as inquietações que são próprias da idade, uma garota chamada Alia. Filha de Khedija, uma das criadas do palácio, a protagonista se esforça para compreender as complexidades que se escondem por trás de pesadas cortinas de hierarquia, ostentação e decoro que caracterizam os andares mais altos do palácio. Nas dependências do suntuoso palácio, além de sua mãe,

há outras criadas: Hadda, a criada mais antiga e mãe de Houssine, Habiba com seu filho ainda guri, Fella, jovem e sensual *habituée* dos quartos dos beis⁶, Mroubia, que espera ansiosa por um pretendente, Apple, uma criada anã, e Chemchouma, a empregada mais ácida e crítica do grupo. No “andar de cima”, há duas famílias centradas nas figuras de dois proeminentes príncipes: Sid Ali e Si Bechir. Sid Ali é casado com Jneina, que se esforça, em vão, por lhe dar como filho, de preferência, um menino. Bechir e Memia são os pais de Selim e Sarra (que nasceu no mesmo dia em que Alia e torna-se sua melhor amiga). Jneina e Memia, assim como toda a corte, reconhecem e desaprovam silenciosamente os encontros de seus maridos com as criadas. Há uma suspeita velada de que Sid Ali seja o pai de Alia. As mulheres, criadas e aristocratas, vivem reclusas dentro do palácio. As criadas não vêem ou conhecem homens que poderiam tornar-se seus esposos e pais legítimos de seus filhos. Um homem, porém, entra no palácio e ganha o coração de Alia. Em meio ao turbilhão político que assola a Tunísia nos fins da década de 50, Houssine hospeda Lofti no andar da criadagem, a fim de escondê-lo das perseguições políticas. Além de liderança nacionalista, Lofti era o professor de Sarra e Selim. O tutor seduz Alia, quando esta era ainda adolescente, e leva-lhe embora do palácio logo depois que sua mãe sucumbe a um mal fadado aborto e que a revolução pela independência logra êxito. Depois de 10 anos, Sid Ali, um dos mais queridos beis do palácio, morre e Alia retorna para o seu velório. Nesta ocasião, ela está noiva e grávida de Lofti. Ao reencontrar Sarra, Jneina e Hadda e transitar pelos espaços que testemunharam os primeiros 15 anos de sua vida, Alia rememora momentos marcantes vividos com sua mãe, as outras serviçais e a nobreza.

3 Texto original: “A new generation of forceful specialist producers has emerged in the 1980s and 1990s” (ARMES, 2000, p.203).

4 Texto original: “Tunisian filmmakers have shown themselves responsive to their audiences. In the past decade they have treated subjects generally taboo in Arab cinema, such as sexuality, divorce, and even child abuse, and they have been encouraged by the continued interest shown by local audiences” (ARMES, 2000, p. 204).

5 Texto original: “One of the six feature films made by women directors in Tunisia” (ARMES, 2000, p. 204).

6 Os beis foram os príncipes que governaram o país até sua independência em 1957, quando assume Habib Bourguiba, que fica no poder até 1987. Neste ano, por meio de eleições (teoricamente) diretas, assume Zine al’Abidine Ben ‘Ali, presidente no poder até os dias atuais.

Depois, em 2000, Tlatli lança seu segundo filme, *Tempo de espera* (*La saison des hommes*, o título da versão em francês). No início deste século, temos Aïcha, em seus cinquenta e tantos anos. Ela foi casada com Saïd e têm três filhos, Meriem, Emna e Aziz. As moças já são adultas, a primeira é casada com um médico, chamado Sami, e a segunda é violinista. Aziz é ainda criança e sofre de autismo. Vivem confortavelmente em Tunis, a capital deste pequeno país com, atualmente, quase 9 milhões de habitantes. Mas, crescentes, as crises do filho caçula fazem com que Aïcha decida retornar à Djerba, ilha na costa leste da Tunísia, de onde é originalmente. Ela acredita que lá o filho encontrará paz para contornar suas crises. Zeineb, irmã de Saïd, torna-se amiga e confidente de Aïcha desde que esta entrou para a família. Mora com Aïcha em Tunis e também decide acompanhá-la à Djerba. Meriem e Emna se juntam ao grupo, cada uma por motivos particulares, por uma temporada. Meriem deixa o marido na capital, com quem é incapaz de consumir o casamento. Emna, amante do maestro da orquestra, acredita que a distância temporária ajudará a convencê-lo em deixar a esposa e os filhos para ficar com ela. Saïd desaprova esta mudança da ex-mulher, acreditando que o tratamento médico na capital é o melhor para o filho doente. O grande drama desta ilha é que lá quase inexistem homens. Todos eles partem para trabalhar nos mercados da capital e deixam suas esposas esperando pela visita anual, que acontece a cada ciclo de 11 meses. É exatamente assim que começa a vida conjugal de Aïcha. Ao casar-se, Saïd vai trabalhar em Tunis e deixa a jovem esposa sob os cuidados dos sogros. Até o nascimento de Aziz, Aïcha foi zelada por Ommi e Ali, pais de Saïd. Ommi, além de sogra, era irmã da mãe de Aïcha – revelando a prática comum de casamento entre primos. Mas, durante esta época, Aïcha não foi a única nora nesta grande casa: lá moravam também, junto com seus filhos pequenos, Zohra, casada com Silmane, irmão de Saïd, Fatma casada com o segundo irmão de Saïd, e Zeineb, irmã de Saïd. O filme revela o presente e o passado de Aïcha, quan-

do morava com a sogra e quando já está divorciada. Assim como em OSDP, depois de tantos anos, aqui as lembranças provocam uma inevitável revisão da própria trajetória.

OS TRÊS CORPOS

Os temas que aparecem nos dois filmes serão agrupados em esferas de relações que têm, como referência central, as mulheres protagonistas, e que seguem, como abordagem metodológica, três simbologias do corpo. Estas simbologias se assemelham à proposta de Schepher-Hughes e Lock (1987, p. 7-8):

No primeiro e, talvez, mais auto-evidente nível, está o corpo individual, compreendido no senso fenomenológico da experiência vivida do *body-self*. Nós podemos razoavelmente assumir que todas as pessoas compartilham ao menos algum senso intuitivo do self incorporado como existindo separadamente de outros corpos individuais (Mauss, 1985 [1938]). [...] No segundo nível de análise, está o corpo social, que se refere aos usos representacionais do corpo como um símbolo natural com o qual pensar natureza, sociedade e cultura, como Mary Douglas (1970) sugeriu. [...] No terceiro nível de análise, está o corpo político, que se refere à regulação, à inspeção e ao controle dos corpos (individuais e coletivos) na reprodução e sexualidade, no trabalho e no lazer, na doença e em outras formas de desvio e diferença humana. Há muitos tipos de *polity*, desde a anarquia acéfala de sociedades 'simples' e coletoras, [...] até chefaturas, monarquias, oligarquias, democracias e os modernos estados totalitários. Em todas estas *politieis*, a estabilidade do corpo político repousa na sua habilidade em regular as populações (o corpo social) e em disciplinar os corpos individuais⁷.

⁷ Texto original: "At the first and perhaps most self-evident level is the individual body understood in the phenomenological sense of the lived experience of the body-self. We may reasonably assume that all people share at least some intuitive sense of the embodied self as existing apart from other individual bodies (Mauss, 1985 [1938]). [...] At the second level of analysis is the social body, referring to the representational uses of the body as natural symbol with which to think nature, society, and culture, as Mary Douglas (1970) suggested. [...] At the third level of analysis is the body politic, referring to the regulation, surveillance, and control of bodies (individual and collective) in reproduction and sexuality, in work and leisure, in sickness and other forms of deviance and human difference. There are many

Para meu propósito aqui, o que ambas autoras consideram, em primeiro lugar, como “corpo individual” será desenvolvido com base na relação das protagonistas com seus próprios corpos. Segundo, o “corpo social” será discutido a partir das relações amistosas e conflituosas entre estas mulheres, pois isto servirá para uma aproximação de valores estruturais da cultura em questão. E, terceiro, a partir de um paralelo entre estas mulheres e seus variados parceiros (maridos, amantes, namorados, noivos) com a situação nacional da Tunísia, é possível vislumbrar um “corpo político”. Apesar de haver muitos elementos para análise, opto por priorizar aqueles que se referem às construções destes três corpos.

Alguns fundamentos devem ser considerados como pano de fundo para o presente texto. A Antropologia do corpo e da saúde deve ter como premissa a superação de concepções advindas do senso comum, principalmente aquelas enunciadas pela Biomedicina, em que o indivíduo como protagonismo principal no teatro humano e o legado cartesiano são dois exemplos centrais. Daí, decorrem a hierarquia entre mente e corpo, a psicologização das desordens humanas, a supremacia explicativa do racional e do científico. A contribuição multidisciplinar pretende expandir esse modelo para que uma maior diversidade de concepções possam coexistir. Abaixo, as propostas de superação servem como orientação teórica deste artigo.

