



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

CECÍLIA ALVARES CORRÊA

TRÂNSITOS IMAGÉTICOS:

A configuração do novo feminino no cinema latino-americano atual

Brasília

2011

CECÍLIA ALVARES CORRÊA

TRÂNSITOS IMAGÉTICOS:

a configuração do novo feminino no cinema latino-americano atual

Monografia apresentada junto ao Curso de Comunicação Social – Audiovisual da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Prof^a. Dra^a Tânia Siqueira Montoro

Brasília

2011

CECÍLIA ALVARES CORRÊA

TRÂNSITOS IMAGÉTICOS:

a configuração do novo feminino no cinema latino-americano atual

Monografia apresentada junto ao Curso de Comunicação Social – Audiovisual da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Prof^ª. Dra^a Tânia Siqueira Montoro

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^ª. Dra^a Tânia Siqueira Montoro

Prof^ª Dra^a Elen Cristina Geraldês

Prof^ª Mestre Karina Gomes Barbosa

Brasília, 09 de dezembro de 2011

Agradecimentos

À Professora Dra^a Tânia Siqueira Montoro, obrigada por acreditar em minha proposta de trabalho e por me ajudar a caminhar durante esse processo tão importante.

Às Professoras Ellen Cristina Geraldes e Karina Gomes Barbosa, obrigada por aceitarem compor a banca examinadora, se dispondo a ler o resultado final desta pesquisa.

À minha família, obrigada por permitir a minha chegada nesta Universidade e por me proporcionar uma caminhada leve e despreocupada durante estes cinco anos.

Ao Daniel, obrigada por ter estado lá no antes e no durante. Tenho certeza que seguiremos juntos no depois.

Aos amigos de longa e de curta data, da UnB, do rock e de outros cantos, obrigada por terem desejado fazer parte de minha vida. Certamente esse trabalho não seria o mesmo sem o crescimento que vocês me proporcionaram.

Dedicatória

Aos que, de alguma forma,
contribuíram com a realização deste trabalho.

Mulheres e homens. Cindidos, todos. Para sempre incompletos, solitários, errantes. Quase rotos. Nada de muito eloqüente, pouca ou nenhuma extraordinariedade. Apenas o ecoar implacável e lento das horas, dos dias, do abandono e da procura. Feiúras e bonitezas, largas e estreitezas de dores e doçuras, de amores e amarguras. Desesperanças, desalentos, insistências. O fogo de novo, a água outras vez. Imagens, imaginações. Marcas. Corte e montagem, cicatrizes. Fantasmas e semblantes.

Sandra Fischer

Resumo

O seguinte projeto busca compreender os novos modos de representação do feminino observados na cinematografia latino-americana recente. Apoiado na idéia de que as formas de representar através dos meios de comunicação refletem o imaginário da sociedade na qual se insere, o estudo procura analisar alguns filmes produzidos na América- Latina que oferecem novas formas de representar a mulher na tela do cinema. Após a seleção dos filmes *A teta assustada* (Peru, 95 minutos, 2009), de Cláudia Llosa; *La Nana* (Chile, 96 minutos, 2009), de Sebastián Silva; *Quebra-cabeças* (Argentina, 89 minutos, 2010), de Natália Smirnoff, e *Riscado* (Brasil, 83 minutos, 2011), de Gustavo Pizzi, partiu-se para a busca por um referencial teórico que nos proporcionasse uma resposta ao problema de pesquisa aqui colocado: como são construídas as representações do feminino nos filmes latino-americanos atuais? Como essas representações se configuram em uma nova perspectiva e o que isso pode significar nos contextos desses países? Então, através das teorias feministas do cinema de Laura Mulvey e Teresa de Laurtis, da teoria das representações sociais, de Serge Moscovici, da teoria sobre a mulher contemporânea (a terceira mulher) de Gilles Lipovetsky e de outros textos teóricos complementares, pode-se investigar a questão central desta monografia.

Palavras chaves: América – latina, cinema, estudos de gênero, estudos feministas do cinema, feminino, mulher, representação.

Sumário

1. Introdução.....	9
2. Justificativa.....	12
3. Objetivos do trabalho.....	14
4. Metodologia.....	15
5. Um olhar sobre o movimento feminista.....	19
5.1. Cinema e feminismo: um diálogo possível?.....	22
6. Para compreender as representações sociais: uma perspectiva teórica.....	28
7. Os filmes e suas histórias.....	32
7.1. A Teta Assustada.....	32
7.2. La Nana.....	34
7.3. Quebra-Cabeças.....	37
7.4. Riscado.....	40
8. Do filme à desconstrução: iniciando o processo de análise.....	45
8.1. Só é feia quem quer? A beleza e a vaidade nos filmes.....	49
8.2. A barreira da porta: ser mulher e habitar.....	56
8.3. A identidade pelo trabalho.....	64
8.4. Afetividade nos filmes: novas formas de amar.....	71
9. Um novo caminho para um novo feminino.....	81
10. Considerações finais.....	87
11. Referências.....	90

1. Introdução

Os anos de universidade proporcionam um contato com o desconhecido, além de oferecer novos olhares sobre aquilo que já conhecemos. As horas de aulas e estudos, as diversas leituras e o diálogo com novos colegas transformam nossa visão de mundo e permitem que identifiquemos os detalhes, as especificidades de coisas que antes se apresentavam como um todo indivisível, indecifrável ou imperceptível. O caminho que trilhamos no ambiente acadêmico se apresenta como um desvio para o qual se escolhe tomar numa estrada e do qual não se pode mais voltar.

No meu caso, estudei comunicação social, mais especificamente audiovisual. Essa habilitação, desde o início, representou a aniquilação de minha antiga espectralidade. Graças à universidade os filmes deixaram de ser simplesmente um momento de relaxamento e suspensão e tornaram-se estruturas fragmentáveis, plenas de sentido, de sutilezas, das quais buscamos compreender e discutir freqüentemente.

O mesmo ambiente acadêmico me permitiu a tomada outros caminhos. Após a passagem de alguns semestres, do contato com professores, colegas, leituras e teorias, me encontrei instigada por uma área de conhecimento que viria a orientar diversos estudos posteriores, inclusive o que aqui se apresenta: a área de comunicação audiovisual e estudos de gênero, que dissocia homens e mulheres de sua natureza biológica e entende-os como um constructo cultural e social configurado ao longo da história. Seus principais objetos são os estudos da dominação e subjugação impostas pela ordem patriarcal, que empoderou por muitos anos os homens brancos e heterossexuais. Todos os que estão fora deste escopo, ou seja, mulheres, transgêneros, homossexuais e negros - esta maioria ainda invisível pela mídia - encontraram, graças à visibilidade proporcionada pelos estudos de gênero, uma possibilidade de transformação e de compreensão de si mesmos.

Uma vez que se toma contato com as teorias feministas e queer nos estudos de audiovisual, a realidade passa a se apresentar de outro modo, muito mais cruel e sectário. A lógica patriarcal de dominação masculina impera há anos e consegue se manter justamente por sua invisibilidade. É uma estrutura já naturalizada que orienta a educação e os modos de agir e que se perpetua geração após geração, mantendo uma estrutura de preconceito e desigualdade. Empreender-se nos estudos de gênero representa o primeiro passo para problematizar e desconstruir o patriarcado. Produzir textos, filmes e debates são ações

políticas que se tornam cada vez mais necessárias para desmistificar uma suposta equidade de gênero.

Motivada pelo aporte teórico acadêmico que configura estes estudos, considerei fundamental encerrar essa fase da minha vida trabalhando com a área de conhecimento que talvez mais tenha contribuído para meu crescimento pessoal e acadêmico. Interessada pelo universo do audiovisual, considerei imediatamente a idéia de refletir sobre as estruturas de produção de sentido midiáticas, que tanta influência têm na formação dos sujeitos sociais da atualidade.

Após muitas reflexões me senti especialmente entusiasmada em desvendar algumas produções cinematográficas recentes realizadas em países latino-americanos, por haver algo de instigante nessas narrativas e por estas apresentarem um recorte que necessita de estudos na área do audiovisual. Depois do visionamento de algumas dessas histórias percebi que elas tinham, como ponto comum, protagonismos femininos, abordados de uma forma diferente daquelas usualmente apresentadas na história cinematográfica, já que estes protagonismos estão inseridos em uma estética do cotidiano. Com uma estrutura distinta daquela dos filmes comerciais, apresentando um ritmo mais lento, uma rotina sem grandes acontecimentos, me perguntei: por que aquelas histórias me tocaram de alguma maneira? O fato é que, apesar de retratarem mulheres simples, com realidades muito diferentes da minha, aquelas personagens falavam comigo e para mim.

Além da questão da identificação, me senti impelida a estudar essas narrativas por acreditar que elas se configuram como algo novo e criativo no domínio da produção audiovisual recente latino-americana. Atualmente observa-se que os países latino-americanos aumentaram sua produção cinematográfica realizando os mais diversos tipos de filmes, alguns orientados em uma direção mais comercial, outros em uma direção nova e autoral. Esse modo de fazer cinema parece querer refletir suas realidades, as mudanças pelas quais essas nações vêm passando e, por isso, é significativo observar que muitos dos personagens retratados ali são mulheres. Percebo essa nova forma de fazer cinema como uma busca pela construção de uma identidade própria, e as figuras femininas ali observadas parecem representar esta vontade. São novas imagens, sínteses do desejo, um desejo de se mostrar, de se fazer ver e de ser percebido de uma nova maneira, com outras identidades e novas representações em circulação.

Esse cinema, ainda pouco estudado, é uma rica fonte de possibilidades, de novos olhares e estudos. Desejei aqui compreendê-lo, e, mais ainda, entender o significado de suas novas representações no contexto atual. Procurei teorias que me permitissem analisar o foco principal de minha atenção - as personagens mulheres – para então compreender melhor os papéis femininos projetados nesses filmes que, a meu ver, se configuram como novas de representações, repletas de significados. Após um cuidadoso processo de recorte do corpus da monografia, acabei escolhendo quatro longas-metragens, sendo eles *A teta assustada* (Peru, 95 minutos, 2009), dirigido por Cláudia Llosa; *La Nana* (Chile, 96 minutos, 2009), dirigido por Sebastián Silva; *Quebra-cabeças* (Argentina, 89 minutos, 2010), dirigido por Natália Smirnoff, e *Riscado* (Brasil, 83 minutos, 2011), dirigido por Gustavo Pizzi. Da seleção dos filmes pôde-se, finalmente, dar início a um estudo teórico analítico que ajudou a desvendar o problema de pesquisa central.

O objetivo é empreender um estudo sobre significados que extrapolam a tela: um discurso construído em um contexto social de países emergentes que estão em um processo de (re)criação de suas identidades e de definição daquilo que desejam se tornar. Observar imagens positivas de mulheres constituindo esse processo reflete, senão uma mudança já em processo, um primeiro passo para uma transformação dos modos de perceber e tratar as especificidades de gênero. Assim, darei início nos próximos capítulos a essa busca, esperando mapear elementos e recorrências que permitam indicar especificidades para um novo olhar nas questões de gênero na cinematografia latino-americana da atualidade.

2. Justificativa

A partir do momento em que se desenvolveu uma corrente teórica do cinema sob a perspectiva analítica dos estudos feministas, a questão da representação feminina neste meio passou a ser problematizada. Diversas(os) teóricas(os) analisaram em suas pesquisas o lugar da mulher nos filmes e como os modos de representação dessas personagens se relacionava com as vidas e as experiências de mulheres em suas realidades. Consistentes estudos demonstraram que essas representações eram limitadas / limitantes, sujeitas à lógica patriarcal e, por conseguinte, promotoras de um reforço dessa lógica, que, essencialmente, subjuga as mulheres, fazendo delas objetos cujo único destino está em promover o prazer e a satisfação do público masculino.

Outras possibilidades de reconfiguração dos modos de representação foram sendo exploradas, mas, de maneira geral, a presença de mulheres em filmes de maior alcance e de grande apelo com o público - os filmes comerciais - permaneceu atrelada aos modelos de representação tradicionais. Em seu artigo *Notas para um cinema da diferença*, publicado no livro *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas* (2011) a autora Maria Rita de Assis César elenca alguns desses modelos, como as figuras da *femme fatale*, da diva egoísta, da esposa devotada e dona de casa perfeita, da loura sexy e burra, da rebelde *sex bomb*, da adolescente problema, da independente bem sucedida, da rica e inteligente, da devoradora de homens e mulheres e da empresária *sexy* e poderosa, sendo estas últimas, portadoras de imagens mais positivas, acrescidas de algum desvio psicológico, sendo destruidoras da vida de seus homens. É importante destacar que estes tipos de comportamentos entendidos como negativos pela ordem patriarcal (e, portanto, positivos para o segmento feminino) serão recompensados com a morte, a dor ou a perda (César, 2011, p.188). Desse modo observa-se que, mesmo com a crescente emancipação feminina, as mulheres na cinematografia seguem escravas de determinados modos de representação que perpetuam uma sujeição feminina frente à ordem patriarcal ainda vigente.

Observei, nos últimos tempos, que alguns filmes latino-americanos recentes começaram a tratar de outras questões que habitam o universo feminino contemporâneo em suas tramas, muitas delas voltadas para o cotidiano, como por exemplo, o dia a dia de idosos, as férias escolares de crianças, os amores juvenis de personagens que levam a vida sem grandes aventuras e etc. Algo que despertou minha atenção foi o fato de muitos desses

personagens serem mulheres, além dos filmes trazerem em seus contextos outras temáticas de gênero, como por exemplo, a homossexualidade e a transgenia.

Ao olhar esses trabalhos com mais cuidado, nota-se que a abordagem dada às personagens apresenta singularidades frente ao cinema tradicional. Primeiramente, elas são condutoras de suas vidas e protagonistas de suas histórias. Não há a necessidade de inseri-las em padrões comumente observados no cinema, nem em histórias fantásticas ou glamourizadas. A simplicidade do cotidiano representa, para estes filmes, um material riquíssimo a ser explorado, de modo que as questões femininas ganham nova importância, já que, ao serem colocadas na tela, deixa-se claro que elas merecem ser vistas, visitadas e resignificadas.

Assim, considerei relevante empreender um mergulho para destacar elementos desse cinema que colocam a mulher sob nova ótica. Com isso acredito que estou contribuindo para aprofundar os estudos sobre crítica feminista e os estudos de cinema relativos à produção cinematográfica latino-americana recente.

3. Objetivo do trabalho

O trabalho tem por objetivo analisar o cinema produzido em países latino-americanos a partir do século 21, tendo este por especificidade a presença de personagens femininas como protagonistas da história e condutoras da trama. Entende-se que a abordagem dada ao universo feminino e à experiência das mulheres difere daquelas comumente vistas em filmes de maior bilheteria e que estão mais presentes na vida da população, e é esta abordagem, bem como seus desdobramentos, que orientarão os rumos deste trabalho.

Os longa-metragens que compõem o *corpus* da pesquisa foram produzidos a partir do ano de 2009, são eles: *A teta assustada*, de Cláudia Llosa (2009), *La Nana*, de Sebastián Silva (2009), *Quebra-cabeças*, de Natália Smirnoff (2010) e *Riscado*, de Gustavo Pizzi (2011). As obras foram produzidas em quatro países latino-americanos: Peru, Chile, Argentina e Brasil, respectivamente.

As protagonistas destas histórias possibilitam problematizar a questão da representação feminina na cinematografia tradicional, oferecendo novas formas de reconfigurar o imaginário tecido na relação entre o universo feminino com o cinema. Desta forma, a pesquisa foi conduzida de modo a entender as representações deste universo feminino nos filmes selecionados, para apontar em que medida elas apresentam novas formas de configurar a experiência feminina na atualidade. Para isso, questões que permeiam suas vidas cotidianas – o trabalho, a vida familiar, a vida afetiva – serão analisadas para, então, ser possível discutir a noção de representação do universo feminino e como esta se constrói nas narrativas e nas estéticas dos filmes estudados.

4. Metodologia

A pesquisa desenvolveu-se buscando desvendar os elementos que permitem apontar novas narrativas para a representação do feminino, cada vez mais presentes em filmes recentes produzidos em países latino-americanos. A inquietação a respeito do tema surgiu após a constatação de que o protagonismo feminino nessas obras se faz cada vez maior por meio de formas e discursos inovadores, se pensarmos a partir de um modelo de representação da mulher recorrente no cinema comercial. O destaque dado ao universo feminino se insere em uma estética do cotidiano, que valoriza as pequenas ações e os singelos acontecimentos do dia-a-dia de mulheres invisibilizadas, tanto no cinema, como na vida em sociedade. Não vemos aqui rainhas, princesas, empresárias ou super-heroínas, mulheres-objeto, mulheres-fetice, construídas a partir de um olhar masculino. Vemos, na realidade, empregadas, atrizes que ainda não ascenderam na profissão, donas de casa, mães e filhas, amigas e colegas que vivem a rotina de um cotidiano que é diariamente esquecido e subjugado pelos mecanismos de poder e pela mídia.

Para pensar esse cinema buscou-se selecionar filmes que representassem as novas configurações de linguagem e estética observadas. Em meio a tantas produções cinematográficas atuais, o encontro com algumas obras se deu por meio de festivais de cinema e com outras através de descobertas na internet. Após alguns visionamentos e muita reflexão optou-se pela delimitação de quatro obras: *A teta assustada* (Peru, 95 minutos, 2009), dirigido por Cláudia Llosa; *La Nana* (Chile, 96 minutos, 2009), dirigido por Sebastián Silva; *Quebra-cabeças* (Argentina, 89 minutos, 2010), dirigido por Natália Smirnoff, e *Riscado* (Brasil, 83 minutos, 2011), dirigido por Gustavo Pizzi. As sinopses dos filmes revelam a diversidade do protagonismo nos filmes:

- *A teta assustada* conta a história de Fausta uma peruana de aproximadamente 30 anos com origens indígenas e que carrega uma enfermidade que dá nome ao filme. Segundo a crença de seu povo a enfermidade, adquirida através do leite materno, deixou a moça sem alma e dotada de um medo constante. Após a perda da mãe, seu maior vínculo afetivo, Fausta deverá enfrentar seus medos de modo a conseguir meios para realizar seu desejo pessoal de enterrá-la em sua terra natal.
- Em *La nana* a protagonista é Raquel, uma empregada doméstica chilena que trabalha há anos na casa de uma família de classe-média de Santiago (Chile). Dedicada integralmente ao emprego, a protagonista vê sua vida mudar quando os patrões,

preocupados com a carga física de seu trabalho, decidem contratar uma nova empregada para ajudá-la com o serviço.

- Maria é a personagem central em *Quebra-cabeças*. A dona de casa de uma família de classe-média argentina é casada e mãe de dois filhos já crescidos e dedica-se aos afazeres domésticos diariamente, vivendo, assim, uma rotina enfadonha. No seu aniversário de 50 anos, Maria ganha um quebra-cabeças de presente e descobre ter verdadeira paixão pelos jogos de montar. Um dia ela se aventura a sair de casa para ir a uma loja especializada em quebra-cabeças e descobre o contato de uma pessoa que procura companheiro para competição em um campeonato. A decisão de Maria em contatar o interessado mudará sua rotina.
- Bianca, protagonista de *Riscado*, é uma atriz brasileira cuja carreira ainda não deslanchou. Para sobreviver, ela realiza pequenos serviços de divulgação de eventos e animação de festas. Certo dia ela faz um teste para uma produção internacional, e sua aprovação poderá alavancar de vez sua carreira.

Após a seleção dos filmes deu-se início a uma investigação teórica que permitisse a obtenção de pistas para o problema de pesquisa aqui proposto: como são construídas as representações do feminino nos filmes latino-americanos atuais? Como essas representações se configuram em uma nova perspectiva e o que isso pode significar nos contextos desses países? Então, para iluminar a análise teórica a ser adotada, procurou-se identificar os caminhos que poderiam contribuir para que pudéssemos compreender um campo teórico-metodológico que orientasse nossa trajetória analítica.

Em um primeiro momento julgou-se necessário fazer uma contextualização da relação do movimento feminista e a teoria crítica feminista no cinema, dada a importância destes para os estudos de gênero. Após apresentar um breve histórico do movimento e do processo de construção teórica dos estudos de gênero no cinema, introduziu-se as perspectivas teóricas de Laura Mulvey, pioneira nos estudos de cinema e gênero com o seu texto *Visual and other pleasures* (1975), e de Teresa de Lauretis, que procurou estudar o cinema e os meios de comunicação enquanto tecnologias que corroboram os papéis de gênero de nossa sociedade com o seu texto *The technology of gender*, publicado no livro *Technologies of Gender* (Indiana University Press) de 1987.

Uma vez que se procura aqui compreender as representações do feminino presentes nos filmes, considerou-se necessário fazer uma investigação a respeito da construção e dos usos do conceito de representações sociais e, para isso, utilizou-se o referencial teórico de Serge Moscovici, articulado em seu texto *Representações sociais – investigações em psicologia social* (Editora Vozes, 2000). As idéias de diversos autores presentes na pesquisa entram em consonância com a de Moscovici, de que as representações sociais são formas de compreensão do mundo construídas socialmente e que refletem o imaginário do grupo que as constituíram. Estas representações não são fixas, transformando-se lentamente ao longo do tempo, o que nos permite compreender que é possível haver a construção de novas imagens e imaginários, transformando, assim, o *status quo*.

O seguinte passo foi empreender uma análise mais detalhada sobre os elementos que contribuem para a criação de protagonismos femininos. Para isso procurou-se um referencial teórico que auxiliasse a delimitação das categorias de análise, bem como a compreensão da relevância de cada um dos aspectos selecionados para a pesquisa. Utilizou-se, então, a obra *A terceira mulher – permanência e revolução do feminino* (Companhia das Letras, 1997)¹, de Gilles Lipovetsky, na qual ele discorre sobre a situação da mulher moderna – que começou a se configurar como tal após a Segunda Guerra Mundial – através de suas relações com o amor, com a família, com o trabalho, com a beleza, com a casa e com o poder. A partir deste referencial e, considerando as narrativas escolhidas, considerou-se relevante delimitar como categorias de análise as questões da construção da imagem feminina, do trabalho, da casa e da afetividade no universo feminino em representação.

Uma vez que o cotidiano se configura como elemento comum das narrativas, elemento esse que também as caracteriza, considerou-se necessário, antes de dar início ao processo de análise, discutir um pouco os estudos do cotidiano nos processos de identidade cultural nas sociedades contemporâneas. Para isso foram feitas leituras de alguns artigos de Denilson Lopes², que, por sua vez, permitiram o encontro com as propostas teóricas de alguns autores, dos quais destacou-se Michel de Certeau, com *A invenção do Cotidiano – artes de fazer*

¹ “Nas sociedades ocidentais contemporâneas, instalou-se uma nova figura social do feminino, instituindo uma ruptura muito importante na ‘história das mulheres’ e exprimindo um último avanço democrático aplicado à condição social e identitária do feminino. Chamamos essa figura sócio-histórica de *a terceira mulher*.” (Lipovetsky, p.12)

² *O sublime no Banal*, presente no livro *A delicadeza* (Editora UnB, 2007), do próprio autor, e o artigo *Novos cotidianos, novas famílias*, publicado no livro *Mulheres, homens, olhares e cenas*, organizado por Mirim Adelman, Amélia Siegel Corrêa, Lennita Oliveira Ruggi e Ana Carolina Rubini Trovão (Editora UFPR, 2011)

(Editora Vozes, 1980) e Michel Maffesoli, com *O conhecimento comum* (Editora Brasiliense, 1985). De maneira geral o cotidiano é percebido como algo relacionado a sujeitos ordinários, mergulhados nas banalidades de suas rotinas. O cotidiano, apesar de muitas vezes percebido como práticas individuais, na realidade, é um reflexo da sociedade em que esses indivíduos se inserem e vivem suas rotinas como sujeitos. A sutileza e a banalidade do dia a dia, percebidas em alguns filmes são destacadas por Lopes como uma nova possibilidade de fazer cinema e uma perspectiva poética que valoriza o homem comum

O cotidiano é considerado aqui na sua inserção no tecido social que se abre para toda uma história que não vê mais esse espaço como o da opressão, do isolamento ou da repetição do mesmo, mas, na esteira do Feminismo, espaço de resistência, espaço mesmo poético, sem perder de vista os contextos urbano, midiático, da intimidade e da afetividade, nem suas conseqüências epistemológicas, a que já me referi. (Lopes, 2011, p.168)

Enquanto o referencial teórico foi se constituindo, foi-se construindo outro olhar sobre o objeto de pesquisa, complementado pelo exercício acadêmico de ver e rever as obras como materialidade da investigação empírica. Para realizar uma análise os filmes foram observados de diferentes formas, com o objetivo de fragmentá-los, desconstruí-los, de modo a perceber, em suas pequenas partes, em suas nuances e detalhes, elementos que contribuíssem para descortinar os seus processos de significação. Trata-se de uma análise que busca, além da descrição, a interpretação das estruturas discursivas dos filmes, uma vez que elas dialogam com a realidade de seus realizadores, assim como assinala Francis Vanoye em sua obra *Ensaio sobre a análise fílmica* (Editora Papyrus, 2008). Esta obra, cujo objetivo é o de fornecer procedimentos para uma análise fílmica, também auxiliou o processo de conhecimento aqui empreendido

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme, opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser, em parte seu reflexo, mas pode ser também sua recusa [...] (Vanoye, 1994, p.56)

A análise dos elementos das obras fílmicas articulou idéias que pudessem responder as questões centrais que se colocaram como problemas de investigação. Foi possível observar como as representações do feminino são construídas nos filmes analisados a partir de diversos aspectos que permeiam o cotidiano das protagonistas.

