

1 INTRODUÇÃO

As relações de gênero, tais quais são entendidas hoje, foram construída por meio de ideias sociais e culturais que indicavam o que era adequado aos homens e às mulheres. O gênero é uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres.

Para validar essas identidades subjetivas, discursos tentavam justificar as diferenças sociais entre os sexos com base em fundamentações biológicas, colocando os homens e as mulheres em esferas separadas. O uso do termo gênero rejeita as explicações biológicas, que tentam encontrar um denominador comum, para diferentes formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres tem capacidade para dar à luz e de que os homens tem força muscular superior. Além disso, o termo também rejeita a ideia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada é uma forma de sustentar a ideia de que a experiência de um sexo, tenha muito pouco, ou nada a ver com o outro sexo.

As identidades sociais das mulheres e dos homens são legitimadas pelo espaço concedido nos meios de comunicação, por exemplo. O cinema enquanto difusor de ideias também realiza esta função. O ponto central da crítica cinematográfica feminista é o poder controlador do “olhar masculino” no cinema, esse olhar que trabalha com o intuito de relegar as mulheres à marginalidade, ao silêncio ou à ausência. Muitas vezes o cinema utilizou de imagens de caráter patriarcal, que por meio de artifícios tradicionais, depreciavam a imagem da mulher. Ao mesmo tempo, vários clássicos consagraram figuras femininas, que ficaram eternizadas na história cinematográfica.

O cinema se realiza como inventário dos sentimentos humanos. E não só como registro dos sentimentos, sendo também expressão da cultura, instrumento pedagógico e

político, memória e projeto. Quando utilizado como veículo que solicita a mobilização da consciência crítica, o cinema, a mulher no cinema, a imagem da mulher transformada em luz e movimento, amplifica a percepção do mundo.

Tratando-se de gênero - que se tornou uma palavra útil, ao oferecer um meio de distinguir o sexo biológico das adequações sexuais atribuídas às mulheres e aos homens, que é o ponto crucial das relações entre os sexos - e cinema, o meio onde as identidades de mulheres e homens são representadas e construídas, este trabalho tem o objetivo de analisar como as relações de gênero e o feminismo são tratados no filme francês *Potiche*, dirigido pelo cineasta francês, François Ozon, lançado em 2010.

Potiche é uma produção francesa-belga inspirada em uma peça teatral homônima. O longa-metragem narra a história de Suzanne Pujol, uma típica esposa burguesa da década de 1970, casada com um marido machista, Robert Pujol. Suzanne suporta as grosserias e traições do marido há 30 anos, pensando na união familiar e no conforto doméstico que a vida de casada lhe proporcionava. Quando seu marido passa por um momento crítico na fábrica da família, ele é afastado da empresa e Suzanne assume seu cargo, surpreendendo a todos ao desempenhar um ótimo trabalho junto aos funcionários.

O filme *Potiche* traz uma narrativa que quebra com a narrativa do cinema que apresenta a mulher de forma depreciativa. Além disso, o longa também é capaz de levantar questionamentos a cerca do feminismo e da representatividade da figura feminina na sociedade.

Utilizando os estudos de gênero para descobrir o leque de simbolismos que envolvem a mulher na sociedade ocidental e em diferentes períodos históricos, escolhendo o cinema, especificamente o filme *Potiche*, como objeto de estudo, busca-se aqui traçar a imagem da figura feminina por meio do contexto cinematográfico, que espelha a história

social, fazendo uma ponderação sobre a subjetividade, a identidade e os processos de identificação da mulher. E, assim, contribuir com os estudos na área, ampliando as possibilidades de reflexão.

No próximo capítulo o foco são as relações de gênero e a comunicação. O feminismo como um movimento de relevância histórica e atual, capaz de afirmar identidades e criar espaços legítimos para que minorias exerçam sua cidadania. Outro ponto relevante é como as relações de gênero foram construídas ao longo da história, como a mulher é vista pela sociedade em relação ao homem, como isso é repassado pelos meios de comunicação, que reproduzem os discursos sociais e quais alternativas essas mulheres puderam e podem recorrer.

