



## PERSISTÊNCIA DA DOMINAÇÃO MASCULINA: BOVARISMO E DORAMAS

Persistence of male domination: bovarism and doramas

Camila David Dalvi<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-1726-1667> 

Fabíola Simão Padilha Trefzger<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-6361-7134> 

<sup>1</sup>Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.  
29040-780 – [codigoselinguagens.vi@ifes.edu.br](mailto:codigoselinguagens.vi@ifes.edu.br)

<sup>2</sup>Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.  
29075-910 – [sid.chn.ufes@gmail.com](mailto:sid.chn.ufes@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo observa o conceito de bovarismo (cunhado por Jules de Gaultier a partir de *Madame Bovary*, de Flaubert) como chave de análise para a condição feminina dentro e fora da ficção. O *corpus* a ser observado são os doramas (produções televisivas seriadas do leste asiático), exemplificados com a narrativa Hana Yori Dango – mangá japonês adaptado para diversas produções audiovisuais. O objetivo é investigar a permanência de discursos constituidores da dominação masculina, tanto em obras canônicas como em objetos da Indústria Cultural do entretenimento. O estudo realiza-se em perspectiva comparada, tomando-se o conceito de bovarismo como chave de leitura. Os principais referenciais para o estudo são *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2014), de Pierre Bourdieu, e *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação* (2018), de Valeska Zanello. Outras referências importantes são Saffioti (2015); Kehl (2008); Adorno (2020) e Adorno e Horkheimer (1985). Por resultados, demonstrou-se a manutenção dos temas relativos à dominação simbólica masculina na sociedade e dos papéis sociais direcionados a cada um dos sexos.

**Palavras-chave:** bovarismo; dominação masculina; doramas.

**Abstract:** This article looks at the concept of bovarism (coined by Jules de Gaultier on the basis of Flaubert's *Madame Bovary*) as a key to analyzing the status of women in and out of fiction. The corpus to be observed are the doramas (East Asian serialized television productions), exemplified by the narrative Hana Yori Dango – a Japanese manga adapted for various audiovisual productions. The aim is to investigate the permanence of discourses constituting male domination, both in canonical works and in objects from the cultural entertainment industry. The study is carried out from a comparative perspective, using the concept of bovarism as a key to reading. The main references for the study are Pierre Bourdieu's *Male Domination: the Female Condition and Symbolic Violence* (2014) and Valeska Zanello's *Mental Health, Gender and Devices: Culture and Processes of Subjectivation* (2018). Other important references are Saffioti (2015); Kehl (2008); Adorno (2020) and Adorno e Horkheimer (1985). The results showed that themes relating to male symbolic domination in society and the social roles assigned to each of the sexes were maintained.

**Keywords:** bovarism; masculine domination; doramas.

Em meados do século XIX, fora publicada a escandalizadora obra *Madame Bovary*, um clássico escrito pelo meticuloso, ao menos a partir de sua fase considerada realista, Gustave Flaubert, que – tendo explorado temáticas recorrentes à vivência burguesa e, por consequência, suscitado preocupações a respeito dos papéis de gênero da sociedade de sua época – não escapou de sofrer no banco dos réus. O julgamento deveu-se à imoralidade de seu texto, que exerceria má influência especialmente aos ditos frágeis espíritos femininos. Fato é que, por ser de família influente, fora representado por advogado renomado e absolvido por um discurso de defesa calcado nos preceitos morais (e moralistas) aceitos à época. Segundo o que se colocou em discussão no tribunal durante o discurso de defesa, Emma Bovary não estimulava comportamentos desviados nas mulheres francesas oitocentistas (esta era a maior preocupação dos homens promotores dessa cena moralista), mas, antes, incitava “horror ao vício”. Tais vícios poderiam ser as traições ao marido (o que maculava o matrimônio e punha em xeque a masculinidade e a instituição família burguesa), os comportamentos divergentes (seja sua audácia como mulher, seja sua provável histeria), os gastos compulsivos com futilidades (as mesmas produzidas pelo capitalismo e inculcadas como constituidoras da felicidade e da personalidade), o desrespeito aos sacramentos religiosos etc. Ou seja, Emma servia como um exemplo a não seguir, principalmente pelo seu fim trágico: o suicídio, o que fazia dela não merecedora do sacramento da extrema unção, dado a ela assim mesmo – e este era outro problema apontado pela acusação. Ninguém poderia, portanto, ao menos declaradamente, querer se igualar àquela mulher, que, mesmo sem método ou compreensão crítica, parecia questionar aspectos tidos como naturais da relação homem/mulher, masculino/feminino. Nunca é demais lembrar que Emma Bovary é de papel e mesmo assim gerou tais implicações no mundo real para o seu autor.

Com esse romance e essa personagem, o escritor se consagra, já que, embora fosse homem, produziu um texto que mirou na sociedade pequeno-burguesa da época, bem como na fé cega aos discursos científicos, e acertou também – ainda que fossem necessários olhos de ver, quiçá mais contemporâneos – na ordem patriarcal e na misoginia. Tanto é assim que a percepção sobre a personagem é vária e atualiza-se conforme avançam estudos sobre a mulher – seja na psicanálise, na sociologia, seja em outras áreas do conhecimento (tal qual ocorreu por diferentes motivos com a Capitã machadiana). Os entroncamentos em que reside Emma Bovary são muitos: feminilidade, condição feminina, insatisfação, vivência provinciana, desejos de consumo, leituras perigosas, modelos de comportamento, educação sentimental, família, religião, dentre outros distintivos que amplificam questões sociais passíveis de análise.

Todo esse caso impulsionou a curiosidade acerca do romance, que, anos antes, vinha sendo, à custa de censuras não autorizadas por Flaubert, publicado em folhetim. Muitas pessoas que não haviam lido o livro se interessaram por ele, e o sucesso, portanto, foi ainda maior. A recepção não poderia ser controlada em suas motivações e identificações



com a obra. Havia, inclusive, quantidade significativa de mulheres leitoras que interpretavam a obra-prima flaubertiana como um romance romântico a fazer suspirar; enquanto outros julgavam os perigos – não só os arroubos de emoção que as leituras literárias, sempre perigosas, gerariam em mulheres, mas também a probabilidade de desequilíbrio da ordem estabelecida – que aquela leitura poderia trazer para a sociedade. Tal constituição patriarcal, misógina e defensora de conservadorismos e de papéis de gênero bem estabelecidos mantinha o funcionamento do corpo social. Caso esses pilares desmoronassem (o que não aconteceu mesmo no século XXI), estava corrompido o modo capitalista de vida. É claro que essa corrupção do sistema não garante a derrocada do patriarcalismo, segundo afirma Heleieth Saffioti: “[...] as classes sociais têm uma história muito mais curta que o gênero. Desta forma, as classes sociais são, desde sua gênese, um fenômeno gendrado” (Saffioti, 2015, p. 122), por isso uma imaginada queda do sistema de classes não implica necessariamente o mesmo processo decadente do patriarcalismo.

A movimentação intensa em torno dessas discussões fora ativada por um estilo de escrita ao mesmo tempo crítico e sem marcas, tematizando “o nada” – expressão usada por Flaubert em sua correspondência na época em que buscava o estilo equilibrado da escrita de sua obra prima e as temáticas comezinhas da vida provinciana. Talvez, com o distanciamento temporal, seja possível problematizar a definição de uma “escrita sem marcas” ou de um romance “sobre o nada”.