5. Um olhar sobre o movimento feminista

Para entender os primórdios do movimento feminista é preciso, antes, entender a situação da mulher na sociedade e o imaginário coletivo a seu respeito.

Através de um longo período a figura feminina foi demonizada e seu corpo tido como símbolo de sua inferioridade. Diversos pensadores e cientistas, como por exemplo Jean Bodin, considerado o pai da Ciência Política (Alves; Romani, 1985, p.25), valeram-se de um discurso biológico para colocar as mulheres em uma posição inferior e subserviente. Sua forma física, basicamente entendida pela ausência do pênis, seria, para muitos, uma extensão de uma falta também moral e intelectual. Medicina, ciência e religião trabalharam juntas para fortalecer o poder do homem na sociedade e diminuir a mulher, restando a ela isolar-se em sua casa, ter filhos (afinal, reproduzir está entre uma de suas principais funções) e servir a todos a sua volta.

Houve, no entanto, momentos históricos em que a mulher teve espaço importante na sociedade, podendo conduzir sua própria vida e ditar as regras dentro do lar. Um desses momentos foi a Idade Média em que, graças às diversas batalhas que mantinham os homens afastados de suas casas, permitiu-se às mulheres ganhar alguma importância na sociedade. O surgimento do período Renascentista, porém, as destituiu de todas as conquistas, reforçando, através dos discursos dos poderosos da época, a idéia da mulher como ser demonizado e inferior. Branca Alves e Jacqueline de Romani exemplificam o tipo de pensamento da época em sua obra *O que é feminismo* (Abril Cultural, 1985) através da fala de Ambroise Paré (século XVI) que dizia “Porque o que o homem tem externamente a mulher o tem internamente, tanto por sua natureza quanto por sua imbecilidade, que não pode expelir e pôr para fora essas partes” (Alves, Romani, 1985, pp. 21-22)

Encerradas em suas casas e presas a um destino imposto por uma sociedade patriarcal excludente, não restava às mulheres outra saída a não ser submeter-se ao *status quo* vigente. Houve, porém, momentos de resistência que promoveram o questionamento deste *status quo* em que algumas mulheres enfrentaram poderosos, divulgando seus pontos de vista. Assim, no momento em que diversas minorias começam a reivindicar seus direitos no ocidente, surgiram também as primeiras manifestações do feminismo. Este movimento e teoria desenvolveram-se graças à auto-organização de mulheres, que, no entanto, não tinham necessariamente as mesmas exigências, atuando, desse modo, em múltiplas frentes. Sobre os primórdios do feminismo Branca Alves e Jacqueline de Romani dizem:

Ao afirmar que o sexo é político, pois contém também nele relações de poder, o feminismo rompe com os modelos políticos tradicionais que definem política unicamente à esfera pública, objetiva. Desta forma, o discurso feminista, ao apontar para o caráter também subjetivo da opressão, e para os aspectos morais da consciência, revela os laços existentes entre as relações interpessoais e a organização política pública. (Alves, Romani, 1985, p.8)

Atualmente divide-se a história do feminismo em quatro momentos: as três ondas (primeira, segunda e terceira ondas do feminino) e o pós-feminismo. A primeira onda é iniciada no século XIX, porém, sabe-se da existência de resistências femininas em períodos anteriores a essas.

No século XVII primeiras mulheres começaram a questionar suas condições e a lutar contra a opressão. Elas passaram a se envolver em lutas revolucionárias, mas não se pode dizer que as conquistas políticas foram estendidas à sua condição. Em exemplo dessa situação pode ser observado em parte de documento apresentado por um grupo de mulheres, na França, em 1789, na Assembléia Nacional, em que disseram: “destruístes o cetro do despotismo... e todos os dias permitis que treze milhões de escravas suportem as cadeias de treze milhões de déspotas.” (Alves e Romani, 1985, p.13). A luta, porém, não foi interrompida e, no século XIX, as vozes da resistência começaram a ser ouvidas, configurando o que passou a se chamar primeira onda do feminismo.

Este período estende-se até o início do século XX. As principais lutas giravam em torno da promoção da igualdade de direitos entre homens e mulheres, principalmente no que diz respeito à questão da propriedade. Politicamente, a luta pelo sufrágio universal foi a grande bandeira do movimento das mulheres.

Além disso, com a consolidação do capitalismo, as mulheres passaram a representar boa parte da força de trabalho da época, sendo obrigadas a sobreviver com salários inferiores aos dos homens e à jornadas desumanas, além de terem de desempenhar também o trabalho doméstico. De acordo com o histórico traçado por Alves e Romani, após a segunda guerra, observou-se um retorno das mulheres para o ambiente doméstico, tendência que se seguiu, a posteriori, do lançamento da obra *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, marco na história do feminismo. O livro “delineia os fundamentos da reflexão feminista que ressurgirá a partir da década de 60” (Alves, Romani, 1985, p.52)

A segunda onda refere-se ao período de lutas que se estende de 1960 a 1980. Uma autora importante deste período foi Betty Friedan, que escreveu *A mística feminina* (1963), livro em que questiona a realidade das “rainhas do lar”, o vazio sentido pelas mulheres com a saída dos filhos da casa, e a veiculação de revistas ditas femininas que, na verdade, mistificam a “feminilidade”. Durante a década em que o livro foi lançado, novas lutas foram promovidas pelo movimento feminista. Houve o questionamento das desigualdades sociais e da naturalização das proposições de homens e mulheres na sociedade (da questão biológica). Para as ativistas da época as desigualdades culturais e políticas não podiam ser dissociadas e o slogan desta fase, cunhado por Carol Hanish³, foi “o pessoal é político”.

A terceira onda articulou suas lutas de modo a preencher uma lacuna deixada pela fase anterior do movimento. Houve a sensação de que as lutas feministas dialogavam apenas com certa parcela da sociedade (mulheres brancas de classe média), não contemplando, desse modo, outras mulheres oprimidas pelo sistema patriarcal. Assim, a negociação de um espaço de inclusão da questão racial nos estudos de gênero tornou-se um dos principais aspectos dessa fase do movimento feminista.

Por fim, o pós-feminismo revela-se em uma última fase, sendo este alvo de diversas críticas. Estas relacionam-se ao fato das feministas deste período acreditarem que o movimento feminista obteve conquistas substanciais, sendo necessário voltar a atenção para outras questões. As pós-feministas em geral não se identificam com as feministas de segunda e terceira geração, direcionando seu olhar para a relação entre paisagens visuais e representação do feminino.

Apesar das diferenças observadas ao longo de toda a existência do movimento, muitas conquistas aconteceram em razão da luta feminista. Não se chegou, no entanto, ao estado ideal de igualdade e justiça entre os gêneros. As mulheres ainda recebem salários inferiores, realizam tripla jornada (trabalho, casa e cuidado com os filhos), são vítimas frequentes de violências (físicas e simbólicas), ainda têm o seu valor reduzido ao seu corpo, dentre tantos outros problemas que enfrentam. As lutas do movimento, por essa razão, nunca foram

³ Carol Hanisch foi uma importante figura do feminismo americano, sendo sua postura considerada radical por muitos. Realizadora de várias ações políticas (como por exemplo ao protestar contra os concursos de Miss nos E.U.A), Hanisch é reconhecida por cunhar a frase “o pessoal é político” originada de artigo nomeado da mesma forma.

abandonadas e vão se ampliando, agregando uma série de novas demandas e discursos, que incluem uma diversidade de realidades sociais.

Enquanto perspectiva teórica o feminismo contribui para fomentar novos horizontes para as ciências e as artes subjugadas ao olhar masculino. Uma das áreas beneficiadas por essa expansão do olhar através do feminismo e dos estudos de gênero foi o cinema, que teve na figura de Laura Mulvey⁴ o seu maior expoente.

5.1. Cinema e o feminismo: um diálogo possível

Criada no fim do século XIX pelos irmãos Lumière, a arte cinematográfica rapidamente se desenvolveu e tornou-se um dos principais lazeres da sociedade. Sua presença, bem como os novos aparatos que se originaram do princípio da projeção/distribuição de imagens em movimento – televisão, fitas magnéticas, DVDs, dentre outros – passaram a fazer parte de muitas horas do dia-a-dia das pessoas. Há que se considerar, assim, que a presença do cinema nas vidas humanas e os novos hábitos de consumo que nelas introduziu têm também impacto sobre a forma como essas pessoas passarão a olhar o mundo. E é sobre este caráter educativo, de direção do olhar fornecido, pela experiência do cinema que as teóricas feministas vão discorrer.

Laura Mulvey apresenta sua teoria focando-a na análise da imagem, utilizando como referenciais teóricos a semiótica e a psicanálise.

Visual Pleasure and Narrative Cinema, de 1975, posteriormente publicado no livro *Visual and Other Pleasures* (Indiana University Press, 1985) tornou-se seu principal trabalho, no qual articulou as teorias psicanalíticas de Freud com o modo como o olhar do espectador é direcionado, fazendo-o ver o filme de forma a criar uma identificação com o ponto de vista masculino. Além disso, Mulvey defende que a persona da mulher é essencialmente sexualizada nos cinema, proporcionando prazer ao olhar masculino. Ela acredita que, muitas vezes, graças ao modelo patriarcal em que vivemos, as imagens femininas são usadas como signos, que não necessariamente representam as mulheres, tornando-as, assim, uma projeção narcisística do homem.

⁴ Outras teóricas foram igualmente importantes para o desenvolvimento de uma teoria feminista do cinema como por exemplo E. Ann Kaplan, Susan Sontag e mesmo Teresa de Lauretis, aqui citada.

Para melhor entender os postulados de Mulvey, é preciso antes compreender dois conceitos essenciais nas teorias de Freud usados pela autora, que são o do complexo de castração e o de escopofilia. O primeiro refere-se à teoria do Complexo de Édipo, fase do desenvolvimento em que a criança apaixona-se pela figura materna, fonte de amor e proteção, e, por conseqüência, desenvolve raiva da figura paterna, seu concorrente direto (aquele que detém o amor da mãe). A criança, no entanto, tem consciência de que não tem capacidade para enfrentar o pai, que é mais forte e mais poderoso. Há, então, sentimentos ambíguos em relação a essa figura, que, no caso do menino, se dá pelo medo de ser castrado pelo pai, um medo irracional manifestado por camadas profundas do subconsciente. A menina, ao contrário, já é castrada por natureza, e quando se dá conta de sua condição pode desenvolver raiva da mãe e inveja do pênis. Dessa forma é possível perceber que, para Freud, toda a origem dos distúrbios e instabilidades psicológicas humanas está centrada no falo, seja em sua ausência, seja no medo de perdê-lo. A escopofilia, por sua vez, refere-se à fantasia humana em tomar outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar curioso e controlador. Esta difere-se do fetichismo, também importante para entender a teoria da autora:

[o fetichismo] envolve o deslocamento da castração imaginária da mulher em uma variedade de objetos surpreendentes [...] que funcionam como signos do pênis perdido, mas que não têm, necessariamente, ligação com ele. (Mulvey, 1975, p.10)⁵

Além disso, a autora utiliza-se da idéia de Lacan sobre a fase do espelho para explicar como o cinema gera identificação. Lacan diz que o momento em que a criança se percebe no espelho é crucial para a constituição de seu ego. A tendência é se visualizar com capacidades ainda não dominadas (como andar, por exemplo), o que prepara o indivíduo para identificar-se com o outro. O cinema seria, então, uma extensão do espelho, proporcionando a experiência da identificação com o outro, já que com ele haveria uma perda temporária do ego, ao mesmo tempo em que este é reforçado.

A partir dessas idéias Mulvey teoriza sobre a questão da identificação do espectador no cinema e como a estrutura da narrativa hollywoodiana clássica submeterá a mulher ao olhar controlador masculino. A autora argumenta que o cinema fornece imagens dicotômicas e opostas de homens e mulheres. Estas seriam passivas e suas presenças no filme teriam como única finalidade despertar o prazer do olhar masculino, não contribuindo sequer para o

⁵ Tradução livre do artigo do livro *Visual and other pleasures: "(fetishism) involves displacing the slight of woman's imaginary castration onto a variety of reassuring but often surprising objects (...) which serve as signs for the lost penis but have no direct connection with it"* (Mulvey, 1985, p.10)

andamento da trama (quando muito o atrasam). A estrutura narrativa clássica (hollywodiana) é projetada para que todo o público se identifique com o personagem masculino, já que estes são essencialmente ativos e simbolizariam “o ego mais perfeito, mais completo e mais poderoso” (Mulvey, 1975, p.20). A partir das premissas fornecidas por essas teorias, a mulher estaria lá representada para destacar a diferença sexual, a ausência do pênis, que, no fim das contas, desperta o medo da castração:

[...] a função da mulher no inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência de um pênis e, em conseqüência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto quando memória que oscila entre plenitude maternal e falta. (Mulvey. In: Xavier, 1983, p.438).

As idéias de Mulvey abriram caminho para o surgimento de uma série de estudos feministas que problematizam a estrutura clássica do cinema. A grande preocupação da maioria das autoras estava em entender melhor como essa estrutura funciona e determina os modos de apreensão do mundo pelo espectador.

Outra abordagem que permite entender melhor essas questões é a fornecida pela teórica Teresa de Lauretis, que propõe o termo Tecnologias de Gênero. A autora se baseia no conceito de tecnologias do sexo⁶, desenvolvido por Foucault, que diz que o modo como a sociedade vê e lida com o sexo é produto de diversas tecnologias sociais, como o cinema, os discursos institucionalizados, as epistemologias, bem como as práticas críticas e do dia-a-dia. As relações de gênero também seriam, nesse sentido, resultantes dessas tecnologias, e não algo intrínseco ao corpo biológico:

Assim como a sexualidade, nós deveríamos então dizer, o gênero não é uma propriedade dos corpos ou algo originalmente existente nos seres humanos, mas o conjunto de efeitos produzidos nos corpos, comportamentos, e relações

⁶ As tecnologias do sexo seriam um conjunto de tecnologias para maximizar a vida desenvolvida pela burguesia no fim do século 18, com o objetivo de manter sua hegemonia. O que se fez foi a elaboração de discursos, dentre eles aquele envolvendo a sexualização do corpo da mulher. Esses discursos eram endossados pelo Estado e algumas áreas do saber e tinham em seu foco a família. A sexualidade, então, tornou-se produto desta tecnologia: “*Sexuality is produced discursively (institutionally) by Power, and Power is produced institutionally (discursively) by the deployment of sexuality*” (de Lauretis, 1987, bp. 36)

sociais' nas palavras de Foucault, pela organização de uma 'política tecnológica complexa. (Lauretis, 1987, p.3)⁷

Para Lauretis as representações femininas presentes nas tecnologias de gênero seriam construídas de forma padronizada e dotadas de uma espécie de essência inerente a todas elas. As mulheres do mundo real, então, seriam definidas por essas tecnologias e engendradas em relações sociais, corroborando com a idéia da existência de uma mulher única e ideal, construída pelo discurso midiático. Essas relações estão intimamente ligadas com a questão do poder. Segundo a autora, é este que motiva os investimentos dos indivíduos em posições discursivas:

A constituição do gênero segue hoje através de várias tecnologias do gênero (ex. cinema), e discursos institucionais (ex.: teoria) com poder de controlar o campo do sentido social e, portanto, produzir, promover e implantar representações de gênero. (de Lauretis, 1987, p.18)⁸

Este entendimento de que as relações de gênero são construídas socialmente ao longo de séculos de história é fundamental para o pensamento feminista, que visa, através dessa percepção, desconstruir as relações desiguais existentes no mundo, para reconstruí-las de forma a dar um tratamento igualitário às parcelas da população oprimidas pela ordem patriarcal. Promover um diálogo que permita esse câmbio no modo de fazer cinema é fundamental, pois as relações de gêneros vêm de longa data, existem em formas culturais e têm grande peso nas relações sociais, tratando-se, portanto, de uma questão política.

Assim, torna-se importante mencionar as ações políticas de algumas feministas, que aproveitaram-se da acessibilidade das tecnologias de produção cinematográfica para fazer seus filmes. Laura Mulvey foi, também nessa área, uma das pioneiras, produzindo e estudando, posteriormente, o cinema feminista de vanguarda.

⁷ Tradução livre de trecho do livro *Technologies of Gender*: “Like sexuality, we might then say, gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations’, in Foucault’s words, by the deployment of a ‘complex political technology’” (Lauretis, 1987, p.3).

⁸ Tradução livre de trecho do livro *Technologies of Gender*: “The constitution of gender goes on today through the various technologies of gender (e.g., cinema), and institutional discourses (e.g., theory) with power to control the Field of social meaning and thus produce, promote, and ‘implant’ representations of gender” (Lauretis, 1987, p.18).

Ao longo da história poucos espaços foram conquistados para que mulheres pudessem manifestar-se artisticamente, e com o cinema não foi diferente. A dependência de grandes quantias de dinheiro para a produção de um filme afastava cada vez mais as figuras femininas dessa área. Os registros apontam a presença de pouquíssimas mulheres do outro lado da câmera, restando a essa minoria trabalhar em funções prioritariamente femininas, como figurino e cenografia. Com a chegada do formato 16 milímetros, nos anos 1960, o valor da produção de um filme foi drasticamente reduzido, possibilitando o surgimento de focos de resistência do cinema de mulheres. As demandas desse cinema feminista foram as de substituir um modelo feminino por outro mais forte e mais independente, e encontrar imagens de mulheres realistas e relevantes para as experiências reais das vidas das mulheres. A questão da identificação, apontado por diversas teóricas da área seria o problema fundamental a ser solucionado.

O movimento de mulheres (*Women's Movement*⁹) começou então, nos anos 70, a produzir diversos filmes, feitos por mulheres, com mulheres e para mulheres, com o objetivo de despertar a consciência do público sobre as questões feministas. Havia, dentro do movimento, o raciocínio de que o modelo e a narrativa clássica do cinema prendem o espectador a uma estrutura limitada dos filmes. Pensou-se então em desenvolver um anti-realismo, que romperia com a estrutura tradicional, obrigando o público a prestar atenção em outros aspectos, que produzem sentidos para outros. Essa saída da zona de conforto, que levaria a uma maior reflexão acerca da estrutura dos filmes, permitiria a expansão do pensamento, fazendo o público refletir também sobre as questões feministas

[...] cineastas feministas devem assumir uma postura de oposição contra a narrativa do 'ilusionismo' e em favor de um formalismo. A premissa era a de 'evidenciar o processo em si, pois, privilegiando o significante, necessariamente rompemos com a unidade estética, forçando a atenção do espectador nos meios de produção de sentido'. (Lauretis, 1987, p.128)¹⁰

⁹ O feminismo só se tornou um movimento organizado com a criação do *Women's Movement*, após a conferência de mulheres em Seneca Falls, em 1848 nos Estados Unidos. Em seus primórdios, o movimento lutou pela reforma social de alguns grupos, como por exemplo, na luta pela Abolição da escravatura. (Informação retirada do site Feminism and Women's Studies: <http://feminism.eserver.org/theory/feminist/Womens-Movement.html>).

¹⁰ Tradução livre de trecho do livro *Technologies of Gender*: “[...]feminist filmmakers must take an oppositional stance against narrative ‘illusionism’ and in favor of formalism. The assumption was that ‘foregrounding the process itself, privileging the signifier, necessarily disrupts aesthetic unity and forces the spectator’s attention on the mean of production of meaning’” (Lauretis, 1987, p.128).

Este cinema de vanguarda, marcado pela presença de cineastas como Germaine Dulac, Yvonne Rainer, Chantal Akerman e até mesmo Laura Mulvey, não representou, para Lauretis, uma categoria estética ou tipológica, mas um processo que visou despertar a consciência para questões feministas. Apesar de não ter perpetuado até os dias atuais e de ter permanecido nos circuitos alternativos, a intenção deste cinema de colocar a mulher sob outra ótica nas telas certamente tem reflexos nos dias atuais. Nota-se o crescimento de um protagonismo feminino na cinematografia e a produção latino-americana é um bom exemplo disso. A opressão histórica vivenciada pelos países de terceiro mundo certamente é motivadora de uma produção ancorada nas experiências cotidianas, reais, pois estas são marcadas pelas diversas violências sofridas por sua população. O cinema feminino produzido nesses países soma a essas experiências a desigualdade de gênero, cujas representações podem gerar identificação de mulheres invisibilizadas, que são diariamente esquecidas pelo mundo.

A necessidade das pessoas oprimidas escreverem suas próprias histórias não pode ser esgotada. Memória, um entendimento das lutas do passado e uma compreensão da história de cada um constitui uma dinâmica vital em qualquer luta. (Mulvey, p.155)¹¹

Para melhor compreender a importância dessas novas representações do universo feminino do cinema latino-americano é preciso, antes, entender sobre a questão das representações a partir de um viés teórico. Assim, utilizar-se-á a perspectiva de Serge Moscovici, que dedicou boa parte de sua vida ao estudo das representações sociais.

¹¹ Tradução livre de trecho do livro *Visual and Other Pleasures*: “*The need for oppressed people to write their own history cannot be overstressed. Memory, an understanding of struggles of the past and a sense of one’s own history constitute a vital dynamic in any struggle*” (Mulvey, 1975, p. 115).

6. Para compreender as representações: uma perspectiva teórica

Em seu livro *Representações Sociais, Investigações em Psicologia Social* (Editora Vozes, 2000) Serge Moscovici teoriza sobre as representações sociais, conceito que visa entender a dinâmica do pensamento da sociedade. A partir do viés dado pelo autor, que analisa o fenômeno através dos estudos em psicologia social, a idéia de representação social é intimamente ligada àquela de familiaridade. É através dela que nós percebemos o mundo, sendo necessário recorrermos a signos para fazermos a relação entre algo desconhecido com aquilo que nos é familiar, de modo a compreendê-lo. A função das representações sociais seria, essencialmente, convencionalizar e categorizar objetos, pessoas ou acontecimentos.

Esse processo de tornar algo familiar e compreensível se configura através da experiência, que tem na linguagem seu principal instrumento de articulação e disseminação de idéias. Este processo vem sendo constituído há anos e permanecerá sendo modificado enquanto houver interação humana. Para o autor a esfera social é de extrema importância para que a troca de informações siga acontecendo, mantendo o processo de formação de representações sociais ativo. Este não é feito apenas por uma parcela da sociedade, mas por todas as pessoas nela inseridas.

As representações sociais estariam inseridas em uma espécie de atmosfera que envolve um grupo de pessoas ou mesmo um indivíduo. Elas são específicas da sociedade como um todo, mas apresentam particularidades referentes às diferentes realidades sociais / culturais. Como sua principal função é tornar familiar algo não-familiar, ou tornar familiar a própria não-familiaridade, quando algo não corresponde àquilo que esperamos, ficamos com uma sensação de incompletude:

O medo do que é estranho (ou dos estranhos) é profundamente arraigado [...] a ameaça de perder marcos referenciais, de perder o contato com o que propicia um sentido de continuidade, de compreensão mútua, é uma ameaça insuportável. E quando a alteridade é jogada sobre nós na forma de algo que 'não é exatamente' como deveria ser, nós instintivamente o rejeitamos, porque ela ameaça a ordem estabelecida. (Moscovici, 2000, p.56)

Assim, utilizamos o referencial que temos para fazer o que não conhecemos adquirir sentido e integrar-se ao nosso sistema de representações.

Desta forma, as novas representações poderiam funcionar como reconstrutor da lógica de pensamento, familiarizar novas imagens e permitir novos julgamentos acerca do que é desconhecido, inesperado. Ao fabricar novas representações “[...] superamos o problema e o integramos em nosso mundo mental e físico, que é, com isso, enriquecido e transformado” (Moscovici, 2000, p.58)

Todas as representações sedimentam-se através de um mecanismo de ancoragem, que reduz idéias a categorias e imagens familiares. Além disso, há um processo de objetivação, que busca transformar uma coisa abstrata em algo mais palpável, transferindo-a da mente para o mundo concreto. Trata-se, então, de um processo de reconhecimento. A partir dessas premissas, Moscovici observou que a questão das representações está intimamente ligada àquela do preconceito que, por sua vez, liga-se com o problema de pesquisa aqui estudado.