No terceiro capítulo, a temática cinema e mulher será abordada entendendo o cinema como espaço, não só para formar opiniões e conceitos, como também para formar identidades. E dentro dessa linha, será tratado como a figura feminina foi representada no cinema, através de um “olhar masculino”. Por fim, apresenta-se o cinema feminista independente como uma alternativa a esse olhar predominantemente masculino.

O quarto capítulo será destinado à análise do filme *Potiche*. Nesta parte do trabalho será feita uma reflexão acerca do feminismo tratado no filme e a mulher como personagem principal - quais características a compõe, quais conflitos enfrenta, qual é sua representatividade, como as relações de gênero se configuram na narrativa, utilizando a relação entre a personagem principal e os personagens secundários, para justificar esses pontos.

A partir destes levantamentos é esperado, com este trabalho, contribuir com os estudos sobre cinema e relações de gênero e também levantar reflexões e questionamentos acerca da representatividade da mulher na sociedade contemporânea.

2 RELAÇÕES DE GÊNERO E COMUNICAÇÃO

2.1 FEMINISMO, IDENTIDADE E MINORIAS

A sociedade contemporânea está passando por um processo de mudança, deslocando pontos centrais - como a existência de um indivíduo unificado, bem delimitado, e permanente - transformando quadros de referência que davam aos indivíduos autonomia e auto-suficiência. Como apontado por Stuart Hall¹ (2002, p.7), “As identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o sujeito moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”.

Segundo o autor, uma mudança estrutural está afetando a sociedade, causando rupturas nas paisagens culturais de classe, gênero e raça-etnia. Estas transformações estão mudando, concomitantemente e conseqüentemente, as identidades pessoais. Assim, há também uma modificação na ideia que o sujeito tem de si próprio, causando um “deslocamento ou descentração do sujeito”, (HALL, 2002, p.9).

Enquanto a sociedade tradicional² valorizava o passado e os símbolos que possibilitavam perpetuar as experiências das gerações, as transformações associadas à contemporaneidade libertam o indivíduo da estabilidade encontrada nos ritos. O deslocamento é visto como um processo positivo, já que ele desarticula as identidades estáveis do passado,

1 Stuart Hall é um teórico cultural jamaicano que contribuiu com obras importantes para os estudos da cultura e dos meios de comunicação, assim como para o debate político.

2 Giddens (1990, p.37-8) explicava “sociedade tradicional” em contraposição às “sociedades modernas” - consideradas, por definição, sociedades de mudança, constante, rápida e permanente. “Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes”.

abrindo novas possibilidades de novas articulações.

Assim, parece que o sujeito que aparentemente possuía uma identidade fixa foi descentrado e agora se encontra composto de várias identidades fluidas, algumas vezes contraditórias e até mesmo transitórias e efêmeras.

Para Hall (2002, p.13), a identidade é construída e transformada continuamente em relação às formas pelas quais o sujeito é representado nos sistemas culturais existentes. A identidade é definida historicamente, não biologicamente:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2002, p. 13).

Ao romper com os discursos do conhecimento moderno, Hall vê o feminismo como um dos movimentos responsáveis pelo descentramento do sujeito.

O feminismo questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”. O slogan do feminismo era: “O pessoal é político”. Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc. Ele também enfatizou, como questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados [sic]. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). (HALL, 1997, p. 49).

O feminismo é, segundo Hall, parte do grupo de “novos movimentos sociais” que surgiram nos anos sessenta, junto com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas e as lutas pelos direitos civis.

Esses movimentos eram contra as formas burocráticas de organização e incentivavam a espontaneidade e os atos de vontade política. “Eles refletiam o enfraquecimento da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais” (HALL, 2002, p.44).

Cada movimento destacava a identidade social de seus integrantes: o feminismo

apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas. “Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecida como a *política de identidade* uma identidade para cada movimento” (HALL, 2002, p.45).

Vendo que o espaço concedido às mulheres na esfera pública é historicamente limitado e que isso se reflete também na produção acadêmica - que só recentemente passou a abordar a condição feminina, a autora, Thereza Helena Prates Scofield,³ em seu artigo “Mídia e mulheres: um percurso compartilhado no território dos Estudos Culturais”, procura resgatar estudos de enfoque culturalista que buscaram compreender o público feminino.