Flaubert confrontava o estilo ágil, intenso e menos apegado à verossimilhança da escrita romântica, é fato; porém não se pode dizer que ao escrever “sobre o nada”, sobre os acontecimentos vulgares da vida pequeno-burguesa, a escrita não trate de contradições e problemas da época – e esse teria sido um intento do autor. Esse “nada” seria, quiçá, um suposto “marco zero” da escrita e dos temas, sendo esse marco branco, masculino e burguês (e o que destoia é tachado como marca)<sup>1</sup>. Como ser “sobre o nada”, se de fato plasma e põe à luz na diegese problemas da época, tais como casamento, religião, as falhas do discurso científico? Enfim, o rebuliço causado à época e a ressaca posterior deixam claro que a recepção da época, em seu horizonte de expectativas, não estava preparada para o texto. Como diria Jauss, “há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente com o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a se formar aos poucos” (Jauss *apud* Brizotto, 2013, p. 114).

A partir de fins do século XIX, muito se escreveu de teoria e crítica a respeito de *Madame Bovary*. Um dos filões temáticos envolveu a cunhagem do termo *bovarismo* por

---

<sup>1</sup> A esse respeito, vale realizar uma reflexão mais ampla e aguçada, que não caberá neste estudo. Sugere-se a leitura de Jacques Rancère acerca da política literária de Flaubert. Para tanto, sugere-se a leitura de “O efeito de realidade e a política da ficção” (2009) e ainda, do mesmo autor, **Politique de la littérature**. Paris: Galilée, 2007. Tais textos analisarão como o modo de vida burguês no oitocentos abriu espaço para uma nova política literária de justamente explorar temas gerais da sociedade de maneira mais democrática – já que passam a ser possíveis tais temas comezinhos. Entretanto, não é tributária a Rancière a afirmativa, feita neste estudo, que associa o “marco zero” a um marco branco, masculino e burguês.

Jules de Gaultier<sup>2</sup>, conceito que, desde então, não parou de agregar significações. As acepções possíveis são variantes, elásticas e dependem do contexto e da época em que o termo está sendo empregado. O bovarismo – que se situa num emaranhado de possibilidades entre ser um acometimento psicológico individual, uma manifestação coletiva ou uma filosofia mais existencial – em primeira análise está atrelado ao modo de vida burguês ajustado ao modelo econômico capitalista, bem como às consequências que essa dinâmica da realidade traz aos indivíduos em sociedade.

Assim, a inerente insatisfação da personagem flaubertiana Emma Bovary pode ser compreendida, por determinadas leituras, como um comportamento patologizado de indivíduos (e mais característico de mulheres) que não aceitam a condição de vida que lhes está ao alcance. Conforme afirma Valeska Zanello (2018, p. 41), o sistema capitalista em sua consolidação entre os séculos XVIII e XIX “[...] trouxe o sonho da possibilidade de mobilidade social para *todos*, e não para *todas*”, o que separa, com base na afirmação da diferença física (passada a ser foco), os espaços, público e privado, a cada um dos sexos. O comportamento patologizado de inaceitação dessa ordem social muitas vezes foi descrito como histeria ou falta de compreensão adequada de si e do mundo, o que casa perfeitamente com a definição primeira para o termo bovarismo: “le pouvoir départi à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est”<sup>3</sup> (Gaultier, 2006, p. 10).

Os comportamentos de Emma relacionam-se ao seu modo de vida e se tornaram uma espécie de paradigma para observação de manifestações subjetivas internas ou externas ao espaço ficcional. Leitoras de literatura romanesca, para muitos críticos, dentro e fora da ficção, talvez estivessem mais vulneráveis a inflar as emoções (sendo estas determinadas como femininas e negativas), inebriando-se com os processos de leitura, como forma de experienciar novas vivências e de escapar da realidade tensa, de dominações com muitos braços visíveis e invisíveis, que era a sociedade do século XIX. Seria esse desajuste entre a vida mesma e o que se espera dela (a partir de modelos ficcionais, padrões bombardeados nos mais diversos lugares), então, a “doença” do bovarismo. Essa visão tal como se apresenta é paradoxal, na medida em que atribui, enganosamente, ao sujeito a responsabilidade maior, senão total, sobre o que lhe ocorre e sobre os desajustes (advindos de inaceitações) em relação ao corpo social, às relações econômicas, aos conflitos familiares etc. Bastante aparelhado com estratégias que constantemente o reafirmam (a saber: instâncias de policiamento, diferenças de classes, carências sociais, produtos culturais ideológicos, dominações simbólicas e históricas etc.), o constructo social a todo o momento pode tensionar-se com os indivíduos, produzindo adoecimentos constantemente interpretados como meramente individuais – um movimento que o sistema capitalista não cansa de alimentar.

Tais adoecimentos, se analisados com o devido cuidado, não poderiam ser

---

<sup>2</sup> Para saber mais sobre o pensamento gaultieriano e outras questões relativas ao romance flaubertiano, conferir na dissertação *O bovarismo de Jules de Gaultier (na ficção e na vida): fontes e vertentes* (Dalvi, 2008).

<sup>3</sup> “O poder conferido ao homem de conceber-se diferente do que ele é”.



resultados diferentes diante da própria constituição adoecedora de nossa sociedade. A inaceitação – que pode se manifestar com diferentes sintomas, dos mais aos menos compreensíveis – se relaciona à situação na qual o sujeito se encontra em face da situação que foi encorajado (por livros, pelo pensamento moderno, pela família, pela religião, pela dinâmica social) a idealizar. O bovarismo representaria a latente indagação a respeito de como agir quando não se pode alcançar modelos reafirmados constantemente. Um dos modelos é o ideal de amor romântico (leia-se ideal como inalcançável), bem definido por Valeska Zanello (2018) como “dispositivo amoroso”, direcionado às mulheres. Esses ideais, onipresentes em nossa sociedade, ao fim e ao cabo, constroem o que, para o mundo burguês, deveria ser, ainda que irrealizável, um padrão a perseguir decidida e irrefletidamente; trata-se de uma vida voltada para buscar e fazer funcionar o amor romântico – que deve ser mantido pelo trabalho sobretudo feminino.

Maria Rita Kehl, em *Deslocamentos do feminino* (2008), trata dessa e de outras questões importantes: o reforço (constante e massivo) do ideal de amor romântico na sociedade burguesa é poderosa forma de proteger a instituição casamento/família – importante para a manutenção do sistema econômico e social – diante de um contexto em que já não cabiam tão facilmente os conhecidos e outrora praticados contratos sociais do matrimônio. Essa forma de amor ocupa e distrai as mulheres de outros objetivos.

A “solução” para o impasse de muitos, especialmente mulheres que se frustravam nessa busca ou sofriam com as restrições impostas, aparenta ser simples: basta resignar-se e lidar com sintomas e adoecimentos oriundos da constante frustração, uma vez que, para não ser entendida como bovárica (no sentido negativo que a expressão carrega) ou coisa que o valha, é preciso ter uma “justa” compreensão de quem se é e de quem se pode chegar a ser (por mérito próprio), ainda que as ilusões dos ideais permaneçam criando padrões de comportamento e sucessivos aparatos simbólicos de violência.

Mulheres em condições similares (pequeno-burguesas, provincianas, distanciadas de uma educação revolucionária) à de Emma foram, e não por sua responsabilidade, talhadas para a subserviência, tendo que ser submissas ao homem (até o mais patético, como é o caso de Charles), por não terem acesso ao trabalho, à liberdade, ao espaço público e por terem que obedecer a regras – cruéis e formatadoras – de vestimenta e comportamento considerados femininos. Um dos milhares de exemplos a se citar, de passagem, é o conceito de *femme fragile*, bastante aparente no oitocentos, que abarca diversos atributos, dentre eles fraqueza, debilidade, falta de ar e desmaios ocasionados seja por momentos de emoção, seja (o que parece mais crível) pela grande opressão dos espartilhos – o que Bourdieu definiria como um dos traços do “confinamento simbólico” por vestimentas que põem ordem à sociedade. No contemporâneo, saltos, maquiagens, tratamentos estéticos, cintas dentre outros, realizam semelhante controle. Acrescenta-se a observação de Zanello a respeito da marca do silenciamento, própria ao que se determina como comportamento feminino: calar-se, resignar-se e restringir-se é parte crucial na manutenção da boa convivência no casamento.