As imagens da cotidianidade feminina observadas nos filmes elencados como corpus da pesquisa, apresentam uma nova forma de retratar a mulher no cinema. Ao mesmo tempo, os estilos de narrar essas histórias cotidianas, raramente vistas na tela, podem gerar resistência do público. Ter de voltar a atenção para mulheres pouco convencionais (se observarmos a representação de mulheres no cinema) também é um fator a ser considerado na recepção dos espectadores. Considerando-se o ponto de vista do autor, esse conteúdo novo, ainda pouco familiar, pode significar o início de novas representações que estão por se estabelecer, o que, por sua vez, contribuirá para a redução (ou mesmo o fim) do preconceito referentes a determinados tipos de narrativas, bem como com a(s) imagem(ns) que a sociedade cria a respeito das mulheres:

Se, por um lado, é a visão dominante que é a correta, então a única coisa que precisamos fazer é persuadir os grupos ou indivíduos contrários, que eles possuem uma quantidade enorme de características em comum, que eles são, de fato, espantosamente semelhantes e com isso nós nos livramos de classificações profundas e rápidas de estereótipos mútuos. (Moscovici, 2000, p.66)

Moscovici ressalta ainda a importância não apenas do grupo, mas do indivíduo no processo, além da realidade social que o envolve. Para ele, há certo momento em que as abstrações fruto da comunicação de pequenos grupos se separam da subjetividade do grupo e adquirem permanência e estabilidade, tornando-se independentes do fluxo de comunicação que a produziu, naturalizando, assim, essa nova imagem no inconsciente da sociedade que a configurou.

Ele não nega, no entanto, a relevância do poder e dos interesses dos poderosos na formação de certas representações ou valores que lhes dão sentido. A sociedade seria dependente de uma soma de idéias e valores em que acredita e que une seus membros. Assim, as representações recorrentes nos meios de comunicação, uma vez ligadas ao interesse dos poderosos, representariam uma força ideológica de grande resistência, difícil de ser substituída. Há uma espécie de alienação, que, inclusive, limita o entendimento, e até mesmo a tolerância, de produtos que não se adequam aos padrões dos *blockbusters* comerciais, sendo o tipo de narrativa dos filmes aqui estudados um claro exemplo disso. Graças ao seu ritmo, às suas escolhas estéticas e, mais do que tudo, à escolha de suas protagonistas e de suas histórias.

As pessoas que partilham de um conhecimento comum no decorrer de sua vida cotidiana não ‘raciocinam’ sobre ele ou conseguem colocá-lo diante de si como um ‘objeto’, ou analisar seus conteúdos colocando-o a certa distância para ‘observá-lo’, sem que eles mesmos estejam implicados nisso. (Moscovici, 2000, p.203)

Apesar dessa constatação, Moscovici ainda acredita na revolução das idéias, sendo estas construídas através de argumentos que possuem o poder de subverter uma idéia ou imagem dominante (Moscovici, 2000, p.246). Não há dúvidas de que a divergência de uma minoria encontra resistência na sociedade. Porém, o processo de ancoragem de novas representações, apesar de racional, não é perceptível, já que vai acontecendo de forma natural e gradativa, podendo, assim, familiarizar as representações originadas nos núcleos dessas minorias. Para o autor “representações coletivas ou sociais são a força da sociedade que se comunica e se transforma” (Moscovici, 2000, p.287)

Muito relevante para este trabalho é a importância que os meios de comunicação adquirem nesse processo de sedimentação de novas representações. A presença cada vez maior desses meios na vida atual permite uma aceleração do processo de transmissão de idéias e, por conseguinte, de ancoragem de novas representações sociais. Esta visão caminha junto com a de Teresa de Lauretis, que, por sua vez, baseou-se no conceito de “Tecnologias do Sexo” de Foucault para elaborar suas reflexões teóricas. Através do que ela chama de “Tecnologias de Gênero” novas representações podem ser disseminadas, para, posteriormente, sedimentarem-se no imaginário coletivo, reconfigurando, assim, as imagens femininas que circulam nas mídias e nas mentes. Em concordância com o que foi dito por Moscovici a respeito da relevância dos discursos do poder na construção do pensamento

social ela afirma, em seu texto *Strategies of Coherence*¹² (1987), que as narrativas dominantes refletem uma dimensão fundamental do imaginário e das fantasias coletivas sobre a história e a realidade e que muitos textos mantêm seus sistemas ideológicos implícitos em suas narrativas. Para ela

[...] explorar como a narrativa e a narratividade, graças às suas capacidades de criar desejos e de dirigir, sustentar ou delimitar identificações (em todos os sentidos do termo), são mecanismos estratégicos para a construção de outras formas de coerência, para a mudança dos termos da representação e para produzir condições de representabilidade de outro sujeito social gendrado.(Lauretis, 1987, p.109)¹³

Partindo do acima exposto, é preciso agora compreender quais são essas representações presentes nos filmes aqui estudados, para que, então, se possa discorrer sobre suas particularidades, bem como sua importância para a reconfiguração dos modos de perceber as figuras femininas que encontramos no cinema. Antes de passarmos para uma análise dos elementos destas narrativas, descrever-se-á as histórias de suas personagens, do modo a termos plena compreensão de suas trajetórias.

¹² Artigo presente no livro *Technologies of Gender* (Indiana University Press, 1987, p.107-126).

¹³ Tradução livre de trecho do livro *Technologies of Gender*: “[...] to explore how narrative and narrativity, because of their capacity to inscribe desire to direct, sustain, ou undercut identification (in all the senses of the term), are mechanisms to be employed strategically and tactically in the effort to construct other forms of coherence, to shift the terms of representation, to produce the conditions of representability of another – and gendered – social subject”(Lauretis, 1987, p.109).

7. Os filmes e suas histórias

7.1. A Teta Assustada

Ambientado no Peru, o filme, dirigido por Claudia Llosa, procura criar um relato sobre as violências sofridas por peruanas em um momento em que o terrorismo assolava o país. Fausta, a protagonista, concatena os diversos traumas relatados por mulheres açoitadas durante esta época sombria, mesmo que não tenha vivido naquele tempo. O resultado obtido pela roteirista e diretora se fez, além dos relatos escritos encontrados por ela, após um longo estudo sobre o medo.

O filme começa com o canto da mãe de Fausta, que narra as violências sofridas no povoado em que vivia. A mulher fala sobre a invasão de sua casa, quando homens mataram seu marido e a estupraram na época que ainda estava grávida. A filha está no local ouvindo a canção e, poucos minutos depois, presencia a morte da mãe. Ao sair da casa para pedir ajuda ao tio, seu nariz começa a sangrar e logo em seguida a moça desmaia. O deslocamento para o hospital, que é afastado do pequeno povoado em que vive, em Lima, no Peru, nos permite entender melhor sobre a protagonista.

Fausta é uma moça afetada pela violência sofrida pela mãe e carrega consigo a doença da teta assustada. Segundo a crença do local, mulheres que passaram pelo trauma da violência sexual na época do terrorismo desenvolvem grande medo do mundo, transmitindo-o através do leite materno. Como sua mãe ainda estava grávida quando fora violentada, Fausta foi contaminada pelo seu leite, e é considerada sem alma por seus familiares e vizinhos. Para proteger-se de um possível estupro, a moça inseriu uma batata em sua vagina, de modo a enojar e afastar qualquer agressor. O tubérculo, no entanto, segue crescendo em seu interior, deixando-a frágil e vulnerável. Apesar de recomendações médicas Fausta recusa-se a livrar-se da proteção e, mesmo com ela, seu medo é constante.

Após a perda da mãe a moça, que vive isolada na casa da família de seu tio, decide enterrá-la dignamente em sua terra natal. Logo ela descobre não ter meios para arcar com algo tão oneroso quanto um enterro. Ela opta, então, por enfrentar seus medos e sair da segurança de seu povoado para trabalhar em uma casa de família no centro de Lima. O corpo da mãe é preservado de modo a manter-se intacto até que Fausta consiga meios para enterrá-la. Seu tio, no entanto, lhe dá um prazo, pois não deseja a presença de um cadáver na casa durante o casamento de sua filha, que se realizará em alguns dias.

Com a ajuda de parentes a moça consegue um emprego como empregada doméstica na casa de uma musicista que está em crise criativa. Mesmo lá Fausta é obrigada a confrontar seus medos. Um dia, limpando certo cômodo da casa, ela sente-se mal ao ver quadro pendurado na parede em que está a fotografia de um militar. Apesar de ser obrigada a manter-se sempre isolada na cozinha nos momentos em que está desocupada, sua patroa ainda é capaz de descobrir seu segredo, que é o de cantar para afastar os sentimentos ruins. Ao sentir-se mal com a visão do quadro, Fausta corre para a pia da cozinha, e, enquanto lava o nariz que sangra, canta uma música de dor e sofrimento sobre uma sereia. Sua patroa (que a chama por diferentes nomes que não o dela) tenta aproveitar-se de seu dom e, em um momento conveniente, propõe um acordo: sempre que Fausta cantar a música da sereia ela lhe dará uma pérola de seu colar que arrebentou. Apesar da grande dificuldade em se comunicar com estranhos, Fausta vê nessa situação a oportunidade de conseguir meios para pagar mais rapidamente o enterro da mãe.

Além de seu trabalho regular, Fausta ainda ajuda a família de seu tio, que organiza casamentos no povoado em que vivem. Estes são repletos de alegorias e hábitos culturais muito específicos da região. Dentre eles há o teste da noiva, que deve descascar uma batata, para que a casca final seja analisada, pois esta determina a qualidade da vida do casal. Em um dos eventos, um homem interessa-se pela moça e é alertado sobre sua doença. Ele não se importa e vai ao encontro de Fausta em seu trabalho, desistindo após algumas investidas frustradas.

No local também trabalha Noé, um jardineiro, que chama a atenção da moça. Ele a trata bem e conversa com ela em sua língua materna. Apenas com Noé Fausta consegue abrir-se e explicar sua condição, seus medos, e falar sem grandes constrangimentos. Este inclusive a acompanha ao seu povoado e presencia uma de suas superstições, que é a de andar próxima aos muros para não ser pega por almas penadas.

Enfim chega o dia do concerto de piano de sua patroa. Fausta a acompanha e, da coxia, percebe que a música tocada é a mesma que cantava sempre para ela em troca das pérolas. Após a apresentação a moça congratula sua patroa e esta, com medo de que ela revele seu segredo, abandona-a no meio da rua, deixando-a completamente desamparada.

Sem as pérolas, Fausta não consegue realizar o enterro da mãe em tempo para o casamento da prima. Apesar do trato não ter sido cumprido, o cadáver da mãe é autorizado a permanecer na casa. Após a celebração, Fausta se depara com uma situação com a qual se

preparou durante toda a sua vida, mas que não esperava se passar do modo como aconteceu. Seu tio, embriagado, tenta aproveitar-se da vulnerabilidade da moça, que dormia, despertando seu maior medo. Desesperada, ela corre para casa da patroa, onde encara novamente o quadro do militar que lhe causara tanto medo anteriormente. Lá ela segue uma trilha de pérolas deixadas no chão, e por fim encontra Noé. Desesperada, a moça pede que ele a ajude a tirar a batata de dentro dela. Ao ser levada para o hospital, Fausta passa por uma cirurgia para a retirada do tubérculo da vagina, que cresceu e causou grave infecção. Seu tio a visita após o procedimento e é avisado pelo médico que a moça não abriu a mão um segundo sequer durante a cirurgia, segurando as pérolas durante todo o tempo. Por fim, Fausta, junto com sua família, leva o cadáver da mãe para ser enterrado. No meio do caminho, ela pede que o tio faça um pequeno desvio para que veja, junto com o cadáver de sua mãe, o mar. Dias depois ela recebe em sua casa um pequeno vaso com flores de batatas, enviados por Noé, e assim o filme termina.

7.2. La Nana

Sebastián Silva procurou colocar na tela um reflexo da experiência que viveu enquanto morou na casa de sua família. A presença de empregadas domésticas em lares de classe média e classe alta em países latino-americanos é freqüente e pouco problematizada. Assim, a produção chilena de 2009 se esforça para adentrar a intimidade de uma figura que se faz presente em inúmeras famílias sem na verdade fazer parte delas.

O filme “La Nana” começa com a imagem de Raquel, uma empregada doméstica, voltando à cozinha e sentando-se sozinha para jantar. A família para a qual trabalha é numerosa, composta por Mundo (Pai), Pilar (Mãe), Camila (irmã mais velha), Lucas (irmão do meio) e os pequenos Tomás e Gabriel (irmãos mais novos). Todos fazem barulho durante jantar mas logo se calam para fazer uma surpresa e celebrar o 41º aniversário da empregada, que trabalha há 20 anos na casa. Raquel desconfia que a família a surpreenderá e, arredia como é, nega-se a ir à sala de jantar. Lucas, filho por que têm mais carinho, tenta convencê-la a ir para a sala, mas é em vão. Depois de receber ordens, Raquel finalmente vai para o local, onde todos estão reunidos em volta de um bolo de aniversário e seguram diversos presentes. Constrangida, a empregada agradece, mas logo decide voltar a trabalhar. A patroa tenta proibi-la de arrumar a cozinha, mas ela, sem nenhum pudor, diz que se não o fizer naquele momento, terá de fazer no dia seguinte. Este início permite que conheçamos já um pouco da personalidade de Raquel, que será desvendada e transformada ao longo do filme.

No fim da noite Raquel volta para seu quarto, repleto de ursinhos de pelúcia, e abre os presentes. Ela descarta um deles após ver a etiqueta de uma loja barata. Logo sua mãe liga para desejar parabéns, mas a mulher não deixa que ela se alongue e mente, dizendo estar celebrando seu aniversário com a família. Antes de dormir a empregada ingere medicamentos para dor de cabeça, que nunca a abandona, e assim que acorda toma novamente uma pílula. Apresenta-se nesse momento a rotina de Raquel, que todo o dia toma banho, prepara o café do casal, arruma os meninos para ir para a escola e limpa a casa. Revela-se, então, a implicância de Raquel com Camila. Por motivos não explicados, Raquel demonstra desprezo por ela, fazendo barulho para acordá-la, negando-se a dar-lhe lanche, sumindo com seu gatinho de estimação, e etc. Pilar, a chefe da família, sabe dos sentimentos de Raquel por sua filha, pois, encontrou fotos no quarto da empregada, em que o rosto da jovem aparecia riscado.

Um dia, em meio a sua rotina solitária de trabalho Raquel apresenta um desmaio. No mesmo momento sua patroa liga e aproveita o atraso da empregada, que justifica-o por ter se sentido mal, para avisar-lhe que trará uma nova empregada para ajudar, já que acha que ela está envelhecendo e o serviço doméstico é demasiado para uma pessoa só. Raquel reage dizendo não ser necessário, mas, assim que retorna à casa depois de um dia de folga, encontra Mercedes, uma jovem peruana que trabalhará na casa a partir de então.

A antiga empregada aproveita seu conhecimento e a intimidade que tem com a família para impor-se para a nova ajudante. Ela a trata mal e age como se fosse sua patroa, dando-lhe ordens e estabelecendo limites. Estes, no entanto, não são respeitados quando Mercedes envolve-se com as crianças, fazendo Raquel sentir-se ameaçada. Esta, então, começa a ter atitudes imaturas, de modo a demonstrar seu descontentamento com a nova estranha da casa. Depois de brigar com a moça e desinfetar o banheiro após seu banho, Raquel aproveita um momento de descuido para trancá-la fora da casa e tentar incriminá-la por erro que não cometeu. Após ser trancada novamente, Mercedes desiste do emprego e pede demissão, causando a revolta de Camila, que não entende por que a mãe não demite Raquel, mesmo depois de tantas atitudes erradas.

A mãe de Pilar, no entanto, não a deixa desamparada e cede Sônia, sua empregada de confiança para ajudar nos serviços da casa. Novamente Raquel tranca a mulher fora de casa, mas esta, ao contrário da anterior, tem gênio forte e escala o muro do local para entrar novamente. Sônia se machuca e preocupa-se primeiro em tirar o assado queimado do forno.

Enfurecida, ela tenta agredir Raquel, que se esconde no closet dos patrões. O episódio resulta na destruição do navio em miniatura que Sr.Mundo levou mais de um ano montando.

Quando estava segura de que novas empregadas não seriam mais trazidas para a casa, Raquel apresenta grave desmaio, sendo levada às pressas para um hospital pela família. Diante da crise, Pilar contrata Lucy, uma nova ajudante. Inicialmente a empregada recusa-se a enfrentar a nova situação, escondendo-se por trás de sua enfermidade. Pilar argumenta com Lucy que Raquel dorme por causa do “cansaço acumulado de 20 anos”.

Quando finalmente volta a trabalhar Raquel apresenta a mesma atitude que teve com as outras ajudantes. Lucy, no entanto, deixa claro não estar interessada em roubar o lugar da antiga empregada, pois deseja algo diferente para seu futuro. A mulher apresenta uma atitude positiva diante da vida, intrigando Raquel com seus hábitos, como por exemplo o de correr ouvindo música. Com essa postura Lucy consegue o impensável: quebrar a resistência de Raquel. Primeiramente, ao tentar trancá-la do lado de fora, Lucy encara a atitude com bom humor e decide tirar parte das roupas para pegar sol. Por fim, a confiança é de fato estabelecida quando, após Raquel desinfetar o banheiro, deixando-o com forte odor, Lucy, chocada com a atitude da mulher, a abraça com piedade e pergunta o que fizeram com ela durante todos esses anos. A empregada finalmente reage, chorando no colo da nova ajudante.

A partir deste momento, Lucy e Raquel tornam-se grandes amigas, compartilhando experiências dentro do mundo em que têm que viver. Só então é possível conhecer melhor a antiga empregada, que passa a se abrir para Lucy. As duas criam o hábito de conversar de madrugada através da parede de seus quartos. Neste momento ouve-se Raquel demonstrar pela primeira vez interesse pelo sexo oposto, quando as duas conversam sobre um galã da novela. O único assunto que a mulher parece não se sentir a vontade em compartilhar é a relação que tem com sua família, chegando a dizer para a amiga que não tem muito o que dizer sobre esse assunto. Ao contrário de Raquel, Lucy tem uma boa relação familiar e aproveita o rumo de uma conversa para convidar a amiga para passar o natal com ela. Após um momento de insegurança, Raquel decide aceitar o convite, mas não sem justificar seu afastamento para Pilar, que fica feliz pela mulher.

Finalmente Raquel afasta-se da casa por vontade própria para passar o natal na terra de Lucy. Trata-se de um local humilde onde todos são receptivos e tratam a convidada com carinho. Destaca-se o interesse imediato do tio de Lucy, Eric, em Raquel. Durante a ceia de natal o homem é muito simpático e deixa seu interesse cada vez mais evidente. No fim da

noite, quando todos na casa dormem, Raquel e Eric conversam e ela logo deixa claro que está compreendendo as ações do homem e complementa dizendo não se importar. Na cena seguinte os dois estão prestes a ter relações sexuais quando Raquel, insegura, avisa que nunca fez aquilo e que talvez fosse melhor deixar para depois. No dia seguinte, no entanto, ela conta para Lucy que dormiu com seu tio, fato que não é possível afirmar com certeza. A intimidade com um homem não foi, no entanto, a única experiência que a viagem proporcionou à Raquel. Ao receber uma ligação da mãe na noite de Natal, ela, contagiada pelo ambiente em que estava, atende ao telefone de forma diferente, revelando, inclusive, informações sobre sua família, surpreendendo Lucy. Ela aproveita o momento para pedir desculpas para a mãe por motivos que não poderemos jamais conhecer, mas vê-se frustrada pela qualidade ruim da ligação.

O retorno ao trabalho vem acompanhado de uma notícia triste para a protagonista. Ao fazer uma festa surpresa para Lucy (assim como a que fizeram para ela no início do filme) esta aproveita para informar que voltará a viver com sua família. Imediatamente Raquel demonstra descontentamento, não sendo capaz de verbalizar seus sentimentos. Lucy vai embora, mas sua passagem não será jamais esquecida por Raquel. Esta passa a ter uma nova relação com seu trabalho e com sua vida, sendo isso simbolizado pela última cena, em que ela se arruma, exatamente como a amiga o fazia, para correr na rua. Os filhos do casal perguntam onde ela vai daquele jeito e a resposta é semelhante à dada por Lucy tempos atrás: “Pescar... não vou trotar”. Raquel, então, sai da casa por vontade própria e pouco a pouco se solta, correndo na rua e ouvindo música.

7.3. Quebra-cabeças

“Ter ou não uma paixão é como viver ou não”¹⁴ é um fato do qual Natalia Smirnoff, diretora do filme argentino *Quebra-cabeças* (2010), está convencida. A realizadora voltou-se para o desenvolvimento de uma narrativa sobre o cotidiano de uma dona de casa que descobriu nos jogos de quebra-cabeça uma grande paixão. Sua jornada de descoberta é, em sua opinião, o que a transforma em grande heroína desta história.

O filme se inicia com Maria Del Carmen, a protagonista, preparando diversos pratos na cozinha de sua casa. Quando esta se desloca para a sala vê-se que há uma comemoração com a presença de diversos familiares. A mulher nega qualquer ajuda que lhe é oferecida,

¹⁴ Trecho retirado de entrevista de Natalia Smirnoff ao site *Deutsche Welle* (2010).

inclusive quando um prato se quebra na sala. Ela pega os pedaços deste, leva para a cozinha e tenta remontá-lo, descobrindo, em seguida, faltar um pedaço. Enfim um bolo que confeitara é levado para sala e descobre-se que se trata do aniversário da própria Maria, que de completa 50 anos.

Mesmo com o fim da festa Maria permanece na cozinha, desta vez lavando a louça. Quando finalmente termina, vai ver os presentes que recebeu e lá encontra um quebra-cabeça de muitas peças dado por sua tia, que logo desperta seu interesse. Ela então decide começar a montá-lo e se detém por alguns minutos em sua caixa, que traz a imagem de Nefertiti, a rainha egípcia. Antes de deitar-se, após ver a imagem da caixa, ela se observa no espelho por alguns minutos.

No dia seguinte a família de Maria, que é composta por seu marido Juan e por seus filhos Juan Pablo e Iván, almoça junta. Os homens à mesa dominam a conversa e Maria segue preocupada em servi-los com presteza. Após recusar-se a sair com eles, Maria traz frutas que desagradam o marido, que não se abstém de fazer críticas à esposa. Quando ele finalmente sai com os filhos, se despede de Maria, dizendo gostar muito dela. Finalmente a mãe de família tem um momento só para si, em que pode se dedicar à montagem do quebra-cabeça que ganhou. É possível finalmente notar uma expressão de contentamento no rosto de Maria. Assim, logo que termina, ela espera ter outro momento sozinha para procurar novos quebra-cabeças guardados pelo local onde mora. Enfim, quando tem uma oportunidade de sair de casa, ao fazer compras com Juan, ela vai à seção em que o jogo é vendido, mas logo é repreendida pelo marido, que reclama de seu novo *passatempo*. Quando Maria apresenta descontentamento ao colocar o quebra-cabeça de volta na prateleira, Juan se compadece e permite que ela escolha um para levar.

Em uma de suas tardes solitárias, Maria decide ligar para sua tia e pedir o endereço da loja em que comprou seu presente e descobre que outra tia sua foi submetida a uma cirurgia no joelho. A mulher vai, então, à loja Puzzlemania e, em meio ao seu encantamento, descobre um pequeno papel em que uma pessoa diz buscar um(a) companheiro(a) para montar quebra-cabeças em um torneio. Maria pega o contato do interessado e volta para sua rotina. Alguns fragmentos mostram sua relação com o marido, em que finge dormir para não ter relações sexuais. Para não receber críticas de Juan, ela passa a montar os quebra-cabeças durante suas tardes e os esconde embaixo do sofá, sempre em que a hora do marido e dos filhos retornarem à casa se aproxima.

A dona de casa decide, enfim, entrar em contato com o interessado em um companheiro para montar quebra-cabeças. Ela vai a uma *lan house* e pede ajuda a atendente, que logo constata sua completa ignorância em relação à internet. Maria pergunta o quanto custa para abrir uma conta de e-mail e a atendente decide ajudá-la, fornecendo sua conta para que consiga o telefone do interessado. Após alguns dias ela finalmente obtém uma resposta e vai ao encontro do interessado, Roberto, dizendo para a família que, na verdade, irá cuidar de sua tia operada.

O encontro se dá na casa do homem, que desperta a atenção de Maria por sua suntuosidade. Roberto finalmente explica suas intenções, que são as de participar de um torneio nacional para concorrer à oportunidade de ser classificado para a competição internacional, que acontecerá na Alemanha. Maria então é testada e, apesar de seu amadorismo, é escolhida para ser sua dupla no torneio.