Os primeiros trabalhos interessados em aprofundar a dimensão social dos assuntos que envolviam as mulheres surgiram no século XIX. Um grande marco para a discussão da situação social da mulher foi o aparecimento, em 1949, da obra “O Segundo Sexo”⁴, de Simone de Beauvoir. O livro foi alvo de críticas ferozes que consideravam o conteúdo escandaloso e pornográfico. A autora, no entanto, só queria mostrar que o sexo feminino, ao longo da história, sempre ocupou uma posição de subordinação e inferioridade com relação aos homens.

Mas, as construções teóricas propriamente ditas em torno da feminilidade só começaram a ser produzidas no final da década de 60, quando militantes feministas envolvidas com a área acadêmica levaram para o interior das universidades questões que as mobilizavam, criando os estudos da mulher.

A partir dos anos 70, o movimento feminista começou a se preocupar com investigações voltadas para os meios de comunicação. As pesquisas pioneiras foram feitas principalmente pelos Estudos Culturais Britânicos instituídos pelo *Centre for Contemporary*

3 Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e membro do grupo de pesquisa, Interações Midiáticas e Práticas Culturais da UFMG.

4 No Brasil, o livro foi publicado em dois volumes. "Fatos e mitos" é o volume um, e faz uma reflexão sobre mitos e fatos que condicionam a situação da mulher na sociedade. "A experiência vivida" é o volume dois, e analisa a condição feminina nas esferas sexual, psicológica, social e política.

Cultural Studies (CCCS), localizado em Birmingham, na Inglaterra. Diante da dominação masculina no ambiente e no enfoque intelectual, as mulheres tinham dificuldade em desenvolver informações de cunho feministas, para tentar reverter este quadro, várias pesquisadoras se uniram e criaram o chamado Grupo de Estudos da Mulher, em 1974.

Esse grupo desenvolveu várias pesquisas que avaliavam a percepção dos discursos midiáticos pelos receptores, a partir das suas experiências, seu cotidiano, sua inserção social, cultural e sexual. Ao analisar o comportamento da audiência feminina em programas como *talk shows*, novelas e seriados, perceberam que o público feminino, ao contrário de passivas e alienadas, são vistas como pessoas que ocupam um espaço de negociação entre representações constituídas pela mídia e aquelas produzidas por elas. A mulher possui papel ativo não somente enquanto audiência, mas também na constituição da vida social.

A criação deste grupo acabou redirecionando o campo dos Estudos Culturais. As novas temáticas colaboraram para o estabelecimento de vários referenciais teóricos não apenas para o estudo de mídia, mas para as ciências sociais e humanas como um todo. De acordo com Hall, o movimento levou para a arena pública questões relativas à família, à sexualidade, à divisão doméstica do trabalho e ao cuidado com as crianças. O feminismo tornou política a reflexão sobre a “subjetividade, a identidade e o processo de identificação” e questionou a noção de que homens e mulheres eram parte da mesma identidade, “a humanidade”, trazendo à cena a diferença sexual (Hall, 2002, p.45-46)

Mesmo sendo um movimento de relevância histórica, o feminismo, é associado, no âmbito do senso comum, como algo ultrapassado e desnecessário para a sociedade atual. Apesar disso, é possível perceber que as mulheres ainda são desvalorizadas e estigmatizadas, em diferentes esferas, no que se refere ao acesso a emprego e renda, à qualificação profissional e ao livre exercício da sexualidade.

De acordo com notícia veiculada no site da Agência Patrícia Galvão⁵, no dia 2 de novembro de 2011, em uma lista de 146 países o Brasil ficou em 80ª posição no ranking do IDG (Índice de Desigualdade de Gênero), indicador complementar ao Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) divulgado no Relatório de Desenvolvimento Humano 2011, do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud). O IDG baseia-se em três medidas: saúde reprodutiva, autonomia e atividade econômica.

