

Mulheres partidas: poética e política das imagens fílmicas da mulher

*Broken women: the poetics and politics
of film images of women*

Maria Helena Braga e Vaz da Costa

Professora do Departamento de Artes da UFRN

Doutora em Estudos de Mídia (Natal, Brasil)

mhcosta@ufrnet.br



5

Resumo

Este artigo reflete sobre a maneira como a imagem da mulher vem sendo construída pelo cinema ao longo dos anos, emprestando sentido às narrativas de experiência (realidade) e representação (fílmica) que constituem e transformam o entendimento coletivo a respeito da modernidade e do papel sociocultural e representacional da mulher nesse contexto. Discutindo sobre o papel da mulher como representação imagética no contexto cinematográfico, analisa-se sua representação no cinema brasileiro contemporâneo por meio de dois exemplos: *A Dona da História*, de Daniel Filho (2004) e *Avassaladoras*, de Mara Mourão (2002).

Palavras-chave: Gênero. Mulher. Cinema brasileiro.

Abstract

This paper thinks about the ways in which the image of women has been built by the cinema through the years, giving meaning to narratives of life experience (in reality) and representations (film narrative), that constitute and transform the collective imagination about modernity and the role played by women within the socio, cultural and representation systems. Discussing about the role played by women in films this paper analyses women's representation within the context of contemporary Brazilian cinema in two examples: Daniel Filho's *A Dona da História* (2004) e Mara Mourão's *Avassaladoras* (2002).

Keywords: Gender. Women. Brazilian cinema.

As representações culturais dos indivíduos e dos grupos sociais que construíram a modernidade e fazem agora parte da discutida pós-modernidade tornaram-se cruciais para o entendimento dos modos pelos quais nossas vivências, comportamentos, identidades, subjetividades e práticas culturais vêm sendo constituídas, elaboradas e reelaboradas. Nesse sentido, estudiosos e pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento – artes, comunicação, geografia, educação, literatura, ciências sociais etc. – têm abordado os meios de representação e comunicação, como o cinema, e as formas de representação artística, como o filme, entendendo-os como rico objeto de estudo para a leitura analítica do discurso.

No que diz respeito à discussão sobre gênero, muitas elaborações críticas e teóricas, em sua grande maioria por parte da comunidade acadêmica, surgem no contexto dos estudos culturais e da teoria do cinema (BELL; VALENTINE, 1995; BUTLER, 1990; DUNCAN, 1996; KAPLAN, 1995; DOANE, 1991; MULVEY, 1975 etc.). No caso específico das representações culturais, a imagem da mulher “construída” pelos diferentes meios de representação e, mais especificamente, pelo cinema tornou-se objeto de escrutínio e discussão.

Sabe-se que uma visão dicotômica do masculino e do feminino, resultante das pesquisas médicas e biológicas desenvolvidas no século XIX, apoiava-se no discurso naturalista que insistia na existência de duas naturezas com qualidades e aptidões específicas, associando aos homens o cérebro, a inteligência e a razão e às mulheres o coração, a intuição e a sensibilidade (RIBEIRO, 2006). Por conseguinte, esse universo constituiu-se culturalmente como “o lugar” próprio do universo feminino e passou a determinar a “instância” dentro da qual a imagem da mulher deveria ser conformada e construída pelos meios de representação e comunicação.

Mesmo que características como inteligência, racionalidade, firmeza e decisão tenham sido apenas reconhecidas e assumidas como inerentes à mulher no que diz respeito à condução de suas obrigações sociais e familiares (domésticas), não sendo estas passíveis propriamente do reconhecimento dentro do contexto cultural, político ou muito menos econômico, o problema é que o espaço feminino resumindo-se ao universo doméstico e familiar foi, ao longo dos anos, não apenas desprestigiado social e economicamente, mas também foi sendo incorporado culturalmente como “lugar” próprio do universo feminino e, conseqüentemente, sua imagem foi sendo circunscrita a esse espaço.

Na medida em que a mulher, em alguns casos, “escapa” desse espaço que lhe é assegurado, a ela é, de forma imediata e impositiva, destinado outro

lugar desprotegido e que atua como resposta repressora ao seu comportamento, que é em primeira instância entendido como transgressor. Como ressalta Rauén (2005), ao tecer considerações sobre a imagem da mulher no contexto das encenações e performances contemporâneas,

vemos fadas e bruxas, princesas e borralheiras, moças ricas e pobres, pessoas com tudo ou sem nada. Estas últimas aparecem nas estigmatizadas funções dramáticas de excluídas e discriminadas, principalmente na pele mais atual de ladras, prostitutas, traficantes e mendigas, que acabam sendo as antagonistas más de protagonistas vítimas (RAUEN, 2005, p. 233-234).