Em primeiro lugar, a valorização do indivíduo é apenas uma das formas de se conceber e representar a pessoa. A família e o grupo social também orientam a construção conceitual dos indivíduos. Nos filmes, veremos como um “familismo” tende a pautar as ações dos indivíduos.

Daí, toma-se que as desordens sofridas por uma pessoa não são creditadas apenas às disfunções de suas faculdades mentais. Assim, ao invés de uma

doença ser explicada somente pelo comportamento e experiência do sofredor, o contexto social em que o evento ocorre passa a ser considerado também. Essa segunda idéia demanda uma terceira – os estados do corpo (uma doença, um estado liminar, uma deficiência física), mesmo que sua manifestação seja individual, têm sua origem e significado construídos e interpretados no nível social.

Por isso, os estados do corpo servem de importantes metáforas para identificar, reunir e compreender as representações sociais de um grupo, como explica a antropóloga francesa:

Por ser um evento que ameaça ou modifica, às vezes irremediavelmente, nossa vida individual, nossa inserção social e, portanto, o equilíbrio coletivo, a doença engendra sempre uma necessidade de discurso, a necessidade de uma interpretação complexa e contínua da sociedade inteira. Esta forte exigência de discurso interpretativo me parece ser uma das condições de cristalização de uma representação estruturada (HERZLICH, 1991, p. 33).

Um estado específico do corpo passa a ser um eficiente atalho para chegar à lógica explicativa do mundo porque fala de elementos estruturais e anteriores que fundam a visão de mundo de um grupo como um todo. Uma enfermidade, pode, portanto, “falar da desorganização da vida social” (SCHEPER-HUGHES, 1992). Assim, uma doença é um objeto circunstancial (AUGÉ, 1986) e pode ser tida como um sistema cultural (KLEINMAN, 1980) tão útil quanto a religião, o parentesco ou a política para subsidiar o empreendimento antropológico.

CORPO INDIVIDUAL: A BIOLOGIA COMO LIMITE OU SUPERAÇÃO

Ambos os filmes apresentam eventos bastante ligados à sua natureza biológica. Contudo, dirigindo um olhar mais detido, é possível notar que estes eventos não se restringem ao seu substrato biológico porque têm seus significados também tecidos cuidadosamente na esfera dos valores do grupo. A diretora opta por priorizar estes eventos como as experiências que constroem as histórias de vida destas

types of polity, ranging from the acephalous anarchy of ‘simple’ foraging societies, [...] through chieftainships, monarchies, oligarchies, democracies, and modern totalitarian states. In all of these polities the stability of the body politic rests on its ability to regulate populations (the social body) and to discipline individual bodies” (SCHEPER-HUGHES; LOCK, 1987, p. 7-8).

mulheres. Três eventos marcantes nos dois filmes serão comentados nesta seção: perda da virgindade, procriação e aborto.

Em uma das primeiras cenas de OSDP, Alia está ajudando as outras mulheres a tingir algodão quando pára repentinamente e sai correndo em disparada. No quarto, Alia pega um pequeno pano branco e deixa a cena novamente aos solavancos. Ela se retira para um “quarto de bagunça” – onde sempre se exilará quando o mundo se tornar perplexo demais. Causa do desatino de Alia: sua primeira menstruação. A câmera se fecha sobre sua mão que segura uma calcinha manchada de vermelho.

Alia mudara de estado ou, ao menos, entrava em um estado ambíguo (perfil que lhe fica marcado por todo o filme). Quando a mãe lhe reencontra, explica: “Acontece com todas as moças, assim como o Ramadã. A partir de agora, não deixe ninguém se aproximar de você, se não, estará perdida”. Claro que “ninguém” significa todo e qualquer homem⁸. Aqui, Khedija deixa clara, de uma só vez, a natureza biológica e simbólica do fenômeno. Fenômeno universal que indica a maturidade reprodutiva de todas as mulheres e que, naquele contexto, torna Alia altamente vulnerável. Isto é, perder a virgindade antes do casamento é correr o risco de ser mãe solteira, condição moralmente condenável. Este cenário seria agravado se o pai fosse um dos homens do palácio que jamais assumiria a paternidade (como acontecera com Khedija e tantas outras criadas).

Em TDE, as irmãs Emna e Meriem têm, respectivamente, cerca de 10 e 12 anos. No caminho de volta da escola, passam pela ruína de um palácio e resolvem apostar uma corrida até sua saída. Se perdem uma da outra e, sozinha, Meriem é atacada por um jovem rapaz que tenta estuprá-la. Outro jovem, passando pelo lugar, vê a cena e salva Meriem. Em casa, na ausência da mãe, a avó paterna, Ommi, as

8 “A vagina [é] socialmente construída em objeto sagrado e, portanto, submetida, como demonstra a análise durkheimiana, a regras estritas de esquiva ou de acesso, que determinam muito rigorosamente as condições do contato consagrado, isto é, os agentes, momentos e atos legítimos ou, pelo contrário, profanadores” (BOURDIEU, 1999, p. 25).

recebe. A avó estranha o avental rasgado de Meriem. Imediatamente, com a ajuda da criada Mahbouba, Ommi imobiliza a menina sobre a cama e se certifica de sua virgindade. Mesmo não tendo sido violada, a idéia é que Meriem foi maculada simbolicamente e isso lhe proíbe de transitar livremente pelo espaço social. A partir daí, a primeira restrição, segundo a avó, é freqüentar a escola.

A atenção sobre a virgindade de Alia (OSDP) e Meriem (TDE) indica como este é o principal valor imputado a uma moça solteira. E, assim, durante esta fase da vida, é sobre seu hímen que recai toda a vigília da família, já que a integridade desta membrana equivale à integridade da honra da família: “As mulheres [...] são portadoras da honra familiar, [...], assim, elas devem aparecer, diante dos olhos da sociedade, no mais lindo e perfeito estado” (TOUBIA, 1988, p. 98)⁹. Aqui, cumprir as prescrições é dever de todos os membros do grupo a fim de sustentar e reproduzir-se. Moufida Tlatli, auto-definida como uma cineasta-feminista, explica o valor da virgindade no país:

Desde a adolescência, eu fui arremetida pelo silêncio das mulheres árabes. Um silêncio doloroso que eu não compreendia. Quando chega à idade da puberdade, a moça árabe se vê observada pela preocupação de sua família e seu meio. Ela se torna um objeto a ser casado o mais rápido possível. Se ela perdia sua virgindade antes do casamento, ela se desonraria. E ela desonraria os seus. O mais atroz é que todas estas ameaças permanecem dentro do não-dito. E a moça vive sua puberdade de forma dramática (TLATLI *apud* GENIN, 2000)¹⁰.

9 Texto original: “Women [...] are bearers of family honour, [...] hence, they should appear before the eyes of society in the most beautiful and perfect state” (TOUBIA, 1988, p. 98).

10 Texto original: “Dès l’adolescence, j’ai été frappée par le silence des femmes arabes. Un silence douloureux que je ne comprenais pas. Quand elle arrive à l’âge de la puberté, la petite fille arabe se voit regardée avec crainte par sa famille et son entourage. Elle devient un objet à caser le plus vite possible. Si elle perdait sa virginité avant le mariage, elle se déshonorerait. Et elle déshonorerait les siens. Le plus atroce, c’est que toutes ces menaces restent dans le non-dit. Et la petite fille peut vivre sa puberté de façon dramatique” (TLATLI *apud* GENIN, 2000).

O foco da sexualidade é diferente conforme a fase da vida: solteira, a moça deve ser virgem e, ao casar, deve gerar filhos, principalmente meninos. A maternidade é presença central nos filmes sem, contudo, ser valorada uniformemente: os filhos, que parecem inevitáveis, são dádivas dentro do casamento e fardos fora ou distante dele. Assim, o modelo a ser seguido é aquele ilustrado por Memia, esposa de Bechir, um dos beis proeminentes do palácio em OSDP. Primeiro, Memia é casada oficialmente e, segundo, ela tem um filho primogênito e uma filha caçula – a ordem ideal para uma prole.