Caso não fosse pela via revolucionária, somente pelo casamento, pelo consumo, pela ficção ou pelo adultério é que se encontravam formas – insuficientes, é fato – de realizações. Assim, sob essa ótica, muitas seriam bováricas por suas insatisfações – cujas origens talvez nem conseguissem compreender, como se nota no pensamento de Emma: “De onde vinha aquela insuficiência de vida, aquela repentina podridão instantânea das coisas em que se apoiava?” (Flaubert, 2007, p. 246) – relativas à falta de controle que tinham sobre seus corpos e sua vida. Homens também se viam em contextos de insatisfação, porém, como detinham (e ainda detêm) mais instrumentos de ação e mais liberdades, eram tidos como mais corretos, racionais, equilibrados, adequados, mesmo porque são os padrões masculinos que ditam o que é admirável.

Das diversas acepções que se pode tecer a respeito do bovarismo em seu diálogo com a obra e com a sociedade, tanto oitocentista quanto contemporânea, recorta-se aqui para a discussão as relacionadas a aspectos próprios aos papéis de masculino e feminino<sup>4</sup>. Daí se apega por ora à compreensão do bovarismo como um comportamento analisado a partir da relação leitor/texto ficcional (ou mesmo recepção/produção ficcional) e da observação de como a dominação masculina, elemento basilar da sociedade capitalista burguesa, permanece exitosa, tanto dentro quanto fora da ficção, em uma relação íntima de retroalimentação. Para isso, Pierre Bourdieu, em seu livro *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2014), além da já citada Valeska Zanello na obra *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação* (2018), será referência importante como forma de notar que, mesmo havendo diferenças de épocas, formatos, roupagens etc., produções ficcionais, da flaubertiana às contemporâneas, críticas ao sistema ou não, embasam-se em e recriam aspectos simbólicos do sobrepulo de homens sobre mulheres. Embora uma produção tenha um intuito crítico (como se compreende a flaubertiana), não deixa de reportar a essa lógica, evocando-a para criticá-la e, quiçá, desconstruí-la.

Por isso, cabe ressaltar que Gustave Flaubert – um crítico atento ao que se vislumbraria como possíveis resultados do consumo de obras massivas reafirmadoras de padrões burgueses – mostra, em sua obra magna, entaves resultantes dos papéis estabelecidos ao longo dos anos na sociedade capitalista industrial e parece antecipar o cenário que se desenha. Em seus escritos literários e em sua correspondência, demonstra desprezo por determinados ordenamentos da sociedade de seu tempo. Ele os critica, sem pejo, e deixa ver os valores questionáveis, entretanto não reafirma os lugares-comuns nem reforça a manutenção do *status quo*, embora não tenha sido, em vida e em obra, um agitador ou revolucionário engajado. Logo, não se pode situar o escritor francês como produtor de objetos alinhados à Indústria Cultural – a que, conservadora, visa à letargia – muito menos se pode classificá-lo como um “feminista” *avant la lettre*.

---

<sup>4</sup> É importante compreender o binarismo de gênero em que se apoia a estrutura social. Zanello (2018) analisa as constituições das subjetividades e dos comportamentos a partir do que denomina “binarismo estratégico”, pois as sociedades ocidentais (e não só elas) em grande parte se organizam com base no sexismo e na divisão sexuada binária do trabalho.



Ele expõe, criticamente, pontos da sociedade que são exatamente aqueles que os textos de tal indústria – seja ela em folhetins, literatura massiva, seriados, filmes, novelas, músicas etc. – visa, incansavelmente, em volume mais que em qualidade, repisar. Ao detectar comportamentos “farejados” a partir da realidade, o escritor se coloca em interseção com temas relevantes no cenário do capitalismo: a contrapelo, Flaubert toca os mesmos pontos que objetos culturais conservadores (e isso incluem os contemporâneos); estes conservadores, contudo, embalam, colorem, enfeitam para a melhor aceitação e absorção, exercendo em primeiro momento dois grandes papéis: aumentar os lucros com a vendagem alta (explorando também anúncios de produtos dentro do próprio texto ficcional, a imagem de artistas dentre outros) e cimentar os valores próprios à sociedade capitalista patriarcal. De todo esse caldo grosso e complexo, depura-se o intrigante conceito do bovarismo – compreendido por vezes como um ataque às mulheres em seus devaneios ou como uma observação da vulnerabilidade em que se encontra a mulher em meio ao mundo capitalista patriarcal.

Antes que se adentre no objeto de análise elencado, vale fazer uma breve colocação acerca do conceito de Indústria Cultural – o que não será aprofundado neste artigo dada à exiguidade do texto, porém a essa discussão teórica se dedica com detalhamento em outros estudos. Considera-se o pensamento de Adorno e Horkheimer, no icônico *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos, publicado originalmente na década de 1940, bem como desdobramentos posteriores nos textos adornianos como pontos basilares para este estudo. Adorno seguiu fazendo suas críticas acerca da junção (cultura e indústria) que, para ele em sua época, tratava-se de um paradoxo insustentável. Desde o estudo sobre o cinema norte-americano e o rádio, até a televisão, Adorno nota que o progresso da técnica – o esclarecimento – nem sempre servia à libertação dos indivíduos. Para ele, portanto, os produtos dessa indústria, embora diferentes em detalhes, reduziam-se a mais do mesmo. Chega a ser realizada uma análise sobre enredos de programas de televisão em que o olhar crítico do sociólogo observa muitos problemas e simplificações. É fato que a visão adorniana foi criticada, com lucidez, posteriormente, por ele perceber os consumidores como uma massa uniforme e, muitas vezes, sem crítica ou reação à ideologização realizada durante o consumo desses objetos culturais – já que, parece, em seus textos, não haver uma saída para o contexto pessimista que se desenha. Vale fazer alguns apontamentos a esse respeito. Neste estudo, assume-se a possibilidade de leituras críticas ou diferenciadas entre os consumidores/leitores/espectadores; entretanto a categoria da recepção é especialmente de difícil análise (por suas características de diversificação). Sendo assim, assume-se, por ora, a análise dos próprios enredos e da crítica como forma de notar que eles são indícios importantes dos interesses que movem essa indústria – e tais interesses não podem estar grandemente distanciados do que o público aceita, sob a pena de os lucros (materiais e imateriais) esperados não chegarem, o que geraria prejuízo. Após os textos de Adorno – que, apesar do distanciamento temporal, considera-se lúcido – houve diversos outros críticos do tema. Alguns deles escreveram sobre os tempos



contemporâneos, tendo como norteador o pensamento adorniano. Para se ter a ideia da vivacidade do seu conceito, a despeito da necessidade de revisão de alguns pontos, observe-se a colocação de Maar no prefácio de *A Indústria Cultural Hoje* (2008):

[...] jamais fomos menos donos do nosso nariz, por conta das onipresentes imposições da lógica do mercado e do capital. Mais do que mera disputa conceitual-vocabular, está em causa a famosa tese da sociedade administrada ou integrada – integração, aliás, que é voluntária, ou seja, passa pelo sujeito de sua sujeição (Maar, 2008, p. 7).

