

Imagens de mulher: o feminino no cinema brasileiro contemporâneo

Lara Lima de O. Paiva e Maria Luiza M. Mendonça¹

Relações de gênero/ relações de poder

A esfera da produção cultural é, em todas as sociedades, aquela em que se realizam o aprendizado e a aquisição de sentidos das relações sociais, das formas de sociabilidade e se constroem visões de mundo. Sua diversidade comporta diferentes maneiras de apreender, avaliar, sedimentar ou transformar as diversas relações que indivíduos e grupos estabelecem entre si nos planos social, econômico, político e religioso. Constitui-se, também, em núcleo gerador de identidade para indivíduos e grupos à medida que oferece modelos com os quais os indivíduos se reconhecem e com os quais se identificam.

É nessa esfera que circulam os diferentes discursos que vão construir subjetividades e onde os indivíduos podem tomar consciência de suas reais condições de vida; por isso mesmo, é o campo no qual se desenrola parte de uma luta política, fruto de um processo cultural e histórico para a fixação dos sentidos em uma dada sociedade. Construídas de forma particular em cada tempo e lugar essas subjetividades estão vinculadas às condições de produção da existência, tanto no aspecto material quanto imaterial, esta como espaço privilegiado que abriga as tradições, a memória, os valores sociais. A existência de diferenciação nesses aspectos, no interior da sociedade, possibilita o surgimento de conteúdos culturais e simbólicos que refletem concepções e interesses distintos ou mesmo conflitantes. Dessa forma, a produção da subjetividade não é centrada no indivíduo; é um processo social em que estão presentes também, além das falas oficiais, hegemônicas, os espaços independentes de articulação e de circulação de discursos dissidentes ou apenas emergentes.

Essas características fazem com que as análises das produções culturais não possam ser dissociadas das relações de poder exis-

tentes nas sociedades, poder que não se verifica apenas no sentido político estrito do termo, mas que se estende às relações entre classes, de gênero, étnicas e outras. Para Bourdieu (2001:15),

o poder simbólico [é percebido] como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico da mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário... O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que a pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.

Parte desse poder reside, justamente, na capacidade de ser ignorado como tal e reconhecido como capital simbólico legitimamente instituído, e de transformar as relações de comunicação em relações dissimuladas de força.

Nessa perspectiva, é legítimo avaliar os conteúdos de certos produtos da indústria cultural do ponto de vista de sua articulação com os poderes hegemônicos, sua capacidade de produção e reprodução de sentidos e de sua contribuição para a democratização das relações sociais, em sentido amplo.

Uma das relações de poder mais presentes na sociedade brasileira é aquela que se verifica entre os gêneros. Ainda que um discurso sobre a emancipação feminina emergja em várias circunstâncias, as práticas sociais e culturais cotidianas ainda se ressen-

tem de mais equidade. Uma das transformações que acontecem nessa relação é o exercício da hegemonia masculina estar se tornando cada vez mais dissimulado e mantendo-se às custas do que Bourdieu (1999:7) chama de violência simbólica, descrevendo-a como uma

violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.

Essa relação hierárquica se institui e se mantém pela adesão da parte subordinada à uma cultura que a mantém num lugar inferior e pela sua disseminação como algo natural e, por conseguinte, imperceptível, dando lugar ao que Garcia Canclini chama de “interiorização muda da desigualdade”.

Às instituições tradicionalmente responsáveis pela socialização dos indivíduos e pela manutenção da ordem simbólica, como a escola, a família, as igrejas, aliam-se os meios de comunicação social como grandes construtores culturais. Uma das críticas mais áspers que os meios receberam ao longo dos anos refere-se exatamente à sua participação na construção de visões de mundo, a partir de bem elaboradas articulações das informações e das escolhas apontadas como possíveis e desejáveis. A ênfase em determinados assuntos, a omissão de outros; a escolha de temas e dos ângulos em que serão mostrados atuam na atribuição de sentido às coisas do mundo, às relações sociais.