Os problemas surgem, prioritariamente, de três estados “anômalos” que contradizem estas regras – mãe solteira, esposa infértil ou mãe apenas de meninas. Vejamos alguns exemplos. Khedija, e as outras criadas do palácio (OSDP), sofrem por conceber e criar crianças de forma solitária. O estigma não se acentua apenas pelo fato destas mulheres não terem um marido, pai de seu filho e provedor do lar. Mas também pelo fato de ser impossível reconhecer uma paternidade que foi consumada em circunstâncias ilegítimas como o adultério e/ou o estupro e porque “o abismo social é amplo demais” (ARMES, 2000, p. 208)¹¹. Ainda em OSDP, Jneina, esposa do príncipe Sid Ali, tem sua infertilidade conhecida publicamente e, por isso, sua posição hierárquica desafiada. Alguns personagens insinuam que Sid Ali procuraria as criadas (principalmente Khedija) justamente pelo fato de Jneina ser incapaz de lhe dar filhos. Em TDE, Aïcha não queria mais do que suas duas filhas, que nasceram de partos muito complicados. Mas ela é constrangida pelo marido, pela sogra e pela própria mãe a gerar um filho. O trabalho de Víctora (1999, p. 17) mostra como a gravidez é tratada publicamente, como acontece nos filmes:

Assim como muitos outros aspectos da vida compartilhada dos moradores das vilas, a gravidez é também um estado ‘público’, no sentido de que muitas pessoas – parentes, vizinhos – se envolvem,

opinam, aconselham e fazem previsões sobre o futuro do parto e sobre o bebê que vai nascer.

A maternidade é solitária nos dois filmes. Em OSDP, os filhos das criadas têm a paternidade oficial ignorada. Não há pais, apenas suposições veladas que de nada servem para legar sobrenome, história e afeto aos filhos. Já em TDE, também há o abandono paterno mas, ironicamente, agravado pela sua condição legítima. Os homens da ilha de Djerba migram para trabalhar na capital e na Europa. Alguns voltam de férias anuais, outros nunca mais aparecem. Os laços entre pais e filhos tornam-se crescentemente frágeis com a distância e o tempo. Apesar dos exemplos desastrosos, há ainda a permanência do ideal de paternidade. Quando Alia vai até o palácio na ocasião do enterro de Sid Ali, ouve de Hadda, a criada-mór que ainda trabalhava para os príncipes, o que se espera de um pai. “Um pai é suor, dor e alegria. Uma vida inteira. Cuidado diário”. E só com base neste ideal é possível que as criadas do palácio e as mulheres da ilha digam, ao reconfortar as filhas, “Eu sou seu pai e sua mãe”.

Esta maternidade sem a presença paterna, ao contrário de significar auto-suficiência, é um peso físico e moral para estas mulheres. Controlar a reprodução torna-se uma necessidade real e assim as personagens, acionando práticas anti-conceptivas e abortivas, desnaturalizam a maternidade. Criadas estupradas em OSDP e jovens independentes em TDE definem seu futuro reprodutivo. As primeiras, por falta de escolha, lançam mão de abortos, e as segundas, por opção, adotam métodos anticoncepcionais. E assim, teoricamente, a gravidez é “uma” opção, viável somente quando há condições para sua realização. Na impossibilidade de “assumir” uma gestação, o aborto é uma opção acionada. Em ambos os filmes, o aborto é prática recorrente, explicitada ou não, e pode ser tido como uma “estratégia contraceptiva” (LEAL; LEWGOY, 1995).

Khedija, para realizar um aborto, primeiro desfere pancadas em seu ventre. Em seguida, toma um líquido quente, escuro, de gosto desagradável, produzido por uma profusão de ervas e preparado por

11 Texto original: “The social gulf is too vast” (ARMES, 2000, p. 208).

Cherifa (espécie de curandeira especialmente convocada para resolver o problema)¹². Depois, no momento crítico, as suas companheiras de cozinha se avizinham da cama e limpam-lhe o suor da fronte, aquecem-lhe os pés, cantam baixinho para acalmar-lhe. Em vão, Khedija agoniza com as contrações forçadas e uma intensa hemorragia lhe tira a vida. Alia é um contraponto mais atual da realidade vivida pela sua mãe. Ela nunca se casou oficialmente com Lofti apesar de coabitar com ele. Ao engravidar, ele insiste no aborto já que, pelas circunstâncias informais da união, não poderá assumir propriamente a criança. Alia é sancionada socialmente assim como sua mãe, como confidencia a Lofti, “Tenho medo dos vizinhos que olham o tempo todo”. Alia lança mão de pílulas abortivas (assim como no Brasil se recorre ao cytotec). Estes dois exemplos de OSDP mostram que, com o tempo, as técnicas abortivas se modernizam e a prática tende a ser mais solitária do que coletiva. Mas a fundamental mudança, em relação ao tempo da mãe, é Alia questionar a prática e ter a

abertura para comentar sua angústia com o parceiro e negociar uma solução: “Um aborto é doloroso. É parte de mim que me abandona. Quero ficar com ele”. A própria diretora explica esta inflexão de destinos:

A evolução das mentalidades é muito lenta. Este é o tema do meu filme. Eu mostro quatro gerações: as velhas serviçais, Khedija, Alia e o bebê que ela carrega. Ao final do filme, Alia se encontra na mesma situação que sua mãe. Mas ela faz um movimento de revolta: ela se recusa a abortar. Ela será uma mãe solteira, o que é extremamente corajoso em 1956! (TLATLI *apud* GÉNIN, 2000)¹³.

Já em TDE, não há cenas de aborto mas a prática fica subentendida. Por um lado, creio que a gravidez pode ter sido interrompida como estratégia para contornar adultérios esporádicos, com os homens que restavam em Djerba. Por outro lado, a técnica talvez tenha sido acionada para remediar uma gravidez não planejada, seja pela mulher que já tem filhos suficientes ou em razão de relações sexuais não necessariamente desejadas com o marido em sua visita anual. O aborto como “estratégia contraceptiva” permite que, de algum modo, a mulher exerça controle sobre o próprio corpo.

Se, por um lado, é possível exercer esta autonomia, as personagens nem sempre apaziguam a relação com o próprio corpo como demonstra Khedija, em meio a toda a crise que a segunda gravidez indesejada lhe provoca, “Eu me odeio. Tudo me enoja. Detesto meu corpo!”. O corpo pode levar à submissão ou à superação desse sujeito.

12 Curiosamente, práticas muito semelhantes, as “chapoeiradas”, são usadas por mulheres de grupos populares em Porto Alegre, como Leal (1995, p. 24-25) descreve: “As chapoeiradas [...] se baseiam nos princípios simpáticos de magia, onde o semelhante age sobre o semelhante, reafirmando o sentido de ‘tirar’. [...] As chapoeiradas, que são uma combinação de diversas ervas, erva-de-passarinho, canela, folha de bergamoteira ou fervura de vinho, caldo de feijão e cachaça – as receitas e os procedimentos variam em diferentes regiões – têm em comum o fato de que são ministradas quentes (‘fervendo’), associadas a alimentos *fortes* e medicamentos também classificados como *fortes*, comprados em farmácia. [...] Fundamentalmente, o líquido ingerido [deve ser] capaz de desfazer o nódulo da procriação deve ser *forte* e *quente*. [...] Há, em alguns casos, a orientação específica de que a *chapoeirada* deva ser *repugnante*, isto é, deixar primeiro que a mistura entre em estado de decomposição, sinalizando, pode-se dizer, uma variação do *forte*, no sentido de ter o poder de causar náuseas, fazer vomitar, jogar pra fora, expelir. [...] As *chapoeiradas* devem ser ingeridas pela manhã, quando a paciente está em jejum e esta deverá permanecer em jejum, em *resguardo*, coberta e extremamente aquecida (com um tijolo quente ou bolsa de água quente nos pés) até que a ‘menstruação desça’. Associado à elaboração e à ingestão da *chapoeirada*, há sempre algum tipo de procedimento mágico: a reza de uma benzedeira, palavras que devem ser pronunciadas em uma sequência exata, algum elemento único e de difícil acesso, como a unha de um determinado animal, a própria minúcia da receita que é sempre considerada ‘especial’ e de domínio restrito”. E também Farmer (1988, p. 72) encontrou ingredientes e práticas parecidas no Haiti.

13 Texto original: “L’évolution des mentalités est trop lente. C’est le sujet de mon film. Je montre quatre générations: les vieilles servantes, Khedija, Alia et l’enfant qu’elle porte. A la fin du film, Alia se retrouve dans la même situation que sa mère. Mais elle a un mouvement de révolte: elle refuse d’avorter. Elle va devenir mère célibataire, ce qui est extrêmement courageux en 1956!” (TLATLI *apud* GÉNIN, 2000).

CORPO SOCIAL: COOPERAÇÃO MAIS DO QUE COMPETIÇÃO ENTRE MULHERES

Os filmes analisados mostram como uma das estratégias para atenuar, e até enfrentar, um sistema patriarcal rígido é uma prática cooperativa cotidiana entre as mulheres. Parece que as protagonistas não se resignam com as famílias fragmentadas que as embalam. De forma ativa, elas criam suas próprias famílias centradas em outras mulheres (filhas, cunhadas, colegas). Entre estas mulheres tunisianas, a solidariedade será ilustrada com dois tipos de eventos recorrentes: o cuidado coletivo dos corpos e o trato de doenças e perturbações. Contudo, há também conflitos que pretendo mostrar, em OSDP, entre as mulheres de classes distintas e, em TDE, entre as mulheres de gerações diferentes.