Sobre esse universo citado por Rauén, é interessante destacar que as representações em sua generalização acabam por circunscrever diretamente a figura feminina em um espaço sociocultural urbano, que, por sua vez, se restringe mais precisamente a um lugar bem específico: a rua, o lugar por excelência das “ladras, prostitutas, traficantes e mendigas”. Tal remete à concepção de rua como local da interação social e do controle e também ao seu entendimento como o espaço dos desejos e ansiedades. Remete ainda, por ser seu dispositivo maior, às teorias desenvolvidas por Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, entre outros, que pensaram e discutiram sobre as vivências e experiências produzidas no espaço público/urbano e instituíram a rua como o lugar do *flâneur* e do *voyeur*, “constituindo-a” como *highly gendered*, isto é, como o espaço por excelência onde as relações e interações de gênero não apenas se estabeleciam e eram negociadas, mas também qualificavam o próprio espaço.

Simmel (1997) notou a importância da metrópole para as mudanças concretas e subjetivas na vida e na cultura que se instauravam no início do século XX. Em *The Metropolis and Mental Life* [1903], ele focou especificamente no efeito da cidade sobre a subjetividade, descrevendo o “tipo metropolitano” como caracterizado por responder racional e intelectualmente à crescente rapidez com que informações e impressões intensificavam os estímulos nervosos.

O autor pensou basicamente na comparação entre a vida rural e a urbana e nos efeitos das ações e eventos descontínuos e fragmentados característicos da vida na metrópole que “assaltavam” individualmente seus habitantes de forma ativa e inesperada. Nesse sentido, podemos compreender que Simmel, ao descrever o efeito da metrópole moderna na subjetividade mediante a combinação da percepção imagética e sensorial, movimento e

estímulo, terminou encapsulando o potencial fílmico para exprimir as novas experiências físicas e subjetivas que advinham da vida moderna.

Simmel construiu a noção de metrópole como o lugar do crescimento e desenvolvimento econômico que se relacionava com a racionalidade redefinidora das relações humanas como experiências baseadas nas “trocas” e que transformavam todas as ações em “produtos para o mercado”. Sendo o filme um objeto partícipe do contexto dessa nova cultura de massa emergente que se modificava em consonância com os ditames da modernidade urbana que se instaurava, o cinema dos anos 1920 protagonizou dois papéis: o de produto da modernidade e o de produtor de uma cultura urbana (MENNEL, 2008, p. 23).

Alguns dos elementos articulados por Simmel – o movimento e o consumo próprios e constituintes das relações humanas na metrópole moderna – foram também extensivamente teorizados por Walter Benjamin (1999, 2003), que, como Simmel, também deu ênfase à percepção e ao olhar, mas, sobretudo, ao olhar do *flâneur* que, perdido na multidão, permaneceria o *alienated man*. Observando a metrópole, Benjamin estabelece o *flâneur* como figura emblemática do século XIX, já que este estava diretamente relacionado aos novos contornos da modernidade. O entendimento benjaminiano sobre a cidade focava na “multidão” que percorria os espaços públicos da metrópole e que, no seu entender, imprimia uma forma perceptiva diferenciada a esses espaços.

Walter Benjamin, no seu interesse pela cidade moderna e sua representação, discutiu a experiência da modernidade como algo que é ao mesmo tempo complexo e mutável, entendendo que à realidade é dado um sentido, por meio de diferentes representações que tornam visíveis elementos da realidade de uma maneira diferenciada e que também adquirem um sentido diferente. Ele chamou a atenção para o fato de que o cinema seria capaz de mostrar diferentes dimensões do mesmo objeto ou evento sob diversos ângulos e que isso possibilitaria sua contemplação sob não apenas uma, mas muitas perspectivas. Benjamin destacava que, antes do evento do cinema, essas diferenciadas formas de contemplação seriam impossíveis. É essa habilidade de possibilitar, permitir e/ou produzir uma visibilidade diferenciada que transforma o cinema no meio de representação capaz de criar o imaginário, o mágico.