A fim de observar a linha de permanência dessa lógica, será feita a análise do papel dos dramas (produções televisivas seriadas do leste asiático, que vêm alcançando cada vez mais projeção no Ocidente), como forma de compreender que, a despeito de tantas diferenças (temporais e geográficas) e de muitas mudanças sociais, as forças de dominação masculina – que colocam mulheres em situação de subserviência e, ainda, de reféns da busca por certos ideais de beleza, relacionamento etc. – sustentam boa parte desses enredos, mesmo com algumas transmutações aqui e acolá, para atender a exigências sociais da época em que se inserem. A recepção dessas produções está suscetível às influências e mesmo a uma espécie de “bovarismo contemporâneo” – afinal, grande parte dos dramas são direcionados especialmente para mulheres<sup>5</sup>, tais como novelas ou literaturas como a *chick lit*. E o objetivo é fazer acreditar no amor romântico. Tanto em Flaubert como em dramas, percebem-se condutas sociais próprias a homens e mulheres distintamente. Embora haja conflitos no clássico francês que permitam questionar esses papéis (ou, ao contrário, julgar a personagem feminina, como a própria crítica literária fez durante muitas décadas), tais papéis eram vistos como naturais e, inclusive, colocados como biológicos no século XIX<sup>6</sup>, como Bourdieu mesmo aponta:

[...] a definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro

---

<sup>5</sup> Essa afirmativa é embasada em pesquisas sobre as temáticas e o endereçamento das obras, porém não se realizou aqui uma pesquisa de recepção mais apurada. Da mesma maneira que Machado de Assis, em suas obras, mencionava por vezes uma suposta “leitora” (em momentos em que tratava criticamente do interesse vivo por ler peripécias românticas), numerosos pesquisadores do bovarismo associam o termo a mulheres com mais frequência. Pesquisas sobre dramas em geral também nomeiam a audiência de “dorameira”, no feminino, ainda que haja, inclusive entre *influencers* (como é o caso do perfil de *Instagram @coreanudo*), pessoas do sexo masculino como audiência cativa. Sobre esse perfil masculino de fãs de dramas, é necessário fazer uma pesquisa mais apurada que delinheie suas particularidades. Há estudos sobre a recepção dos dramas em outros países do ocidente. Um deles, na França, da pesquisadora Seok-Kyeong Hong-Mercier (2012, p. 209), afirma, após uma vasta análise em fóruns de plataformas de divulgação de dramas (como o *Dorama World*), que “La grande majorité des membres actifs sont [...] des femmes, âgées de 25 à 40 ans”.

<sup>6</sup> Houve incontáveis conquistas para as mulheres do século XIX para o XXI, contudo vale mencionar, para que se tenha cuidado, os intensos movimentos conservadores que têm ganhado força e ressurgido nos últimos anos, especialmente em nichos específicos de igrejas e de redes sociais. Um exemplo claro é o discurso da “energia feminina”, como a voltada naturalmente (e biologicamente) para o cuidado, para os trabalhos domésticos, e da “energia masculina”, voltada para o trabalho fora do lar, para a conquista e para a força que protege a mulher e a prole. Padres, pastores, escritores, *influencers* difundem tal ideologia tão íntima de pensamentos de séculos atrás. Trata-se de uma ressaca – que tem reunido milhares de pessoas – em resposta a conquistas libertadoras. Tais discursos ensinam sobre como homens e mulheres devem se portar nos espaços público e privado, bem como no jogo amoroso e na condução da educação no lar.



de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada [...] através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças. [...] **o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas.** [...] os anatomistas do século XIX, ampliando o discurso dos moralistas, tentam encontrar no corpo da mulher a justificativa do estatuto social que lhes é imposto [...] (Bourdieu, 2014, p. 29, grifo nosso).

Parece igualmente comum, natural, neutro não questionar essas prerrogativas passadas ao longo dos anos e que só fazem sentido no discurso da dominação simbólica. Conforme Bourdieu,

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 a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça [...] (Bourdieu, 2014, p. 23-24).

Aos olhares contemporâneos, pode parecer que essas diferenças sexuais tenham sido marcantes porque determinadas condutas atualmente se modificaram após longas e históricas lutas. No entanto, é indiscutível que a dominação masculina permeia o constructo social de maneiras ajustadas ao contexto mais atual. Mesmo que comportamentos relativos ao casamento, à família, à criação dos filhos, à liberação sexual, à contracepção, à globalização, ao ingresso da mulher no mercado de trabalho, ao acesso feminino crescente ao conhecimento e à política tenham convocado novos direcionamentos sócio-político-sociais (o que Bourdieu chama de “fatores de mudança”), perduram incontáveis dispositivos simbólicos de dominação masculina. Essa permanência deve-se, dentre outros motivos, à constituição do sistema econômico global que assenta sobre as prerrogativas da ação masculina em espaços públicos e de mobilização política enquanto que o trabalho de base do cuidado, da procriação, da educação e da conseqüente geração de mão de obra e liderança futura – tudo isso justificado pelo fato de que a mulher tem útero e amamenta – cabe às mulheres. Trabalhos associados ao poderio masculino são valorados, enquanto trabalhos tidos como próprios ao corpo feminino são invisibilizados e inferiorizados. Mesmo que mulheres ocupem mais posições de comando, políticas, de chefia etc, no contemporâneo (e em quaisquer partes do globo), ainda precisam forjar uma aparência “masculinizada” para tal e/ou estar vigilantes às sucessivas tentativas de descrédito e controle, ou se valem de um certo “empoderamento colonizado” (para usar as palavras de Zanello, 2018), que consiste em melhorar alguns aspectos no âmbito pessoal/individual (beleza, aquisição de bens materiais, *sexappeal*, dentre outros) que, ao fim e ao cabo, não são capazes de abalar a sólida estrutura patriarcal acabando por reafirmá-la. Logo, a suposta igualdade segue um passo atrás do lugar masculino, e a isso Bourdieu chama de “coeficiente simbólico negativo”.

No que concerne ao proposto nesta discussão, cabe levantar o questionamento: se se pensa o bovarismo, na acepção evocada neste estudo, como um desajuste em



consequência do distanciamento entre modelos repetidamente reafirmados (difundidos por objetos culturais, mais massivamente, pela cultura pop, em sua inserção pela/na/através da Indústria Cultural) e a realidade do indivíduo, ele se configura como um conceito datado e ultrapassado? As reafirmações de modelos existem para manutenção do *status quo* de onde também elas emergem, o conceito de bovarismo pode auxiliar na investigação sobre as relações contemporâneas, especialmente em ligação com produções ficcionais, seus consumidores e capitalismo?

É certo que há inúmeras discussões decorrentes dessas reflexões, o que convocaria teóricos de campos diversificados do saber. No entanto, como este artigo trata apenas de um aspecto, pode-se supor que o ascendente interesse, em nichos sociais diferentes, pelas produções seriadas contemporâneas (semelhantemente ao sucesso dos folhetins, dos romances, das telenovelas, dos filmes etc.) representa a afinidade dos consumidores com tais narrativas, que surgiram de/por/para o público e podem pouco a pouco moldar concepções de mundo – ainda que não se exclua a possibilidade de leitura enviesada, crítica ou revolucionária desses mesmos produtos. Assim, o Bovarismo poderia representar uma categoria de análise própria à relação entre os leitores e os objetos culturais a que têm acesso, o que perpassaria o percurso da recepção bem como seus decorrentes adoecimentos, dificuldades e êxitos.

Vale debruçar-se agora sobre exemplos de produções contemporâneas com vistas a notar sinais da dominação masculina. *Dorama* significa *drama* e é o termo usado para caracterizar produções seriadas orientais, sendo que existem algumas ramificações que especificam os países de origem (K-dramas, C-dramas, J-dramas, Lakorns – respectivamente coreanos, chineses, japoneses e tailandeses). Eles se diferenciam – segundo Daniela Fernandes Costa da Rosa em seu estudo *O que os k-dramas querem?*, de 2019 – das telenovelas ou dos seriados típicos americanos por suas características de duração, estruturação em capítulos etc. Esses doramas trazem, para ocidentais, novos padrões de beleza (os asiáticos), ainda que não se desvinculem de ideais globalizados (e opressores), como a magreza, a delimitação dos papéis de gênero e machismo. Assim, o contato maior de consumidores ocidentais com tais produções prepara um ambiente mais amigável aos costumes asiáticos que, talvez, fossem anteriormente olhados com desconfiança.