É na esfera da produção simbólica que se situam os embates pela sedimentação dos significados sociais e essa percepção leva à assunção da existência, no campo das práticas discursivas, da luta pela sua fixação. Desse ponto de partida é possível pensar a produção cultural e simbólica tanto como reprodução – a partir do momento em que as falas individuais repetem fórmulas consensuais ou refletem o ideário hegemônico – como também possibilidade teórica para o surgimento de práticas discordantes ou contestadoras, que podem transformar os

significados periféricos ou inaceitáveis em legítimos e incorporá-los à formação discursiva.

Eni Orlandi (1996:162), autora que desenvolve importantes trabalhos na área da análise do discurso, afirma que

O sentido que se sedimenta é aquele que, dadas certas condições, ganha estatuto de dominante. A institucionalização de um sentido dominante sedimentado lhe atribui o prestígio de legitimidade e este se fixa, então como centro: o sentido oficial (literal).

Mas, mesmo considerando que a diversidade das experiências objetivas inviabilize uma aceitação completa das mensagens recebidas e que as interpretações sejam diferenciadas conforme as diferentes mediações que se interpõem entre produtores e consumidores culturais, os meios de comunicação não deixam de atuar no sentido de reforçar e reafirmar vários aspectos da cultura hegemônica.

Visões do feminino

Pode-se verificar que, nos dias atuais, a produção cinematográfica brasileira vem crescendo e investindo em estratégias mercadológicas para ampliar seu público. Dentre essas estratégias encontram-se desde a promoção por meio da participação em eventos, em festivais e a divulgação na grande mídia, até a utilização de temáticas de forte apelo popular, aliada à presença de atores oriundos da televisão. Essa estratégia visa explorar a já existente exposição dos atores na grande mídia (sobretudo os chamados “atores globais”), para facilitar a capacidade de atrair espectadores às salas de projeção. Filmes brasileiros como *Cidade de Deus* (Fernando Meireles), *Deus é brasileiro* (Cacá Diegues), *Carandiru* (Hector Babenco), *Central do Brasil* (Walter Salles), *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes), *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes), o recente *Sexo, Amor e Traição* (Jorge Fernando) e muitos outros tiveram desempenho significativo no mercado.²

Ainda que possa parecer diversificada, em termos de gêneros e de temática, o que essa novíssima produção está apresentando é, na maioria dos casos, uma representação da sociedade brasileira em seu cotidiano.³ E na vivência dos brasileiros cabem tanto *Carandiru* e *Cidade de Deus* quanto leves comédias e pequenos dramas que retratam o dia-a-dia nos grandes centros urbanos do País.

O que interessa aqui, neste caso específico, é identificar que imagem de mulher é transmitida às platéias, que sentidos são atribuídos à sua vida, suas carências, seus desejos; os caminhos que lhe são apresentados como possíveis e que projetos seriam irrealizáveis. Quais seriam os desejos, as ambições, as frustrações, as responsabilidades e os direitos apresentados como compatíveis com o ideal de felicidade feminina?⁴ São essas indagações que vão conduzir a busca de elementos que permitam identificar, nas produções culturais da grande mídia, o não dito, o apenas sugerido, pois, salvo raras exceções, a mulher, nos diversos meios de comunicação, vem sendo apresentada segundo um olhar masculino, inserida na cultura patriarcal em que o homem é o sujeito.

Para isso, foram escolhidos dois filmes de produção recente, e que mostravam a mulher como protagonista principal. A suposição é a de que a partir da protagonista pode-se ter um foco mais nítido sobre a imagem de mulher que o filme pretende transmitir, dispensando a obrigatoriedade de observação sistemática das personagens secundárias. A escolha recaiu sobre os filmes *Avassaladora* (2002) e *Cristina quer casar* (2003). Além de trazerem a mulher como personagem principal, são filmes com temática urbana que melhor exemplificam o mundo moderno, a mulher que vive nas cidades, que participa da vida urbana, e nos quais mais se evidencia sua tentativa de superar as desigualdades e conquistar sua independência.