Pensando nesse entendimento crítico de Benjamin sobre o cinema, podemos compreender o porquê de o autor encarar a multidão como um “véu” que envolvia de forma “fantasmagórica” a experiência individual do *flâneur*. Essa metáfora remete ao uso da imagem da multidão nos filmes do início do século XX que tinham como foco a representação da vida na cidade e que de

certa maneira relacionavam a ficção e a fantasia fílmica à variedade imagética proporcionada pelos movimentos na cidade. Na verdade, Benjamin reconheceu a qualidade cinematográfica da metrópole. O filme constituía uma nova estética moderna e crítica e foi instrumental em assegurar a conexão entre a textualidade fílmica e a cidade como texto.

O movimento da vida moderna parecia ser eterna e insistentemente constituído pelo movimento nas ruas. Isso levou à conclusão de que essa imagem *per se* era suficiente para representar a vida e a cidade moderna. Além disso, o processo de edição e justaposição das imagens cinematográficas dos espaços urbanos públicos (externos) e privados (internos) e seus efeitos mimetizavam a experiência do real. Constatamos essa tendência nos escritos de Benjamin, por exemplo, quando ele descreve o espaço urbano: “*now a landscape, now a room*” (1999, p. 10).

Influenciado pela poesia de Baudelaire e pensando sobre a cidade de Paris como *locus* da modernidade e da experiência do *flâneur*, Benjamin cria ainda uma associação entre a figura feminina, a morte e a cidade. Essa associação termina aparecendo e se tornando recorrente em vários filmes do início do século XX que constroem a imagem da metrópole como o lugar onde reside o perigo. A triangulação mulher, morte e cidade pode ser visivelmente percebida desde a época dos *street films* (filmes de rua) produzidos na Alemanha durante a República de Weimar no início do século XX, nos quais a representação da mulher em papéis “socialmente condenáveis” de prostitutas, ladras, mendigas era comum. Em sua própria nomenclatura, esse gênero fílmico indica que se organiza em torno da idéia da rua como espaço de encontros casuais, crimes violentos, vigilância urbana, moralidade e sexualidade ambíguas. Em muitos filmes do período, a mulher aparece constantemente como “produto” e “objeto de desejo” encarnado pela figura da prostituta.

Dentro do mesmo contexto de argumentação, Mary Ann Doane (1991) traça a representação da mulher a partir da construção imagética das *femmes fatales* construídas pelo filme *noir* americano. Segundo Doane, a “mulher fatal” nunca é o que parece, ela tem um segredo, algo que precisa ser revelado de maneira agressiva, que acaba sendo desvelado mediante a sua sexualidade. Ela é, portanto, normalmente punida (morta ou presa) por suas transgressões.

Doane interpreta o formato narrativo moralista que desencadeia o processo punitivo da *femme fatale* como uma reafirmação do controle por parte da figura masculina, aquela que é protagonista e responsável pela manutenção do *status quo* da representação. Dessa forma, a personagem feminina não é construída como uma “heroína moderna”, mas na opinião de Doane como “um sintoma do medo masculino advindo do feminismo”.

O movimento feminista deflagrado na década de 1960 questionou esse “lugar feminino”, lutando para equiparar os direitos e deveres das mulheres aos dos homens nos âmbitos social, econômico e político e tentando fazer com que a mulher participasse de forma mais legítima da sociedade. No contexto dos anos 1960, de acordo com Pedroso (2005), vários fatores contribuíram para as transformações que se sucederam nesse contexto. Entre eles, pode-se destacar o aparecimento do movimento de contracultura desencadeado pela geração pós-guerra (décadas de 1950 e 1960), que proclamou o nascimento do movimento *hippie* e o repúdio a qualquer tipo de repressão, preconizando formas alternativas de expressão de liberdade e autonomia, principalmente a sexual, que foi possibilitada pelo advento da pílula anticoncepcional para a mulher.

Os estudos de Cristina Costa (2002) e Marta Robles (2006) discutem a construção de estereótipos do “feminino” e o papel social da mulher no mundo contemporâneo, levando em consideração sua posição numa sociedade entendida e apresentada como patriarcal e machista. Essa visão é de certa maneira compactuada por John Berger (1977). Para ele,

Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem [...]. Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias (BERGER, 1977, p. 50-57).