Desse modo, entende-se um pouco o poder que produções como essas têm: reorganizar ou modificar concepções de mundo. Propagadores de idealizações de um lado, os doramas, por outro lado, abrem contatos transculturais, quebram determinados preconceitos e viabilizam aproximações entre países (incluindo os países do leste asiático entre si, cheios de históricos conflituosos). Entretanto, mudanças operadas por eles são restritas a limites demarcados: não se sugerem mudanças revolucionárias ao menos no que concerne a papéis de gênero. Existem questões de diferença cultural suscitadas, mas que permanecem em consonância com manutenções de sistemas político-econômico-sociais renovados e mantidos na contemporaneidade. Ou seja, ainda que o apego cada vez



maior aos doramas abra espaço para aproximações entre culturas distantes, viabilizando uma visão talvez mais democrática das diferenças, há um serviço a padrões claros de manutenção do meio de produção capitalista e de todo o conjunto de valores burgueses que dele decorre (patriarcalismo, violências de gênero, monogamia, amor romântico etc.). Não é à toa, de fato, que a esses seriados abram espaços cada vez maiores, já que não combatem frontalmente os *status quo*. Com vistas a entreter, ganhar o público, mantê-los fiéis a “novos velhos modelos”, essas produções multiplicam-se – e por isso, claramente compõem o que se entende por Indústria Cultural, a indústria do entretenimento, voltada a preencher com ideologias o tempo ocioso do público –, com investimentos cada vez maiores, associadas a marcas famosas e ancoradas no carisma forjado de ídolos.

Ao acessar esses textos, o consumidor pode encontrar matérias-primas para construir padrões, modos de pensar e sentir concernentes à sua educação sentimental (ou, para usar os termos de Zanello, “pedagogia amorosa”) direcionada para objetos de desejo pré-estabelecidos. Essas produções naturalizam comportamentos que corroboram o patriarcalismo. Dependendo da recepção, esses objetos culturais despertam ansiedades por satisfazer desejos ou talvez, em contraposição, sublimações, durante o consumo do seriado, pela falta. A crítica ao comportamento leitor bovárico, no entanto, via de regra não se volta para o esquema social, que precisaria ser questionado, mas para os indivíduos em sua prática particular de leitura/audiência: quem se deixasse devanejar pelos devaneios vendidos pela produção massiva seria visto como risível, bovárico.

Nos universos dos doramas, podem-se encontrar gêneros diferenciados (romance, comédia, fantasia, policial, escolares, de escritório etc.). Nem todos giram em torno de uma relação amorosa, no entanto, a maioria apoia-se na história de um casal protagonista heterossexual – à exceção do gênero *Boy Lovers*<sup>7</sup> – que, via de regra, até certo momento da narrativa, não está consolidado. A tensão romântica e sensual se constrói capítulo a capítulo com os entraves a serem superados, dentre eles: um triângulo amoroso consistente, outros personagens que cobiçam os protagonistas, desaprovações familiares, traumas de infância, diferenças de classe social, problemas financeiros, etc. Além disso, os protagonistas demoram bastante a entender seus fortes e inquebráveis sentimentos amorosos um pelo outro, o que ocorre bem antes que se declarem um para o outro. A aproximação do casal é o ponto esperado pelos espectadores; contudo poucas são as cenas de contato físico íntimo, como beijos e ato sexual. Inclusive, quanto a este último ponto, são bem comuns cenas em que há a preocupação com a castidade/integridade da mulher: ela tampa os olhos ou disfarça quando está diante, acidentalmente ou não, do homem que tira a camisa ou troca de roupa. Esses momentos, assim como outros de intimidade carinhosa, levam os personagens a se questionarem por que suas faces estão tão quentes – o que indica o desejo sexual de uma forma quase pueril, e isso pode se dar

---

<sup>7</sup> Tal categoria merece estudos à parte e narra relacionamentos homossexuais entre homens. No horizonte geral dos temas tratados, de antemão se confirma existir uma manutenção de preceitos próprios ao amor romântico, bem como performance masculina para uma das partes e feminina para a outra.



por questões culturais do oriente<sup>8</sup>.

Há incontáveis doramas que seguem os lugares-comuns esperados. As protagonistas femininas são, na narrativa, consideradas fora do padrão de beleza (vestimentas com pouco estilo ou pobres, cabelos mal cuidados, peso acima do ideal); ainda que essas características sejam confirmadas apenas no texto verbal, pois as atrizes, na verdade, têm peles bonitas e são magérrimas. Isso pode gerar nas espectadoras do seriado uma inaceitação de si ainda maior: afinal, se a linda e magra atriz pode ser considerada feia e excluída, o que seria das mulheres comuns? Bourdieu trata desse assunto, apontando com clareza o porquê de sua banalidade:

A probabilidade de vivenciar com desagrado o próprio corpo [...], o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações dos outros. Ela varia nitidamente segundo o sexo e a posição social. [...] A dominação masculina [...] tem por efeito colocá-las [as mulheres] em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis (Bourdieu, 2014, p. 95-96).

Ao longo de todo o seriado, há a incidência recorrente de falas que corroboram a posição inferiorizada (por conta da apresentação visual, da beleza e da falta de acesso a recursos de melhoria estética). Não são raras divulgações de produtos e marcas, tal qual ocorre nas telenovelas brasileiras. Nesse *script* de enredo, outras mulheres da história humilham e diminuem a protagonista, instaurando uma competição interna, muito comum à condição feminina, o que também é observado por Bourdieu: “[...] as mulheres continuam *separadas umas das outras* por diferenças econômicas e culturais, que afetam, entre outras coisas, sua maneira objetiva e subjetiva de sentir e vivenciar a dominação masculina” (Bourdieu, 2014, p. 131, grifos do autor). Mesmo em episódios mais próximos do final da série, quando a protagonista já alcançou alguma projeção e provou seus outros valores (inteligência, afetuosidade, cuidado, força de vontade etc.) juntamente com a beleza, a reafirmação de que ela era/é feia ressoa – com menos frequência, é fato.

Ao alcançar apreço, pouco a pouco, a protagonista, via de regra, se torna especial e elemento-chave para resolução de muitos conflitos; é, portanto, idealizada como sendo de bom caráter, sociável, honrada e justa. Essa transformação poderia soar como uma mensagem interessante para a sociedade de que a mulher pode, por seu mérito, alcançar reconhecimento, quebrar padrões e se impor, sempre em face de outras que podem vir a “jogar sujo” para conseguir notoriedade; todavia a projeção dessa mulher geralmente se dá a partir do contato com o protagonista masculino, que a descobre e imprime valor a ela. Na

---

<sup>8</sup> Não se buscará neste artigo referência de estudos oriundos de países orientais, uma vez que se analisa o patriarcalismo, observável em todo o globo, e o conteúdo interno das narrativas. Além disso, esses objetos culturais, por mirarem a audiência do Ocidente, trazem um contexto narrativo preparado ao mundo ocidental. Tanto é assim que fazem sucesso em países ocidentais desenvolvidos, como a França, e nos em desenvolvimento, como é o caso do Brasil.

maioria das séries, o protagonista masculino é caracterizado como genial, bonito, talentoso em todos os sentidos (físico e intelectual), porém se mostra frio, distante, dominador e indiferente. Embora seja frio e trate suas pretendentes mal, ele sempre está rodeado de mulheres que se humilham, perseguem-no – e isso em alguns doramas mais exagerados ocorre com acessos de histeria coletiva feminina, especialmente nos primeiros episódios – o que corrobora a teoria da prateleira do amor, de Valeska Zanello, em que as mulheres criam rivalidades entre si a fim de estarem mais bem posicionadas numa espécie de vitrine onde os homens escolhem e validam as melhores. Esse panorama relaciona-se ao pensamento de Bourdieu a respeito da ‘dimensão masoquista’ do desejo feminino, isto é, esta espécie de ‘erotização das relações sociais de dominação’, que faz com que [...] ‘para muitas mulheres, a posição dominante dos homens seja excitante’” (Bourdieu, 2014, p. 99).