Dá em diante algumas tardes de Maria passam a ser preenchidas por seus treinos de quebra-cabeça. Ela é muito bem recebida na casa de Roberto, em que uma empregada, de nome Carmen, a recebe e serve chás importados. Seu parceiro a ensina pouco a pouco a montar de forma mais ágil, ensinando-lhe técnicas e dicas, e a mulher demonstra cada vez mais felicidade ao sair do treino. Seu comportamento em casa passa a ficar diferente, quando a mulher apresenta comportamentos inusitados, como bater os pés na água da bacia de escalda-pés e encharcar o chão sem nenhum motivo aparente, ou ao esquecer de comprar determinados alimentos e atrasar o preparo do jantar. Como justificativa por sua ausência em algumas tardes, ela diz para a família que cuidará da tia operada.

Apesar de sentir-se bem, Maria se vê diante de uma realidade muito diferente da que está acostumada. Ela pratica a montagem de quebra-cabeças em um cômodo todo dedicado a isso, onde uma empregada a servirá sempre que necessário. Além disso, Roberto demonstra total conforto com a presença da desconhecida, chegando a recebê-la de roupão e ensinando-a a fazer alongamentos para as dores da prática. Com o tempo, a dona de casa confessa a seu parceiro não poder ir à Alemanha, dizendo até ter interesse, mas que é melhor que não o faça. Roberto, no entanto, insiste que ela compita ao seu lado.

Essa experiência permite que conheçamos os pensamentos muito particulares que habitam a mente de Maria, como, por exemplo, o interesse pela cultura do Egito antigo, principalmente pela rainha Nefertiti. Com o tempo também ela se mostra mais receptiva ao marido, chegando a desejar ter relações sexuais. Os dois ainda viajam para um terreno que

têm em Chascomus (e desejam vender para dar o dinheiro para os filhos) e lá Maria revela seu desejo em participar do torneio de quebra-cabeça. Juan debocha de seu interesse, constrangendo-a durante o jantar.

Roberto e Maria finalmente se inscrevem no campeonato e retornam à casa do homem para celebrar. Durante um momento raro de descontração o homem tenta beijá-la e ela se esquiva. Na vida doméstica, Maria mostra-se cada vez mais negligente, deixando o marido incomodado. Ao decidir praticar para o torneio, montando um quebra-cabeça de madrugada, Juan chega ao cômodo e, descontrolado, diz que a mulher está parecendo uma louca. Quando ela tenta confrontar o marido, questionando suas atitudes negligentes, ele se irrita e destrói o jogo que estava montando.

Finalmente chega o dia do campeonato e, apesar de sua insegurança, Maria vence com Roberto, levando um grande troféu para a casa dele. Feliz, ela liga para casa para dar a notícia da vitória e dispensa a carona do filho, desejando comemorar um pouco mais com seu companheiro (a família sequer desconfia que ela jogou em dupla). Com clara expressão de nervosismo, a mulher bebe rapidamente uma taça de champanhe e logo começa a chorar. Em seguida, ela beija Roberto e os têm relações sexuais.

Maria volta para sua vida normal, mas sua volta é acompanhada das mudanças pela qual passou durante o período em que treinou com Roberto. Ela pede a ajuda da família para transformar um quarto de entulhos em seu quarto de montar quebra-cabeças. Nesse momento Maria está muito mais desinibida, dançando junto com os filhos a música de um antigo brinquedo encontrado no cômodo. Roberto a chama novamente em sua casa para lhe entregar a passagem que lhe é de direito. A mulher insiste que não irá, mas leva a passagem com ela após insistência. No caminho de volta para a casa, Maria chora intensamente. Na cena final do filme a protagonista está sentada sobre uma toalha em um campo aberto, comendo uma fruta tranquilamente.

7.4. Riscado

Motivado por um desejo de retratar a vida de uma atriz que busca ascender na profissão, Gustavo Pizzi realizou o filme *Riscado*. A partir de um roteiro concebido por sua esposa, a atriz Karine Telles (protagonista do filme), o filme foi reconhecido pelo talento em retratar convincentemente o cotidiano de uma atriz que se esforça dia após dia para conseguir o papel de sua vida.

O filme se inicia com uma mulher entrando em uma repartição silenciosa usando uma roupa semelhante às usadas por mulheres nos anos 50 e segurando vários balões vermelhos. Na cena seguinte pode-se ver essa mesma mulher fumando um cigarro próximo à janela, já com trajes atuais. Na duração do plano ela olha para a câmera, que se detém em sua ação por algum tempo, até que entram os créditos de abertura.

Essas são as primeiras imagens de Bianca, a protagonista que dará vida ao filme. Na cena seguinte ela fala com a mãe pelo telefone enquanto coloca fantasias que estavam espalhadas pelo sofá da sala de seu apartamento em uma sacola. Ela sai de casa para ir trabalhar. Bianca se fantasia de Carmem Miranda e canta com uma banda em frente a um salão de beleza que acabou de ser inaugurado. A música, que é improvisada pela atriz, fala sobre os procedimentos estéticos oferecidos pelo salão da Dona Zaira. Na marchinha a protagonista também alega que “só é feia quem quer”, mas também que “cada um do seu jeito, todo mundo é perfeito”. Ao fim do expediente ela vai à Confeitaria Colombo, no centro do Rio de Janeiro, e faz um lanche.

Em outro dia ela está em uma sala e aguarda para fazer um teste para um filme, no qual deseja realizar o papel de Verônica. Outras mulheres o fazem antes dela e os testes são mostrados. Pode-se ver o diretor pedindo que as candidatas improvisem algo, situação que também será pedida para Bianca. Sua vez finalmente chega e, após falar o texto que lhe foi pedido, vem o momento da improvisação. Neste, ela pega um isqueiro e interpreta a famosa cena de Marlyn Monroe cantando *Happy Birthday*. Após a surpresa do diretor ela revela que essas performances fazem parte de seu trabalho, em que interpreta divas do cinema em eventos.

Bianca então é mostrada no ensaio de uma peça de teatro. Em meio a preocupações de ordem técnica do diretor, ela e seu companheiro de cena falam sobre sonhos em que não conseguem realizar as ações desejadas. No caso da personagem de Bianca trata-se de não conseguir chegar ao topo de uma árvore em que tenta subir. Seu outro trabalho é mostrado em seguida.

Nele ela encontra seu chefe, Felipe, em seu escritório, e leva a amiga Cecília, que está em busca de emprego. Ela fala com ele sobre o aviso do porteiro de que a água irá acabar e então a amiga é entrevistada. Ele a constringe pedindo que improvise algo, para mostrar como pretende abordar as pessoas na rua. Felipe finge assediá-la e diz que ela tem que estar preparada para essa situação, pois “99% dos homens são escrotos. Já até passaram a mão na

bunda da Bianca uma vez”. Na cena seguinte Bianca, Cecília e mais duas mulheres andam fantasiadas pela noite do Rio de Janeiro distribuindo folhetos de uma festa à fantasia. No fim do expediente as quatro lancham no meio da rua e se preocupam em como voltar pra casa tão tarde da noite.

É mostrada, então, uma gravação caseira em que Bianca joga pedaços de papel em uma bacia com água. A cena é breve e logo é cortada para Bianca realizando um novo trabalho. A moça se maquia em um banheiro enquanto a mulher que a contrata explica o que deve fazer, que consiste em cantar parabéns para o seu pai fantasiada de Marlyn Monroe. A contratante preocupa-se com os trajes de Bianca e pede que ela não chegue muito perto do aniversariante para que sua mãe não fique constrangida. A mulher pergunta “Você não tira a roupa não, né?” e Bianca diz que não é uma prostituta, e sim uma atriz. Ela pede o pagamento e, em seguida, leva o bolo com velas acesas para o a festa e canta “*Happy Birthday*”. Ao fim do trabalho a atriz é mostrada sentada em um meio-fio, tirando parte da fantasia e fumando, para então chamar um ônibus.

Em outro momento ela vai à casa de sua senhoria, que é amiga de sua mãe e pergunta por ela diversas vezes. A mulher cobra o aluguel e reclama dos atrasos, dando um longo sermão em Bianca. Ela questiona a profissão da moça e diz que é preciso pensar se não é chegada a hora de ela dedicar-se a um emprego mais sério e parar de investir nesse sonho. No dia seguinte, no entanto, trabalhando em divulgação da festa à fantasia, ela recebe ligação de Maurício, assistente do filme para o qual fizera o teste dias atrás. Ela é aprovada para o papel e finalmente demonstra uma expressão de felicidade. Bianca volta a trabalhar depois que Felipe a tira de seu momento de êxtase. Na mesma noite ela faz mais um de seus vídeos caseiros em que se filma durante um jantar que preparou para si mesma. Em sua frente há uma pequena placa na qual está escrita a palavra “atriz”.

Em seguida a cena inicial do filme é retomada e podemos ver seu desenrolar. Os balões estão sendo levados para Seu Constantino, que está se aposentando de seu trabalho em uma repartição. Com muita simpatia ela lhe dá um presente comprado por seus colegas e dá início à festa de despedida. Todos comemoram e ela logo vai embora. Já em sua casa Maurício a visita e leva materiais para que ela estude para o papel. Ele diz que a história de Bianca inspirou o diretor, que colocará sua experiência no roteiro. Segundo o assistente, a personagem será ela, e a moça parece não acreditar. Logo na seqüência um pequeno insert é

feito. Na cena Bianca nada com um maiô vermelho em uma piscina. Trata-se de mais uma filmagem feita por ela mesma.

Durante o processo de preparação de sua personagem, a protagonista visita a casa em que o diretor Tomás se hospeda e, durante sua espera, mexe em objetos interessantes do local. Ela fala sobre seus vídeos caseiros e dá uma cópia para o diretor, que procura criar um vínculo com a atriz oferecendo-lhe um pouco do café que ela tanto apreciou tomar em sua companhia. Em uma breve conversa com Maurício ela diz gostar muito de trabalhar.

Então, outra de suas filmagens é mostrada e nesta ela filma seu caminhar pela rua, e a cena antecede a primeira apresentação da peça que ensaiava, que vem a ser um sucesso. Após comemorarem em um bar, o diretor da peça e Bianca voltam juntos para casa e conversam sobre a “ralação” para fazer o espetáculo. Eles falam de como seria bom se houvesse público e eles conseguissem algum dinheiro com o trabalho e a conversa ainda se alonga, chegando finalmente ao tema do filme para o qual Bianca se prepara. A cena se segue de mais uma filmagem caseira. Nesta Bianca costura roupa em máquina.

Durante entrevista concedida por Tomás Bianca é apresentada como a “descoberta” do diretor, a única brasileira do filme. A cena é interrompida por outro vídeo caseiro da atriz, que filma a janela, de onde vê um raio cair no horizonte. Bianca então vai ao encontro de Felipe para devolver sua fantasia e cobrar seu pagamento. O homem se diz surpreso com o aviso e os dois têm uma breve discussão a respeito da quantia a ser paga. Ele questiona a mulher a respeito da fantasia e decide perguntar para as outras funcionárias se alguém tem uma amiga bonita para fazer o trabalho. Enquanto liga para a mulher ele pergunta “não é gorda não, né?”.

Bianca é mostrada, através de outro enquadramento¹⁵, enquanto pendura roupas no varal do apartamento e fala ao telefone com uma pessoa, recusando um trabalho por causa do filme. Em seguida, ela e Maurício vêem o cronograma de filmagem antes da leitura de roteiro. A cena é a mesma vivida por Bianca no passado, em que se vestiu de Marilyn para cantar parabéns para homem e sua filha pediu que ela não se aproximasse de seu pai. Um novo insert feito a partir do enquadramento diferenciado dá seqüência ao filme. Agora ela está fantasiada

¹⁵ Nele a imagem é delimitada por um quadrado com as pontas arredondadas. Os tons da imagem apresentam saturação de cor diferente. Além disso é possível ver grânulos como os de uma película que foi ampliada. Este enquadramento é usado desde o começo do filme, mas passa a ser mais recorrente após a segunda metade da história.

de Betty Page e imita seus movimentos enquanto os vê na televisão. A imagem do que está vendo é projetada em sua direção.

Outro ensaio da peça acontece e agora Cecília também ensaia, fazendo a personagem de Bianca. Ela e o diretor conversam sobre a impossibilidade de sua permanência na peça durante as filmagens. Ele não acredita que Cecília conseguirá fazer o papel tão bem, mas aceita que o afastamento de Bianca. Mais tarde, ele dorme no sofá da atriz enquanto esta vê programa sobre construção de personagem. Depois de pedir que ele vá dormir em seu quarto, ela liga sua câmera para filmar uma leitura de roteiro.

O processo de pré-produção segue com toda a força e Bianca colabora cada vez mais com a elaboração do filme. Ela sugere uma locação para Tomás, que fica encantado com o cenário que cerca uma piscina que fora desativada. Através do enquadramento diferenciado, Bianca é mostrada em sua preparação, anexando fotos e sublinhando o roteiro, afixados em um mural. O diretor ainda deseja ver uma das performances da protagonista e pede que seu assistente providencie uma banda para filmar Bianca em ação, vestida como Carmem Miranda.

Dias depois, após se arrumar em camarim, a protagonista sai fantasiada de Carmem Miranda pelas ruas do centro do Rio de Janeiro com Maurício ao seu lado. Durante o evento, Tomás recebe a notícia de que Bianca não poderá ser a protagonista do filme, já que não fala francês. A indignação no diretor não é suficiente para reverter a situação e, ao fim da filmagem, Maurício recebe a infeliz notícia, que deverá ser comunicada à alegre Bianca. No corte seguinte, através do enquadramento diferenciado, podemos ver Bianca sentada em uma escada, ainda fantasiada, chorando copiosamente enquanto Maurício e os músicos a observam ao longe.

Os últimos minutos do filme mostram a filmagem da cena da Carmem Miranda realizada na locação da piscina apresentada por Bianca. Outra atriz canta enquanto diversas pessoas dançam ao seu redor com grandes bananas em mãos, dentre elas, Bianca, que teve sua participação no filme reduzida a uma figuração. O momento em que ela aparece também é enquadrado de forma diferente, e logo é seguido do pedido de Tomás para que as figurantes levantem as bananas na hora certa e demonstrem mais animação, alegria e felicidade. Bianca então levanta a banana, ouve o ação e força um sorriso.

8. Do filme à desconstrução: iniciando o processo de análise

As narrativas das histórias aqui mencionadas nos permitem perceber que suas protagonistas diferem muito entre si. Seus modos de vida, no entanto, convergem em diversos aspectos, exigindo uma leitura um pouco mais aprofundada de suas características, de suas relações com o mundo e com as pessoas que cruzam seus caminhos. Essas análises possibilitarão uma leitura a respeito das novas imagens do universo feminino circulantes no cinema latino-americano atual.

Em seu livro *A terceira mulher – permanência e revolução no feminino* (1997), Gilles Lipovetsky nos apresenta um panorama da mulher moderna, que passou a se configurar após as transformações causadas pela Segunda Guerra Mundial. Motivado por suas impressões de que, ao longo da história, nada apresentou uma transformação tão rápida e tão significativa quanto a situação da mulher na sociedade, o autor decide empreender uma análise dos aspectos que perpassam as vidas das mulheres, para então chegar a uma definição de suas características. Seus principais campos de análise referem-se às questões do amor, da beleza, do trabalho e do lar, além do poder feminino.

Lipovetsky cunha o termo “terceira mulher” para definir o estado atual deste segmento da sociedade, estabelecendo uma comparação entre os outros dois tipos de mulheres que antecederam esse modelo moderno de feminino. Essencialmente os três modelos de mulher podem ser caracterizados através da relação destas com o amor, com a vida profissional, com a família e o ambiente doméstico. A primeira mulher foi uma figura que habitou por séculos o mundo, até o XIX, sendo esta sujeita a uma lógica social que tinha por princípio a valorização exclusiva da figura masculina, bem como de suas competências. Nas sociedades ocidentais a figura feminina era vítima de um destino imposto pela lógica patriarcal vigente, que as demonizava e tratava tudo o que fosse ligado ao feminino como menor, imperfeito e dotado de um mal inerente. O que caracterizava a primeira mulher era seu poder sobre a procriação. A segunda mulher começa a se constituir antes mesmo do fim total da primeira mulher. Com a emergência de um modelo literário que passou a se constituir no século XII, passou-se a difundir uma nova idéia de mulher, mais pura, dotada de uma beleza divina e de poderes e mistérios que só seu sexo poderia conhecer. Esse novo modelo seria a síntese do que o autor chama de época da “mulher valorizada”. Esta condição feminina, muito diferente da anterior, se concretizou, de fato, em meados do século XIX e teve por característica principal a promoção da desinstitucionalização da família. Finalmente, a terceira mulher, modelo que

começou a se estabelecer após o advento da Segunda Guerra Mundial, representa uma mulher que deixa de ser subordinada ao homem e busca a realização pessoal através de sua independência. Sua característica essencial seria a promoção referencial igualitária do casal. Esse panorama oferecido pelo autor significa, a seu ver, que “O que se manifesta concretiza, mais profundamente, uma ruptura histórica na maneira pela qual é construída a identidade feminina, bem como as relações entre os sexos” (Lipovetsky, 1997, p.231).

Nota-se que se trata de um processo gradativo de conquista de uma autonomia, bem como da emergência de um modelo de mulher questionador, que desejou subverter a ordem patriarcal que lhes mantinham presas à casa e aos filhos, vítimas de seu destino biológico.

Encontrando similaridades entre o modelo de feminino proposto pelo autor e as personagens aqui analisadas, detectou-se a necessidade de analisar pontos específicos que perpassam a vida de cada uma das protagonistas, para encontrar núcleos de convergência para as quatro narrativas femininas e cinematografias. Isso nos permitirá identificar que representações femininas estão sendo criadas no cinema latino-americano atual, para então problematizar esse novo feminino em questão.

Antes de se passar para as análises de aspectos específicos referentes às personagens, é importante destacar que as narrativas aqui estudadas se ligam também pelo recorte que fazem do cotidiano das protagonistas. Este recorte legitima a escolha dessas personagens, que, por si mesmas, não apresentam uma vida grandiosa e glamourosa, não merecendo, a partir da lógica da grande indústria cinematográfica, um espaço na tela. Os cineastas realizadores dos filmes em questão conseguiram encontrar o valor da mulher comum, reflexo da idéia daquilo que Michel de Certeau denominou “o homem ordinário”¹⁶. Trata-se do sublime, de que Denilson Lopes fala em seu texto *O sublime no banal* (2007), aquele encontrado na experiência cotidiana, nos pequenos gestos que passam despercebidos em meio a tantas preocupações mundanas.

As protagonistas merecem ser aqui mostradas porque suas ações, seus gestos, suas rotinas têm uma beleza própria, ao mesmo tempo em que são extremamente banais. Elas são reflexos de nós mesmos, permitindo que nos observemos de outra forma, que enxerguemos a beleza de nosso próprio cotidiano. “Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no

¹⁶ “Trata-se de uma multidão móvel e contínua, densamente aglomerada como pano inconsútil, uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém. Rios cifrados da rua” (Certeau, 1994, p.58)

detalhe, no incidente, no menor que residirá o espaço de resistência, da diferença” (Lopes, 2007, p.40).

Michel de Certeau dedicou-se ao estudo desse cotidiano, em sua obra *A invenção do cotidiano – as artes de fazer* (Editora Vozes, 1994), voltando sua pesquisa para a análise dos modos de fazer, já que acredita que as ações cotidianas são a síntese intelectual dos sujeitos. Seu objeto de estudo foi o “homem ordinário”, o homem comum, que não está inserido nos grandes mecanismos do poder. Não é um homem que comanda, que é produtor de cultura, mas cuja cotidianidade tem muito a dizer sobre uma sociedade, já que é a cotidianidade de uma massa marginalizada, de uma maioria silenciosa. O sujeito ordinário é, para ele, o *cada um e o ninguém* (Certeau, 1994, p.60). Entra-se, aí, em consonância com a idéia de sublime no banal proposta por Lopes, bem sintetizada pela citação que faz de Witold Gombrowics “[...] Vocês não fazem idéia como, com esses detalhes, alguém se torna imenso, é incrível como se cresce” (Certeau, 1994, p.53).

Esses detalhes da vida cotidiana, destacados através da citação, são chamados por Michel Maffesoli, em *O conhecimento comum* (Editora Brasiliense, 1985), de anomalias, se pensados do ponto de vista de pensadores que rejeitam a importância dos estudos sobre o cotidiano. Rejeitando essa posição teórica, o sociólogo acredita em um estudo holístico da cotidianidade, que dê conta de sua fragmentação e de sua polissemia. A proposição de que cada elemento da vida do homem comum importa encontra-se, ao seu ver, dentro de uma perspectiva poética, a mesma defendida por Lopes e que, por sua vez, adéqua-se às estéticas dos filmes aqui estudados. Para Maffesoli, “anomalias” seriam melhor definidas através do que Vilfredo Pareto denominou de “resíduos” (Maffesoli, 1985, p.196), sendo esses os diferentes aspectos da vida diária e comum que constituem uma interrogação viva do estudioso do cotidiano, “[...] será possível encontrar, no cerne da banalidade, estruturas significantes que valem em/por sim mesmas” (Maffesoli, 1985, p.213).

A experiência do sujeito é entendida, segundo o autor, como um caminho para que se possa entender melhor a sociedade, um micro-cosmos que reflete um macro-cosmos. Assim, as experiências pessoais e íntimas de Fausta, Raquel, Maria e Bianca podem ser entendidas como um indício do que se passa com outras empregadas domésticas, donas de casa e atrizes, revelando o caráter de identificação das narrativas aqui analisadas. Esse caráter é reforçado pela estética realista dos filmes, que, no entanto, não explora as mazelas, a violência vivida no

cotidiano, mas a rotina diária de mulheres que se dividem entre o trabalho e a privacidade, de uma forma íntima, leve.

Defender o silêncio, a sutileza e a invisibilidade [...] é, ao mesmo tempo, uma estratégia à altura de uma ‘sociedade do espetáculo [em que] o poder e o controle são discursivamente sutis’, e um contraponto a uma arte que fala demais, produz imagens demais, sem perder de vista a questão ética: ‘*o que fazer quando se está diante de uma realidade cruel?*’ [...]; o desafio artístico se colocaria em termos de uma estética do afeto, entendida aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética, não mais uma arte de limites, de transgressão mas de possibilidades. (Lopes, 2011, p.168)

Após a leitura da obra de Lipovetsky, além das diferentes perspectivas teóricas que discutem o cotidiano, que perpassa as quatro narrativas aqui estudadas, foram identificadas, após alguns visionamentos dos filmes *A Teta Assustada*, *La Nana*, *Quebra-Cabeças* e *Riscado*, intersecções em alguns aspectos dessas obras, que também dialogam com as categorias da análise da “A terceira mulher”. Delimitou-se, então, quatro categorias de análise, os “resíduos” de que Maffesoli nos fala, que nos oferecerão dados sobre diferentes aspectos de suas vidas, sendo elas: a beleza/vaidade, a casa, o trabalho e a afetividade. É o desenvolvimento dessas análises que constituirá o próximo capítulo da pesquisa aqui empreendida.

8.1. Só é feia quem quer? A beleza e a vaidade nos filmes

Há muito o sexo feminino é identificado aos conceitos de beleza e vaidade. A lógica da estética imposta pela indústria da beleza é essencialmente cruel, pois, às mulheres são projetados ideais estéticos muitas vezes distantes da realidade, com corpos completamente alterados por programas de edição de imagem circulando na mídia, que muitas vezes não existem ou são conquistados através de práticas médicas invasivas e perigosas.