Pelos exemplos elencados acima, entre outros, é que Heartney (2002) chama a atenção para o fato de que a mulher de uma maneira geral e dentro da visão contemporânea da realidade tem sido considerada pelo discurso feminista como um “conjunto internalizado de representações”. Ela argumenta, citando Kate Linker, que “na medida em que a realidade só pode ser conhecida através das formas que a articulam, não existe nenhuma realidade fora da representação” (HEARTNEY, 2002, p. 52).

Para compreender como são “internalizadas” essas representações, podemos citar o trabalho acadêmico e feminista, influenciado pelo pós-estruturalismo e pela psicanálise, de autoras como Laura Mulvey (1975) e Ann Kaplan (1995). Em seu seminal artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Mulvey entende a mulher como inserida em uma “ordem falocêntrica” que estrutura formalmente, por exemplo, as suas representações filmicas. Segundo ela, os filmes de Hollywood (principalmente os produzidos entre

1930 e 1950) uniram e codificaram o “prazer visual” e o “erótico” dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.

Mulvey ressalta que o cinema, satisfazendo o prazer primordial que é o de olhar, desenvolve eficazmente o “prazer da escopofilia” em seu aspecto “narcisista”. Ela explica que as convenções fílmicas que têm o seu enfoque nos dramas humanos, no corpo humano e na sua forma incitam a curiosidade e o desejo de olhar com fascínio para a imagem na tela, reconhecendo-a como uma representação da realidade. É aqui onde o “fascínio” pelo ato de olhar colide com as primeiras manifestações de reconhecimento e a forte relação entre a imagem real e o seu reflexo encontra uma forma de expressão e representação intensamente realista que é o cinema.

É o “lugar do olhar”, assim como a possibilidade de variar e expor esse olhar, que tem dividido os filmes entre o polo ativo (masculino) e o passivo (feminino). O determinante olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina, que, por sua vez, é “construída” com base nesse olhar. O argumento é que a mulher passa, então, a ser tradicionalmente codificada cinematicamente dentro do sistema visual e erótico como a imagem que significa “o objeto a ser admirado”. Ela é a chave para o espetáculo erótico, já que representa o “objeto de desejo” masculino. O cinema “impõe” então a maneira pela qual a mulher deve ser olhada dentro do espetáculo. Resumidamente, a imagem da mulher no cinema “funciona” basicamente de duas maneiras: (1) como objeto erótico no filme e (2) como objeto de contemplação fora dele (para o espectador).

Na prática, o que acontece é, por exemplo, como a primeira aparição de Marilyn Monroe em *The River of no Return*. A imagem erótica de Monroe “funciona” como elemento de conexão entre o olhar da personagem masculina (que olha dentro do filme para Monroe) e do espectador, colocando-os dentro do mesmo sistema de espetáculo erótico. Dessa maneira, Mulvey argumenta que a imagem da mulher em filmes, principalmente naqueles do cinema clássico hollywoodiano, é o objeto indutor do voyeurismo e também um fetiche que funciona como elemento formador do inconsciente patriarcal. Ela diz:

A mulher é inserida na cultura patriarcal como o “outro” e é posicionada numa ordem simbólica na qual o homem pode viver suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-o à imagem silenciosa da mulher que permanece fixa em seu lugar de sustentáculo, mas não de produtor de significado (MULVEY, 1975, p. 305, tradução nossa).

De acordo com os princípios da ideologia dominante, o homem não consegue ver-se ou colocar-se na posição de objeto sexual. Consequentemente,

nos filmes, a personagem masculina reluta em olhar o seu semelhante como objeto sexual. Ele controla a fantasia fílmica e também se coloca como representante do poder, posicionando-se, portanto, no lugar da imagem com a qual o espectador se identifica. Identificando-se com o protagonista masculino, o espectador projeta seu olhar sobre seu “semelhante” (seu “ego ideal” na tela) de maneira que o poder do protagonista masculino exercido dentro da narrativa fílmica passa a coincidir com o poder ativo do seu próprio olhar erótico, produzindo um senso de onipotência satisfatório a ambos. Maristela Ribeiro (2006, p. 35) postula que

a presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, podendo, inclusive, ser fabricado. O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros.

As grandes “estrelas” masculinas do cinema – James Dean, Marlon Brando, Humphrey Bogard, entre tantos outros – não são as que se tornam objetos do olhar (ao contrário das femininas), mas as que representam o mais perfeito “ego ideal” concebido no momento original da identificação com a imagem na tela “aos moldes” do reconhecimento “em frente ao espelho” (a personagem masculina no filme age e faz com que as “coisas aconteçam”, por isso ela controla os eventos de maneira mais direta do que o espectador).