A protagonista, pobre e engraçada, justamente por não agir como as outras do universo da narrativa, será capaz de ir aos poucos derretendo o gelado coração do cobiçado (e muitas vezes rico, herdeiro) homem. Surge entre eles um personagem secundário masculino igualmente gracioso e inteligente (geralmente amigo de um dos protagonistas), pivô de sentimentos de ciúme e constituidor de um triângulo amoroso. Ambos homens, perfeitos e dedicados, encontram em uma inesperada mulher um ser admirável por quem se apaixonam. Ela será disputada cena a cena, sempre amparada por esses homens, disponíveis a todo o tempo (fato que contradiz o mundo real), numa clara performance de amor cortês – ecos da lírica trovadoresca e romântica.

É quase obrigatória a existência de cenas em que a mulher está em situações de perigo (físico, financeiro, emocional etc.) e é salva, sem ter esperado, pela ação desses homens, bem como cenas em que, tendo tropeçado em algo ou perdido o sapato, ela é segurada/carregada por seu par romântico. Estas últimas, inclusive, são cheias de recursos como câmera lenta, múltiplos ângulos, trilha sonora marcante e outras estratégias. Nos doramas de fantasia, esses momentos são enriquecidos com roupas esvoaçantes, longos cabelos que dançam, espadas, brilhos e corpos flutuando no ar ou na água. Outras tópicas são cenas amorosas com neve – e para a cultura desses países, ver a primeira neve do ano junto a uma pessoa é sinal de que a paixão se concretizará –, fogos de artifício, além de passeios em parques de diversão. Esses encontros, ora ocorridos entre momentos tensos da narrativa, ora regados de momentos cômicos, podem envolver outro lugar-comum: o homem, em atitude cavalheiresca, cedendo seu sobretudo ou seu cachecol para a mulher como forma de, à custa de seu próprio sofrimento, protegê-la do frio. O amor que se cria entre eles vai lentamente tomando conta, de modo que os personagens são capazes de abrir mão de muitas coisas para fortalecer a relação – o enlace monogâmico-romântico se torna o parâmetro e demove os personagens de caminhos previamente traçados.

Não é incomum também séries que abordam essa aproximação entre os protagonistas que previamente já teriam se apaixonado na infância (mote recorrente em textos do romantismo), mas devido a questões traumáticas, se separaram por muitos anos. A culminância da narrativa nesses casos envolve a (re)descoberta um do outro: primeiro



eles se (re)encontram adultos, apaixonam-se, vivem crises por “trair” o amor pueril e, na sequência, sentem o alívio da manutenção da lealdade ao amor anterior. O amor que se cria é cármico – e no gênero fantasia, o amor leva muitas vidas para se consolidar quando realmente alcança esse feito. A confiança estabelecida é sólida. Na maioria desses doramas, há momentos em que tanto a mulher quanto o homem prejudicam-se (e conseqüentemente põem em risco a relação) como forma de protegerem seu par de ameaças, conflitos familiares etc., sem macular a imagem do outro ou simplesmente sem preocupá-lo.

Há um extenso conjunto de aspectos internos às narrativas seriadas do leste asiático a serem explorados genericamente, no entanto, propõe-se aqui comentar a ficção *Hana Yori Dango*, a fim de aprofundar a discussão em um objeto específico. Antes convém ressaltar que, a partir do já exposto, confirma-se o reforço à ideia de amor romântico a que espectadores poderiam se apegar, ainda que compreendam que as idealizações não passem de ficção. Uma maneira de ver o mundo e os contatos afetivos é transmitida por essa tradição replicada tanto em romances românticos, como em comédias românticas quanto em filmes “água com açúcar”. Existe o interesse na manutenção dessa configuração social, o que justifica cada vez mais investimentos e difusão de objetos culturais como esses, cujos espectadores, talvez, nem busquem questionar por acreditarem – excluindo-se os excessos próprios a cada texto – fazer parte do mundo real e natural a busca por parceiros afetivos dentro da perspectiva do amor romântico em que cada sexo tem a sua contraparte. Aponta Bourdieu que

A força particular da sociodiceia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada* (Bourdieu, 2014, p. 40, grifos do autor).

Dependendo do país de origem, as produções podem ser mais ou menos marcadas pela sexualidade, pelo erotismo – se pensamos no caso da Tailândia, entre os países asiáticos, ou mesmo, e mais marcadamente, em produções da América. Entretanto, seja qual for o nível de aprofundamento nesse quesito, a dominância do sexo masculino e o fortalecimento dos lugares sociais atribuídos aos sexos ficam visíveis.

Examine-se por agora o caso de *Hana Yori Dango*, de Yōko Kamio, surgida como um mangá japonês publicado entre os anos de 1992 e 2003 e ganhador de premiações que o lançaram ao mundo. O título foi traduzido como *Meninos Antes de Flores*, advindo do inglês *Boys Over Flowers*. Por apresentar elementos quase caricatos de violência de gênero e dominação masculina, essa narrativa convoca um olhar crítico de sua recepção mais atenta com discussões sobre feminismo e machismo que vêm nos últimos anos se multiplicando não só nos espaços acadêmicos como também em redes sociais e conversas informais. Talvez pudesse configurar um exercício maior de análise a escolha de outros seriados com prerrogativas temáticas mais travestidas de contemporâneas, libertadoras e, portanto, atentas com os discursos identitários – com mulheres em posição de liderança,



relações aparentemente igualitárias entre os sexos etc. –; entretanto escolheu-se para este artigo essa narrativa ficcional justamente por ela chamar atenção pelo fascínio constantemente reiterado que exerce nos apreciadores de seriados do leste asiático.

Tal fascínio se justifica nas inúmeras adaptações, advindas de países diversos, para desenhos, seriados e filmes; já que, sabe-se, a Indústria Cultural, sabendo dos riscos<sup>9</sup> que corre a cada lançamento, investe em produções que alcançarão o interesse do público em audiência. Portanto, o número de adaptações ocorridas entre 2003 (último ano do mangá) e 2021 é representativo da segurança que se tem do interesse dos espectadores pelo enredo no mundo todo.

Duas dessas adaptações fazem parte do catálogo da *Netflix* no Brasil – a versão coreana *Boys over Flowers* de 2009, estrelada pelo ídolo Lee Min-Ho, e a versão chinesa *Jardim de Meteoros*, de 2017, protagonizada por Dylan Wang, então ídolo revelação e agora grande nome da indústria cultural chinesa. A última adaptação foi ao ar em 2021, na versão Tailandesa, chamada *F4*, em referência ao grupo de quatro rapazes ricos, herdeiros e lindos em torno dos quais a história gira: são os chamados “flower boys”<sup>10</sup>. Mesmo que alguns dos exageros tenham sido atenuados ao longo das adaptações, seja pela modernização técnica, seja pela exigência crítica do público, os elementos marcantes permanecem em todas as versões.