No OSDP e TDE, vemos as mulheres realizando diversas atividades coordenada e coletivamente: na cozinha (preparando as refeições enquanto cantam em uníssono), nas salas de jantar e de visitas (servindo as refeições dos nobres ou animando suas freqüentes festas), nos pátios (varrendo extensões de chão de pedra, lavando trouxas enormes de roupa), nos quartos (se embelezando, aplacando doenças, realizando partos, provocando abortos). E há poucos momentos de relaxamento em que se reúnem para massagear os couros cabeludos, aplicar hena nas longas mechas escuras, espalhar cremes para suavizar a pele, pinçar as sobrancelhas, maquiar olhos, pálpebras e maçãs do rosto, depilar pêlos inconvenientes com mel, dar e receber banhos¹⁴.

Em todos estes momentos, além de valorizarem seus corpos para os encontros sociais e amorosos, estas mulheres estão conversando sobre seus relacionamentos, suas concepções de estética, a situação do

país. A convivência socializa, afina discursos, consolida os laços de irmandade. Além disso, seus corpos se avizinham livre e intimamente: toques, cafunés e carinhos acontecem sem cerimônia. Cuidar do corpo da outra é cuidar do grupo como um todo. A intenção é mantê-lo íntegro, disciplinado e apresentável.

Gallagher (1983) mostra que a Tunísia, como os países mediterrânicos em geral, foi muito influenciada pela biomedicina européia, sobretudo por interesses políticos e econômicos. No entanto, os filmes mostram que os problemas de saúde destas mulheres são resolvidos em casa ou com a ajuda de terapeutas tradicionais. Isto se deve a alguns fatores. Primeiro, apesar do patrulhamento legal deste fenômeno de ocidentalização, “médicos muçulmanos nativos perderam seu status legal mas não sua clientela” (GALLAGHER, 1983, p. 101)¹⁵. Segundo, em pesquisa realizada na península de Cape Bom, na Tunísia, Tomiche (1971, p. 21) observou que “muitas pessoas ainda são céticas em relação à medicina moderna” e que “as pessoas com doenças crônicas ou enfermidades ginecológicas raramente usam os serviços [de saúde]”¹⁶. E, terceiro, Haddad (1989, p. 29) arremata,

Em quase todos estes países [Sudão, Tunísia, Egito, Jordânia e Líbano], a política de saúde ainda toma partido em favor dos modelos médicos ocidentais, custosos, curativos e *high-tech*, que não podem ser sustentados. Orçamentos limitados são gastos em hospitais modernos (‘torres de marfim’) nas áreas urbanas, que (quando funcionam) servem apenas a uma pequena porcentagem da população¹⁷.

14 O banho toma uma dimensão especial nas culturas magrebina. Em sua pesquisa no Marrocos, Buitelaar (1998, p. 119) mostra que os hammâns, onde os banhos públicos acontecem, ganham importância destacada porque as mulheres têm a chance de “1) [create and sustaine] social networks; 2) [participate] in the community of Muslims by adhering to Islamic notions of purity and purification; and 3) [mark] transitions that women make from one stage of life to another through specific bathing rituals”.

15 Texto original: “Indigenous Muslim doctors lost their legal status but not their clientele” (GALLAGHER, 1983, p. 101).

16 Texto original: “Many people are still sceptical about modern medicine” e que “people with chronic diseases or gynaecological ailments seldom use the [health] services” (TOMICHE, 1971, p. 21).

17 Texto original: “In almost all of these countries [Sudão, Tunísia, Egito, Jordânia e Líbano], health policy is still biased in favor of expensive curative and high-tech Western medical models that cannot be sustained. Limited budgets are spent on modern (‘marble towers’) hospitals in urban areas that (when functioning) serve only a very small percentage of the population” (HADDAD, 1989, p. 29).

Quer dizer, apesar da forte tendência à medicalização ocidental, os médicos e médicas tradicionais continuam a existir e atuar. E, apesar desta incisiva entrada ocidental se dar, principalmente, nos centros urbanos, refletindo o percurso dos recursos destinados à saúde, hospitais ainda provocam suspeita quanto à sua eficácia.

Os filmes mostram que, nas castas inferiores e nas áreas rurais, os partos eram realizados em casa. Não aparecem partos hospitalares, que devem ser mais comuns hoje em dia, principalmente, como apontado acima por Haddad, nos centros urbanos. Há participação ativa de um coletivo de mulheres. Colegas de trabalho (como no palácio), filhas, cunhadas, concunhadas, sogras e parteiras ajudavam a parturiente limpando-lhe o suor do rosto, sussurando-lhe palavras de incentivo ao ouvido, fazendo massagens abdominais, limpando os líquidos que encharcavam a cama, cantando ladainhas e preces. Assim, nos dois filmes, as mulheres do andar de baixo do palácio e as mulheres da ilha de Djerba, em momentos críticos, demandam a presença de uma figura, presente em ambos os filmes, que muito se aproxima ao que chamamos no Brasil de curandeira, raizeira ou benzedeira. Nos filmes, é uma mulher negra, na casa dos 40 anos, vestida de tecidos coloridos e estampados e com mãos e pensamentos ágeis. É possível que sejam mulheres de países vizinhos (como Mali, Maurítânia ou Sudão). Em TDE, ela era uma criada que já acompanhava a família há anos. Em OSDP, ela não é vista diariamente entre as outras criadas e talvez pertença ao mundo externo do palácio e seja convocada esporadicamente para resolver questões críticas.

Assim, Cherifa (OSDP) e Mahbouba (TDE) são as maestrinas dos partos, abortos e adoecimentos graves. Preparam e administram chás, xaropes, pomadas, compressas, massagens. Entoam cantigas e preces. Acompanham, da cabeceira da cama, a mulher sofredora. O interessante é que essas curandeiras não apenas atentam para o corpo físico de suas pacientes. Além das substâncias que são aplicadas, elas envolvem as outras personagens que cons-

tituem a cena da aflição (mães, irmãs, filhas, avós, cunhadas, amigas). Lhes dirigem tarefas no processo de cura, lhes conferem responsabilidades para a convalescença que seguirá ao tratamento, lhes ouvem os relatos que contextualizam o problema.

De resto, estas mulheres zelam cotidianamente pela saúde uma da outra. Uma frase, repetida em diferentes momentos de TDE por Fatma, Meriem e Zeineb, ilustra uma perturbação comum e muito eloquente. As três mulheres passam mal e anunciam resumidamente seus sintomas com a frase “Dói o corpo inteiro”. Ao ouvir o sintoma, abre-se também uma escuta sensível para os problemas que afligem o grupo como um todo. O sintoma, mesmo que sentido individualmente, é expressão de desordem maior. O corpo de Fatma “dói” porque seu marido adiou a chegada e é difícil manter um casamento por tanto tempo sem sua presença. O corpo de Meriem “dói” porque a virgindade torna-se fardo pesado demais se uma responsabilidade unilateralmente feminina. E, o corpo de Zeineb “dói” porque as tensões entre parentes consangüíneos e afins, arranjo necessário em razão da ausência dos maridos, atingiu uma dimensão insustentável¹⁸.

18 É possível, neste momento, arriscar uma comparação. Assim como os exemplos encontrados entre as mulheres tunisianas, uma escritora brasileira também comunica a complexidade semântica da “dor”: “Deitada na maca, o médico perguntou forçando os dedos contra meu peito: ‘Onde dói?’. Franzi a testa, arreganhei os dentes e descí. Descí vertiginosamente. Onde dói? Dói meu peito que permanece curvado em pranto. Doem meus ombros que não suportam o peso da saudade. Doem meus ouvidos secos de palavras carinhosas. Doem meus pés que não têm para quem caminhar. Dói meu sexo que não se abriu para o filho. Doem meus olhos que não encontram senão a casa vazia. Dói meu couro cabeludo que não recebe os unguentos do cafuné. Dói tudo, doutor. Dói simplesmente tudo porque meu corpo não é só essa carne óbvia em cuja massa dedos afundam procurando um nódulo, uma urticária, uma veia estourada. Dói tudo porque em tudo a alma se coloca e alma, doutor, a alma sente sem analgésicos. É claro que eu sei que vai passar, não sou nenhuma ignorante dos mecanismos da vida para, mesmo sob essa dor doída de alma doente, me jogar do décimo segundo andar de um prédio. Sei que vai passar. Minha razão sabe que vai passar. Sei também que o único tratamento recomendado ao meu caso é o tempo. Sei de tudo isso, tudo isso me é claro, mas, por enquanto, por favor, faça essa caridade: não me pergunte onde dói” (FLORENCE, 2000, p. 19).

Assim, as mulheres dos filmes deixam claro como o corpo individual tem estreita relação com o corpo social. Uma perturbação pode ser uma metáfora para problemas coletivos.