O documento afirma que, no ano passado, 110 brasileiras morriam a cada 100 mil nascidos no país, este número agora é de 58. Essa sensível melhora nos indicadores de mortalidade materna, coloca o Brasil, com um IDG menor, 0,449, enquanto no ano passado fora de 0,631. O IDG varia de zero a um, sendo que quanto mais alto, maior é a desigualdade entre os sexos.

No entanto, um dos aspectos que pesou negativamente na pesquisa, foi o fato do Brasil ter apenas 9,6% dos assentos parlamentares ocupados por mulheres. E apesar da melhora no indicador de saúde, o Brasil recuou na participação das mulheres no mercado de trabalho. O IDG do ano passado mostrava que 64% das mulheres em idade ativa trabalhavam, sendo que esse número caiu para 60,1% este ano, enquanto os homens têm participação de 81,9%.

Os dados mostram que mesmo havendo melhoras nos indicadores de desigualdade de gêneros, ainda há vários pontos que se encontram em situação precária de subrepresentação feminina. Em razão disso, há a atual necessidade de buscar autonomia e liberdade das mulheres e desmitificar suposições acerca do movimento feminista, o qual se reveste a cada dia de novos significados e novas lutas.

Nesse sentido, algumas autoras trabalharam o feminismo, procurando fazer uma retomada histórica sobre a representação social da mulher e sobre o movimento, como é o

5 www.agenciapatriciagalvao.org.br

caso da professora Daniela Auad⁶, autora do livro “Feminismo: que história é essa?”. Em seu livro, Auad desmitifica a história que levou o feminismo a ser conhecido como um movimento de “queima de sutiã”. Segundo a autora, embora não haja consenso, há a lenda sobre 1968, quando, em um concurso de miss nos Estados Unidos, um grupo de feministas, protestando contra os rígidos padrões de beleza impostos pelos concursos, jogou sutiãs em um balde de lixo, em que não havia fogo. Mas um jornalista, para tornar a notícia mais atraente, acrescentou as chamas na ação das ativistas.

Parece que, para manter as esferas tradicionais de poder, acontecimentos históricos foram deturpados e conceitos considerados senso comum foram criados sem haver fontes que comprovassem os acontecimentos. Nessa mesma direção de valorização histórica, o livro de Ana Isabel Alvarez González⁷ resgata a origem e o significado do 8 de Março, Dia Internacional das Mulheres.

São muitas as teorias que tentam explicar a origem do dia 8 de Março. A história mais reproduzida é a de que neste mesmo dia, no ano de 1908, um incêndio em uma fábrica têxtil, na cidade de Nova York teria matado 129 trabalhadoras que ficaram presas no prédio. Em memória a essas mulheres teria-se instituído o dia 8 de Março, como o Dia Internacional das Mulheres.

No entanto, a autora lembra que o início dessa celebração ocorre em 1910, quando na Segunda Conferência Internacional de Mulheres Socialistas, decide-se pela realização de um dia internacional dedicado à luta das mulheres. Nessa ocasião a principal reivindicação era pelo direito ao voto, através do qual seria possível obter outros direitos - o movimento feminista estava diretamente ligado ao movimento sufragista.

Apesar de muitas lutas o significado deste dia foi sendo perdido ao longo dos anos

6 Daniela Auad é mestra e doutora em Sociologia da Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP).

7 Ana Isabel é professora de Inglês do departamento de Filologia e Francês da Universidade de Oviedo, Espanha.

e hoje é presenciada a apropriação do Dia Internacional das Mulheres pelos meios de comunicação, instituições e empresas, que divulgam a data como um dia para presentear as mulheres, com flores e mensagens positivas, perdendo o caráter político inicial.

Recuperar o histórico do Dia Internacional das Mulheres como parte da luta social, como inegável ponto de intersecção entre a luta das trabalhadoras, do movimento socialista e da luta feminista, evidencia o caráter político dessa comemoração e, ao mesmo tempo, retoma historicamente o esforço das militantes socialistas em construir uma dinâmica de organização e luta específica das mulheres. (GONZÁLEZ, 2010 p.12).