Para este processo de “desvendamento” das intenções implícitas dos filmes, optamos por utilizar as proposições da Análise do Discurso, aplicadas, mais especificamente, à fala dos personagens.⁵ A definição de discurso incorpora não apenas a linguagem textual, como também engloba tudo aquilo

que significa: todos os meios de expressão, signos e símbolos. Para compreender os discursos e sua construção, contudo, é necessário inscrevê-los em um quadro mais amplo, em que se situam as diversas idéias de uma determinada época. Para compreender um determinado discurso é preciso conhecer os mecanismos de produção de sentido que compõem os processos de significação. Segundo Orlandi,

não é apenas as palavras e as construções que significam. Há aí um espaço social que significa. O lugar social do falante e do ouvinte, o lugar social da produção do texto, a forma de distribuição do texto, o valor da revista (ou do cinema) como parte do mecanismo da indústria cultural, tudo isso significa (1996:55).

Nas análises – e procurando apreender a produção de significados sobre o universo feminino que os filmes trazem –, o foco se centrou nos textos dos filmes, isto é, nas falas da mulher e nas formas como é apresentada: o que ela quer, o que espera, o que faz, seus objetivos, suas ambições. Ou seja, o contexto social em que a personagem está localizada é significativo para a análise, uma vez que mostra o *lugar social* atribuído à mulher. Como o *lugar social* é um dado relacional, isto é, a atribuição do lugar ocorre tendo em vista o outro, ou os outros possíveis, considerou-se que seria fundamental partir das relações que os personagens principais estabelecem entre si e com alguns elementos culturais. Neste caso, importa a relação da mulher com o trabalho, com os homens, com o sexo e com o casamento.

Essas relações se impuseram por ser a família, ainda hoje, uma instituição apresentada como ideal social e, em decorrência disso, impõe-se avaliar a relação com os homens e com a sexualidade. A relação com o trabalho foi escolhida por ser determinante nas transformações que pode provocar nessas outras relações, uma vez que a independência econômica traria, teoricamente, uma independência em relação aos outros laços que prendem a mulher na teia familiar, sob muitos aspectos, ainda repleta de obrigações e deveres tradicionais.

O trabalho feminino

Ainda que venham ocorrendo transformações no mercado de trabalho, inclusive com a abertura de novos postos a pessoas do sexo feminino, ainda está longe de ser alcançada a desejada igualdade entre os sexos. No Brasil, o aumento significativo do número de mulheres chefes de família convive com as profissões “tipicamente” femininas, em que elas desempenham funções de acolhimento assemelhadas ao trabalho doméstico: recepcionistas, secretárias, enfermeiras, professoras. Os cargos de chefia ainda são restritos aos indivíduos do sexo masculino. Por outro lado, o exercício de uma profissão não libera a mulher da responsabilidade do trabalho doméstico.

É interessante buscar, nos filmes em questão, como as personagens vêem o trabalho: um projeto de vida, o que inclui a realização pessoal e econômica, liberando-a dos constrangimentos financeiros familiares e/ou conjugais, ou uma obrigação ou fardo.

Em *Cristina Quer Casar*, a protagonista Cristina é uma mulher desempregada e que vive de “bicos”.

A mulher que é mostrada não tem qualificação profissional, é insegura e incapaz de ser auto-suficiente, precisando sempre de alguém para mantê-la. É importante dizer que, em todo o filme, as mulheres ocupam posições de empregadas e nunca de chefes, e os homens são sempre os chefes ou ocupam posições superiores às das mulheres. No caso da agência de casamento, assim como na de empregos temporários, o homem é o dono, e a mulher, a secretária. Os papéis de entrevistadores, agiota e gerente do banco também são desempenhados por homens.

A personagem vê o trabalho como uma obrigação da qual tenta se livrar por meio do casamento.