A mulher, por outro lado, funciona como “reguladora” das tensões entre os olhares masculinos dentro e fora da tela. Em regra, na maioria das vezes, os filmes iniciam com a imagem feminina sendo apresentada “a serviço” do olhar tanto dos protagonistas masculinos quanto do espectador. A imagem exibida é destacada e isolada, glamorosa e sensual/sexual. Contudo, na medida em que a narrativa se desenrola, a personagem feminina se apaixona pelo protagonista, torna-se “propriedade” sua e, conseqüentemente, perde suas principais qualidades: a elegância e o glamour. Sua sexualidade e o seu erotismo, presentes inicialmente, são posteriormente subjugados (para não dizer suprimidos) ao seu companheiro. De certa maneira, na sua identificação com o protagonista masculino (aquele que detém o controle), o espectador acaba “compartilhando” com este o seu poder e, de certa forma, possuindo também o seu objeto de desejo (como “por tabela”).

Ann Kaplan (1995), por sua vez, questiona a aplicabilidade da teoria mulveyana para o estudo da filmografia contemporânea, entendendo que, se tínhamos anteriormente uma sociedade patriarcal e industrial e agora vivemos numa sociedade consumista e ambígua (HALL, 2001), devemos nos perguntar

até que ponto os estudos de gênero e das representações contribuíram para reconhecer ou produzir significativas alterações no cenário cultural e midiático contemporâneo.

Na contemporaneidade, essa “ambiguidade” se refere inclusive à noção de “perda da identidade” que Stuart Hall (2001) reconhece como resultado de um “deslocamento do sujeito” (de si e do mundo social e cultural) que se dá mediante e pelos “descentramentos” sofridos pelo sujeito ao longo da sua história. Hall, ao refletir sobre as grandes inovações que influenciaram a estrutura e o modo de pensar do homem moderno, destaca cinco: o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, os estudos de Saussure e de Foucault e, por fim, os movimentos sociais e revolucionários da era moderna.

O primeiro trata da impotência do sujeito diante de sua realidade; mostra um indivíduo preso a uma condição histórica, da qual não pode se libertar e nem transformar, ou seja, o homem é dependente das decisões de seus antepassados. Freud contribui com sua descoberta do inconsciente, trazendo a idéia de construção da identidade a partir das experiências vividas e das relações inconscientes feitas pelo indivíduo. Uma influência exterior a partir do interior do sujeito.

Saussure e Foucault são responsáveis por um “descentramento” na questão linguística e social. Saussure mostra-nos que a linguagem é algo pré-existente ao indivíduo e por isso este é obrigado a incorporá-la, aceitando suas regras de significação através de um repasse cultural. Já os estudos de Foucault são voltados para a análise do controle exercido pelas instituições sociais, com seu “poder disciplinar” sobre as ações do homem. Sendo assim, ambos concordam com o fato de que somos seres social e culturalmente condicionados.

Quando Stuart Hall trata da influência dos movimentos sociais, lembra que estes surgiram em função das identidades suprimidas na generalização feita pelas classes estabelecidas e que cada uma delas procurava defender sua existência e sua diferença. Isso demonstra uma ênfase na individualidade, por meio da resistência. Os vários “descentramentos” estudados por Hall, segundo ele, trouxeram maior complexidade ao sujeito no que se refere à própria identidade e esta teve de ser considerada em diversos aspectos (social/cultural/biológico). A partir disso, a questão seria a da subjetividade do sujeito.

Referindo-se mais especificamente à questão de gênero, o autor se refere ao “quinto descentramento”, o qual, para ele,

é o impacto do feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968” (HALL, 2001, p. 43-44).

Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento (HALL, 2001, p. 45).

Pensando na representação da mulher no cinema como produto identitário e de um imaginário coletivo produzido a partir dos processos culturais objetivos e subjetivos, que os vários autores citados acima discutem no contexto da modernidade, Kaplan (1995) associa isso a dois conceitos freudianos básicos: o *voyeurismo* e o *fetichismo*, sob uma perspectiva feminista. Esses conceitos são usados para explicar o que a mulher representa no contexto da sua imagem fílmica na contemporaneidade e quais os mecanismos que entram em funcionamento no que se refere ao posicionamento do espectador enquanto observador da imagem feminina na tela.