É neste sentido que se faz importante lutar por um espaço legítimo de representação nos meios de comunicação, responsáveis por criar mitos e construir identidades, além de regular a relação do indivíduo com a sociedade. O que se vê, no entanto, é que estes espaços são dominados por grupos de interesse. Com a diversidade de identidades vêm-se necessárias políticas de democratização da comunicação, e a conquista de mais espaços de representação, para fazer existir socialmente os discursos, que são calados ou deturpados pelas esferas de poder. Qualquer indivíduo pode e deve ser capaz de representar diferentes interesses seus e de seus pares. Para Alexandre Barbalho⁸ (2005, p.37) “a cidadania, para as minorias, começa, antes de tudo, com o acesso democrático aos meios de comunicação. Só assim ela pode dar visibilidade e viabilizar outra imagem sua que não a feita pela maioria”.

O conceito de “minorias” utilizado por Barbalho é definido por Muniz Sodré⁹ (2005, p.11) a partir do sentido de inferioridade quantitativa, contrário da maioria. Quantitativamente, na democracia fala-se de um predomínio da vontade da maioria. No entanto, qualitativamente a democracia é um regime de minorias – só no processo democrático a minoria pode se fazer ouvir. Minorias é considerada uma voz qualitativa.

A ideia de minorias está na possibilidade de garantir voz ativa ou de intervenção

⁸ Alexandre Barbalho é doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professor adjunto do curso de História e do PPG em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e do PPG em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁹ Muniz Sodré é mestre em Sociologia da Informação e Comunicação pela Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) e doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

nas instâncias decisórias do poder, às classes comprometidas com as lutas e questões sociais. Assim, são consideradas minorias, os negros, os homossexuais, as mulheres, os povos indígenas, os ambientalistas, dentre outros.

De acordo com Muniz Sodré as minorias possuem quatro características básicas: vulnerabilidade jurídico-social; identidade *in statu nascendi*; luta contra-hegemônica; estratégias discursivas. Dando enfoque na luta contra-hegemônica, Sodré (2005, p.13) considera que, “uma minoria luta pela redução do poder hegemônico, mas em princípio sem objetivo de tomada do poder pelas armas. Nas tecnodemocracias ocidentais, a mídia é um dos principais 'territórios' dessa luta.” Quanto às estratégias discursivas, Sodré escreve que “estratégias de discurso e de ações demonstrativas (passeatas, invasões episódicas, gestos simbólicos, manifestos, revistas, jornais, programas de televisão, campanhas pela internet) são os principais recursos de luta atualmente”.

Joan Scott¹⁰ ao refletir sobre minorias comenta a citação retirada de um artigo sobre o assunto, da *International Encyclopedia of the Social Sciences*¹¹, acrescentando que:

É devido a diferenciais de poder entre homens e mulheres que as feministas têm-se referido às mulheres como uma minoria, mesmo que elas perfaçam mais da metade da população. [...] os eventos que determinam que minorias sejam minorias o fazem através da atribuição do status de minoria a algumas qualidades inerentes ao grupo minoritário, como se essas qualidades fossem a razão e também a racionalização de um tratamento desigual. Por exemplo, a maternidade foi frequentemente oferecida como explicação para a exclusão das mulheres da política, a raça como razão da escravização e/ou sujeição dos negros, quando de fato a relação de causalidade se dá ao inverso: processos de diferenciação social produzem exclusões e escravizações que são então justificadas em termos de biologia ou de raça. (SCOTT, 2005, p.18-9)

Durante anos, as mulheres têm lutado pelo direito de exercer sua cidadania, argumentando que são qualificadas, tanto quanto os homens, para esse exercício. No entanto, a sociedade patriarcal lhe negou esse direito ao tratá-la como o outro. A igualdade que os movimentos de minoria buscam, não representa a ausência ou eliminação da diferença, mas

10 Joan Scott é uma historiadora norte-americana que trouxe grandes contribuições para a história de gênero e para a história intelectual. É professora da faculdade de Ciências Sociais do Instituto de Estudos Avançados em Princeton, Estados Unidos.

11 Arnold ROSE, 1972, p.365-371

sim, o reconhecimento da diferença e a decisão de ignorá-la ou de levá-la em consideração.