Em *Avassaladoras*, o ambiente de trabalho retratado é um escritório de *design*, no qual a maioria dos funcionários são mulheres. A relação com o trabalho é um pouco mais complexa e contraditória nesse filme: ao mesmo tempo que apresenta mulheres trabalhadoras e bem-sucedidas, as coloca também como frustradas afetivamente por causa do excesso de trabalho e pela intimi-

dação que provocam nos homens. Está posto o dilema sucesso profissional e realização afetiva. Por outro lado, o que impulsiona a carreira é a falta de um parceiro.

Amigos e amores

Numa versão tradicional, o espaço social ocupado pela mulher é inferior: submissa e dependente, é a parte dominada. Os homens representam apoio, orientação e sustentação para as suas vidas que, sem eles, tornam-se mais árduas e difíceis. Por outro lado, numa perspectiva mais “avançada”, prevaleceria uma visão do homem como companheiro, como parceiro em igualdade de condições.

No filme *Cristina quer casar* havia relações afáveis e igualitárias entre a personagem e seus dois amigos, mas quando se tratava de um relacionamento com possibilidade afetiva as reações variavam do tédio à inadequação ou inferioridade (intelectual e financeira).

Em *Avassaladoras*, as mulheres vêem os homens como algo essencial para suas vidas, considerando-os sob o ponto de vista de um possível compromisso. A relação que predomina é a de caçador/caça, dominador/dominado, sujeito/objeto. Essa visão é reforçada pelas mulheres do filme ao revelarem a preferência por homens que lhes sejam cultural e economicamente superiores.

Altar, o objeto do desejo

Nos filmes, a família e o casamento parecem ser ainda essenciais na vida das mulheres, embora essa realidade esteja se transformando e existirem dados que informem que o número de pessoas que moram sós venha aumentando paulatinamente.

Ainda assim, a mulher que não se casa ainda pode ser chamada pejorativamente de “solteirona”, “mal-amada”, estando sujeita a constrangimentos de diversas naturezas. O casamento é mostrado como algo natural, como se a vida da mulher devesse levar, obrigatoriamente, ao altar. O risco de ficar solteirona deve ser descartado o quanto antes.

Em *Cristina*, a personagem é uma mulher de 34 anos, que namorou durante sete anos com uma pessoa cujo defeito era ser

sem ambição e pobre, contrariamente às suas expectativas de encontrar alguém que a sustentasse e lhe desse conforto, amor, segurança. Ela procura uma agência de casamento como forma de “ajeitar” sua vida, arrumando um amor e um homem para pagar suas contas. Dadas as dificuldades, comenta que “não foi isso que me prometeram...”, isto é, faz ouvir a voz genérica, a voz da cultura em que vive e que promete à mulher bem sucedida um marido acolhedor e provedor.

A personagem Laura, de *Avassaladoras*, sonha em se casar e ter filhos, mas tem medo de que já esteja ficando velha para isso. Procura uma agência de casamentos e recebe orientações sobre as maneiras mais eficientes para conquistar um marido. Essas orientações, em forma de *manual*, retratam a versão mais submissa e tradicional da mulher. A felicidade jaz no matrimônio.

Liberadas, mas não tanto

Ainda que o cinema comece a mostrar a mulher como um ser dotado de vida sexual, algumas vezes encorajando-a a assumir sua própria sexualidade, esse “direito à sexualidade” se apresenta segundo a mentalidade hegemônica masculina. Principalmente no Brasil, onde a “emancipação feminina” assumiu ares de uma liberação sexual e a realização da mulher passou a ser medida, necessariamente, pela sua capacidade de se sentir objeto de desejo dos homens.

Mas, contraditoriamente, para que suba ao altar, ou mereça a dedicação exclusiva do homem, ela deve se resguardar, “se dar ao respeito”, “ser difícil”. O processo de conquista tem como sujeito o sexo masculino, embora ela possa utilizar as sutis armas da sedução.

É evidente que essas relações estão descritas de uma forma mais genérica. As exceções existem e o processo de mudança está em curso. Cabe repetir, entretanto, que a indústria cultural oferece estereótipos desses modelos de conduta, reforça posições conservadoras e, de quando em quando, avança em suas representações.