Em seu livro *O Mito da Beleza* (Editora Rocco, 1992), Naomi Wolf entende que a mulher é, há tempos, escrava do mito que dá nome ao livro. Segundo este, a beleza seria uma característica essencialmente feminina, originada de sua condição “biológica, sexual e evolutiva” (Wolf, 1992, p.13-14). Assim, às mulheres cabe a função de ser bela, e aos homens resta possuir uma bela mulher. Atrair esse fato à questão biológica significaria, então, tentar naturalizá-lo, torná-lo uma verdade incontestável. Várias pesquisas, no entanto, mostram que ideais estéticos originam-se culturalmente, e, portanto, não podem ser tomados como uma verdade universal. Estudos provam que nem mesmo a reprodução é determinada pelos atributos físicos de uma mulher, o que permite a negação do mito social da beleza a que o sexo feminino é diariamente exposto: “A ‘beleza’ não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica.” (Wolf, 1992, p.14)

Wolf defende ainda que a propagação desse mito insere-se dentro das estratégias patriarcais para minar as conquistas feministas e manterem as mulheres submissas a um sistema que as deprecia e as atrela a um modelo de consumo inatingível. Na verdade, esse mito refere-se muito mais aos comportamentos desejados das mulheres do que propriamente à aparência física. O que de fato existe é um desejo patriarcal de que permaneçam vulneráveis e dependentes de uma aprovação masculina, e os meios de comunicação de massa são armas estratégicas para a difusão dos ideais estéticos desejáveis. Para a autora, “Uma ideologia que fizesse com que nos sentíssemos valendo menos tornou-se urgente e necessária para se contrapor à forma pela qual o feminismo começava a fazer com que nos valorizássemos mais.” (Wolf, 1992, p.22). Ela ainda diz

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade,

domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente. (Wolf, 1992, p.13)

Em seu texto, Lipovetsky também reconhece o valor da beleza na constituição da mulher enquanto ser social, beleza esta ligada intimamente ao conceito de feminilidade. Ele relembra períodos da história em que esse aspecto era irrelevante para o sexo feminino, tamanha era sua desvalorização na sociedade. Com o enclausuramento da mulher no lar, uma nova relação desta com a beleza começou a se instituir, sendo esse conceito ligado, na época da Renascença, à ociosidade, ao luxo e à riqueza, idéias essas incompatíveis com qualquer atividade feminina remunerada realizada na esfera pública. Paradoxalmente, nessa mesma época, a beleza deixa de ser símbolo da maldade e do desvio de caráter femininos, para tornar-se uma virtude que aproximava a mulher de um plano divino.

Na modernidade a beleza deixa de ser um atributo moral, passando a ser dissociada da idéia virtuosa de “bem” oferecida no passado pelo pensamento cristão. Agora, a beleza é um valor físico, estético e sexual, e não deixa de ser atribuída principalmente aos indivíduos do sexo feminino, havendo, atualmente, no entanto, uma elevação da vaidade masculina. Há, assim, uma cultura hierárquica do belo sexo, que reforça o estereótipo da mulher passiva, frágil e inferior. Da mesma forma que Wolf, Lipovetsky defende que o culto à beleza feminina perpetua a dominação masculina através da negação da mulher por outros meios.

O autor, no entanto, discorda da idéia de boicote às conquistas feministas, não acreditando na beleza como um simples mecanismo de impedimento da progressão social da mulher. Ele percebe que, atualmente, o padrão estabelece-se pelas próprias mulheres, que entendem o corpo belo e bem conservado como um signo de seu sucesso e de seu auto-controle

Ao contrário de um dispositivo arcaico, o culto contemporâneo da beleza deve ser compreendida sob o signo moderno da não-aceitação da fatalidade, da ascensão ao poder dos valores conquistados da apropriação do mundo e de si. (Lipovetsky, 1997, p.139)

Com o surgimento da modernidade surgiu também o ideal do “governo de si”, que teve conseqüências fundamentais na maneira do ser humano lidar com o próprio corpo. A preocupação com a saúde e com a aparência física, apesar de ter sido muito mais cruel com o sexo feminino não deixou de tornar-se um elemento constitutivo de sua identidade. Com a

conquista cada vez maior de direitos, que aproximam mais e mais homens e mulheres, o culto à beleza surge como elemento definidor do sexo feminino, diferenciando as mulheres dos homens na sociedade: é a beleza que contrabalança o processo de desestabilização dos papéis de sexo. Então, por mais que concorde que o culto à beleza aja como elemento de perpetuação da dominação masculina, Lipovetsky não deixa de acreditar que vivemos hoje uma cultura positiva do belo sexo: “Para além da divisão sexual que reafirmam com ênfase, as imagens contemporâneas do feminino traduzem mais o progresso do imaginário igualitário do que a perpetuação de uma cultura misógina” (Lipovetsky, 1997, p.176)

Uma vez que a estética e a vaidade tornam-se elementos constitutivos do feminino, considera-se fundamental fazer uma análise das personagens aqui estudadas, de modo a desvendar a relação destas com a dimensão da beleza, para em seguida discutir as representações femininas propagadas pelos filmes aqui estudados.

Fausta, a protagonista de “A teta assustada”, é a que menos aparenta ligar para questões estéticas. A moça veste-se com roupas simples, sempre com blusas largas e calças compridas. Estas estão sempre presentes, mesmo quando é obrigada a usar saias (ela dobra as pernas da calça, escondendo-a sob a saia), pois parecem representar uma segurança para a moça, uma barreira a mais para dificultar a violência sexual.

Há um sinal de maquiagem em seu rosto: um discreto delineado no contorno dos olhos, que provavelmente se pretende passar despercebido. O recurso de maquiagem intensifica o olhar sofrido da moça, o que complementa o peso dramático de sua imagem. Uma vez que pretende-se que ele passe despercebido, os olhos delineados não representam, assim, um sinal de vaidade de Fausta.

Apesar de não se mostrar preocupada com a beleza, Fausta está inserida em uma família que, no entanto, não deixa de contemplá-la. Máxima, sua prima, é o maior exemplo disso. Desde as primeiras cenas ela mostra a preocupação em ter um casamento suntuoso, cuja riqueza será mostrada através do tamanho da cauda do vestido. Apesar das dificuldades financeiras, ela insiste no pedido para o pai e, no dia da celebração, procura enfeitar-se de tal modo que sua entrada seja triunfal: ela amarra balões ao seu véu e espera que este se mantenha suspenso (o que não acontece). As mulheres de sua família reúnem-se na sala de estar para produzirem-se para o evento, enrolando seus cabelos e fazendo as sobrancelhas. Fausta não está na reunião, mas não deixa de aparecer bem vestida para o casamento da prima. Diferentemente do que ocorre ao longo do filme, a moça aparece trajando um vestido

de festa azul e com os cabelos levemente cacheados. Enquanto ajudava a família nos outros casamentos, ela trajava um uniforme, e também um sapato de salto alto, peça pouco usual na rotina da moça, usada apenas em seu trabalho.

A relação feminina com a beleza é contemplada nos pequenos detalhes do filme, não tendo, no entanto, peso significativo na vida da protagonista. Esta, além disso, não apresenta características físicas semelhantes aos modelos de beleza propagados pela mídia. Fausta é morena, com os cabelos escuros e tem uma franja que reforça sua feição indígena (feição esta muito presente nos países latino-americanos). A moça é magra, mas sua magreza fica quase invisível sob as roupas grandes que usa. Fausta não deseja mostrar seu corpo, este é o território de seu medo e, como anunciou no início do filme, deseja causar nojo em violadores em potencial (por isso colocou uma batata em sua vagina).

Assim como Fausta, Raquel não perfaz o estereótipo de beleza esperado de uma mulher pela sociedade. A mulher de 41 anos (a idade “avançada” já vai de encontro aos ideais de beleza atuais) não tem mais o corpo esbelto de uma jovem e, quando toma banho, seus seios flácidos são revelados. Seus cabelos cacheados também estão em desacordo com o padrão, principalmente por ela manter uma franja cacheada e volumosa, considerada antiquada e pouco lisonjeira.

Suas roupas não são extravagantes, constituindo-se basicamente de calças jeans e camisas de botão. Estas são pouco usadas, já que é necessária a utilização de um uniforme para trabalhar. Apesar de ter uma aparência simples, a vaidade de Raquel é revelada no filme. Um dia, ao limpar o closet dos patrões, ela encontra peça de roupa de patroa (um casaco de crochê) que desperta sua atenção. A empregada, sozinha na casa, decide experimentar a roupa e se observa no espelho. Posteriormente, em um dia de folga, ela vai até a loja que vende a peça de roupa e adquire uma igual, pouco importando-se com o elevado valor da compra. Esse mesmo dia dá mais algumas pistas a respeito da vaidade de Raquel, já que é possível ver um pouco de sombra azul em seus olhos, os seus cabelos soltos e seus sapatos de salto. Esses elementos, no entanto, não são construídos de forma glamourizada, eles representam Raquel justamente na sua simplicidade e na sua discrição.

Um último fato que dá pistas a respeito de sua preocupação com a beleza acontece quando Raquel recusa-se a responder para Lucas quantos anos está completando. A empregada acabara de fazer 41 anos (idade revelada em sua breve conversa com a mãe no telefone), afastando-se mais um pouco da juventude tão valorizada pela sociedade. O fato de

ter ido trabalhar para Pilar e Mundo ainda jovem (19 anos) privou Raquel de aproveitar o que teria sido o auge de sua beleza, pois logo cedo enclausurou-se no mundo do trabalho, dedicando-se com muito afinco à profissão.

Maria, assim, como Raquel, já deixou a juventude para trás, e hoje, com 50 anos, precisa lidar com algumas marcas da idade. A mãe de família observa-se muitas vezes no espelho ao longo da trama, tocando seu rosto de forma a tentar devolvê-lo a firmeza perdida. Há cenas em que ela cuida com atenção do próprio corpo, passando cremes e fazendo massagens durante o banho.

Sua forma física, assim, como a das outras personagens, não se insere dentro de um padrão de beleza desejado socialmente, sendo a idade já a primeira característica que assinala isso. Maria tem a pele branca e os cabelos castanhos e apresenta algumas rugas no rosto. Os óculos são necessários pois já não enxerga muito bem. Suas roupas também são simples, constituindo-se de vestidos floridos e casaquinhos em tons pastéis.

A mulher vive encerrada em sua casa, consumida pelas tarefas domésticas e pelas exigências particulares de seu marido. Além disso, ela parece invisível para sua família, só ganhando visibilidade quando alguma tarefa não é realizada de acordo com os desejos de alguém. Apesar do descaso, Maria não deixa de ter preocupações com a beleza.

O fato de a protagonista ter se arrumado para o torneio de quebra-cabeças, pintando suas unhas de vermelho, usado uma roupa um pouco mais sofisticada (uma camisa branca de botão) e passado batom nos lábios mostra que basta que Maria se sinta especial para que invista um pouco mais em sua aparência. O investimento, no entanto, dura pouco, já que, no dia seguinte, ao retornar às tarefas domésticas, ela retira o último indício de sua vaidade, removendo o esmalte vermelho enquanto caminha pela casa e observa a bagunça deixada pelo marido e pelos filhos.

Bianca é, dentre as quatro, a personagem que mais se relaciona com o aspecto estético, muito disso em função da sua profissão, que exige que ela possa transformar-se em diferentes mulheres. Lipovetsky chega a apontar um encantamento feminino com a atuação, justamente pois nesta profissão a aparência desempenha papel primordial. No caso da protagonista, o investimento na aparência aparece de uma forma bem menos glamourizada do que se imagina, já que a moça se vê obrigada a arrumar-se de forma um pouco caricata, encarando

diversas divas do cinema ou outros personagens, para animar festas e fazer divulgação de eventos nas ruas.

Suas maquiagens de trabalho são sempre muito fortes e exageradas, deixando a atriz com uma expressão muitas vezes assustadora. Trata-se do exato oposto da idealização feminina a respeito desta profissão. Como contraponto, no seu dia-a-dia, Bianca não aparenta usar qualquer maquiagem, focando-se principalmente no cuidado com as unhas, que estão sempre pintadas de diferentes cores.

Em sua vida cotidiana, Bianca é a personagem que apresenta uma caracterização um pouco mais complexa, pois usa diversos figurinos em diferentes ocasiões. Tanto suas fantasias (que ela mesma faz) quanto suas roupas diárias são muito coloridas e com toques de personalidade. Há uma predominância de vestidos de saias rodadas e bolsas de formatos interessantes, bijuterias pouco usuais, e, freqüentemente, há uso de adereços na cabeça. Bianca usa suas habilidades para produzir as próprias fantasias, nas quais sua personalidade se mistura à imagem das divas do cinema.

Fisicamente, a atriz destoa do padrão desejado para este segmento profissional. Não parece haver uma obsessão com a sua forma física, já que, apesar de magra, Bianca não tem o corpo enxuto e impecável, como aqueles desfilados por famosas nas praias no Rio de Janeiro, e retratado pelas lentes dos paparazzi. Além disso, sua pele branca, seus cabelos castanhos e seus olhos verdes não lhe asseguram uma beleza óbvia, também muito valorizada no segmento artístico. Bianca parece confiar mais em sua personalidade e talento para conquistar a atenção dos diretores, mas, mesmo assim, ainda cuida de seu visual.

Em um de seus trabalhos, ela canta uma música sobre a importância da beleza na valorização da mulher para promover um salão de beleza. A letra da canção é muito significativa na representação da relação das mulheres com sua auto-imagem e com o cuidado com o corpo

Só é feia quem quer

O Dona Zaira embeleza qualquer mulher

Cabelo crespo, curto, liso, comprido ou pintado

Com o corte certo

Seu rosto fica iluminado

Belas unhas

Nenhum pêlo
Uma massagem
Uma fofoca
Se cuidar é bom e revigora
Cada um do seu jeito
Todo mundo é perfeito

As mulheres aqui representadas, ao contrário do que a música prega, não têm a vaidade como principal preocupação. Essa questão perpassa os filmes de forma discreta, sendo necessário buscar nos pequenos detalhes indícios de que as protagonistas das histórias têm algum cuidado com a própria imagem. Algumas coadjuvantes ali representadas, porém, aparentam maior interesse pela estética, mostrando que a questão da beleza é, como Lipovetsky aponta, elemento importante na constituição da identidade feminina.

A beleza aqui não se apresenta como fator essencial na vida privada de uma mulher, mas não deixa de ser levada em consideração, uma vez que a abordagem dos filmes é realista, e, de fato, mulheres reais são pressionadas diariamente a cuidar do corpo e a adequar-se a determinados padrões estéticos.

Entendendo o cinema como tecnologia de gênero que contribui para a constituição de representações sociais, os filmes aqui analisados tornam-se importantes para desconstruir a relação da mulher com a beleza, uma vez que nenhuma das personagens tem o padrão estético normalmente apresentado na mídia – elas não são extremamente magras, maquiadas, com os cabelos impecáveis e nem usam as roupas da moda. Estas aproximam-se muito mais das mulheres reais, o que pode, por sua vez, naturalizar novas imagens para o público. A pouca importância dada ao culto à beleza também é relevante na construção de novas representações, já que nas narrativas analisadas o valor das personagens é dado por meio de outras práticas, que estão ligadas a competências intelectuais e a habilidades profissionais, e não às suas formas físicas.

8.2. A barreira da porta: ser mulher e habitar

Após alguns visionamentos dos filmes aqui estudados, observou-se uma característica recorrente nas quatro narrativas: a da casa enquanto local principal do desenrolar do cotidiano. Neste as atividades mais importantes realizadas pelas protagonistas se desenvolvem, ajudando a defini-las enquanto sujeitos. Assim, destaca-se a importância de analisar o espaço da casa e a relação das protagonistas com este, bem como analisar os limites entre os espaços públicos e privados nos filmes.

Em seu texto *Novas tecnologias e a reconfiguração do público e privado no espaço da casa* (2011), Tânia Montoro e Denise Cavalcante apresentam diferentes concepções a respeito das esferas públicas e privadas, para, então, relacioná-las com a idéia de casa. Destaca-se o fato de que há uma interdependência entre as duas esferas, que, por sua vez, são definidas de distintas maneiras por diferentes teóricos. Para discorrer sobre a relação entre a casa e esses dois espaços de vivência humana, as autoras se orientam a partir da idéia de Habermas que diz que “a linha entre a esfera privada e a esfera pública passa pelo meio da casa” (Montoro e Cavalcante, p.51).

Primeiramente, é importante destacar que o que caracteriza a casa como tal é a presença humana, já que o espaço configura-se graças ao tipo de relação que lá se estabelece e, sem uma presença o local torna-se apenas um grande vazio, um espaço inabitado, de potencialidades, podendo vir a assumir qualquer função. Observou-se que o espaço da casa, antes entendido estritamente como pertencente à esfera privada, agora abriga, em seu interior, a convergência das duas esferas. A distinção entre o público e o privado no lar se revela por meio da utilização dos espaços deste, da forma como os seus habitantes percebem esses espaços, sendo os locais de maior intimidade e isolamento aqueles que concentram as características do mundo privado:

O sujeito condiciona suas atividades a determinados espaços, provocando formas e articulações que se enquadrem com suas necessidades. Dentro dos domicílios é possível buscar fragmentos de uma vida condicionada à cultura de seus usuários e a valores particulares. (Montoro e Cavalcante, 2011, p.51)

O quarto, e sua conseqüente ampliação ao longo dos anos, compreende agora outros elementos, como suítes, mesas de escritório, closets e etc. e tornou-se o local de individualidade, o mais privado dos espaços. Sua nova configuração permite a concentração das variadas atividades do sujeito, fortalecendo-o enquanto indivíduo, ao mesmo tempo em

que o isola de uma convivência familiar. Além desse fator, a introdução dos meios de comunicação na vida cotidiana contribuiu para a reconfiguração do espaço da casa, que agora pode abrigar uma socialização que se estabelece entre pessoas que não estão lá.

As linhas que separam o espaço público do espaço privado se dissolvem porque a própria noção de espaço é dissolvida. Ter uma televisão ou um computador conectado com lugares do mundo inteiro, dentro de um espaço íntimo e menor, que é a casa, corresponde a compactar este mundo dentro de uma pequena caixa e colocá-la no meio de uma sala reservada, liberando-a para visitação pública. (Montoro e Cavalcante, 2011, p.54-55)

A casa também é um dos pontos analisados por Lipovetsky uma vez que um modelo normativo que encerra a mulher em seu interior se estabeleceu no século XIX e ainda ecoa nos dias atuais, mesmo com a emancipação feminina. Até pouco tempo (em meados da década de 50) a figura da mulher era estritamente concebida dentro do espaço privado da casa, sendo esta figura pensada apenas em relação à sua família e à sua função doméstica. Os meios de comunicação atuaram, também neste caso, como um reforçador da ordem patriarcal, seduzindo o sexo feminino com inovações tecnológicas que promoviam a mulher à rainha do lar. Suas tarefas, que, com a ajuda dos eletrodomésticos, passaram a ser muito mais do âmbito da gestão do lar, não deixaram de exigir muito da figura feminina, tornando-se a valorização do serviço doméstico uma das principais bandeiras do movimento feminista.

Há, atualmente, um aumento substancial na quantidade de mulheres que renegam o trabalho doméstico e dedicam-se a profissões que as permite uma socialização no espaço público. O autor argumenta que, no entanto, a gerência do ambiente doméstico é uma atividade que ainda consome uma quantidade considerável de tempo deste segmento, mas muitas vezes isso se dá pelo desejo delas mesmas. O afastamento da casa e dos filhos as distancia de uma espécie de poder que foi seu por muito tempo na história, o poder materno. Assim, dividir as tarefas, compartilhar os interesses do espaço privado torna-se uma dificuldade uma vez que representa uma perda de poder e controle sobre a vida da família.

Dentre as personagens aqui analisadas, Raquel e Maria são as que têm a relação mais complexa com a casa, porque esta também é para elas o espaço da realização do trabalho.

Raquel tem por profissão a realização do serviço doméstico e o cuidado com crianças em uma casa de família. A empregada também mora na casa e chegou ao local há 19 anos, antes mesmo dos patrões terem filhos. Ela conhece a grande casa da família melhor do que

qualquer um e sabe onde tudo fica guardado, estabelecendo a lógica de organização de acordo com sua própria vontade, independente do incômodo de alguns moradores (no caso, Camila, a filha com a qual Raquel tem implicância). O domínio do território dá certo poder a Raquel durante a chegada das novas empregadas. Tomada por ciúmes, a mulher decide utilizar seus conhecimentos sobre o local para exercer uma relação hierárquica com as novatas, delimitando o território e as atividades de cada uma. Além disso, o conhecimento torna-se uma arma importante para boicotar novas colegas, de modo a humilhá-las e fazê-las desistir do emprego. Há uma inversão dos papéis: o domínio do espaço faz Raquel colocar-se no lugar de patroa.

Mas seu poder é apenas limitado dentro desta casa, porque em última instância, quem estabelece os limites do local é, principalmente, sua patroa Pilar. O espaço habitado pela família torna-se, assim, o espaço público de Raquel na casa, o lugar onde a lógica predominante não é delimitada por ela. Nestes espaços estabelece-se essencialmente seu trabalho, e lá apenas circula quando é necessário limpar algo ou servir a alguém. Os limites do privado se dão principalmente em três espaços: seu quarto, o banheiro das empregadas e a cozinha. Esta última é o principal ponto de delimitação da relação patrão/empregada, pois é ali, naquele local, que Raquel é obrigada a comer, isolada, com a porta fechada, após servir o jantar da família. Se há troca entre os dois núcleos da casa, ela é apenas superficial, sendo a relação de trabalho a predominante, fato que Raquel nega-se a aceitar por boa parte da trama.

Uma vez que o banheiro e a cozinha devem ser repartidos com as novas colegas de trabalho, resta a Raquel a privacidade de seu quarto. O lugar a caracteriza, pois é apenas ali que Raquel pode exercer sua individualidade. Este é o único espaço que a empregada acredita ser só seu. A patroa, enquanto dona da casa, se vê no direito de invadir o espaço de Raquel quando esta não está, e ali encontra suas intimidades mais bem guardadas: é nessa invasão que ela descobre inúmeras fotos de sua filha Camila com o rosto sadicamente riscado pela empregada. Neste espaço também temos contato com a personalidade um pouco infantil da mulher, que não se deixa transparecer através do uniforme usado do dia-a-dia. O quarto, muito organizado, guarda uma família de ursinhos de pelúcia, talvez a única que tenha de fato sido sua, que revelam sua personalidade um pouco juvenil, que é reforçada por seu temperamento difícil e egoísta. A configuração do espaço também mostra que Raquel não se preocupa apenas com a organização da casa em que trabalha, mantendo seu espaço impecavelmente limpo e arrumado.

Sua relação com o espaço exterior estabelece-se apenas em suas folgas semanais (em que é praticamente obrigada a deixar a casa, tamanha é a insistência da patroa) e através da televisão que se encontra em seu quarto. Como observado por Montoro e Cavalcante, esse meio de comunicação compacta o mundo público e o libera dentro do espaço da casa. É apenas através da televisão que Raquel dá mostras de alguma relação com a sexualidade, quando esta diz achar um ator de novelas atraente em uma conversa com Lucy. A empregada é apenas tirada desses espaços com a chegada desta outra empregada, que a leva a conhecer outros lugares e a transforma através dessas experiências.

A mudança de Raquel só se opera quando ela aceita deixar a casa para explorar um novo mundo. O reconhecimento através de uma nova realidade, em que pessoas a aceitam e a tratam como uma igual, permite que Raquel dê outros passos em sua vida, resolvendo assuntos há muito enterrados por ela. No novo espaço de uma casa diferente ela interage com novas pessoas, busca entender-se com a mãe, pedindo desculpas pelos erros do passado, e relaciona-se pela primeira vez com um homem. A passagem de Lucy faz com que Raquel deseje sair de casa, a buscar uma nova relação com o espaço público: agora o trabalho não é mais a vida desta empregada, agora ela vai buscar novos sentidos para a sua existência, e o primeiro passo é sair de casa, para correr, para tomar as ruas do bairro, para dar sentido à própria vida.

Maria, assim como Raquel, vive na clausura de sua casa, condenada ao trabalho infundável de manter o lugar arrumado e de satisfazer os desejos de seu marido e de seus dois filhos crescidos. Apesar de não ser um serviço institucionalizado, torna-se impossível não caracterizar o serviço doméstico da dona de casa como um trabalho como todos os outros. Os dias da mulher são tomados por tarefas físicas, que exigem tempo e dedicação. Maria não tem ajuda de ninguém da casa, tendo de administrá-la e mantê-la impecável para os outros moradores. Nesse caso, novamente uma flexibilização das idéias de espaço público e privado se faz necessária. Sua casa assume a característica pública enquanto espaço de trabalho, e esta só se configura em espaço privado no fim do dia, quando todas as tarefas domésticas foram cumpridas. Ao contrário de Raquel, Maria não parece ter um meio de comunicação que traz novos espaços públicos para o espaço privado da casa (a televisão é assistida mediante a escolha do marido e dos filhos), ela, inclusive, parece desconhecer completamente assuntos desta competência, como, por exemplo, quando demonstra desconhecer os procedimentos de criação de uma conta de e-mail quando vai a uma *lan house*.

Seu único objeto de prazer, que são os quebra-cabeças, é aquele que a levará para o espaço público, que a possibilitará conhecer novas pessoas e a viver novas experiências. É em sua saída secreta a uma loja de quebra-cabeças que Maria encontra o contato de uma pessoa que deseja um companheiro para montar os jogos. Seu súbito interesse pelo passatempo a motiva de modo a desafiar a lógica que há muito reina em seu lar: ela passa a sair escondida (para evitar possíveis atritos com o marido) para encontrar-se com outro apaixonado pelo jogo, Roberto.