2.2 A MULHER NA COMUNICAÇÃO E NA SOCIEDADE

A relação entre o feminino e o masculino e entre mulheres e homens, assim como o modo que os meios de comunicação retratam a mulher são elementos que têm suporte nas construções culturais que definiram o que é adequado aos homens e mulher. Joan Scott, em seu artigo: “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, afirma que ao se falar da história feminina, há de se falar também da história masculina.

Qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo. (SCOTT, 1995, p. 75).

Procurando resgatar a origem constitutiva da submissão feminina, Daniela Auad (2003) propõe uma retomada na história dos agrupamentos humanos chamados “sociedades primitivas”, existentes na Indonésia e na África Central, onde a mulher era considerada um ser sagrado, por possuir a capacidade de procriação¹². A relação entre homens e mulheres era diferente do observado nas sociedades modernas, ainda não havia sido feita a distinção entre esfera pública e privada e a herança das gerações era o conhecimento.

Em alguns agrupamentos, o homem entendia que a função reprodutora era

12 De acordo com a autora, não é possível afirmar que tenham existido sociedades matriarcais, e, por outro lado, também não é possível afirmar que as mulheres nunca tenham tido poder ou autonomia. Nas sociedades primitivas, as mulheres, a partir dos ciclos de seus corpos, tinham conhecimento sobre os ciclos da natureza – há suspeitas de que as mulheres tenham sido as primeiras a deter o conhecimento agrícola. “De todo modo, com o desenvolvimento das sociedades onde a caça, e não mais a pesca e a coleta de frutos, era uma atividade predominante, cristalizaram-se a supremacia masculina e a competitividade” (trecho retirado do livro *Feminismo: que história é essa?* de Daniela Auad, 2003, p.22).

totalmente feminina. Acreditavam que as mulheres engravidavam dos deuses. Somente em algum momento do período Neolítico – iniciado ano 7000 a.C – os homens começam a ter percepção que também tinham parte na reprodução. É neste momento que se inicia o controle da sexualidade feminina e o surgimento do casamento.

A transmissão da herança material e genética começa a ser algo importante na vida em sociedade. A mulher passa a ser vista como propriedade do homem, pois, quanto mais filhos, mais mão-de-obra para lidar com a terra. A mulher ocupava importante papel na multiplicação dos bens da sociedade, que na época já eram pertencentes aos homens. (AUAD, 2003, p. 22).

Historicamente, a sociedade ocidental teve como modelo social o patriarcado, que destinava as mulheres à submissão masculina, restringindo a existência da condição feminina à esfera privada.

O feminismo foi o movimento que questionou esse modelo patriarcal. Ao propor uma transformação nas relações de gênero, a igualdade e a liberdade para a mulher, o feminismo iniciou o processo de credenciamento desta mulher enquanto sujeito político – processo este, ainda em andamento - rompendo com a identidade socialmente imposta, que limitava o acesso das mulheres à esfera pública.

A noção de liberdade estava condicionada à vivência no espaço público. O lar não se constituía em local de expressão da intimidade para as mulheres, mas, ao contrário, no da privação de direitos, fundamentado em uma relação hierárquica e de opressão. Escravos e mulheres eram tidos como desprovidos de desejos e necessidades. Eram invisíveis socialmente, uma vez que o que acontecia na casa não tinha significado político. (VELOSO, 2006, p.2)

Tudo que é público pode ser visto e ouvido por todos - aquilo que é divulgado constitui a realidade. Ao mostrar para as mulheres que era necessário se fazerem vistas e ouvidas, o movimento trouxe à tona discussões em torno da vida doméstica e política, instigando as mulheres a ocupar o espaço público e as convocando a dar visibilidade para suas reivindicações.

No entanto, não bastava apenas conquistar a esfera pública. Ao politizar a vida privada, as feministas problematizaram assuntos que eram considerados intocáveis, incentivando o debate sobre direitos sexuais e reprodutivos. A partir destes debates, o

movimento trouxe várias conquistas para as mulheres, como a criação de postos no mercado de trabalho e em instâncias do poder público.

Mesmo tendo avançado na concepção de uma esfera privada politizada, a conquista do mundo público ainda é um desafio para o movimento feminista e para todas as mulheres. A esfera pública, em qualquer dimensão, ainda se constitui em um espaço social onde as desigualdades de gênero, de classe, de orientação sexual e de raça estão presentes.