Nesse sentido, Kaplan identifica três tipos de mulher produzidos por Hollywood desde os anos 1930 até a atualidade: (1) a mulher “cúmplice”, que renuncia aos seus sentimentos pessoais e à sua realização individual, assumindo uma postura frágil; (2) a mulher “resistente”, que surge no século XX com sua integração ao mercado de trabalho e sua emancipação financeira, graças ao movimento feminista; (3) a mulher “pós-moderna”, que, tendo encontrado espaço na esfera econômica e política, conquista a liberdade de escolha desejada e enfrenta as novas e complexas questões que se originam na contemporaneidade – por exemplo, os novos posicionamentos que surgem no âmbito das discussões sobre gênero, homossexualismo, algumas formas não convencionais de reprodução, aborto, AIDS etc.

Contudo, o que podemos perceber é que as representações fílmicas da mulher na atualidade (principalmente a partir dos anos 1980) continuam em sua grande maioria refletindo nesses estigmas mencionados. Tradicionalmente,

o cinema tem baseado suas narrativas no conhecimento e reconhecimento dos seus espectadores a respeito de fatores sociais, políticos, culturais, religiosos etc. De certa forma, o próprio cinema foi (é) o responsável pela maneira como esse conhecimento e reconhecimento tem sido posto em prática, na medida em que uma coisa que tem feito continuamente desde os anos 1920 é “ensinar” a espectadores de todas as partes do mundo “diversas maneiras de ver”.

No âmbito do cinema brasileiro contemporâneo¹, os filmes nacionais de uma maneira geral tendem a representar as classes sociais e a retratar os conflitos contemporâneos sem problematizá-los no contexto do gênero e, por isso mesmo, estereótipos da imagem da mulher são constantemente acionados, tendendo a apenas “reproduzir” situações que se apresentam no cotidiano. Podemos confirmar essa tendência, por exemplo, no filme *A Dona da História*, de Daniel Filho (2004).

Em *A Dona da História*, a figura feminina é “posicionada” na “camisa de força” de ter invariavelmente de optar entre o papel de esposa, mãe e dona de casa ou a realização profissional. Contudo, em “formato” mais atual, o imaginário feminino nesse caso é representado como questionador desse posicionamento dicotômico e excludente. Aqui, as realizações afetivas e profissionais passam a ser o pivô para as mais diversas transgressões da personagem. Com os modelos estereotipados e as contextualizações sobre os paradigmas que regem as relações de gênero, que acabam modificando contextos sociais, políticos, ideológicos, *A Dona da História* procura ressaltar uma determinada postura feminina mais contemporânea, mais adequada às formas e questões entendidas, por alguns autores, como pós-modernas e, portanto, mais ambígua.

A já mencionada “crise de identidade” discutida por Stuart Hall (2001), por exemplo, consequência das transformações socioculturais das sociedades modernas a partir do final do século XX, que ocasionou mudanças inclusive no que se refere ao discurso sobre gênero, pode ser associada à construção da personagem Carolina (Marieta Severo), que durante o filme assume diversas “identidades temporárias”.

¹ A representação da mulher no cinema brasileiro pode, de modo mais detalhado, ser situada em três movimentos cinematográficos distintos: (1) nas Chanchadas (1950-1960), musicais que apresentavam histórias simples e cenários carnavalescos que parodiavam os filmes americanos, nos quais a mulher era representada como a mocinha ingênua sempre à espera de ser salva pelo “herói” masculino; (2) no Cinema Novo (1960-1970), que associava a protagonista feminina ao aspecto social e de luta individual no contexto de uma sociedade ainda controlada pelo homem; (3) nas Pornochanchadas (1970-1980), que tematizavam a malandragem, o adultério, a homossexualidade e a bissexualidade feminina, posicionando a mulher e construindo a sua representação puramente como objeto sexual. Não é objetivo deste artigo, no entanto, até mesmo por falta de espaço, discutir a representação da mulher nesses movimentos.

O filme inicia com uma imagem do passado em que Carolina, ainda jovem e cheia de sonhos, nutre a certeza de percorrer uma carreira profissional de sucesso. Em seguida, vê-se a Carolina do presente, madura, casada, com filhos e vivendo uma crise existencial deflagrada por um processo que a leva a rever a própria vida e a repensar a juventude em termos de tudo o que poderia ter feito de forma diferente se não tivesse assumido esse “tipo de vida”. A crise de Carolina a leva inicialmente a construir uma “cômoda” história de si mesma, na qual a felicidade é uma certeza (materializada na sua vida de casada e com filhos).