Grosso versus ralo ou aquoso, branco opaco versus claro [ou transparente], forte versus fraco, saudável versus enfermo. As oposições se tornaram um *leitmotiv* que permeou muitas das entrevistas; como fica claro pelas explanações do curandeiro. Elas se estendem analogicamente do corpo físico ao corpo social¹⁹.

E, assim, também é possível seguir uma analogia aqui. “Doer o corpo inteiro” pode significar que todo o grupo dói, que o sistema inteiro sofre com suas contradições. É uma perturbação que serve, como sugere Farmer (1988), como um “barômetro moral” e, como sugerem Scheper-Hugues e Lock (1987, p. 31), uma “forma de comunicação” das crises sociais:

A doença não é só um evento isolado, nem um encontro desafortunado com a natureza. É uma *forma de comunicação* – a linguagem dos órgãos – pela qual a natureza, a sociedade e a cultura falam simultaneamente. O corpo individual deve ser visto como o terreno mais imediato e mais próximo de onde as verdades sociais e as contradições sociais são enenadas, assim como um locus de resistência, criatividade e luta pessoal e social²⁰.

E, assim, junto com Duarte (1994 e 1986), fica a proposta de tratar perturbações como índices mais amplos do que apenas significantes biológicos, psicológicos ou somáticos. Podem ser, sem dúvida, físi-

cos, mas, são, sobretudo, morais. Sua etnografia dos nervos ilumina o contexto conceitual em que devemos entender o “doer o corpo inteiro”:

Uma implicação muito importante dessa qualidade eminentemente relacional dos nervos é a de compor *uma teoria não-psicologizada do humano*. Os nervos são pensados como um meio físico de experiências tanto físicas quanto morais – em perfeita oposição à idéia do psiquismo, concebido para se substituir ao antigo nível moral e estabelecer sobre o físico uma nova hegemonia. Os nervos são uma típica representação relacional da pessoa, enquanto o psiquismo é uma representação individualizada, associável às marcas ideológicas mais amplas da modernidade ocidental (DUARTE, 1994, p. 85, grifos meus).

Assim como os nervos, “doer o corpo inteiro” implica em complexificar, ampliar e contextualizar a ocorrência de uma perturbação. E Tlatli (*apud* BARLET, 2000) caminha na mesma direção:

As questões que concernem as mulheres são uma luta que levará mais tempo porque você liberta suas mentes, você as envia para a escola, você as educa, elas se tornam médicas, pilotos ou o que você quiser, e seus corpos continuam a sofrer. Talvez não seja sempre o caso: eu não generalizo, eu só falo sobre o que eu conheço. Eu gostaria de ter escolhido [para o filme] o título ‘Meu corpo dói’, teria sido mais apropriado. (Tradução minha)²¹.

As mulheres de Djerba mostram que as perturbações nem sempre são curáveis pelo exame e diagnóstico alopata porque implicam esferas além do aparato biológico e exigem outros modelos explanatórios coexistentes. Teitelbaum (1976, p. 30) também lembra que “o tratamento por um médico é uma forma de obter um alívio dos sintomas da doença assim como uma forma de demonstrar aos

19 Texto original: “Thick versus thin or watery, opaque white versus clear, strong versus weak, healthy versus unhealthy. The oppositions became a leitmotiv that ran through many of the interviews; as is made clear in the healer’s explanations [...] they extend analogically from the body physical to the body social” (FARMER, 1988, p. 70).

20 Texto original: “Sickness is not just an isolated event, nor an unfortunate brush with nature. It is a *form of communication* – the language of the organs – through which nature, society and culture speak simultaneously. The individual body should be seen as the most immediate, the proximate terrain where social truths and social contradictions are played out, as well as a locus of personal and social resistance, creativity, and struggle” (SCHEPER-HUGUES; LOCK, 1987, p. 31, grifos meus).

21 Texto original: “The issues concerning women are a struggle which will take more time because you free their heads, you send them to school, you teach them, they becomes directors, or pilots, or whatever you like, and their bodies continue to suffer. It may not always be the case: I don’t generalize, I only speak about what I know. I would have liked to have chosen [for the film] the title “My body hurts”, it would have been more apt” (TLATLI *apud* BARLET, 2000).

outros a gravidade da aflição” (Tradução minha)²². O exemplo de Fatma, Meriem e Zeineb ao mesmo tempo que circunscreve a eficácia curativa da medicina, amplia a idéia geral de eficácia curativa: a ação de uma curandeira ou de uma amiga confidente pode passar pela identificação e resolução de conflitos, organização do grupo, reestabelecimento da paz.

Nos filmes, a estratégia feminina para lidar com as doenças contrasta com aquela adotada pelos homens. Sobretudo em TDE, situada na década atual, os homens sempre apelam à biomedicina e tendem a associar as causas das perturbações à esfera individual e psíquica do/a paciente. Dois exemplos ilustram estas tendências masculinas. Said sugere que o autismo de Aziz precisa necessariamente de acompanhamento médico e que foi provocado pelo fato de Aïcha ter rejeitado esta gravidez. Um diálogo entre Sami e sua esposa Meriem, que até então não haviam tido uma relação sexual, segue o mesmo padrão. Sami requisita a intervenção médica e atribui uma culpa psicológica ao problema:

Sami: Escute, Meriem, sou médico. Precisa consultar um especialista.

Meriem: Já consultei um. Foi uma tortura. Mal consegui falar com ele. Fiquei muito envergonhada.

Sami: O que ele disse?

Meriem: Que precisamos de mais tempo.

Sami: Você explicou tudo a ele?

Meriem: Eu disse que o problema era comigo, não com você. Por favor, vamos mudar de assunto.

Sami: O problema está na sua cabeça (TLATLI, 2000).

Os homens de ambos os filmes representam o lado público do casal e da família. São eles que frequentam e trabalham na rua, no comércio, na política. Por isso, a tendência é que, nesta esfera pública,

estejam mais expostos aos valores ocidentais, inclusive com referência ao cuidado da saúde.

Já que, para uma compreensão menos reducionista das aflições, é preciso considerar elementos contextuais, em se tratando de culturas relacionais, vale uma nota sobre os conflitos entre as mulheres dos filmes, uma vez que estas desavenças influenciam rotinas e relacionamentos. Em OSDP, forte animosidade é alimentada entre as mulheres do andar de baixo e as do andar de cima. Em TDE, as tensões surgem entre mulheres de gerações diferentes.

Ao transgredir os limites das escadas do palácio, mantendo relacionamentos e tendo filhos com os nobres (mesmo que não consentidamente), as criadas parecem insinuar a possibilidade de mobilidade social e ameaçam o lugar das esposas oficiais. Em contrapartida, as senhoras do palácio tentam demarcar as fronteiras entre os andares. Jneina se irrita com o fato do marido conversar com Alia, sempre que se esbarram pelos jardins ou corredores do palácio. Ela dispara a Sid Ali: “Você se afeioou demais por elas. Você se rebaixou”. Sugiro que estas fricções são o veículo que o filme toma para evidenciar uma estrutura social acentadamente hierárquica na Tunísia²³.

TDE se passa, em sua maior parte, no passado, dentro da casa chefiada por Ommi, sogra de Aïcha, Zhora e Fatma. É costume o casamento entre primos e a residência uxorilocal. Durante todo o ano, Ommi substitui e zela pela autoridade dos seus filhos, que trabalham nos mercados de Túnis.

Apesar de ser uma sociedade dominada por homens, a família é organizada de forma que é responsabilidade da mulher colocar uma menina no caminho familiar aceitável. *Mulheres mais velhas*, em particular, são delegadas para serem as guardas do portão e as seguranças internas da seção das mulheres. E os homens só precisam manter uma

22 Texto original: “Treatment by a physician is a means of obtaining partial relief from the symptoms of the illness as well as a way of demonstrating the gravity of the affliction to others” (TEITELBAUM, 1976, p. 30).

23 Aqui, um comentário se faz necessário. O problema não é a circulação dos beis pelas alcovas de suas criadas, mas sim o desenvolvimento de laços afetivos entre eles. Pode ser que a procura pelas criadas distribuisse o assédio masculino e tornasse as esposas oficiais menos sobrecarregadas em seu papel sexual. Assim, o adultério poderia servir como um “anti-concepcional” indireto para as mulheres do primeiro andar.

supervisão distante da situação, confiantes de que seus desejos e instruções estão sendo observados²⁴.

Ela patrulha as noras para que sejam mulheres ideais: esposa fiel, mãe dedicada e nora prendada. Ommi, sogra e também tia materna de Aïcha, não é autoritária por antipatia; ela é responsável por manter os valores que cimentam a família. O pavor destas mulheres é tornarem-se “empregadas da sogra”, como repetiam sempre durante o filme.

Aïcha produz lindos tapetes para abastecer a banca do marido nos *souqs*²⁵ em Tunis. Na opinião da sogra, além deste não ser um artesanato típico da ilha de Djerba, dispersa Aïcha de suas tarefas dentro da casa. Na opinião de Aïcha, a tapeçaria é um privilegiado espaço de sociabilidade, distração e poesia que ela foi capaz de construir para si mesma. Said fica entre mãe e esposa:

Said: Mãe, Aïcha está um pouco cansada. Libere-a das tarefas da casa.