Ana Veloso¹³ (2006, p.4) coloca a mídia como responsável por reproduzir os discursos legitimados na esfera pública.

Local de embates políticos e espaço fundamental para a democratização da vida cotidiana, a esfera pública desponta como locus privilegiado para quem pretende ascender ao poder ou para quem não quer abrir mão dele. Isso acontece porque também é através dela que se constroem e se legitimam discursos. Ela funciona como vitrine da vida social. E ninguém melhor do que a imprensa para fazer sua refração. Não seria exagero dizer que a mídia detém grande poder de sedução e influência sobre a opinião pública justamente por fazer a mediação entre a esfera pública e a privada. Ou melhor, por sua capacidade de reproduzir, para um grande número de espectadores, algum fato social.

A autora também afirma que a sociedade busca reafirmar sua identidade por meio da necessidade de exposição da intimidade. A importância depositada nos veículos de comunicação vem crescendo, justificado pela capacidade de simular, editar e transformar discursos dominados por eles. Tal habilidade encanta, seduz e fascina.

Para criar um local privilegiado de disputa e afirmação de direitos e cidadania, os movimentos sociais lutam pelo reconhecimento de sua ação política e a inserção do seu discurso na cena pública. A maioria dos movimentos anseia por mais do que visibilidade, querem, que suas propostas possam ser assimiladas pela opinião pública para formar uma opinião positiva acerca do que defendem e conquistar apoio de outros segmentos para sua causa.

Os movimentos possuem alternativas de resistência, para assegurar algum espaço

13 Ana Veloso é jornalista, mestre em Comunicação, pesquisadora do Núcleo de Documentação dos Movimentos Sociais, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e coordenadora de comunicação da ONG Centro das Mulheres do Cabo.

na mídia massiva. Uma das estratégias é haver um controle dos conteúdos midiáticos, ou seja, haver uma defesa, em prol de conteúdos educativos, destituídos de preconceitos e com representações sociais justas, em qualquer meio de comunicação, seja público ou estatal.

Veloso, em seu artigo “Gênero, Poder e Resistência: a ação das mulheres nos Observatórios de Mídia” traz um mecanismo de controle utilizado por alguns movimentos sociais, chamado de observatórios de mídia.

Ao contrário da censura, o controle social não representa nenhuma ameaça à liberdade de expressão e não ocorre anterior à veiculação dos conteúdos. Ele se dá posteriormente à divulgação das mensagens, quando o público faz uma leitura crítica dos temas, assuntos e abordagens, em diálogo, inclusive, com as políticas da área. Essa forma de observação dos (as) ouvintes/telespectadores pode ser implementada, notadamente, para o monitoramento do que é exibido pelas empresas concessionárias de rádio e televisão. E assim nascem os observatórios de mídia. (VELOSO, 2011, p.4)

A criação de observatórios de mídia foi uma recomendação feita no Fórum Social Mundial ocorrido em Porto Alegre, em 2002 e também uma das propostas na 1ª Conferência Nacional de Comunicação, ocorrida em dezembro de 2009, no Brasil.

Os observatórios de mídia atuam como instituições intermediárias dentro da sociedade civil que agem fiscalizando os produtos da estrutura mercadológica dos meios de comunicação (observatórios fiscais) e possibilitando o acesso do público ao Estado através de discussões sobre a definição e a implementação das políticas de comunicações (observatório *think tank*). Percebemos, ainda, que tais organizações podem funcionar basicamente em duas frentes: 1) possibilitando a participação do público no Estado; 2) regulando o privado (fazendo frente à pressão das empresas, junto ao Estado, buscando o fim da predominância da autorregulação pela classe empresarial). Ambas as funções servem ao fortalecimento da democracia. (VELLOSO, 2011, p.7).

Pesquisas revelam a reprodução do patriarcado e do machismo nas redações de rádios, televisões, jornais e portais em sociedades centradas na mídia. Dulcília Helena Schroeder Buitoni, em seu livro “Mulher de Papel – A representação da mulher pela imprensa feminina brasileira”, faz um estudo dos períodos que marcaram a imprensa feminina brasileira, classificando-a como “ideológica”¹⁴ - ao trazer questões mais abrangentes, como, por exemplo, o papel social da mulher.