A saída do mundo privado da casa a possibilitará conhecer coisas novas e a ter conversas significativas com outras pessoas, coisa que o espaço doméstico não a oferece. Essas relações, no entanto, não ocorrem na rua, mas em outra casa, a de Roberto. Esse será um espaço que, apesar de localizar-se fora de sua casa (e estar, portanto, mais na esfera pública) lhe proporcionará experiências tipicamente vivenciadas no espaço privado: a experiência do diálogo com semelhantes, do exercício de atividades prazerosas, e mesmo da relação amorosa. É no local onde Roberto vive que Maria permite-se relacionar-se com outro homem que não seu marido.

O retorno ao lar, assim como para Raquel, operará transformações na protagonista que, motivada pela nova vivência, interferirá no espaço da casa, apropriando-se de uma de suas divisões e construindo seu próprio espaço privado, onde poderá exercer sua individualidade. É no seu novo quartinho de montar quebra-cabeças que Maria se aliviará do peso do trabalho doméstico, aquele é o seu espaço, é este que sinaliza que ela não mais se deixará consumir pela crueldade da servidão diária.

O espaço da casa de Bianca configura-se a partir da mesma flexibilidade entre o público e o privado. O único cômodo mostrado de seu apartamento é a sala, que conjuga as funções de espaço onde pode exercer sua individualidade, espaço do trabalho e espaço em que se realiza o serviço doméstico. No único momento em que Bianca é mostrada em meio a tarefas do lar, ela estende roupas lavadas em um varal improvisado na sala, enquanto rejeita uma proposta de trabalho por telefone. O local também abriga sua máquina de costura, com a qual desenvolve fantasias para suas atuações, além de ser o espaço que utiliza para receber Maurício, seu novo companheiro de trabalho, para que discutam os caminhos da produção do filme que protagonizará.

Há uma mistura entre o público e o privado quando ela ensaia para seus papéis na sala da casa: estas são atividades íntimas e prazerosas, ao mesmo tempo em que contribuem para o

desenvolvimento de seu ofício. O único aspecto que delimita de fato a dimensão privada da vida de Bianca são os pequenos vídeos que faz com a câmera fotográfica digital, ritual muito pessoal que parece preencher seus momentos de ócio na casa (as filmagens também se realizam no exterior, mas têm uma característica muito íntima e pessoal).

A casa, torna-se, no caso de Bianca, um espaço de múltiplas possibilidades, que abriga as inúmeras dimensões de sua vida atribulada.

De todas as protagonistas, Fausta é a que menos se prende à casa, parecendo não se sentir pertencente ao local onde mora com a família do tio. Ali não há relação familiar, pois o único laço desta natureza pareceu ter se extinguido no dia da morte da mãe. Naquele espaço ninguém parece compreendê-la em toda a sua complexidade.

Uma vez que a casa, mais especificamente o espaço do quarto de sua mãe, local onde podia exercer suas particularidades e compartilhar seus cantos, torna-se o abrigo do cadáver, ele se transforma em um espaço de vivência da dor: neste lugar Fausta lembrará todos os dias que está sozinha no mundo e, portanto, que está sujeita a todo o tipo de violência. Para permitir que a mãe retorne ao espaço que entendia como casa, ela precisará exatamente fazer a transição do mundo privado para o mundo público, do mundo da casa para o mundo do trabalho.

O deslocamento para o ambiente profissional colocará a coragem de Fausta à prova, já que atravessar o espaço público da rua significa para ela expor-se ao maior perigo que o mundo pode oferecer: os homens. Dentro da casa da patroa há a segurança do isolamento, tão cara a essa personagem. Apesar de ser o espaço público do trabalho, Fausta também encontra lá o local de privacidade. Em um pequeno quarto reservado a ela, a mulher pode cuidar de suas preocupações cotidianas, é lá que ela pode aparar as raízes de batata quando estão grandes demais.

Seu local de trabalho também permitirá que a protagonista conheça Noé, jardineiro por quem desenvolverá um afeto. É esse personagem, com quem se relaciona na esfera pública, que ajudará Fausta a conquistar as mudanças significativas de sua vida privada. Noé desafiará Fausta pela primeira vez a encarar o espaço da rua sem o apoio de ninguém, deixando-a só um pouco antes de chegar à porta de sua casa. Além disso, ele questionará seu medo excessivo do mundo, que não deixará de ter conseqüências sobre a personagem.

Quando Fausta se vê aterrorizada pela tentativa do tio em violentá-la, ela desbrava o espaço público desamparada pela primeira vez. Nesse momento o mundo não parece tão mais perigoso do que aquilo que está em sua própria casa. Encontrar-se com a violência dentro da esfera privada certamente não fora jamais esperado por Fausta, por isso ela enfrenta o mundo, para correr para seu outro espaço de isolamento e segurança, a casa da patroa. É nesse local, após o trauma, que ela decidirá livrar-se de sua proteção interna (a batata), pois finalmente estará pronta para enfrentar o mundo sem medo nem escudos.

As análises a respeito da relação das quatro personagens com o espaço da casa permitem perceber seu potencial enquanto local de realização das mais distintas atividades. Ali se realizam as tarefas domésticas, partes do trabalho, além de atividades prazerosas. Esse fato entra em consonância com a perspectiva teórica de Montoro e Cavalcante, que atribuem ao ambiente doméstico as características do espaço público e do espaço privado, dependendo da relação que se estabelece entre o espaço e seus moradores.

Os filmes nos apresentam personagens cujas vidas adquirem uma nova dimensão na passagem entre os limites da casa e da rua. A vida de todas as mulheres transforma-se quando estas abandonam a monotonia do lar e passam a explorar novos espaços. Ultrapassar a barreira da porta torna-se o caminho para a auto-realização, uma nova possibilidade de vivenciar o mundo. O espaço público do “fora de casa” constitui-se como o lugar de possibilidade do desejo, seja este o de trabalhar, o de amar ou o de realizar aquilo que lhe dá prazer. Essencialmente uma nova vida passa a acontecer fora do espaço da casa, mas esta não deixa de ser um lugar importante para as personagens: a casa as caracteriza, as conforta, as permite viver aquilo que não se pode mostrar no espaço público. Esta aparece como espaço de interiorização dos desejos, e a rua como espaço de realização destes. Em sua análise sobre o filme brasileiro “Dona Flor e seus dois maridos”, no texto *Dona Flor e seus dois maridos: notas a respeito das representações de gênero no cinema brasileiro* (2011), Amélia Siegel Corrêa e Ana Carolina Rubini Trovão entendem essa narrativa como uma possibilidade de reflexão sobre a mulher e o desejo, questão que passa também pela casa:

O que vemos em *Dona Flor* é justamente uma reflexão sobre ser mulher e desejar; sobre um tornar-se mulher que rompe com as fronteiras da casa e da rua, do privado e do público, do real e do imaginário, na busca de uma vida mais plena [...] Tal como *Dona Flor*, buscamos nos construir como mulheres donas de nossos desejos, de nossos corpos, e porque não, de nossas casas. Nesse sentido, a personagem pode ser

compreendida como uma metáfora, um comentário ou mesmo como uma analogia entre o que somos e o que desejamos nos tornar. (Corrêa, Trovão, 2011, p.37)

Assim também acontece com Fausta, Raquel, Maria e Bianca. Mesmo aquelas mais apegadas ao lar só vêem suas vidas se transformarem na transição dos espaços da casa e da rua. A busca essencial dessas personagens femininas está no desejo, e esse só encontrará terreno para se realizar fora da casa.

8.3. A identidade pelo trabalho

Uma característica semelhante que une todas as personagens aqui analisadas é o trabalho. A realização de suas competências profissionais torna-se fator preponderante na constituição de seus cotidianos, o que determina, por sua vez, seus modos de se relacionar com o mundo, além de constituí-las enquanto indivíduos.

Lipovetsky aponta que, apesar dos filhos representarem condições restritivas ao trabalho feminino, ter uma atividade remunerada é, atualmente, uma expectativa primordial da mulher, já que o trabalho aparece como uma ferramenta identitária e de auto-afirmação do sexo feminino. A ampliação da presença feminina no mercado de trabalho promoveu mudanças nas relações familiares e foi resultado da emergência de um individualismo feminino, reflexo da modernidade. Concomitantemente ao desejo de trabalhar e de se constituir individualmente, vieram outras demandas, como a contracepção e o aborto, a liberdade sexual, o divórcio e o recuo do casamento e dos filhos.

Há, atualmente, um desejo feminino de protagonizar a própria vida, e o trabalho torna-se artifício importante para isso, já que surge como suporte de uma identidade social à qual as mulheres foram negadas durante séculos. A ampliação do espaço das mulheres na educação, o crescimento do setor terciário (que comporta profissões mais adaptadas ao físico feminino, segundo o autor), a transformação dos valores culturais, bem como a emergência de uma era do consumo, possibilitaram que as mulheres ocupassem seus lugares no mercado de trabalho e de lá não mais desejassem sair

Em nossas sociedades, o trabalho profissional das mulheres tornou-se amplamente autônomo em relação à vida familiar, passou a ser um valor, um instrumento de realização pessoal, uma atividade reivindicada e não mais sofrida. (Lipovetsky, 1997b, p.221)

Bianca talvez seja a personagem que mais intensamente viva a relação com o trabalho, sendo o título do filme¹⁷ um resumo do que ele está prestes a tratar: sobre a relação da atriz com seu trabalho. O ofício de atriz, tão difícil de ser reconhecido e tão mal remunerado, exige uma dedicação quase que integral, já que ela deseja sobreviver fazendo aquilo que ama. A falta de oportunidade exige que a moça trabalhe exercendo atividades que a desagradam, mas que se aproximam minimamente do que gosta de fazer. Para conseguir um dinheiro fixo ela se

¹⁷ O nome do filme faz alusão à expressão “entender do riscado”, que se refere às pessoas que têm pleno domínio de suas competências profissionais.

sujeita a vestir fantasias para promover eventos no Rio de Janeiro, cidade onde mora. Em diversos momentos pode-se ver o olhar triste da protagonista que dá mostras de que não deseja estar fazendo aquilo. Além disso, ela também se fantasia para animar festas de adultos, o que se constitui em um misto de prazer e decepção para a moça. Em certos momentos do filme fica claro seu gosto por interpretar as grandes divas do cinema, porém, é em um desses trabalhos que Bianca é confundida com uma prostituta, recebendo ordens da contratante de que não toque em seu pai para que não constranja sua mãe.

Apesar das dificuldades, o desejo de constituir-se como uma grande atriz não a abandona. Bianca segue persistindo no sonho, realizando testes para alguns trabalhos e fazendo aquilo que ama, mesmo que não receba nada por isso. Ela trabalha junto a um grupo de teatro na montagem de uma peça e usa seu tempo livre para ensaiar, bem como para produzir seus figurinos. Com exceção de alguns momentos muito particulares, toda a sua vida parece orientada para a carreira que decidiu seguir.

As dificuldades da profissão se manifestam em alguns momentos, como por exemplo quando Bianca recebe um sermão de sua senhoria, que é também amiga de sua mãe, ao atrasar novamente o pagamento. A mulher questiona o trabalho da moça e diz que talvez seja necessário ela conseguir uma profissão de verdade, que a remunere bem, proporcionalmente ao seu esforço, deslegitimando completamente o ofício de atriz. Ao pedir demissão a Felipe (seu chefe nos serviços de divulgação de eventos), é possível ver as dificuldades sofridas em um emprego não institucionalizado, sem a mediação de um contrato de trabalho. O homem, que no início do filme disse à amiga de Bianca que assuntos referentes a pagamento devem ser resolvidos com o Carlos, muda o discurso e reduz seu último pagamento, dizendo não se importar com o combinado dela com Carlos, pois é ele que na verdade decide os assuntos referentes a pagamento. Isso mostra que é possível criar incoerências em situações em que não há um contrato, sendo essas muito inconvenientes para Bianca, que necessita da quantia para pagar suas contas. Ela ainda tem que levar em consideração as questões pessoais dos clientes, quando, por exemplo, tem de esperar até determinado dia para descontar cheques de pagamento.

Toda essa vida de incertezas parece encontrar um fim quando a moça finalmente é chamada para um grande trabalho de atuação. Tomás, um diretor de cinema brasileiro, fará uma co-produção França - Brasil, na qual Bianca será protagonista. Essa nova oportunidade mudará a vida da protagonista, que verá a possibilidade de abandonar os trabalhos ingratos

para se dedicar àquilo que ama. Ela também terá de lidar com a perda de trabalhos que lhe dão prazer, como a peça que ajudou a montar com seu companheiro Oscar.

Motivada pelas novas perspectivas de vida, a moça dedica-se com afinco ao novo trabalho, ajudando a dar vida à protagonista, que, segundo o assistente de Tomás, Maurício, é praticamente Bianca. O trabalho de construção da personagem se constituirá durante um longo período, exigindo um comprometimento que parece proporcionar muito prazer à ela. O que Bianca não esperava é que a falta de uma habilidade pudesse lhe custar tanto. Após um longo período de ensaios e de construção de roteiro, a produtora francesa exige que a protagonista fale francês, roubando, assim, a oportunidade de Bianca de realizar seu sonho e de conquistar um destaque maior na profissão. A moça fica arrasada e termina o filme exatamente como começou, sendo coadjuvante em mais uma história.

Outra personagem que tem uma relação muito próxima com o trabalho é Raquel, a empregada de uma família de classe média. Todos os dias ela dedica-se com afinco às tarefas domésticas, desejando sempre dar provas de sua competência naquilo que faz. Ao longo do filme, no entanto, constata-se que o apego de Raquel se dá muito mais em função daquilo que o trabalho lhe proporciona (ou aquilo que ela acredita que ele proporciona) do que pelo próprio ofício, que é o contato com uma família.

A falta de uma vivência fora do mundo do trabalho causa fortes dores de cabeça à protagonista, cujos remédios não são capazes de curar. Raquel ignora ou desconhece a dimensão psicológica de sua dor, não percebendo que a falta de uma vida própria afeta sua vida profissional e pessoal. A empregada não toma consciência da gravidade de seu estado até ter um grave desmaio e ser socorrida pela família que a acolhe.

Assim, a empregada deverá lidar com o fato colocado pela patroa: sua idade relativamente avançada não permite que Raquel dê conta de uma rotina tão desgastante como a que vem encarando, e é desse modo que a presença de uma nova empregada torna-se definitivamente indispensável. Com Raquel doente, uma nova tentativa é feita pela patroa, que, desta vez, traz Lucy para trabalhar em sua casa. Seu estado de saúde não impede que a antiga empregada faça novas investidas para fazer a novata desistir do emprego (assim como fez com Mercedes e Sônia, as duas empregadas anteriores), mas Lucy encara a vida de uma forma diferente. Ao contrário de Raquel, ela tem uma vida própria e desejos que vão além de sua vida profissional. Lucy não precisa apegar-se a nenhuma família, pois a sua é a que lhe traz verdadeira felicidade. Lucy não precisa apegar-se ao emprego, pois acredita que

conseguirá algo melhor para si ao longo dos anos. Lucy não precisa demarcar seu território, pois ela não pertence àquela casa. De maneira geral, Lucy é o total oposto de Raquel.

Esta, além de depender de seu trabalho, teve seu coração endurecido ao longo dos anos graças a falta de uma família que lhe desse afeto, de um sentimento de pertencimento. A falta de um lugar para si no mundo, bem como a ausência de qualquer relação afetiva sincera fizeram Raquel agarrar-se à única coisa que acredita realmente ter: seu trabalho. A situação só começa a apresentar mudanças quando, graças ao estado avançado de sua enfermidade e à sua conseqüente vulnerabilidade, Lucy consegue amolecer a mulher, após lhe abraçar de forma sincera, como provavelmente nunca fora abraçada em sua vida. Libertar-se da clausura da casa e do peso diário do trabalho doméstico, além de curar as dores de cabeça de Raquel, lhe permitiram viver novas experiências e a buscar um novo sentido em sua vida.

Assim como Raquel, Fausta realiza o trabalho de empregada doméstica em uma casa de família. O emprego aparece como uma ruptura na vida da moça, já que é graças a ele que, pela primeira vez em sua vida, ela sairá da proteção do lar em busca de um objetivo maior. Ao contrário da outra empregada, o apego de Fausta com o trabalho é o mínimo possível. Este aparece apenas como um meio para realizar o desejo de enterrar a mãe em sua terra natal.

Anteriormente Fausta apenas realizava serviços para a família do tio, que organiza casamentos no povoado em que vivem. Esse trabalho oferecia alguma segurança para a moça, que estava sempre cercada de pessoas conhecidas. A nova atividade, ao contrário, exige que Fausta viva afastada de pessoas que compreendem seu estado psicológico e que, portanto, lhe oferecem proteção. No mundo do trabalho, Fausta deverá agir por conta própria, lá ela se tornará um ser humano independente. A entrada neste mundo é também a entrada no novo, no desconhecido. Assim como foi apontado por Lipovetsky, esse é o mundo que auxiliará Fausta na constituição de sua identidade e lhe inserirá na sociedade, a mesma que teme e desconhece. É justamente essa inserção na sociedade que evidencia o porquê de sua dificuldade em lidar com a dimensão do trabalho: o mundo do trabalho é o mundo das pessoas desconhecidas, o mundo daqueles que a assombram.

Apesar de, ao entrar na casa da patroa, Fausta entrar em outro estado de isolamento, ela não deixa de experienciar o novo. Lá ela precisa lidar com uma patroa que usa artifícios para roubar sua música, mas que sequer se digna a aprender seu nome corretamente (chamando-a de Isidra durante toda a sua passagem pela casa), lá ela precisa limpar quadros que lhe causam medo (trata-se do quadro em que um militar é retratado, figura que associa à

época do terrorismo, que tanto trauma lhe causou), além de ser o lugar onde estabelecerá uma relação com Noé, o jardineiro que se tornará figura importante para sua transformação pessoal.

De maneira geral, as tarefas domésticas tornam-se pouco relevantes no contexto do filme, sendo pouco retratadas. Mais importante do que isto está o caráter transformador da socialização proporcionada pelo trabalho.

Assim como Raquel e Fausta, Maria também dedica-se ao trabalho doméstico, mas, ao contrário das duas, seu ofício não é institucionalizado, sendo realizado na própria casa em que mora. Neste sentido, Maria perde aquilo de mais importante que uma profissão pode lhe proporcionar, que é a sua dimensão social. Cuidar da casa em que vive, além de privá-la de um convívio com novas pessoas, a submete a uma função que não cessará nunca de consumi-la. O serviço doméstico, no caso da dona de casa, não tem hora para acontecer, exigindo sua dedicação em todas os momentos em que estiver acordada.

Trata-se de um pensamento muito recorrente aquele que deslegitima o serviço doméstico da dona de casa, encarando sua estada permanente no lar como uma condição privilegiada e pouco desgastante. Maria é a prova do contrário. A gerência da casa lhe consome, restando para ela pouco tempo de descanso e lazer. O ato de estar em casa também cria o pensamento dos outros membros da família de que ela é um indivíduo sempre à disposição, tornando-se inaceitável, por exemplo, o fato de ela esquecer-se de comprar o queijo que o marido tanto gosta, ou escolher a fruta ruim.

A transformação só começa a acontecer na vida de Maria quando ela decide dedicar-se àquilo que lhe dá prazer e que a suspende do infundável serviço doméstico. Deslocar-se para outra casa, para outra realidade que não lhe cobra nada além do talento para montar quebra-cabeças, representa um respiro em seu cotidiano, uma possibilidade de que Maria exerça sua individualidade independente do trabalho que a vida (ou a família) lhe delegou.

A saída do mundo do trabalho a permite socializar com pessoas novas, proporcionando a ela novas vivências, inclusive no amor. Essa nova condição, no entanto, virá acompanhada de algumas incertezas. Maria mostra-se insegura ao observar que o filho mais novo começa a criar uma independência na cozinha, território de seu domínio. Além disso, a ausência na nova fase do filho mais velho (que está prestes à mudar-se para a própria casa) causa a decepção deste, que não acredita mais poder contar com a mãe. Por fim, Maria

terá que lidar com a instabilidade emocional do marido Juan, que resiste à idéia de ver a mulher afastar-se dos afazeres domésticos (e portanto deixa de ser sua serva permanente).

Durante seu processo de transformação, enfrentar essas situações será necessário, mesmo que doloroso, pois só assim ela desenvolverá coragem para criar uma nova realidade em sua casa, que comportará, no mesmo espaço, o mundo do trabalho e o mundo do lazer e do prazer individual. A necessidade de Maria em criar novos espaços e de viver fora do mundo do trabalho doméstico confirma a afirmação proposta por Lipovetsky, que diz

Nas épocas anteriores, as atividades materna e doméstica bastavam para preencher a existência feminina; esse não é mais o caso hoje, quando a norma se encontra maciçamente interiorizada pelas mulheres, jovens ou menos jovens. (Lipovetsky, 1997, p.,226)

A afirmação se aplica a todas as personagens aqui analisadas. O trabalho aparece como uma dimensão essencial na vida dessas mulheres, mesmo daquelas que não parecem desejá-lo em primeiro lugar. Em alguns casos, como o de Bianca e o de Raquel, dedicar-se à profissão torna-se um desejo, uma busca cotidiana que visa o aperfeiçoamento e uma possível melhora de vida. Também no caso das duas, há, dentro do tempo da narrativa, decepções com a esfera do trabalho, que nem sempre lhes proporciona os objetivos desejados. A frustração com certos aspectos da vida profissional não constitui, no entanto, uma barreira para que sigam procurando a realização dentro das áreas que escolheram.

Em função de sua enfermidade (que está muito mais no plano psicológico), Fausta encara o trabalho como apenas um meio para realizar o desejo de enterrar a mãe. Tomada por seu medo constante, o trabalho torna-se um elemento transformador essencial na história, já que é por causa dele que a moça enfrentará tudo o que teme, provocando, assim, mudanças significativas em sua existência. Por causa do trabalho ela deixa a casa em que se sente protegida. Por causa dele também conhece Noé, pessoa com quem desenvolverá um vínculo afetivo. A casa da patroa torna-se um porto seguro ao longo do tempo, pois lá ela também se percebe relativamente protegida do mundo, apesar de ser um lugar muito próximo à agitação da cidade e com um trânsito de pessoas desconhecidas. Noé representa parte desta proteção, lhe passando uma sensação de segurança, e a prova disto é que é para seu ambiente de trabalho que ela retorna quando se vê ameaçada pelo tio. É nesse local que Fausta será amparada por Noé e decidirá livrar-se da batata que mantém dentro da vagina que tanto mal lhe tem causado.

Maria, ao contrário, encontra a dimensão social fora do mundo do trabalho, já que este se realiza dentro da casa em que mora. O núcleo familiar que a cerca parece não incluí-la nos momentos de socialização, tratando de assuntos de que desconhece ou que não deseja participar. Nesse caso, a mulher encontra a libertação fora do trabalho, já que não há qualquer possibilidade de melhora ou qualquer expectativa de que algo novo possa se dar em sua vida profissional. Por se tratar de uma tarefa que a consome em tempo integral, a busca do prazer e da auto-realização só pode se dar fora do trabalho e da casa, espaço do contato com o outro e da descoberta de novas atividades.

Percebe-se aqui a importância da vida profissional na constituição das identidades das personagens, não havendo qualquer glamourização dessa esfera da vida das mulheres aqui retratadas. É importante destacar que as profissões assumidas pelas personagens são ofícios tipicamente assumidos por mulheres na sociedade, o que permite uma compreensão melhor das dificuldades enfrentadas nessas em profissões, que são significativamente desvalorizadas socialmente. A única protagonista que assume uma profissão não relativa a um trabalho doméstico desempenha, no entanto, um trabalho igualmente cruel, que é o da atriz. Bianca batalha dia após dia para conseguir um lugar de destaque no mundo artístico, assim como inúmeras outras mulheres. Em debate realizado no Cine Brasília no dia 11 de outubro de 2011 o diretor e roteirista do filme, Gustavo Pizzi, afirmou que o objetivo inicial dele e de Karine Teles (roteirista e protagonista do filme) era justamente o de retratar a luta de uma atriz na tentativa de ver sua carreira deslanchar. A dimensão profissional é o mote principal do filme e, por isso, outras questões menos importantes foram omitidas da história, como, por exemplo, o relacionamento afetivo entre Bianca e Oscar.

Esse fato, bem como o desejo de retratar os ofícios das protagonistas, reforça a importância que o trabalho tem adquirido nas vidas das mulheres nas sociedades contemporâneas. Há aqui uma demonstração clara do desejo feminino em se governar e adquirir uma autonomia, configurando seus destinos independentemente das vontades masculinas.