Ommi: E a sua cunhada? Isso seria favorecimento.

Said: Você saberá convencê-la.

Ommi: Tecer tapetes não está previsto.

Said: Graças aos tapetes, abrirei um negócio.

Ommi: Isso não faz parte das nossas tradições. Aïcha é teimosa, me desobedece.

Said: Ela é sua sobrinha. Você a escolheu para mim.

Ommi: Mas agora é sua mulher. Explique para ela que, enquanto eu viver, sou eu que dou as ordens.

Como fica evidente no filme, a situação é ainda mais complexa porque os tapetes que Aïcha produz são o que viabilizam a banca de Said e, conseqüentemente, a casa de Ommi. Assim, os tapetes, tidos

como negativos por Ommi, pelo fato de desafiar sua autoridade, são o que mantém toda a estrutura que ela encabeça. E, por um lado, se esta atividade cria um espaço e um tempo de emancipação para a personagem, por outro lado, Aïcha é enredada pelas armadilhas da economia de mercado, pois Said lhe demanda mais e mais peças. Em uma de suas visitas, ele lhe recrimina pois encomendou quatro tapetes e ela só teceu dois. Ela retruca, irônica, “eu só tenho duas mãos”. Extenuada, Aïcha percebe que nem sempre estes novos valores são a saída para sua independência – podem, inclusive, lhe criar novos constrangimentos.

Conhecer os valores e as relações entre estas mulheres, tanto no palácio quanto na ilha, tanto as práticas cooperativas quanto as competitivas, é necessário para compreender o contexto onde se desenvolvem as práticas de higiene, embelezamento e saúde que apresentei acima. Scheper-Hughes e Lock (1987, p. 19, 21) explicam porque é possível e necessário realizar esta associação entre corpo social e individual:

O corpo, como Mary Douglas observou, é um símbolo natural que fornece algumas de nossas mais ricas fontes de metáfora (1970, p. 65). As construções culturais do e sobre o corpo são úteis para sustentar visões particulares da sociedade e das relações sociais. [...] [Nos sistemas etnomédicos não-ocidentais], em resumo, o corpo é visto como um aspecto unitário e integrado do self e das relações sociais. Ele é dependente do e vulnerável aos sentimentos, desejos e ações dos outros, incluindo espíritos e ancestrais mortos. O corpo não é entendido como uma máquina vasta e complexa, mas como um *microcosmo do universo*²⁶.

24 Texto original: “Although it is a male-dominated society the family is organized in such a way that it is the women’s responsibility to put a girl on the acceptable family path. *Older women in particular* are delegated to be the gatekeepers and internal security bodies in the women’s section, and men need only to keep a distant overview of the situation, confident that their wishes and instructions are being observed” (TOUBIA, 1988, p. 107, grifos meus).

25 Bazares, mercados, feiras.

26 Texto original: “The body, as Mary Douglas observed, is a natural symbol supplying some of our richest sources of metaphor (1970, p. 65). Cultural constructions of and about the body are useful in sustaining particular views of society and social relations. [...] [In the non-Western ethnomedical systems], in short, the body is seen as a unitary, integrated aspect of self and social relations. It is dependent on, and vulnerable to, the feelings, wishes, and actions of others, including spirits and dead ancestors. The body is not understood as a vast and complex machine, but rather as a *microcosm of the universe*” (SCHEPER-HUGHES; LOCK, 1987, p. 19, 21, grifos meus).

CORPO POLÍTICO: AS MULHERES E SEUS PARCEIROS COMO UM ATALHO PARA PENSAR A TUNÍSIA

Scheper-Hugues e Lock (1987, p. 23) explicam que “o relacionamento entre os corpos individuais e sociais envolvem mais, no entanto, do que metáforas e representações coletivas do natural e do cultural. Os relacionamentos são também sobre poder e controle”²⁷. Os dramas vividos pelas mulheres dos filmes, em especial *Alia* e *Emna*, servem para se pensar a relação da população com seu país, em duas épocas distintas. Elas ilustram os dilemas que a Tunísia estava enfrentando e como os mesmos repercutiam nos indivíduos. Nos filmes, esboça-se um padrão, “o corpo político se assemelha ao corpo humano, onde o que está ‘dentro’ é bom e tudo que está ‘fora’ é mau” (SCHEPER-HUGUES; LOCK, 1987, p. 24)²⁸. A seguir, mostro que o perigo que vem de fora, no primeiro filme, é a França e, no segundo, a idéia de “modernidade”. As trajetórias de *Alia* e *Emna* serão tomadas para ilustrar um paralelismo possível com o país em questão.

No caso do OSDP, as mulheres, de ambos os andares, têm relações silenciosas com os homens, acatando suas vontades e decisões sem contestação. A criada *Hadda*, anos depois, explica para *Alia* que “a norma dentro do palácio era o silêncio”. Sexo, consentido ou não, filhos, desejados ou não – neste cenário, as mulheres, e sobretudo, as criadas, não podiam emitir suas opiniões e desejos.

O filme permite que se emparelhe o valor patriarcal, que emudece as mulheres, com a França, que, de 1882 a 1957, controlou a Tunísia. As notícias do mundo exterior vinham do rádio e, num episódio, enquanto preparam em conjunto o chá abortivo para *Khedija*, as mulheres ouvem que a si-

tução política é tão tensa que foi imposto um toque de recolher em Tunis e *Habiba* emenda, “Nossas vidas são toques de recolher”. A câmera passa lentamente a *Chemchouma*, que dispara, alheia às ervas, condimentos e receitas sobre a mesa: “Não temos nada a temer. Não pertencemos a mim mesma. Quero sair para a rua nua, descalça e correr sem ser detida. Gritar bem alto. Só as balas podem me calar ao me atravessarem, como se eu fosse um crivo”. A cena se congela, os olhares tornam-se cúmplices: mulheres sedentas pela liberdade do corpo, da biografia e do país.

Alia, em sua inquietude típica da adolescência, procura brechas para participar do cotidiano e das festas do primeiro andar²⁹. Este trânsito é observado e reprimido tanto por sua mãe quanto pelas nobiliárias³⁰. Mesmo assim, *Alia* desalinha, entre avanços e recuos, esta costura apertada. *Lofti*, na época em que se esforçava por conquistá-la, lhe define: “Você é como o país: indecisa. Uma palavra a assusta. As coisas vão mudar. Uma nova era nos aguarda”. Na década de 1950, a Tunísia também estava ambígua – dependente economicamente da França mas desejosa pela própria autonomia política. *Alia*, assim como os rebeldes nacionalistas, apesar da coragem para desafiar a ordem vigente, vacilava incerta sobre o que propor em substituição: “*Alia*, sob pedido de *Sarra*, canta em honra ao noivado de sua amiga. Bruscamente, ela entoava uma canção patriótica proibida. Escandalizados, todos os convidados, de-

27 Texto original: “The relationship between individual and social bodies concern more, however, than metaphors and collective representations of the natural and the cultural. The relationships are also about power and control” (SCHEPER-HUGUES; LOCK, 1987, p. 23).

28 Texto original: “The body politic is likened to the human body in which what is ‘inside’ is good and all that is ‘outside’ is evil” (SCHEPER-HUGUES; LOCK, 1987, p. 24).

29 É bom lembrar que *Khedija* lega à filha este serviço historicamente desvalorizado na sociedade tunisiana. A mãe dançava para a nobreza e a filha cantava. E, “although the status of singer has, it seems, traditionally been more highly regarded than that of dancer” (ARMES, 2000, p. 209), “traditional attitudes did not credit women with a faculty for serious artistic pursuits” (JONES, 1987, p. 75) e dançarinas (como *Khedija*), cantoras (como *Alia*) e instrumentistas (como *Emna*) estiveram, pelo fato de exporem o corpo e a biografia, associadas a valores contrários ao da família e da discipulação, colocando em questão sua reputação moral.

30 O trânsito entre os andares, metáfora para as classes sociais, é ilustrado por uma profusão de portas, janelas, corredores, grades, portões, escadas, fechaduras, cortinas. Estes são artifícios usados pela diretora para ilustrar uma hierarquia que é permeada por possibilidades de transgressão. Os umbrais simbólicos que, apesar de sólidos, permanecem como passagens.

legação francesa e beis no poder, deixam o salão” (GÉNIN, 2000)³¹.