Um ponto relevante por onde começar a crítica em torno de conceitos burgueses, patriarcais e capitalistas, é o fato de que o personagem principal é genioso, agressivo (resolve questões na violência física bem como é educado pela irmã recebendo também manifestações violentas) e lidera um grupo formado por mais três amigos. Todos eles são herdeiros muito ricos de empresas familiares e estudam a fim de se preparar para assumi-las. O protagonista é, dentre esses quatro ricos, o mais rico e proeminente. Todos estudam em uma instituição de elite onde assumem uma posição de dominação perante os outros estudantes, também parte da elite porém inferiores aos componentes do F4. Em todas as versões, o personagem principal é cobrado pela responsabilidade de assumir a empresa de sua família no futuro e de solucionar crises tensas. Além disso, o país em que se passa a narrativa (e isso depende de qual adaptação se analisa) é posto em posição de inserção no capitalismo global quando as relações entre a empresa (e conseqüentemente a família, já que o sobrenome e a história familiar contam muito nos doramas) e outros países ocorre. Para dar um exemplo, notam-se na versão coreana as relações estreitas com países como

---

<sup>9</sup> Um dos pensadores brasileiros do conceito de Indústria Cultural é César Bolaño. Um dos pontos colocados por ele em seu livro *Indústria Cultural, informação e capitalismo* (2000) é sobre os riscos da aleatoriedade. Ou seja: os produtores de objetos da indústria cultural contemporânea escolhem trabalhar com lugares-comuns (temas, enredos, etc.) previamente aceitos e valorizados pelo público, como forma de evitar fiascos e, conseqüentemente, prejuízos. Isso inclui, igualmente, trabalhar com estrelas amadas pelos consumidores (artistas, atores, produtores, dentre outros). Esse pensamento ajuda a corroborar, sem que se atenha neste momento a uma pesquisa de valores de audiência, a relevância do drama escolhido (pois se trata de um enredo reiteradas vezes produzido por artistas que, após a divulgação do programa, tornam-se ainda mais proeminentes).

<sup>10</sup> Esse termo define o padrão de beleza instaurado pelas produções do leste asiático que, grosso-modo, associa-se a homens com rostos mais “delicados” porém com o corpo e as atitudes viris.

Japão e Estados Unidos. Na versão chinesa, o personagem principal, em dado momento, viaja para Londres, onde mora sua mãe, para iniciar sua participação nos trabalhos familiares-empresariais.

Embora a figura feminina da mãe seja central na direção da empresa, ela é endurecida e distanciada dos laços familiares – o que inclusive é apontado como uma das causas do comportamento questionável da protagonista. Assim como Bourdieu afirma, “as mulheres que atingiram os mais altos cargos [...] têm que ‘pagar’, de certo modo, por este sucesso profissional com um menos ‘sucesso’ na ordem doméstica (divórcio, casamento tardio, celibato, dificuldades ou fracassos com os filhos etc.) [...]” (Bourdieu, 2014, p. 147). Nele reside o poder do patriarca (a força e a coerção), que nem sempre repousam sobre uma figura masculina. Entretanto, sob suas rédeas, a empresa parece caminhar para o colapso, diferente dos tempos áureos em que o marido liderava os negócios. Essa mãe-empresária tem dificuldades de modernizar e atualizar o *modus operandi* da empresa, o que será realizado pelo filho-sucessor e não por sua irmã mais velha (veja-se: mulher impossibilitada de conduzir o império e forçada a casamento de conveniência).

Em todas as versões de *Hana Yori Dango*, em maior ou menor grau, há constantes manifestações históricas de grupos femininos que fazem escândalo quando o F4 passa (sendo a primeira aparição do F4 um espetáculo). O grupo, apresentado ao espectador no ambiente escolar, é responsável por tensas cenas de *bullying* que soam absurdas por não serem escondidas e acontecerem nos saguões da escola onde não se vê nenhuma interferência de adultos, diretores e professores. Quando ocorre alguma aparição de adultos responsáveis, estes estão coagidos pela ameaça do poder financeiro e da influência dos rapazes. É nesse contexto que a protagonista feminina se vê: moça pobre, fora dos padrões de beleza, de família humilde, que consegue, por cessão de uma bolsa, ingressar na instituição. Por não estar inteirada das regras de conduta próprias à elite, ela acaba por ser empática com os colegas que sofrem na escola e se revolta com as situações que presencia, tornando-se alvo da exclusão violenta do grupo e de todos os alunos (uma vez que estes últimos seguem regras do quarteto). O protagonista a persegue, e seu amigo, o segundo mais proeminente do grupo, toma atitudes sutis em auxílio à moça, o que a faz se apaixonar por ele. Assim, forma-se a prerrogativa do triângulo amoroso. Ela gosta de um deles que é fiel ao líder do grupo. Os acontecimentos acentuam-se de forma que esse líder, depois de levar um ataque de violência da mulher protagonista, apaixonou-se por ela. Ele irá disputá-la com seu amigo e interpor-se em todos os aspectos da vida da amada.

Cenas como ameaças, contenção dos movimentos, sequestro forjado, comidas lançadas na cabeça, empurrões, arrastos pelos braços, etc, são comuns no início da relação do par romântico: os dois demoram a se entender, e a moça, em reação a essas violências, hesita em aceitá-lo. Porém, apesar de a trama fazer aparentar que ela tem autonomia, em muitos momentos ela depende da interferência dele e também se cala diante de absurdos, o que deixa um espectador, um pouco mais atento, bastante surpreso. Ademais, essa protagonista e sua família, bem como seus amigos, serão alvos de tentativas





de suborno e outros tipos de restrições por parte da futura sogra que ambiciona separar o casal. O interesse é unir em matrimônio um casal de herdeiros, sendo esse casamento a garantia de sobrevivência e de aumento de lucro das empresas. É o que Bourdieu caracteriza como “economia dos bens simbólicos e estratégias de reprodução”: a persistência do núcleo familiar sólido, formado por duas pessoas proeminentes, bonitas e ricas dispostas a ampliar suas relações e formar alianças. Nas palavras do estudioso:

[...] fator determinante da perpetuação das diferenças é a permanência que a economia dos bens simbólicos (do qual o casamento é uma peça central) deve à sua autonomia relativa, que permite à dominação masculina nela perpetuar-se, acima das transformações dos modos de produção econômica; isso com o apoio permanente e explícito que a família, principal guardiã do capital simbólico, recebe de igrejas e do direito. [...] casamento [...] continua sendo uma das vias legítimas da transferência de riqueza. [...] as famílias burguesas não deixaram de investir nas estratégias de reprodução, sobretudo matrimoniais, visando conservar ou aumentar seu capital simbólico (Bourdieu, 2014, p. 134).

Os “assuntos maiores e sérios” do mundo dos negócios são postos em paralelo com temas voltados para a amizade e o amor. A moça protagonista mostra-se honrada e ergue a cabeça tentando esquivar-se das investidas da futura sogra e das insistências de sua própria mãe interessada em vê-la casada com o rapaz abastado. O núcleo familiar pobre acolhe o protagonista masculino, que se sente amado e aceito, diferentemente de sua relação com a mansão gigantesca onde janta sozinho desde quando era criança. Essas diferenças apontam para os elementos românticos perpetuados na narrativa: família pobre mais afável *versus* família rica e fria, atenta aos negócios e por vezes sem escrúpulos. É claro que, muitas peripécias depois, o casal fica junto, pois lentamente e pela ação do amor o coração frio do rapaz amolece. Ele não abandona a responsabilidade em relação aos negócios – embora em muitos momentos dê a entender que gostaria de fazê-lo em nome do amor – nem deixa de ficar rico: afasta-se da amada por um tempo para recuperar seu império. Com mais ou menos resistência, a depender da adaptação que se analisa, a mãe acaba cedendo aos apelos sentimentais do casal por perceber que seu império não fica ameaçado graças à motivação do filho, altamente inteligente, em tocar os negócios de maneira genial. A impressão que se tem é de que o amor romântico pode endireitar uma pessoa com uma índole agressiva, pode superar quaisquer problemas. O intuito da autora do mangá poderia até ter viés crítico, mas para os espectadores muitas mensagens de manutenção de desigualdades são transmitidas a partir desse enredo. Em Flaubert, vê-se a crítica ao sistema burguês precisamente na denúncia dos costumes da província narrados em *Madame Bovary*. Tanto o romance quanto o mangá com suas adaptações, independentemente de terem sido considerados canônicos (como é o caso do primeiro) ou de terem teor crítico, fazem ver as prerrogativas da sociedade em que a dominação masculina é basilar. Portanto cabe a diferenciação entre esses dois objetos culturais de ficção que tratam, cada um ao seu modo, de temas similares no que tange à questão da dominação masculina: enquanto Flaubert expõe, com fins de criticar o modo de vida