Embora o filme *Cristina quer casar* não aborde diretamente a questão do sexo, mostra cenas em que a protagonista é advertida a não ir ao apartamento de um pretendente e

orientada a não aceitar rapidamente as investidas sexuais, pois aos homens não agradam as mulheres “fáceis”.

Em *Avassaladoras*, o sexo é tratado de maneira ambígua: o seu exercício livre e casual faz parte do repertório das mulheres, mas quando se trata de relacionamentos que se pretendem duradouros (casamento) novamente entra em cena a relação caçador/caça e esses papéis, dos quais se espera que cada um cumpra o seu, estão bem demarcados.

Uma difícil conquista

A violência simbólica de que fala Bourdieu, assim como a luta pela fixação dos significados sociais estão visíveis na produção midiática e os exemplos tomados neste trabalho mostram de que maneiras isso pode ocorrer. As estratégias utilizadas aqui para a leitura do discurso fílmico, baseadas na observação das relações que os personagens estabelecem com temas e pessoas, pareceram conduzir a um resultado satisfatório, pois permitiram a identificação e o desvendamento das construções de sentido que reforçam as concepções mais conservadoras a respeito do universo feminino, desfazendo o que parecia ser, à primeira vista, uma crítica aos costumes.

A observação do lugar social reservado aos personagens, suas posições em relação aos demais, são indicativos importantes para apontar a hierarquia social presente na trama e nem sempre perceptível ao primeiro olhar.

De modo equivalente, suas ambições, aspirações, pequenos dramas e dificuldades, as metas que perseguem são elementos que permitem avaliar com mais cuidado o que se apresenta como pequenas comédias que integram esse universo. Dessa maneira, análise mais acurada mostrou que a ironia presente nas falas e nas situações e o tom jocoso com que os filmes abordam algumas questões relativas à mulher são insuficientes para desmentir a explicitação de regras comportamentais que lhe são mais adequadas, e o elemento cômico utilizado para apontar as mazelas que fazem parte do cotidiano desse segmento, insuficiente para constituir-se em crítica, uma vez que são apresentadas quase como parte da natureza do ser feminino. Existe, sim, uma naturali-

zação daquilo que é cultural e histórico.

O que se apresenta como marca definitiva dessas duas obras é a ambigüidade, que está presente tanto na vida concreta como em outros tipos de produção cultural, em particular na programação televisiva, dividida entre programas masculinos e femininos. Nestes, o papel da mulher oscila entre o exercício de direitos efetivamente conquistados e a exclusividade dos deveres domésticos; entre a possibilidade de investimento profissional e a (in)compatibilidade dessas exigências com a vida familiar e, principalmente, entre uma mal disfarçada repressão sexual e uma liberação sexual em que seu valor é medido quase que exclusivamente por sua capacidade de atrair o desejo masculino. Enfim, entre um “pode, mas não deve” um tanto esquizofrênico.

Essas produções culturais se revelam, assim, incapazes de converter a violência cotidiana em força simbólica contrahegemônica, por intermédio de uma produção cultural que coloque em cena outros agentes, outras falas, outras possibilidades. A crítica aos costumes pode ser realmente efetiva, independentemente do gênero que a reveste, se ao modelo criticado se oferecerem contraposições, alternativas. De toda forma, os produtos da indústria cultural sempre oferecem uma oportunidade de exercitar uma atitude questionadora, desde que lhes sejam feitas as perguntas adequadas.

Ficha técnica e sinopse dos filmes

1- Título: Cristina quer casar

Diretor: Luiz Villaça Gênero: Comédia romântica, 104 minutos, 2003

Elenco e personagens: Denise Fraga (Cristina), Marco Ricca (Chico), Suely Franco (Eunice), Fábio Assunção (Paulo), Julia

Lemmertz (Bia), Rogério Cardoso (Walter), Renata Mello (Marlene), Maurício Marques (Nélson), Júlia Feldens (Janete), Adriano Leonel (Filipe), Petrônio Gontijo (Dé).