No caso do TDE, as mulheres esperam pela continuidade de seus casamentos. Por mais que implorem aos maridos, estes se recusam a levá-las para viver em Túnis. Eles justificam que a rotina de comércio é extenuante e inadequada para uma mulher. O sofrimento feminino é visível: saudade, responsabilidade total pelos filhos, medo de traição e abandono, autoridade sufocante da sogra. Num banho coletivo e lúdico no mar Mediterrâneo, Zohra, em um momento reflexivo, dimensiona o quadro:

Ficam em Túnis tanto tempo. Onze meses. Como podemos agüentar isso? Nós murchamos. Casaram-se com a venda. Sinto falta dos gritos dele e do seu cheiro forte também. O ronco dele me faz falta. Se viessem no inverno, pelo menos nos esquentariam. Semeiam tudo em um mês e torcem por uma boa colheita (TLATLI, 2000).

Se, em OSDP, Alia desafia os “silêncios” circulando e cantando nas festas do andar de cima, em TDE, Emna desafia as “esperas” tomando iniciativas independentes dos julgamentos de seu amante e de sua família. Emna prioriza sua profissão como violinista, mantém uma relação clandestina com um homem casado, circula autonomamente de carro no meio da noite, dança em uma boate de turistas. Rejeita dois pilares morais importantes, a virgindade e o matrimônio, ao disparar pro amante: “Detesto o casamento. Me dá nojo. Recuso homem que me quer selada”.

A trajetória de Emna dá continuidade histórica à de Alia. Emna recusa os valores centrados na família, na honra, na maternidade. Mas não consegue administrar tal discurso em seus relacionamentos. Novamente, paralelos podem ser traçados entre as experiências vividas por estas mulheres e a Tunísia.

Depois da turbulência da independência, o país procura agora um ponto de equilíbrio entre a tradição e a modernidade. Como tantos outros terceiro-mundistas, o país se esforça por acomodar os desafios colocados às suas especificidades culturais: desemprego, emigração laboral, turismo de massa.

Em termos de direitos, a Tunísia vem assinando todos os protocolos da ONU em favor das mulheres. Porém, o que os analistas externos e internos observam é que tais direitos não saem do papel. Muito antes que outros países, a partir do Code du Statut Personnel de la Femme, de 1965, a Tunísia instituiu o direito da mulher escolher seu marido, optar pelo aborto e recusar a poligamia. Contudo, no dia-a-dia, mulheres estão apanhando e sendo presas por se organizarem em associações; com base em interpretações radicais do Alcorão, estão sendo violentamente reprimidas com tortura, cárcere e morte ao emitir críticas ao regime (ao ponto da ONG Reporteres sem Fronteiras comparar a Tunísia à China e ao Iraque em matéria de liberdade de expressão) (KHAYYÂM, 2003).

De um lado, este quadro pode ser entendido pela distância que existe entre as regras e as práticas. “O problema é que muitas das mulheres têm, por muito tempo, ignorado as vantagens das leis. Dentro da família tunisiana, a tradição é mais importante do que a lei. Em teoria, a mulher está liberada. Em sua mente, ela não está” (TLATLI *apud* GÉNIN, 2000)³². Por outro lado, esta distância se sustenta por forças políticas vigentes atualmente no país. “A técnica de Ben Ali consiste em estabelecer direitos para serem violados e em proclamar a democracia para mascarar seu regime totalitário. *O país é esquizofrênico*”, relata a ativista feminista Khadija Cherif, 52 anos, porta-voz da ONG Association Tunisienne des

31 Texto original: “Alia, à la demande de Sarra, va chanter en l’honneur des fiançailles de son amie. Brusquement, elle entonne un chant patriotique interdit. Scandalisés, tous les invités, délégation française et beys en tête, quittent le salon” (GÉNIN, 2000). A canção referida por Génin foi transcrita como epígrafe do presente texto. A mudança de “tom” fica clara nas últimas duas estrofes da canção.

32 Texto original: “Le problème, c’est que beaucoup de femmes ont longtemps ignoré les avantages de ces lois. Dans la famille tunisienne, la tradition est plus importante que la loi. En théorie, la femme est libérée. Dans sa tête, elle ne l’est pas” (TLATLI *apud* GÉNIN, 2000).

Femmes Démocrates (ATFD) (*apud* KHAYYÂM, 2003, grifos meus)³³.

* * *

Aparentemente, OSDP termina de forma mais pessimista. Alia sozinha, com um filho sem pai, reproduzindo o caminho de sua mãe. Mas seu último pensamento dirigido à mãe indica como, retornando ao passado e identificando suas raízes, seu lugar no mundo finalmente fica claro:

Achei que Lofti podia me salvar. Não fui salva. Como você, eu sofri, eu suei. Como você, eu vivi em pecado. Minha vida foi uma série de abortos. Nunca consegui me expressar. Minhas canções eram natimortas. E até mesmo a criança em mim Lofti quer que eu aborte. Esta criança sinto que se enraizou em mim. *Ela me traz de volta à vida, de volta a você*. Espero que seja uma menina. Seu nome será Khedija (TLATLI, 1994, grifos meus).

O drama de Alia era compreender sua origem. Quando ela se liberta do modelo patriarcal, percebe que sua mãe e suas companheiras do andar de baixo lhe garantiram uma família, mesmo que não ortodoxa. Quando ela passa de um indivíduo solitário e angustiado para uma pessoa amparada e contextualizada, sua ambigüidade se atenua. No caso de Emna, o dilema entre suas demandas e as de sua família não se resolve. E por isso TDE indica, pelo menos por enquanto, um futuro menos promissor à Tunísia: ainda patina entre estes dois quadros referenciais, sem, contudo, conseguir ultrapassar este desafio, como mostra a própria diretora do filme:

O tempo resolverá as coisas porque não é sobre leis, é sobre a mudança de mentalidades. As coisas não mudarão nas mentes dos homens e das mulheres com o movimento de uma varinha de condão e de leis. Eu mostro o combate de dentro. Eu sei que as mulheres são emancipadas. Elas estão começando a se fazer perguntas, mas não é assim para todas. A divisão entre os educados e os não educados, a cida-

de e o interior, a elite e a gente mais modesta... Há uma outra batalha que precisa ser lutada: a opinião dos outros que julgam cada gesto. Tudo isso é parte da Tunísia atual, é complexo. Não é uma linha reta. Eu trabalho entre as linhas³⁴.

E o desafio se estende para os pesquisadores. É preciso despirmo-nos de nossa perspectiva ocidental para compreender, por exemplo, que o fato destas mulheres silenciarem, na presença, e esperarem, na ausência dos homens, não é, necessariamente, uma expressão de subalternidade; que os antagonismos travados entre as mulheres não consistem de competição e ciúmes mas, antes, expressão de estruturas que as suplantam; que acatar as exigências de uma sogra não inviabiliza a existência de espaços de expressão, relaxamento e humor.

Ao longo dos filmes, tanto Khedija quanto Aïcha reagem às filhas com o seguinte desabafo: “Ela me atormenta com suas perguntas!”. Alia e Emna servem de espelhos para suas mães. As perguntas forçam-nas a rememorar a própria vida, a refletir sobre as perplexidades que vivenciam, a cogitar a possibilidade de futuros diferentes. São oportunidades de estranhamento. Acredito que a diretora também teve a pretensão de levantar espelhos para suas diferentes platéias. Deixar os enunciados do senso comum sobre as mulheres árabes e procurar pausar-se por uma maior diversidade de concepções, por exemplo, de corpo, pessoa e saúde, são medidas para distanciar-se de análises chapadas entre dicotomias, reducionismos e essencialismos. A realidade social é mais complexa e interessante do que as ideologias

33 Texto original: “La technique de Ben Ali consiste à établir des droits pour les violer et à proclamer la démocratie pour masquer son régime totalitaire. *Ce pays est schisophrène*” (CHERIF *apud* KHAYYÂM, 2003, grifos meus).

34 Texto original: “Time will sort things out because it is not about laws, it is about changing mentalities. Things will not change in men or women’s minds with a wave of a magic wand and laws. I show the combat from within. I know that women are emancipated. They are beginning to ask themselves questions, but it isn’t so for everyone. The division between the educated and not educated, the town and the countryside, between such-and-such a milieu, the elite and modest folk, is constant. The what-will-people-think is much more important in modest milieux [...] It is another battle which needs fighting: the opinion of others who judge every gesture. All of this is part of today’s Tunisia, it is complex. It is not a straight line. I work between the lines” (TLATLI *apud* BARLET, 2000).

querem nos fazer acreditar. O mundo árabe, um país como a Tunísia, é mais do que simplesmente machista, fundamentalista, atrasado. Os conflitos e as soluções que o país enfrenta hoje podem ser altamente inspiradores para gerar modelos de compreensão mais tolerantes.

Por isso que se torna importante partir dos valores e aspirações da própria cultura em questão ao invés de importar modelos salvacionistas. Lila Abu-Lughod é uma antropóloga que trabalha há anos com mulheres no Oriente Médio. Recentemente, ela publicou um artigo em que registra sua irritação pelo fato da “guerra ao terrorismo” ser justificada, entre outras coisas, pela necessidade de salvar e/ou libertar as mulheres afegãs (no contexto analisado no artigo) ou qualquer outro grupo de mulheres árabes. Ela acredita que esta é uma estratégia usada para evitar as causas estruturais, de natureza histórico-política, dos conflitos e opressões sociais.