8.4. Afetividade nos filmes: novos modos de amar

Tratada como característica essencial na vida das mulheres, a afetividade constitui um dos elementos mais presentes em filmes com personagens femininas. Esse fato resulta de um pensamento que relaciona a figura feminina à idéia de um amor romântico e idealizado, que teve início com a invenção ocidental do amor, no século XII. Nesse período cantos românticos passaram a ser entoados para as amadas dos poetas e, com o passar dos tempos e com a consolidação de novos hábitos referentes a esse aspecto, passou-se a atrelar à idéia de amor a instituição do casamento. Lipovetsky afirma que essa noção se refletiu em muitas gerações de mulheres, chegando mesmo a povoar o imaginário de mulheres modernas, que não deixaram de entender o casamento como a busca e o objetivo principal de suas vidas. Muito disto está ligado a uma série de elementos (como os romances e os folhetins) que as educavam para entregar-se com intensidade à busca amorosa e a acreditar na salvação pelo amor.

O feminismo tornou-se o principal elemento de desconstrução dessa lógica, já que foi o responsável por acusar o amor romântico de estar “a serviço da mulher-objeto e de degradar a vida autêntica [...] [trata-se de] uma política do macho” (Lipovetsky, 1997, p.27). A nova forma de entender as relações afetivas foi pouco a pouco se tornando parte das vidas das mulheres modernas, o que, por sua vez, transformou a relação destas com suas próprias sexualidades e com a maternidade. Há um desejo de ser livre sexualmente, de buscar o próprio prazer e de ter métodos contraceptivos que assegurem sua liberdade. Esse novo contexto, no entanto, não elimina o desejo de um amor romântico idealizado, muito disto em função dos modelos femininos que ainda são difundidos, que projetam imagens de mulheres absolutamente dependentes da figura masculina para realizar-se plenamente. Desde jovens há o ensinamento de que o destino final de uma vida plena está no encontro de um par adequado, gerando, assim, uma assimetria entre os sexos e uma frustração a respeito do amor. Uma vez que um modelo de amor romântico segue sendo projetado na mídia, torna-se relevante avaliar como as protagonistas relacionam-se afetivamente, para entender que modelo de relação amorosa feminina é projetado através do cinema aqui estudado.

Os casamentos são presenças constantes na narrativa de *A Teta Assustada*, já que a família de Fausta é responsável por organizar festas no pequeno povoado em que moram. A protagonista aparece como um contraponto às mulheres que lá habitam, pois o desejo do matrimônio não faz parte das suas preocupações cotidianas. Há mesmo uma expressão tediosa

no semblante da moça durante as celebrações em que trabalha com a família. A suspensão da realidade provocada pelas cores diversas e os adereços das festas, que provocam a felicidade dos convidados que dançam e sorriem sem parar, não parecem tocar Fausta, que além de estar muito focada em seu objetivo de dar um enterro digno para a mãe, carrega consigo um trauma que nem mesmo viveu, que é o da violência sexual.

A única abordagem masculina que sofre não contribui para que a moça desconstrua a imagem negativa que tem dos homens. O primo do noivo de sua prima Máxima interessa-se imediatamente por Fausta durante a celebração do noivado de seus respectivos parentes. Sem nenhum constrangimento ele tenta seduzi-la com cantadas do tipo “se vermelho é a cor da paixão, banhe-me na sua menstruação”. O consolo da moça, diante da situação, é tentar encontrar algum conforto nos braços da mãe morta, que fora escondida pelo tio embaixo da cama, que agora guarda o vestido de noiva da prima.

A única figura com a qual Fausta tem uma ligação afetiva real é a da mãe, de nome Perpétua. Esta era a pessoa que de fato compreendia o seu trauma e o seu estado de medo constante. É graças à mãe que Fausta é obrigada a enfrentar este medo todos os dias, pois a violência sofrida pela figura materna resultou na transmissão da doença do medo através do leite (a doença da teta assustada) e a desproveu de uma alma no momento do nascimento. O canto da mãe na primeira cena do filme dá a dimensão do sofrimento causado pelo estupro sofrido na época do terrorismo no Peru, ela diz: “Eles me estupraram com seus pênis e mãos sem nenhuma pena de minha filha que os via lá de dentro [do útero]. E não satisfeitos com isso eles me fizeram engolir o pênis morto de meu marido Josefo.”

O fim do canto de dor de Perpétua é também o fim de sua vida e, paradoxalmente, o início da vida de Fausta. É graças à morte da mãe que a moça deverá enfrentar seus maiores medos para conquistar seu grande desejo, que é o de enterrá-la de forma digna, levando-a de volta à sua terra. É o amor que tem pela mãe que permitirá que a narrativa tenha início, que Fausta aja sobre o próprio destino e aceite, pela primeira vez em sua vida, a andar sozinha, a caminhar sem a ajuda de ninguém. Enquanto precisa trabalhar para conseguir a quantia necessária para o enterro, ela não deixa de cuidar da mãe. Em diversos momentos ao longo do filme é possível ver o carinho incondicional com o corpo de Perpétua. Fausta segue cantando para ela (o canto é uma forma de diálogo para a moça), lavando suas roupas, conservando o seu corpo e enfeitando-o com flores de guardanapos de pano (que certamente aprendeu nos casamentos que ajudou a organizar). Suas parentes também a ajudam na conservação do

corpo, mas só Fausta pode concluir o procedimento, pois ninguém deseja tocar os seios da morta com medo de pegar a doença da teta assustada e perder a alma: é por causa de Fausta que a presença da mãe se perpetua ao longo do filme, é por causa dela que a mãe não morre totalmente.

Na luta para enterrar a mãe, Fausta começa a trabalhar na casa de uma pianista que enfrenta uma crise criativa. Em meio às novas experiências que vive no local, ela conhece o jardineiro Noé, outro vetor do afeto da moça. Neste caso a relação é muito menos explícita, pois o medo cria uma barreira que separa Fausta do real entendimento de seus sentimentos em relação ao homem. Há algo nele que desperta sua atenção e que até mesmo a faz sentir-se mais a vontade em sua presença, mas a moça segue arredia e desconfiada. O muro que separa os dois começa a ser derrubado quando ela, vítima de seu medo, pede que ele a acompanhe até a sua casa. Por conhecer o dialeto de sua terra natal, os dois podem conversar com a língua que lhes é familiar e, com ele, Fausta usa o diálogo normal, e não o canto, para explicar-lhe seus medos e seu passado. Noé torna-se, então, a figura que oferecerá à moça outra leitura de seus medos, questionando-os e fazendo-a enfrentá-los. Por causa dele Fausta andarà pela primeira vez sozinha de fato pelas ruas, pois ele a deixará só pouco antes dos dois chegarem à casa dela. É ele também a pessoa que lhe dirá que seu medo não existe, que foi inventado em sua cabeça. Por fim, ele a salvará no momento em que estará mais vulnerável (quando ela, já muito acometida pela infecção provocada em seu útero pela batata, cai no chão da casa da patroa, enfraquecida).

Ao levá-la para o hospital, Noé será o responsável pela retirada da batata que Fausta guarda na vagina, batata esta que representa todo o seu medo e todo o seu sofrimento: ele lhe trará a libertação. O carinho que há entre os dois se resume na última cena, em que Fausta recebe em sua casa uma pequena muda de batatas floridas. Agora não há mais preocupações em sua cabeça, agora sua mãe já está enterrada. Neste momento, receber as simbólicas flores de batata faz sentido porque agora sim Fausta pode pensar em um relacionamento, em dar um passo adiante. Mas essa é uma outra história, e por isso o filme se encerra aí.

Uma atmosfera completamente diferente constitui a narrativa de Raquel em “La Nana”. Ao contrário de Fausta, a empregada mantém outra relação com a figura materna. Desde o começo do filme Raquel esconde a verdade que há por trás de seu relacionamento familiar e nega o contato com a única pessoa da família que parece lembrar-se de sua existência, sua mãe. Esta tenta falar com Raquel no dia do seu aniversário, mas a mulher

mente e diz não poder conversar em meio à celebração com seus patrões. É como se a vida da protagonista tivesse começado a partir do momento em que tornou-se empregada na casa de Pilar e Mundo, e por isso torna-se necessário renegar a família, o passado. Os motivos para essa negação não são explícitos ao longo do filme, mas, dado o fato de que, na América – Latina, moças de famílias pobres se vêem obrigadas a exercer o serviço doméstico logo cedo, pode-se inferir que o passado de Raquel junto à sua família deve ter sido de grandes traumas e dificuldades financeiras.

O ciúme evidente após a chegada de novas empregadas na casa, bem como suas tentativas em fazê-las desistir do emprego, deixam claro que Raquel tem muito mais do que uma relação de trabalho com aquela família, há ali uma forte ligação afetiva, que certamente lhe faltou na infância.

Ela demonstra muito respeito pelos patrões e seus filhos (com exceção de Camila) e está muito mais presente na vida das crianças do que os próprios pais. Há uma relação mútua de carinho, mas o peso que cada parte dá para esta é diferente. Raquel não se entende com sua família e projeta naquela para qual trabalha todas suas expectativas. É como se ela desejasse todos os dias pertencer àquela família que tem alguns problemas, mas que é muito feliz. Porém, dia após dia ela é lembrada de que não faz parte daquele núcleo familiar todas as vezes que se vê obrigada a fazer suas refeições isolada na cozinha, a acordar mais cedo do que todo mundo para começar a fazer o serviço doméstico ou quando vai, no final do dia, dormir nos quartos dos fundos da casa.

Assim, a resistência a uma nova empregada representa o medo de perder o único laço afetivo que tem em sua vida. A aceitação à presença de Lucy configura um novo passo na existência de Raquel, cuja principal transformação se dá graças ao afeto. É quando Lucy se compadece dela no banheiro que a resistência começa a ser quebrada. Seu jeito alegre de enfrentar os problemas (quando tira a roupa no jardim após Raquel trancá-la do lado de fora) rompe a última barreira e só então Raquel aceita a entrada de uma nova pessoa em sua vida após 19 anos de trabalho na mesma residência. As duas tornam-se grandes amigas e a antiga empregada finalmente cura-se das intensas dores de cabeça que a acometem há anos, dores estas que sintetizam todo o desejo de se relacionar, de ser ouvida, de importar, contido ao longo de anos. Com Lucy Raquel tem uma igual, alguém com quem se identifica e com quem pode conversar, com Lucy sua cabeça finalmente se alivia do peso do trabalho.

A relação de amizade é o elemento de transformação da protagonista, não só por romper a barreira da aceitação do outro e por começar a encarar a vida de forma mais leve, mas também porque a nova empregada a apresenta a um novo mundo, a tira da casa na qual esteve enclausurada há quase 20 anos. Um dia, ao conversarem de noite através da parede de seus quartos, Lucy rasga elogios à sua família e Raquel, descrente de tanta perfeição, diz que precisa ver para crer. A amiga então a convida para passar o Natal em sua casa, convite este que é analisado longamente por Raquel. Uma vez que a decisão de passar o natal em outro lugar parte dela, nota-se já um aspecto fundamental de sua transformação: ela deseja finalmente sair da casa. A ida ao local humilde a aproxima de pessoas com a qual parece sentir-se mais à vontade, já que se trata de um grupo que a recebe bem, um grupo com o qual não há qualquer relação hierárquica.

O contato com uma nova realidade a faz reconsiderar a relação com a sua família. Durante a ceia de Natal, contagiada pela alegria de todas aquelas pessoas, Raquel decide não mais menosprezar a ligação da mãe, e também sente-se a vontade para revelar alguns fatos sobre sua família. Ao retirar-se da mesa ela diz, orgulhosa, que trata-se de sua mãe, e complementa dizendo que sua família é do norte e que tem cinco irmãos, sendo ela a única sem marido ou filhos. Ao telefone ela decide pedir desculpas para a mãe, provavelmente pelo menosprezo de tantos anos. Com lágrimas nos olhos ela tenta falar o quanto sente por sua ausência, mas a qualidade da ligação não permite que as duas conversem.

Além da revisão de sua relação familiar, a noite de Natal também acrescenta uma nova experiência à vida afetiva de Raquel. Lá ela finalmente conhece Eric, o tio de Lucy, que fora citado em uma conversa das duas sobre um ator da televisão (Lucy acha os dois parecidos). O homem a recebe bem e há uma troca de olhares interessados ao longo da noite. Ao fim da celebração, quando todos já estão dormindo, Raquel e Eric seguem conversando e ela resolve esclarecer que sabe o que aquela interação significa (que aquilo demonstra o interesse do homem nela) e diz não se importar em relacionar-se com ele. Contrariando todas as expectativas, Raquel mostra-se decidida e nem um pouco conservadora com a idéia de envolver-se sexualmente com um homem que acabara de conhecer, demonstrando que, apesar dos anos de clausura e de manter um grande amor pela família para a qual trabalha, ela não deixou de pensar na possibilidade de estar com alguém. Os dois seguem para o quarto e, quando Eric deita na mesma cama que ela, nu, Raquel revela ainda ser virgem e pede que adiem o ato sexual. No dia seguinte, ao avisar Lucy que irá embora mais cedo, esta nota algo de diferente na expressão da amiga, um certo constrangimento. Ela então pergunta se Raquel

dormiu com seu tio Eric e esta faz um sinal afirmativo com a cabeça, fato que não se pode afirmar com certeza.

O conjunto das novas experiências causadas pela presença de Lucy revela a importância da relação das duas na configuração de uma nova visão de mundo para Raquel. Graças à Lucy Raquel passa a aceitar o desconhecido, restabelece o contato com a própria família, passa a depender menos afetivamente da família para a qual trabalha e tem sua primeira relação com um homem em 41 anos de vida. A nova empregada, no entanto, aparece como um elemento de transição, que parece ter a única função de transformar Raquel para tirá-la de sua vida miserável. Após o natal a família, comandada por Raquel, decide fazer uma festa de aniversário surpresa para Lucy. Esta aproveita a reunião da família para anunciar seu desejo em voltar a morar com sua família, causando profunda tristeza na amiga. Apesar do descontentamento da antiga empregada, é chegada a hora de Lucy partir, pois seu objetivo já se cumpriu: Raquel não é mais a mesma. A cena final do filme resume o bem que a passagem de Lucy proporcionou à protagonista, nesta ela veste roupas de ginástica, pega um discman e sai de casa para correr. Ela finalmente desapegou-se da casa e da família para a qual trabalha, ela agora está livre para ser como bem deseja.

Assim como Fausta e Raquel, Bianca também é uma mulher solteira cuja rede de relações afetivas se constitui através de outros aspectos que não a relação de um casal. A mãe da atriz também se faz presente, mesmo que não seja mostrada. Na terceira cena do filme Bianca conversa com a ela pelo telefone antes de sair para trabalhar. Há uma relação de cumplicidade entre as duas, que, no entanto, não conseguem se ver graças às atribuições cotidianas. Esse fato se confirma em cena posterior, em que Bianca vai à casa de sua senhoria, que é amiga de sua mãe, para pagar o aluguel. A mulher pergunta diversas vezes pela mãe de Bianca e pergunta quando ela vai ao Rio de Janeiro lhe fazer uma visita, e em todas as vezes a moça fala sobre a impossibilidade disto acontecer, já que o trabalho a impede.

A ausência de figuras familiares não parece interferir no emocional de Bianca como acontece com Raquel. Focada em seu trabalho, a moça encontra nos companheiros profissão o apoio e a cumplicidade desejáveis em uma relação familiar, e isso parece lhe bastar. A companhia de teatro com a qual ensaia parece ser o grupo de pessoas com que Bianca se sente mais à vontade para contar os acontecimentos de sua vida bem como para exercitar seu lado criativo. Lá seu talento pode ser usado de forma criativa, e não para realizar serviços que a desagradam e não a realizam enquanto atriz.

Um dos componentes do grupo é Oscar, que dirige a peça que está sendo ensaiada pela equipe. Há uma relação afetiva muito discreta entre ele e a protagonista, chegando quase a ser misteriosa. Ao longo do filme, dentre seus diversos trabalhos, Bianca ensaia para a peça do grupo, apresentando-a na metade da história. O contato entre ela e Oscar parece muito próximo, mas em momento nenhum os dois chegam a tocar-se como um casal. Uma pequena prova de que há ali um relacionamento amoroso se dá quando Oscar diz que Bianca deve continuar na peça apesar do filme e que os dois podem fazer uma viagem juntos posteriormente. Após a cena os dois estão na casa da atriz em trajes muito confortáveis, mas não se pode afirmar que houve ali uma relação sexual. Como foi colocado pelo diretor Gustavo Pizzi em debate realizado em Brasília em 11 de outubro de 2011, o fato de haver algo que una os dois afetivamente não o torna relevante dentro do contexto da narrativa. Assim como nos outros filmes, outras preocupações, que não o amor (de um homem), são centrais em suas vidas.

Maria, a mais velha das personagens analisadas, insere-se em um contexto um pouco diferente das outras, uma vez que é a única casada e mãe de família. Sua rotina se resume ao cuidado da casa e das necessidades do marido e dos filhos, figuras centrais do seu círculo afetivo. Em nenhum momento sua mãe é citada, sendo os diferentes parentes presentes em seu aniversário de 50 anos no início do filme prioritariamente pertencentes à família de seu marido Juan.

A relação com o marido já está há muito desgastada pelo tempo e pela falta de tato dele para lidar com os sentimentos da esposa. Ele a trata como empregada da casa e algumas vezes não reconhece seu esforço para agradar a ele e aos filhos. Além disso, faz pouco caso da única coisa que deixa Maria realmente feliz, que são os quebra-cabeças. Em uma cena, Maria conta-lhe sobre o desejo em participar de um torneio de quebra-cabeças e, durante jantar, ele começa a rir, deixando-a constrangida e magoada. A ausência da mulher nos serviços domésticos estremece ainda mais o relacionamento do casal, pois Juan encara a negligência da esposa como um descaso imperdoável, sendo seus esquecimentos frequentemente lembrados por ele. Em alguns momentos, no entanto, ele parece lembrar-se que Maria é sua esposa, e não sua empregada, e profere algumas palavras de carinho para ela, que, porém, não são suficientes para melhorar a relação do casal. Maria muitas vezes finge estar dormindo para não ter relações sexuais com o marido. Já acostumado com a situação, a abordagem de esposa na cama uma única vez ao longo do filme lhe aparece como uma surpresa, sendo esta

motivada pela satisfação com o seu novo passatempo, e não por uma boa relação com o esposo.

Dentro do círculo familiar os filhos já crescidos são as figuras por quem Maria tem o maior afeto, mesmo que não haja grandes demonstrações de carinho entre eles. Ela deseja o melhor para os dois rapazes, decidindo vender um terreno que têm em Chascomus (Argentina) para que possam adquirir uma propriedade e viverem por conta própria. Maria, no entanto, demonstra não estar preparada para isso quando apresenta expressões de estranhamento às novas escolhas do filho mais novo, que parte para um caminho mais independente e espiritual, que envolve uma dieta vegetariana e um desejo de morar por seis meses com a namorada na Índia. A possibilidade de que o filho faça mau uso do dinheiro desestabiliza Maria que, pela primeira vez, enfrenta o marido e questiona sua omissão diante do caso. O fato é que Juan não dá o mesmo sentido à situação do que Maria, este parece preocupar-se mais com as escolhas de vida do filho mais velho, que está prestes a sair de casa e abrir o próprio negócio. Apesar dos desentendimentos, os filhos são os únicos da casa a apoiar o seu novo *hobbie*, felicitando a mãe após esta vencer o torneio.

O pouco conhecimento acerca da competição, bem como o completo desconhecimento da família a respeito de Roberto (seu companheiro no torneio de quebra-cabeças) revela o quanto a relação de Maria com a sua família é difícil, pois ela sequer se sente a vontade para revelar fatos sobre aquilo que lhe dá mais prazer. Estar em uma casa e constituir uma família não representaram, nesse caso, sair de um estado de solidão e isolamento, um pouco semelhante ao vivido pelas personagens solteiras dos filmes aqui analisados. Nesse sentido, a figura de Roberto aparece como o elemento de socialização e transformação, como no caso de Lucy com Raquel.

O homem tem uma vida mais confortável do que a de Maria, o que o permite dedicar-se ao seu passatempo como bem deseja. Os dois se assemelham no gosto por quebra-cabeças, por chás e pela cultura egípcia, mas também se assemelham na solidão. Roberto conhece pessoas com quem pode competir no torneio, mas opta por colocar um anúncio em uma loja de quebra-cabeças, provavelmente por esperar alguém com quem se identifique mais. Maria não é profissional e tem métodos pouco convencionais na montagem do jogo, mas mesmo assim é escolhida por ele. Apesar do desconforto inicial, o homem consegue aos poucos ir conquistando a confiança da dona de casa, e isso é atingido uma vez que ele lhe oferece o que ela há muito não tem: atenção e carinho. Ainda pouco acostumada com os hábitos de seu

companheiro, Maria encontra nele uma pessoa com a qual pode conversar e compartilhar interesses. A ela não interessa relacionar-se amorosamente, a ela basta ser ouvida, ser notada, ter alguém com quem dividir o que gosta. Roberto, no entanto, confunde as intenções de Maria e tenta beijá-la em um momento de descontração. Apesar do constrangimento os dois seguem treinando juntos, pois um ainda oferece ao outro o que ninguém mais pode oferecer: companheirismo. Insatisfeita com o marido e inebriada pela conquista do torneio, a mulher decide viver uma experiência única com Roberto e, durante a celebração, ainda muito nervosa, beija o homem e os dois têm relações sexuais. Maria não deseja mais do que uma noite, uma noite para sentir-se livre, para esquecer-se da família e dos seus afazeres diários, uma noite para ser feliz com aquilo/aquele que tão bem a tem feito. Ela retorna para sua casa, para seu marido, e a despedida de Roberto não se dá sem um choro de dor. Mas não é do amor por ele que ela sentirá falta, mas sim da felicidade que os dois compartilharam nos últimos tempos, é de ter alguém que a aceite e a trate bem. Maria retorna à casa com o mesmo semblante, mas com novas experiências em seu interior. Sua vitória torna-se o tema do almoço e ela é finalmente notada por seu marido e seus filhos. Ela ainda decide pedir a ajuda deles para esvaziar um quarto que transformará em seu canto de montar quebra-cabeças. Apesar de a vida continuar a mesma, agora ela está mais confiante, ela conquistou um novo lugar em seu lar.

De maneira geral os quatro filmes apresentam uma semelhança muito importante no que tange a questão da afetividade: nenhuma das protagonistas tem por objetivo principal a realização através do amor romântico. Há objetivos muito maiores em suas vidas que exigem tempo e dedicação, e a busca pela realização amorosa não coincide com seus interesses principais. O amor, no entanto, não deixa de ser uma questão que perpassa os filmes. Todas têm, em alguma medida, alguma espécie de envolvimento afetivo com um homem, mas este não é explorado de forma expressiva, constituindo apenas um dos eixos que cruzam suas vidas. A mulher que talvez tenha tido o relacionamento amoroso mais intenso foi Maria, a única personagem casada e mãe de família. A relação dela com seu companheiro de quebra-cabeças se dá em um momento de extrema felicidade, e, em meio a tanto descaso da própria família, ela decide entregar-se àquele homem e viver a experiência intensamente. Ao fim, ela retorna para sua casa e para seu marido, sendo o envolvimento amoroso apenas uma página na história de sua vida.

Há outras possibilidades de entender o amor e a afetividade nos filmes aqui analisados. Ao contrário do que normalmente se vê no cinema, relações femininas podem ser constituídas

independentemente da presença de um homem ou de um relacionamento amoroso. As histórias nos mostram a relação entre mães e filhas, entre amigas e mesmo entre companheiros de trabalho. Destas, destaca-se a relação entre mãe e filha, que perpassa três dos quatro filmes analisados. A figura da mãe está presente nos filmes “A teta assutada”, “La Nana” e “Riscado” de forma muito particular: apesar de não estarem presentes em corpo, as mães se fazem presentes de outras formas. Bianca e Raquel conversam por telefone com suas mães, o que é suficiente para revelar o tipo de relação que têm com elas (a primeira se entende bem com a mãe e a segunda a despreza). Fausta conversa diversas vezes com o cadáver da mãe, que é mantido em sua casa até que a moça consiga enterrá-la de forma digna. Esta relação é a mais intensa e particular de todas, já que é o amor de Fausta pela mãe que a faz enfrentar seus medos, é seu desejo de levá-la de volta à terra natal que permite que ela saia de casa e enfrente o mundo que tanto teme. No caso de Maria, se ela tem mãe, esta não é citada. No entanto, ela é mãe e a relação afetiva também pode ser analisada nesse caso. A mulher enfrenta diariamente o descaso da família e a falta de demonstrações de carinho dos filhos. Apesar de morar na mesma casa que os rapazes, ela ainda vive a solidão de muitas mães quando os filhos crescem, vendo-se obrigada também a lidar com escolhas dos jovens, que a desagradam. Há aí um sentimento de impotência e a dificuldade em aceitar a separação e os novos modos de pensar daqueles a que tanto se dedicou.