Sinopse: É uma comédia romântica que narra a história de uma mulher (Cristina) de 34 anos, sem emprego fixo, que procura uma agência matrimonial na esperança de que um casamento possa solucionar suas dificuldades. O dono da agência, Chico (Marco Ricca), está cheio de dívidas e precisa arranjar um casamento com urgência para poder saldá-las. Vários são os candidatos apresentados a Cristina e várias, as recomendações sobre como agir para conseguir conquistar o pretendente ideal.

2- Título: Avassaladoras

Diretora: Mara Mourão

Gênero: Comédia. 93 minutos, 2002

Elenco e personagens: Giovana Antonelli (Laura), Reinaldo Gianecchini (Thiago), Caco Ciocler (Miguel), Rosi Campos (Lúcia), Ingrid Guimarães (Paula), Chris Nicklas (Tereza), Paula Cohen (Betty), Wellington Nogueira (Marcel), Cristina Prochaska (Vera), Márcia Real (Maria Alice), Marília Gabriela (Débora). Sinopse: Laura (Giovana Antonelli) é uma mulher de 34 anos, solteira e bonita. Bem-sucedida na carreira de *designer* gráfica, está sempre à procura de um namorado. Tem medo de ficar só e, assim como suas amigas, tenta de várias maneiras buscar um companheiro. Para isso, recorre a *sites* de namoros na Internet e a uma agência matrimonial, onde recebe orientações sobre como se portar num primeiro encontro e como conquistar um homem. Conhece alguns e, de forma inovadora, o filme apresenta dois finais: um sem casamento e outro com casamento, numa indicação da existência de alternativas concretas de felicidade pessoal.

Bibliografia

Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 4ª ed, 2001.

Garcia Canclini, Nestor. *Gramsci com Bourdieu: hegemonia, consumo y nuevas formas de organización popular*. s/d.

Orlandi, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1996.

¹ Universidade Federal de Goiás.

² *Cidade de Deus* teve, até o momento, cerca de 3,3 milhões de espectadores; *Carandiru*, 4,7 milhões; *Lisbela e o Prisioneiro*, 2,8 milhões, e *Sexo, Amor e Traição*, em apenas nove semanas, atingiu a marca de mais de 2 milhões de espectadores (dados capturados no site www.adorocinemabrasileiro.com.br, acesso em 3 de março de 2004). Nestes dois últimos filmes citados, os atores e diretores são também ligados à Rede Globo de Televisão e as novelas têm feito referências positivas aos filmes e recomendações para que sejam assistidos. Os dez filmes de maior

público em 2003 são co-produções da Globo Filmes. Na verdade, essa trajetória aparentemente vitoriosa tenta recuperar as perdas das décadas anteriores, quando o cinema nacional encolheu substancialmente. De 1993 a 2003 o público do cinema brasileiro passou de 0,1 a mais de 20%, considerando o total de ingressos vendidos.

³ Obviamente existem os filmes que, pelo seu pouco apelo comercial, baixo orçamento e pouquíssimas cópias, ficam restritos aos festivais, cineclubes e às salas menores e que não são objeto deste trabalho.

⁴ Não se pretende, com isso, sugerir que exista apenas um tipo de mulher ou de desejos e necessidades universais que permeiem todo o universo feminino brasileiro; tampouco desconhecer que as diferenças socioeconômicas e culturais se refletem nas demandas e nas expectativas das mulheres. Consideramos, entretanto, que a mulher “zona sul” (aquela das classes média e alta dos grandes centros urbanos da região sudeste do País) está, há algum tempo, sendo apresentada, pela televisão, pelo cinema e, sobretudo, pela publicidade, como um modelo a ser copiado e um ideal a ser atingido.

⁵ É evidente que outros componentes, como gestual, cenário, figurino, locação, a “atmosfera” e montagem são importantíssimos para a construção do sentido dos filmes, mas optou-se por trabalhar apenas o explicitado.