Contudo, essa “história” se desestabiliza no momento em que ela se compara à sua amiga dos tempos da adolescência, agora uma atriz famosa, com uma vida profissional excitante e glamorosa. A partir daí, Carolina começa a perceber, ou imaginar, tudo o que poderia ter potencialmente realizado se tivesse tomado um caminho diverso, observando-se aqui o dilema recorrente na história da representação da mulher e também a forma como o “dispositivo” narrativo é deflagrado, de maneira que nós espectadores também comparemos as duas Carolinas.

É nesse momento que a narrativa coloca Carolina na posição de “dona da sua própria história”, permitindo à personagem construir e adentrar a passagem ilusória entre o espaço-tempo, presente e passado, através da qual ela reencontra a si mesma quando jovem. Juntas, a velha e a jovem Carolina questionam sobre o próprio presente, seu passado e seu futuro e tentam encarar as incertezas que aparecem como resultado desse questionamento. A barreira entre o real e o imaginário é agora transposta para que os sentimentos e as emoções levem as duas a um caminho diverso (traçado anteriormente e representado pela vida presente de Carolina quando madura) ou à confirmação do seu presente como a opção acertada.

Carolina vive, segundo ela mesma, a perda do “sentido de si”. Uma experiência que a coloca em estado de “deslocamento” ou “descentramento” (do sujeito/ indivíduo) tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesma, provocando sua crise de identidade. Em crise, Carolina, não satisfeita com sua vida, repensa a “felicidade”, procurando entendê-la e identificá-la em seu próprio contexto de vida em diferentes formatos. Assim, ao longo do filme, três identidades e realidades diferentes são assumidas pela protagonista.

Na “primeira identidade”, Carolina é construída como uma personagem amargurada que trabalha numa locadora e se sente frustrada com a mesmice da sua vida profissional, passando a sonhar constantemente com os amores vividos e não vividos. Na segunda opção, ela é a rica *socialite*, portanto, inserida numa escala social e econômica admirável, mas infeliz no casamento (a narrativa deixa

claro que o casamento foi por interesse econômico). Por último, a personagem aparece como uma atriz de prestígio, famosa e realizada na profissão (a exemplo da sua amiga), mas que, no entanto, como não lhe sobrou tempo para constituir uma família, vive e se sente sozinha.

As três identidades “vivas” por Carolina representam não apenas as contradições e dicotomias entre as possíveis possibilidades de vida da mulher na sociedade, mas também o fato de que, claramente, à mulher não é concedida nenhuma opção que interiormente a satisfaça plenamente ou que de forma efetiva abra um espaço real de construção identitária através do qual ela possa se impor de maneira completa e legítima como indivíduo atuante e produtor (independentemente do sexo) nas e das próprias realizações no contexto sociocultural.

Após defrontar-se com todas as suas três histórias, vivendo cada uma delas com um posicionamento questionador, Carolina termina assumindo a sua vida presente, que adveio com o casamento, como a opção mais acertada e se “conforma” (levada pelas circunstâncias) com a sua escolha inicial. Esse final romanesco não deixa de ser moralista e, com certeza, conformador enquanto rótulo e estereótipo no contexto já discutido anteriormente. Contudo, entende-se que uma mudança de atitude diante do tema e da condução narrativa no que toca ao tratamento das questões contemporâneas em relação à representação da mulher acontece em *A Dona da História* na medida em que o filme aborda temas como a crise existencial advinda com a modernidade (ou pós-modernidade) por meio do questionamento consciente da perda de identidade e da satisfação feminina, colocando a personagem Carolina em uma posição de questionamento e controle (mesmo que ilusório) da própria vida.

Observando os conflitos subjetivos de Carolina, conclui-se que há na contemporaneidade pelo menos uma intenção de “quebra” com a rigidez narrativa de construção da mulher que sempre se viu colocada dentro de posturas claramente definidas. Como uma mulher pós-moderna, vivendo a realidade de um mundo variável, “provisório”, fragmentado e híbrido, Carolina passa a avaliar e a questionar os parâmetros sociais, ideológicos, culturais e políticos da sociedade moderna da qual faz parte, colocando sua própria identidade em xeque.