Por fim, é importante citar a relação que Raquel e Lucy desenvolvem ao longo da história. Elas são um bom exemplo do amor entre amigas e de que pode haver cumplicidade feminina, mesmo que essa questão não tenha sido abertamente tratada na narrativa. A amizade vai se construindo pouco a pouco e ao fim Raquel tem plena confiança na figura de Lucy e aceita que ela lhe apresente a novas realidades a que há muito tempo se mantinha fechada. Graças à amiga, Raquel sofre a maior transformação de sua vida, cortando os laços com a família que há anos a abriga e restabelecendo ligações consigo mesma e com sua família biológica.

No geral as narrativas aqui analisadas exploram a questão da afetividade de modo a representar a complexidade humana, mostrando que há outras formas de mulheres se relacionarem. O envolvimento amoroso entre casais não é, nesses casos, relevante para o andamento das histórias e não constitui o que de mais essencial há na vida dessas mulheres. O amor ainda está lá de outras formas, na relação entre mãe e filhas e amigas, revelando que ainda é possível haver cumplicidade feminina, questão pouco abordada pelo cinema feito para o grande público.

9. Um novo caminho para um novo feminino

Até agora foi empreendido um trabalho de contextualização e apresentação dos filmes, bem como a exposição de perspectivas teóricas que contribuem com a análise de determinados aspectos das narrativas aqui estudadas, a partir de um recorte que foi se configurando através de muita reflexão e pesquisa.

Os filmes que vieram a se tornar objeto deste estudo apresentam semelhanças em determinados aspectos que dão indícios de uma nova estética, que tem por característica principal a centralidade de figuras femininas inseridas em um contexto cotidiano, em situações e vivências banais, mas não menos importantes para a cinematografia atual. Observa-se um novo modo de colocar a mulher na tela, assinalando uma tendência que pode significar grandes mudanças na construção de novas representações sociais e, conseqüentemente, de novos imaginários acerca dos papéis de gênero, contrários àqueles destacados por Cláudia Rejane do Carmo, em seu texto *A (re)criação do habitus de gênero através das telenovelas* no qual assinala haver, nos meios de comunicação, uma hierarquia sexual em que o masculino está em ascendência sobre o feminino, o que privilegia uma imposição dos papéis de gênero.

Esse modo de ver a questão do engendramento das representações na mídia foi tratado por diversos autores, dentre eles aquela que já foi algumas vezes citada aqui, dada a relevância de sua perspectiva teórica para os estudos de gênero. Teresa de Lauretis entende os meios de comunicação como tecnologias de gênero que oferecem imagens gendradas de mulheres e homens influenciando, assim, o imaginário social, que passa a perceber a realidade da forma como ela é veiculada na mídia. Trata-se de um círculo vicioso em que o gênero, enquanto representação, é construído pela mídia e disseminado para a sociedade, que virá, posteriormente, a reproduzir essas representações, legitimando-as ao longo de um processo histórico abstrato. A autora, no entanto, visualiza a possibilidade de interromper o ciclo, quando afirma que a construção do gênero é afetada também pela sua desconstrução.

Partindo dessa premissa, Lauretis afirma que as mulheres presentes em produtos da mídia seriam construídas de forma padronizada e dotadas de uma espécie de essência inerente a todas elas. Tânia Montoro faz um apanhado, em seu texto *A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo* (2006), de exemplos dessas representações femininas muito recorrentes na cinematografia mundial

Essa representação, crítica por natureza, levanta questões sobre a representação da mulher, especialmente por meio de estereótipos negativos – *virgens, putas, vamps, interesseiras, professoras, fofoqueiras, joguetes eróticos, que infantilizam e demonizam ou transformam as mulheres em exuberantes objetos sexuais*. (Montoro, 2006, p.23)

A autora destaca ainda, como foi dito por Lauretis e também por Moscovici em seu estudo sobre as representações sociais, que novas representações convocam o imaginário social a se familiarizar com imagens de mulheres mais transgressoras, e, portanto tornam-se necessárias para a ruptura do ciclo de dominação patriarcal que é perpetuado através dos meios de comunicação.

Maria Rita César, em seu texto *Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes* (2011) destaca ainda que o discurso recorrente, além de estigmatizar as mulheres, colocando-as nos papéis citados por Montoro, é responsável pela produção de uma imagem feminina com características subservientes, dóceis e com limitações físicas e intelectuais. Ela observa que em filmes comerciais é preciso ter alguma neurose, psicopatia ou alguma particularidade sexual para que esta renda uma história que mereça ser contada e vista. Segundo ela “[...] o cinema consagrou as grandes sedutoras e ninfomaníacas, as loucas, neuróticas e possessivas, as psicopatas e assassinas.” (César, 2011, p.189). A fuga do destino imposto para o seu gênero¹⁸ resultaria em uma frustração pessoal e/ou uma punição da vida. Este discurso está contido nos produtos midiáticos, que ela classifica como “narrativas morais que normatizam os sonhos de felicidades de mulheres.” (César, 2011, p.190)

Os filmes analisados apresentam-se sob novas perspectivas, que podem ser o indício da construção de novas representações no cinema. As narrativas aqui estudadas foram produzidas em países latino-americanos que, depois de séculos de exploração e subserviência, encontram, no século XXI, espaços cada vez maiores para empreender produções cinematográficas próprias. Esses filmes de que tratamos não tiveram uma circulação de proporções comerciais em seus países de origem, ficando restritos principalmente aos circuitos de festivais e cinemas de arte, nos quais há presença de um público prioritariamente intelectualizado. Apesar das dificuldades de circulação, todas as quatro narrativas tiveram um alcance internacional, algumas delas chegando a competir nas categorias de filme estrangeiro

¹⁸ Há muitos anos construiu-se um mito social da felicidade através do casamento e dos filhos, mito este reproduzido diariamente através dos meios de comunicação.

em premiações de grande visibilidade, como o Oscar e o Globo de Ouro (*A Teta Assustada* e *La Nana*, respectivamente). O reconhecimento dessas produções assinala que há não apenas uma evolução na qualidade dos filmes produzidos nesses países, mas também uma valorização mundial cada vez maior dos temas ali tratados e das imagens construídas. Essas imagens dão conta de uma realidade tipicamente latino-americana, cuja população ainda convive com uma série de dificuldades, originadas e perpetuadas pelas desigualdades e assimetrias. Mais do que isso, elas apresentam o cotidiano de mulheres simples, sem muita visibilidade dentro das próprias sociedades em que estão inseridas. O desejo em assistir esse cotidiano feminino trabalhado de forma delicada e sutil, bem como o desejo em produzir filmes que dêem visibilidade às mulheres comuns, assinalam a abertura para uma transformação do pensamento, não apenas das sociedades latino-americanas, como do resto do mundo, que passa a compreender o valor deste segmento social e a apreciar uma abordagem que privilegia novas representações do universo feminino.

Segundo Lauretis, o que se torna necessário na configuração de um cinema feminista é haver uma identificação do público com as personagens ali representadas e, mais do que isso, que essa identificação seja intermediada por personalidades positivas, ao contrário do que se vê comumente em um cinema comercial. É preciso que o filme dialogue com o público feminino, que fale sobre ele e para ele, e, como exemplo, ela cita a narrativa de Chantal Akerman *Jeanne Dielman*¹⁹ (1975).

No mesmo trabalho a autora se pergunta que elementos formais podem indicar uma presença feminina por trás das câmeras, apresentando, em seu artigo *Rethinking women's cinema* (1987) elementos definidores de filmes tipicamente feministas, que permitiriam um diálogo e uma identificação com o público feminino. Dentro do contexto desta pesquisa, torna-se importante fazer um parêntese para discutir a questão da autoria feminina nas narrativas aqui estudadas, autoria esta problematizada por Lauretis em seus artigos. Os filmes *La Nana* e *Riscado* foram dirigidos por homens, Sebastián Silva e Gustavo Pizzi, respectivamente. A presença masculina por trás das câmeras não torna, no entanto, estas narrativas menos femininas, proporcionando ao público histórias com uma abordagem extremamente delicada e sensível. É importante também ressaltar que a construção desses

¹⁹ Uma solitária viúva dona de casa realiza suas tarefas diárias, cuida de seu apartamento, onde vive com seu filho adolescente, e, ocasionalmente se prostitui para conseguir pagar as contas. (Tradução de sinopse retirada do site IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0073198/>)

roteiros se deu graças à inspiração em mulheres reais. O roteiro de *Riscado* foi originalmente pensado por Karina Telles, atriz e protagonista do filme, e, posteriormente, desenvolvido por ela e por Pizzi. Já o de *La Nana* foi trabalhado por Silva baseado em sua experiência pessoal, inspirando-se na empregada que trabalhou por anos na casa de sua família. A rotina de Raquel é quase um registro documental do que ele observou ao longo de seu crescimento, sendo a sua intimidade construída pela imaginação do autor. Assim, apesar de uma direção masculina, não se deixa de existir uma presença feminina por trás dessas histórias, que não foram, no entanto, “masculinizadas” pelas mãos de seus realizadores.

Ao analisar um filme de autoria feminina, no caso, o de Akerman, pode-se perceber uma aproximação deste com os filmes aqui estudados já que Lauretis aponta que o que está à disposição do espectador nessa narrativa são as ações, os gestos, o corpo e o olhar da protagonista que definem o espaço de visão disponível para o público. O suspense da narrativa, nesse caso, não seria construído através da expectativa de um evento ‘significante’, mas na rotina da personagem. “O que o filme constrói - formal e artisticamente – é uma figura da experiência, da duração, percepção, eventos, relacionamentos e silêncios, que parecem imediata e inquestionavelmente verdadeiros.” (Lauretis, 1987, p.131)²⁰. Uma fala muito significativa de Akerman, retirada de uma entrevista dada por ela sobre o filme *Jeanne Dielman*, é mencionada por Lauretis e merece ser aqui referenciada, já que dá a exata medida do que se observou nos filmes femininos latino-americanos atuais de que tratamos aqui

Eu realmente acho que se trata de um filme feminista porque eu dou espaço para coisas que nunca ou quase nunca foram mostradas dessa forma, como os gestos cotidianos de uma mulher. Estes são os mais inferiores na hierarquia das imagens cinematográficas... mas mais do que por seu conteúdo, é por causa de seu estilo. Se você escolhe mostrar com precisão os gestos de uma mulher é porque você as ama. De certa forma você reconhece esses gestos, que foram sempre negados e ignorados. Eu acho que um real problema com filmes de mulheres não se refere ao seu conteúdo. É porque poucas mulheres têm confiança o suficiente para expor seus sentimentos. O conteúdo, por sua vez, é a coisa mais simples e óbvia. Elas lidam com isso e esquecem-se de olhar para modos formais de expressar o que desejam, seus próprios ritmos, suas próprias maneiras de ver as coisas. Muitas mulheres têm certo descaso por seus próprios sentimentos. Mas eu não acho que tenho. Eu tenho confiança em

²⁰ Tradução livre de trecho do livro *Technologies of Gender: “What the film constructs – formally and artfully, to be sure – is a picture of female experience, of duration, perception, events, relationships, and silences, which feels immediately and unquestionably true”* (Lauretis, 1987, p.131).

mim mesma. Por isso eu acredito se tratar de um filme feminista – não apenas pelo que diz, mas pelo que é mostrado e por como é mostrado. (Lauretis, p.132)²¹

Os elementos analisados até agora nesta pesquisa revelam-nos uma grande identificação das narrativas latinas atuais com a fala da cineasta. Os filmes se voltam para novos modelos de representação que contemplam a vida íntima e cotidiana de mulheres com pouca visibilidade social. Não há grandes acontecimentos em suas vidas, não há uma vivência de aventuras extraordinárias, há apenas o desenrolar de uma existência que se configura através de ações diárias, banais e mundanas. Uma nova importância é dada para os pequenos atos, para as transformações sutis das protagonistas, o que revela uma valorização desse universo feminino, da mulher comum, não idealizada, que lava suas roupas e que assiste televisão ao final do dia. Assim como Akerman, acredito que a abordagem do cotidiano feminino sinaliza que um viés feminista permeia essas produções, já que o que se observa nessas narrativas é a valorização da mulher, o que, por sua vez, permite um diálogo com um público feminino tão carente de imagens femininas positivas e calcadas na realidade.

Os destinos das protagonistas não se baseiam em tudo o que a mídia vem há anos reproduzindo. A análise aqui empreendida de quatro questões específicas das vidas dessas mulheres permitiu a percepção de que, mesmo discretamente, elas se apresentam de uma forma diferente do que se espera de uma mulher em uma sociedade tipicamente patriarcal e latino-americana. Quando observamos que seus cotidianos se desenrolam sem o desejo de um relacionamento afetivo idealizado; que suas profissões são, muitas vezes, o grande elemento motivador de suas vidas; que elas não perfazem um padrão estético reproduzido diariamente pelos meios de comunicação e nem mesmo investem em procedimentos estéticos que as adéqüem a esse padrão (a beleza não é uma busca), e que é possível haver uma existência dentro do espaço da casa, sendo esta muito mais do que um refúgio, mas um espaço de múltiplas possibilidades e de nascimento do desejo, descobrimos um novo universo feminino,

²¹ Tradução livre de trecho do livro *Technologies of Gender*: “I do think it’s a feminist film because I give space to things which were never, almost never, shown in that way, like the daily gestures of a woman. They are the lowest in the hierarchy of film images... But more than the content, it’s because of the style. If you choose to show a woman’s gestures so precisely, it’s because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored. I think that the real problem with women’s films usually has nothing to do with the content. It’s that hardly any women really have confidence enough to carry through on their feelings. Instead the content is the most simple and obvious thing. They deal with that and forget to look for formal ways to express what they are and what they want, their own rhythms, their own way of looking at things. A lot of women have unconscious contempt of their feelings. But I don’t think I do. I have enough confidence in myself. So, that’s the other reason why I think it’s a feminist film – not just what it say but what is shown and how it’s shown” (Akerman, in Lauretis, 1987, p.132).

que pode parecer familiar para a maioria das mulheres, mas que não é, quase nunca, mostrado para elas.

As quatro narrativas nos apresentam, assim, novas representações femininas no espaço cinematográfico. Mais do que projetar diferentes modos de ver a parcela feminina da população, esses filmes nos ensinam a valorizar suas ações cotidianas e a familiarizar o público com uma intimidade feminina tão pouco valorizada mas, ao mesmo tempo, tão reproduzida de forma superficial e estereotipada pela mídia. Ao ocupar um espaço na tela do cinema, mesmo que o filme não atinja todas as parcelas do público, um caminho para o diálogo já está criado. Com isso, cria-se também o caminho para uma identificação positiva e, também, para a valorização de diferentes mulheres na sociedade em que vivem. O que se configura com esses filmes é uma forma de resistência, representada pelo desenvolvimento de uma nova estética que procura dar conta de falar sobre a condição dos sujeitos ordinários, oprimidos pela lógica dominante, e que termina por desmistificar aquilo que o patriarcado levou anos construindo.

Não se pode dizer que as narrativas em si são totalmente inovadoras, e o filme de Chantal Akerman é prova de que novas formas de representação e de valorização das mulheres já foram pensadas. Mas ela torna-se nova se pensarmos que foram construídas por cineastas latino-americanos, cujos países de origem pouco a pouco caminham para conquistar um maior desenvolvimento e uma autonomia identitária. A realidade dessas nações ainda é dominada por práticas sexistas pouco problematizadas socialmente, cujos movimentos feministas e mesmo o governo tentam diariamente desconstruir. Pensar que essas narrativas encontram terreno para se desenvolverem no contexto desses países revela a evolução do pensamento e o desejo de que se projetem novas imagens, não só daquilo que somos, mas daquilo que queremos ser.

10. Considerações finais

O trabalho monográfico se apresentou como uma tentativa de investigar as novas representações do universo feminino observadas em filmes latino-americanos recentes. A partir de diversas teorias aqui referenciadas pôde-se conduzir o estudo de modo a responder o problema de pesquisa proposto: como as representações do universo feminino nos filmes latino-americanos atuais se configuram em uma nova perspectiva e o que isso pode significar nos contextos desses países?

Orientada principalmente pela idéia de que o mundo é povoado por representações e imaginários construídos socialmente, e que estes possibilitam a perpetuação das estruturas de poder, compreendeu-se a potencialidade dos meios de comunicação, tão presentes no contexto atual, tanto para dar prosseguimento à estrutura vigente, quanto para desconstruí-la, estabelecendo uma nova ordem. Dessa forma, a idéia de haver uma configuração de novas imagens femininas torna-se importante do ponto de vista da teoria das representações sociais e também das teorias feministas do cinema.

O que se observa nos estudos aqui empreendidos é que as novas maneiras de colocar mulheres na tela do cinema vão de encontro ao padrão de representação normalmente visto nos filmes comerciais, configurando-se, portanto, em um princípio de desconstrução da ordem. As aspirações das protagonistas dos filmes estudados não se orientam para o encontro de um amor ou para a constituição de uma família. A partir das análises aqui desenvolvidas observou-se particularidades nos seguintes pontos:

- Beleza e vaidade: As protagonistas não perfazem o padrão de beleza comumente difundido na mídia. A pouca preocupação com procedimentos estéticos em seu cotidiano revela novas formas de lidar com o corpo, deixando implícito um discurso que prioriza outras questões nas práticas cotidianas, sendo estas referentes a um desenvolvimento pessoal e profissional;
- Casa: o espaço da casa se configura como um local importante para o desenvolvimento da individualidade feminina. Em muitos casos ela agrega no mesmo ambiente características de espaço privado e público, permitindo a conjugação de diversas funções no limite espacial onde se vive. Essencialmente nota-se que a transformação das personagens se dá na transposição da barreira da casa, que, apesar de importante em suas

constituições enquanto indivíduos, não comporta, uma dimensão social e relacional que permite a revisão de suas próprias condições, o que pode resultar em um desejo e uma busca por uma transformação pessoal;

- Trabalho: o trabalho aparece como dimensão essencial nas vidas das protagonistas estudadas. Apesar de haver casos em que não há uma institucionalização do serviço, este aparece como ação rotineira na vida dessas mulheres, tornado-se parte fundamental de seus cotidianos. Observa-se, portanto, uma consonância com a realidade de muitas mulheres modernas, que não visualizam seus próprios desenvolvimentos sem a presença da dimensão profissional, que permite a constituição de uma identidade própria, bem como a relação com novas pessoas,
- Afetividade: As mulheres aqui retratadas não orientam suas vidas para a conquista de um casamento e para a constituição de uma família. A questão afetiva não deixa, no entanto, de fazer parte de suas vidas. Porém, como observou-se, ela pode ser entendida de outras maneiras, e não apenas em relação a uma figura masculina. Os filmes revelam uma nova forma de pensar o amor feminino, podendo este se dar em relação à figura materna ou a uma amizade, e mesmo a uma relação homem-mulher, porém esta se apresenta de forma não romantizada.

De maneira geral essas mulheres, inseridas em seus cotidianos, em suas rotinas banais, buscam seus próprios prazeres e desejam realizar-se autonomamente. A própria opção por uma estética do cotidiano nessas narrativas se configura como um discurso de resistência, uma vez que sua estrutura permite a valorização das imagens femininas e da sutileza de seus gestos, tão raros na cinematografia. Assim como afirma Sandra Fischer em seu texto *Uma vida em segredo, Durval Discos e O céu de Suely: o feminino (re)imaginado* (2011), esses novos modos de representar

Carrega[m], também, o germe de um discurso feminino desencadeador da uma onda que agita, remexe estabilidades e certezas que estruturam o universo estratificado das relações de gênero (com seus papéis, posturas e lugares pré-fabricados) em prol de um movimento embrionário que, se não é de imediato revolucionário, intriga e faz pensar. Um movimento que tece uma rede delicada e maleável, comprometida com singularidades, instabilidades, provisoriedades”. (Fischer, 2011, p.57)

Desse modo, é importante pensar que, assim como os filmes analisados pela autora, as narrativas aqui estudadas se apresentam de forma igualmente surpreendente por terem sido realizadas por cineastas latino-americanos, inseridos em uma realidade que ainda se mantém orientada por um discurso sexista opressor. Apesar da pouca visibilidade desses filmes, tanto por questões de distribuição, quanto pela própria escolha estética, que trabalha com um ritmo mais lento, com um tempo que caminha na mesma velocidade das ações cotidianas, entende-se a emergência desses discursos, ainda embrionários, como um reflexo de uma necessidade atual de construção identitária imagética desses países. Sempre tão segregados no contexto mundial, eles, que agora se desenvolvem e ganham espaço na economia mundial, desejam falar e ser vistos. Da mesma forma acontece com a mulher na sociedade: na medida em que conquista o seu espaço, deseja falar e mostrar o que os anos de sujeição lhe privaram. E, com essa consonância de desejos, o cinema latino-americano vai criando um novo feminino, um feminino que se transforma junto com o mundo e que não cessa em buscar, um universo de inúmeras potencialidades.

11. Referências

- ALVES, Branca Moreira. ROMANI, Jacqueline. **O que é feminismo** São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- BORGES, Cavi, PIZZI, Gustavo. **Riscado**. [Filme]. Produção de Cavi Borges e Gustavo Pizzi, direção de Gustavo Pizzi. Brasil. 83 minutos.
- CARMO, Cláudia Rejane do. **A (re)criação do *habitus* de gênero da telenovela**.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CÉSAR, Maria Rita de Assis. Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes. In; ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel, RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Mulheres, homens olhares e cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 187 – 196.
- CHAVARRÍAS, Antonio, LLOSA, Claudia, MORALES, José María. **La Teta Assustada**. [Filme]. Produção de Antonio Chavarrías, Claudia Llosa e José María Morales, direção de Cláudia Llosa. Peru, 2009. 95 minutos.
- CORRÊA, Amélia Siegel, TROVÃO, Ana Carolina Rubini. Dona flor e seus dois maridos: notas a respeito das representações de gênero no cinema brasileiro. In: ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel, RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Mulheres, homens olhares e cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p.25 – 40.
- FISCHER, Sandra. Uma vida em segredo, Durval discos e O céu de Suely: o feminino (re)imagina(n)do. In: ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel, RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Mulheres, homens olhares e cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 57 – 72.
- LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender**. Bloomington: Indiana Univ Press, 1987.
- GONZÁLEZ, Gregório; SILVA, Sebastián. **La Nana**. [Filme]. Produção de Gregório González, direção de Sebastián Silva. Chile. 2009. 96 minutos.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Terceira mulher: Permanência e revolução do feminismo (a)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LLOSA, Claudia. Claudia Llosa passa a limpo a história recente do Peru: depoimento [15 de fevereiro de 2009]. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4031484,00.html>. Entrevista concedida a Emili Vinagre. Acesso em: 10 de novembro de 2011.
- LOPES, Denilson. O sublime no banal. In: LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: UnB, 2007, p. 37-52.
- _____. Novos cotidianos, novas famílias. In: ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel, RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini. **Mulheres, homens olhares e cenas**. Paraná: UFPR, 2011, p. 163 – 172.

MACHADO, Liliane Maria Macedo. **E a mídia criou a mulher:** como a tv e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero. Brasília, 2006.

MAFFESOLI, Michel. Epistemologia do cotidiano. In: **O conhecimento comum: compendio de sociologia compreensiva**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.193-238.

MONTORO, Tânia Siqueira. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: MONTORO, Tânia Siqueira; CALDAS, Ricardo Wahrendorff. **De olho na imagem**. Brasília: Abaré, 2006

_____; CAVALCANTE, Denise. As novas tecnologias e a do público e privado no espaço da casa. Rev. Inter. de Com. Midiática, Santa Maria, v.10, n.19, 2011, p.48 – 57.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais:** investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2000.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Bloomington: Indiana Univ Press, 1989.

_____. Prazer visual e cinema narrative. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal; 1983, p. 435 – 454.

PASTORE, Gabriel; SMIRNOFF, Natalia. **Rompecabezas**. [Filme]. Produção de Gabriel Pastore, direção de Natália Smirnoff. Argentina, 2010. 89 minutos.

SILVA, Sebastián. Reverend's Interview: Cleaning up with director Sebastián Silva: depoimento [18 de outubro de 2009]. <http://moviedearest.blogspot.com/2009/10/reverends-interview-cleaning-up-with.html>. Entrevista concedida ao site <http://moviedearest.blogspot.com/>. Acesso em: 10 de novembro de 2011.

Sinopse do filme Jeanne Dielman. <http://www.imdb.com/title/tt0073198/>: acesso em novembro de 2011.

SMIRNOFF, Natalia. Natalia Smirnoff: “Tener un secreto con alguien es maravilloso”: depoimento [20 de fevereiro de 2010]. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5269467,00.html>. Entrevista concedida a Luna Bolívar Manaut. Acesso em: 10 de novembro de 2011.

The women's movement – our history. <http://feminism.eserver.org/theory/feminist/Womens-Movement.html> : acesso em outubro de 2011.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.