burguês, os doramas (numerosos e bem menos candidatos a perdurar como cânones) reafirmam esse mesmo modo de vida. Ou seja: o que é problematizado, criticado veementemente em Flaubert é descaradamente reafirmado em enredos da Indústria Cultural Contemporânea – entre os quais figura o drama analisado. Essa questão, assim, aponta para duas ideias importantes: 1) nas duas obras, ainda assim, podem ser visualizados claramente os papéis delimitados aos sexos na sociedade; e 2) tais padrões do sistema patriarcal renovam-se a cada época e, portanto, permanecem, o que revela o longo caminho que é necessário ainda percorrer para se alcançar a igualdade.

França, em seu estudo *Hana Yori Dango: o fenômeno do drama no Brasil* (2011), analisa a fundo esse enredo e o compara com produções românticas, afirmando seu caráter melodramático dotado de muitos dos lugares-comuns dessas histórias:

[...] a série coloca “uma estrutura dramática universal, e é justamente nesta estrutura que reside seu caráter melodramático” [...]. O amor [...] precisa vencer os obstáculos, muitas vezes ser sacrificado, renunciado, não muito diferente de histórias românticas popularizadas no Ocidente. Inclusive apresentando símbolos conhecidos, a exemplo da chuva que intensifica o momento de separação do casal [...] (França, 2011, p. 56).

Outra relevante questão que França coloca em suas conclusões – e que vai ao encontro do conceito de “tecnologia de gênero”<sup>11</sup> – é que:

[...] esse gênero em sua maioria possui a mulher como primeiro plano da narrativa, pelo fato de que historicamente é voltado para o público feminino, suas maiores espectadoras. Inclusive é o caso desse *drama*, em que se tem a narrativa organizada em torno de Tsukushi [protagonista feminina], em uma história escrita por e para mulheres, originada em uma revista voltada a esse público (França, 2011, p. 55).

Tais conclusões dialogam com as hipóteses desenvolvidas neste artigo, em que se aproximam – resguardando-se, claro, as diferenças indiscutíveis – narrativas ficcionais do século XIX – e talvez não necessariamente a flaubertiana, mas as românticas criticadas por ele – com as atuais. Os temas, os objetivos, a recepção imaginada são atrelados a uma educação sentimental pelo consumo de leituras regadas de ideologias, dentre elas a da manutenção da dominação masculina em prol do bom funcionamento do capitalismo global. Soma-se a isso a caracterização da suposta recepção como feminina, e conseqüentemente bovírica, como quem internaliza pela ficção tantos preceitos já internalizados previamente na socialização feminina, é para elas e por elas que boa parte dessas produções nascem e perduram, afinal acreditar no amor romântico e na persistência que se deve ter para mantê-lo é, historicamente, atribuição feminina. Mulheres, acreditando agir para si mesmas, perseguem o ideal e agem em favor dele – construindo famílias, cuidando, servindo, criando filhos etc. – em benefício do homem e da sociedade. E, do ponto de vista da solidez das

---

<sup>11</sup> Conceito de Teresa de Lauretis, cunhado em seu texto “A tecnologia do gênero” (1994), relativo às práticas de discurso e reforço de poder simbólico (em produções de objetos culturais) que visam à manutenção e ao reforço dos papéis de gênero na sociedade.

violências simbólicas, se for/é possível destinar a elas, as mulheres, produções ficcionais que as hipnotizem, tanto melhor.

Assim, em textos ficcionais e não ficcionais notam-se os constituidores da força da dominação masculina. E esta é perceptível, reafirmada em épocas e culturas bem diferentes, como aqui se demonstrou, apoiando-se no conceito do bovarismo. Assim, reforça-se, junto com Bourdieu (2014), a necessidade de compreender as razões históricas das relações de dominação masculina sobre as mulheres percebendo sua “constância trans-histórica” (bem como sua recorrência ao redor do globo) como forma de desnaturalizá-la.

## Referências

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural**. Trad. de Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, informação e capitalismo**. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Pólis, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BOYS over flowers [Seriado]. Direção: Jun Ki-sang. Produção: Yoon Ji-ryun. Coréia do Sul: KBS2, 2009.

BRIZOTTO, Bruno. Hermenêutica e estética da recepção: uma leitura das três primeiras teses de Hans Robert Jauss. **Revista e-escrita**: Revista do Curso de Letras da UNIABEU, v. 4, n. 1, p. 105–117, 2013. Disponível em <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/718> Acesso em: 10 de maio de 2024.

CAFÉ FILOSÓFICO CPFL. A lógica da prateleira do amor: gênero e emoções, com Valeska Zanella #aovivo. Youtube, 18 abr. 2024 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_h2O\\_zXLDIq](https://www.youtube.com/watch?v=_h2O_zXLDIq). Acesso em: 13 maio. 2024.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DURÃO, Fábio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre (org). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FRANÇA, Bárbara de. **Hana Yori Dango: o fenômeno do *dorama* no Brasil**. 2011. 78 fls. Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Comunicação, UFBA, Bahia, 2009.



GAULTIER, Jules de. **Le bovarysme**: la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert. Paris: Éditions du Sandre, 2007.

GAULTIER, Jules de. **Le Bovarysme**: mémoire de la critique. Paris: Presses de l'Université ParisSorbonne, 2006.

HONG-MERCIER, Seok-Kyeong. "Découvrir les séries télé de l'Asie de l'Est en France : le drama au coeur d'une contre-culture féminine à l'ère numérique". **Anthropologie et Sociétés**, v. 36, n. 1-2, p. 201-222, 2012.

JARDIM de meteoros [Seriado]. Direção: Lin Helong. Produção: Angie Chai. China: Hunan TV, 2018.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

ROSA, Daniela. **O que os K-dramas querem?** 2019. 94 p. TCC (Bacharelado em História da Arte) – Graduação em História da Arte, UFRGS, Porto Alegre, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

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

#### NOTAS DE AUTORIA

**Camila David Dalvi** (camiladalvi@ifes.edu.br) é formada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, onde concluiu também sua trajetória até o pós-doutorado. Professora de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* Vitória.

**Fabiola Simão Padilha Trefzger** (fabiola.trefzger@ufes.br) é doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Professora de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Espírito Santo, *campus* Vitória

#### Agradecimentos

Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, pela oportunidade de realizar o estágio pós-doutoral, e ao Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* Vitória, por permitir o afastamento durante o processo de pesquisa.

#### Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

DALVI, Camila David; TREFZGER, Fabiola Simão Padilha. Persistência da dominação masculina: bovarismo e doramas. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-21, 2025.

#### Contribuição de autoria

Camila David Dalvi: concepção, leituras e elaboração do manuscrito e redação. Fabiola Simão Padilha Trefzger: discussão de resultados, revisão e orientação.

#### Financiamento

Não se aplica.

#### Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

#### Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.



### **Conflito de interesses**

Não se aplica.

### **Licença de uso**

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

### **Publisher**

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

### **Histórico**

Recebido em: 15/05/2024

Revisões requeridas em: 19/10/2024

Aprovado em: 13/01/2025

Publicado em: 24/01/2025