Sob outro aspecto, o filme metanarrativamente constrói a idéia de que o cinema continua a servir como meio de representação que tem por finalidade a “materialização” de visões diferenciadas, de opções de mundos variados, nos quais se colocam as personagens e fazem refletir os espectadores. Nesse caso específico, o cinema permite à personagem Carolina experimentar cada “tipo de

mulher” (através de suas mais diversas opções de vida), dando a si mesma, e ao espectador, através das suas identificações temporárias, diferentes possibilidades e possíveis abordagens da sua representação.

Outro filme brasileiro que é interessante discutir no contexto da representação da imagem da mulher é *Avassaladoras*, de Mara Mourão (2002). Pode-se nesse caso destacar alguns elementos inovadores no que diz respeito à representação dos elementos sociais, sexuais e identitários, nos quais a personagem Laura (Giovanna Antonelli) é enquadrada ao longo do filme. A grande diferença aqui é que se até então tínhamos personagens femininas submissas ao imaginário masculino, sem independência, em *Avassaladoras* essa tendência começa a ser questionada.

A mulher é nesse caso representada como tendo reagido às mudanças sociais, políticas e econômicas sofridas pelo país, tornando-se agente da própria vida e se destacando em suas mudanças comportamentais diante desse novo mundo modificado pela “revolução cultural” (HALL, 2001). O questionamento da identidade do sujeito na sociedade pós-moderna é também em *Avassaladoras* um elemento temático/narrativo importante.

A personagem Laura ao longo do filme constrói sua identidade e seus posicionamentos diante da sociedade da qual faz parte com base no contexto da representação (constituição) de uma mulher “avassaladora”, que constitui não apenas um novo tipo de mulher (independente, consciente de si e com liberdade de escolha), mas também ativa no processo de construção de um “novo olhar” sobre si mesma que acaba por “reajustar” o modo de representação e construção do feminino, conduzindo-o a um “formato” mais condizente com a imagem que se espera da mulher que vive no mundo contemporâneo.

A mulher “avassaladora”, no caso, Laura, é representada como aquela que se identifica com três possíveis posturas representadas no filme pelas personagens de três amigas: Betty (Paula Cohen), que não tem um relacionamento fixo e é muito insegura, Paula (Ingrid Guimarães), que está grávida do namorado que não ama, e Teresa (Chris Nicklas), que trabalha tanto que não tem tempo para o amor. Ao comparar a vida das suas amigas e refletir sobre o que elas podem trazer de lição para o processo de condução da sua vida, Laura passa a construir sua própria identidade e a tomar posicionamentos mais realistas e coerentes com os seus desejos.

Se em um primeiro momento Laura se mostra como uma mulher insegura, que se desespera ao constatar que chegou aos trinta sem constituir uma família, ao longo do filme ela começa a dar indícios de que quer ser uma

“mulher moderna”, independente, cosmopolita, aquela que sabe o que quer, a profissional competente que, por ter domínio sobre suas escolhas, fica bem consigo mesma. Enfim, uma mulher com autoestima elevada que se coloca de forma realista e coerente diante da sociedade tradicionalmente machista e masculina e que, tendo essa clareza, busca formas alternativas de se impor.

Se antes a regra no contexto cinematográfico brasileiro era colocar a mulher desempenhando o papel de frágil e submissa, pode-se vislumbrar atualmente pelo menos uma tentativa de posicionar e pensar a mulher contemporânea de outra forma, representando-a também como agente (ao lado do homem) das novas dinâmicas socioculturais e suas representações.

Referências

- BELL, David; VALENTINE, Gill (Ed.). *Mapping Desire: Geographies of Sexuality*. Londres: Routledge, 1995.
- BENJAMIN, Walter. The Paris of the Second Empire in Baudelaire. *Selected Writings*, v. 4, Cambridge: Harvard University Press, 2003. p. 03-92.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- DUNCAN, Nancy. *BodySpace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*. New York: Routledge, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 06-18, 1975.
- MENNEL, Barbara. *Cities and Cinema*. Londres: Routledge, 2008.
- PEDROSO, Maria Goretti. *A mulher virtual: a virtualização da mulher nos meios de comunicação*. Santo André: Esetec, 2005.
- RAUEN, Margarida Gandara. Do problema social à performance. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi (Org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, 2005, p. 233-245.
- RIBEIRO, Maristela. *Fendas e frestas: a mulher, da contemplação à interlocução*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2006.
- SIMMEL, Georg. The Metropolis of Mental Life. In: FRISBY, D.; FEATHERSTONE, M. *Simmel on Culture*. Londres: Sage, 1997, p. 174-185.