Ao invés de explicações políticas e históricas, os *experts* estavam sendo demandados a dar explicações religio-culturais. Ao invés de questões que talvez levassem à exploração das interconexões globais, nos foram oferecidas aquelas que funcionavam para artificialmente dividir o mundo em esferas separadas – recriando uma geografia imaginativa do Ocidente versus o Oriente, nós versus os muçulmanos. [...] Os projetos de salvar outras mulheres dependem e reforçam um senso de superioridade dos ocidentais, uma forma de arrogância que precisa ser desafiada (ABU-LUGHOD, 2002, p. 784, 789)³⁵.

Adotar uma postura salvacionista é pressupor que o outro está em desvantagem e que precisa da ajuda. Abu-Lughod nos convoca a deixar este olhar que, ao desejar proteger, subestima, e a encontrar

os significados intrínsecos que podem nos aproximar, de fato, de uma cultura. Ao invés de concluir precipitadamente que as mulheres de Djerba e do palácio têm suas vidas tolhidas de forma irreversível por um modelo patriarcal e misógino, é interessante olhar com mais atenção, como fez a jornalista Ilona Halberstadt (2001, grifos meus): “Dentro de uma casa tradicional em um mundo contemporâneo em transformação, as opções são vislumbradas; [...] Tlatli nos mostra os espaços que *as mulheres criam para si mesmas*”³⁶.

Uma proposta neste sentido foi, portanto, delineada no presente texto. Parti justamente das experiências vividas por essas mulheres – ao nível do corpo individual, do corpo social e do corpo político – para compreender algumas das idéias que pautam sua realidade. Fluidos, membranas, patologias passam de simples dados fisiológicos a ricos cenários que aglutinam e comunicam significados culturais. Há um íntimo paralelo entre estes “dois corpos”: “A experiência física do corpo, sempre modificada pelas categorias sociais pelas quais ela é conhecida, sustenta uma visão particular da sociedade” (DOUGLAS, 1970, p. 93)³⁷. E, no contexto dos filmes analisados, alguns elementos desta visão de mundo foram: a importância do coletivo para resolução de conflitos, doenças e dramas individuais; os dilemas que surgem quando biografia e biologia são intrincados em demasia; o valor atribuído muito mais à família do que ao indivíduo na reprodução social; a associação de perturbações físico-morais com fissuras mais estruturais e amplas. E, ao remeter a temas clássicos da Antropologia, como a relação entre o indivíduo e a sociedade e entre a natureza e a cultura, este exercício aproximativo ganha relevância e fôlego e cumpre sua tarefa momentânea, isto é,

35 Texto original: “Instead of political and historical explanations, experts were being asked to give religio-cultural ones. Instead of questions that might lead to the exploration of global interconnections, we were offered ones that worked to artificially divide the world into separate spheres – recreating an imaginative geography of West versus East, us versus Muslims. [...] Projects of saving other women depend on and reinforce a sense of superiority by Westerners, a form of arrogance that deserves to be challenged” (ABU-LUGHOD, 2002, p. 784, 789).

36 Texto original: “Within a traditional household in a changing contemporary world, options are glimpsed; [...] Tlatli shows us *the spaces women create for themselves*” (HALBERSTADT, 2001, grifos meus).

37 Texto original: “The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society” (DOUGLAS, 1970, p. 93).

gerar curiosidade por conhecer mais ainda o mundo feminino tunisiano.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. Do muslim women really need saving? Anthropological reflections on cultural relativism and its others. *American Anthropologist*, v. 104, n. 3, p. 738-790, 2002.

ARMES, Roy. Reinterpreting the Tunisian past: les silences du palais. In: LACEY, Kevin; COURY, Ralph M. (Org.). *The Arab-African and islamic world: interdisciplinary studies*. New York: Peter Lang Publishing, 2000.

AUGE, Marc. L'anthropologie de la maladie. *L'Homme*, v. 26, n. 1-2, p. 91-90, 1986.

BARLET, O. **Entrevista realizada com Moufida Tlatli**. maio/2000. Disponível em: http://www.africultures.com/anglais/articles_anglais/33int_tatli.htm. Acesso em: 20 dez. 2005.

BEN GHARBIA, S. **Questionnaire. Reveille-toi, Tunisie!** 19/03/2003. Disponível em: http://www.reveiltunisien.org/fr/article.php?id_article=492. Acesso em: 20 dez. 2005.

BOURDIEU, Pierre. A construção social dos corpos. In: _____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUITELAAR, Marjo. Public baths as private places. In: _____. **Women and islamization: Contemporary dimensions of discourse on gender relations**. Oxford e New York: Berg, 1998.

DOUGLAS, Mary. **Natural symbols**. New York: Vintage, 1970.

DUARTE, Luiz. F. D. **Da vida nervosa nas classes trabalhadoras urbanas**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. A outra saúde: mental, psicossocial, físico moral? In: ALVES, P. C.; MINAYO, M. C. S. (Org.). **Saúde e doença: um olhar antropológico**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994.

FARMER, Paul. Bad blood, spoiled milk: bodily fluids as moral barometers in rural Haiti. *American Ethnologist*, v. 15, n. 1, Feb., 1988.

FLORENCE, Stella. **Porque os homens não cortam as unhas dos pés**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

GALLAGHER, Nancy Elizabeth. **Medicine and power in Tunisia, 1780-1900**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

GÉNIN, B. **Entrevista realizada com Moufida Tlatli**. 21/12/2000. Disponível em: http://www.filmclubcannes.com/les_silences_du_palais.htm. Acesso em: 20 dez. 2005.

HADDAD, May. Women, medicine and health. *Middle East Report*, v. 0, n. 161, p. 29-30, nov./dez. 1989.

HALBERSTADT, Ilona. **Review. Sight & Sound**. julho/2001. Disponível em: http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2001_07/saison.html. Acesso em: 20 dez. 2005.

HERZLICH, Claudine. A problemática da representação social e sua utilidade no campo da doença. *Physis*, v. 1, n. 2, 1991.

JONES, L. JaFran. A sociohistorical perspective on Tunisian women as professional musicians. In: KOSKOFF, Ellen. **Women and music in cross-cultural perspectives**. Westport: Greenwood Press, 1987.

KHAYYÂM, O. Tunisie: le pays muselé. *L'Actualité*. 19 mar 2003. Disponível em: http://www.reveiltunisien.org/fr/article.php?id_article=494. Acesso em: 20 dez. 2005.

KLEINMAN, Arthur. **Patients and healers in the context of culture: an exploration of the borderland between anthropology, medicine and psychiatry**. Berkeley: University of California Press, 1980.

LEAL, Ondina. F. Sangue, fertilidade e práticas contraceptivas. In: LEAL, O. F. (Org.). **Corpo e significado: ensaios de antropologia social**. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS, 1995. p. 13-35.

LEAL, Ondina. F.; LEWGOY, Bernardo. Pessoa, aborto e contracepção. In: LEAL, O. F. (Org.). **Corpo e significado: ensaios de antropologia social**. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS, 1995. p. 57-75.

LENNON, Peter. Sins of the mothers. *The Guardian*, 22 jun. 2001. Disponível em: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,510536,00.html>. Acesso em: 20 dez. 2005.

MESSINA, Maria. Henna party: An orange-red cosmetic raises Moroccan women's spirits. *Natural History*, n. 9, p. 40-48, 1988.

SCHEPER-HUGHES, Nancy. **Death without weeping. The violence of everyday life in Brazil**. Berkeley: University of California Press, 1992.

SCHEPER-HUGHES, Nancy; LOCK, Margaret. M. The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology. **Medical Anthropology Quarterly**, v. 1, n. 1, p. 16-41, 1987.

TEITELBAUM, Joel M. Humoral theory and therapy in Tunisia. In: WESTERMEYER, Joseph (Org.). **Anthropology and mental health: Setting a new course**. The Hague e Paris: Mouton Publishers, 1976.

TLATLI, Moufida. **Os silêncios do palácio**. Tunísia, 1994. 127 min, legenda, cor, 35 mm.

_____. **Tempo de espera**. Tunísia, 2000. 122 min, legenda, cor, 35 mm.

TOMICHE, F. J. How to make the most of health services. **World Health**, p. 16-21, dez. 1971.

TOUBIA, Nahid. Women and health in Sudan. In: TOUBIA, Nahid (Org.). **Women of the arab world: the coming challenge**. Papers of the Arab Women's Solidarity Association Conference. London e New Jersey: Zed Books, 1988.

VÍCTORA, Ceres. G. A "mãe do corpo" dentro do corpo da mãe. **Corpus – Cadernos do NUPACS**, v. 1, 1999.