14 Neste trabalho Buitoni considera a imprensa feminina como “ideológica”, por trazer questões mais abrangentes, como, por exemplo, o papel social da mulher. Sob a aparência de neutralidade, a imprensa feminina veicula conteúdos muito fortes.

Segundo Buitoni, a imprensa feminina brasileira só começou por volta de 1820 e seguiu uma evolução baseada em três fases, que não necessariamente aconteceram uma logo depois da outra, houve momentos de coexistência, como “ondas”. A primeira delas é a fase “senhora”, destinada a um público feminino considerado de “elite”. Em um tom formal, utiliza-se de sentenças vocativas e imperativas, buscando proximidade com a leitora, dando diretrizes para ser bonita, bem vestida e morar bem, como se estivesse passando uma receita de bolo.

A fase “mulher” surgiu no século XX, nos jornais que defendiam os direitos femininos e que, por imposição da época, também usavam a linguagem predominante, mais formal. Embora a “mulher” esteja presente no conteúdo, muitas vezes ela se esconde sob o tratamento de “senhora”.

Em 1940 começou a se fortalecer a fase “consumidora”. A mulher interessava apenas pela capacidade de consumir. Os jornais e revistas escreviam para as “amigas”, dando dicas para ficar mais bonita, para andar na moda e para manter o casamento. A característica predominante dessa fase é a presença do novo. O novo na imprensa feminina trabalha em um nível secundário, na aparência. Não é vanguarda, não inova - sua aspiração máxima é ser a novidade que venda. A mulher é chamada a se renovar todos os dias; trocar a roupa, a maquiagem, os cabelos, e se preciso até fazer plástica. É a concepção do sistema capitalista: para *ser* é preciso *ter*. Até para se autoconhecer a mulher precisa da mediação do objeto, muitas vezes a própria revista feminina. A mulher não vai se conhecer na relação com o outro, ela só se conhece se ler os artigos psicológicos que lhe dizem como é o seu eu, como vencer conflitos interiores, como libertar-se sexualmente. A leitora julga estar participando da modernidade, quando apenas ajuda na manutenção do “status quo”.

De papel em papel, a imprensa feminina brasileira colabora para a mitificação e a mistificação do ser feminino, ajudando a manter padrões. A artimanha do novo usa principalmente a mulher, por ser mais vulnerável. No entanto, a ilusão da moderninha está contaminando também o homem e o pior, as novas gerações. Dos papéis usados para a impressão, aos papéis atribuídos à mulher, chega-se ao papel da

imprensa feminina – diluir os conflitos sociais. Um teatro, um carnaval: usa-se a fantasia, ganha-se personalidade, pensa-se que é feliz. (BUIIONI, 1981, p 144.)

Assim, os movimentos de resistência contra a hierarquização do masculino em detrimento do feminino perceberam que era preciso estratégias para pautar, em espaços mais abrangentes, questões relativas à utilização dos corpos femininos para vender produtos, nas publicidades, ou mesmo, a baixa presença do sexo feminino em cargos de direção dos meios de comunicação em todo o mundo.

Os movimentos de mulheres entenderam que o desafio não era somente buscar qualificação técnica para as militantes. Principalmente a partir dos anos 1990, via-se necessário exigir do Estado, “políticas de comunicação que pudessem enfrentar as constantes violações aos direitos humanos femininos pelos meios de comunicação de massa” (Velo, 2011). Além disso, essas mulheres “passaram a atuar mais intensamente na produção de conteúdo via redes de colaboração, como a Rede de Mulheres no Rádio, nos anos de 1990, a Rede de Mulheres em Comunicação e a Rede Mulher e Mídia, ambas nos anos 2000” (Velo, 2011).

Uma das táticas adotadas foi a criação de observatórios de mídia e de agências de notícias em todo o mundo. Na região sudeste do Brasil, a agência Patrícia Galvão, que faz parte das ações do Instituto Patrícia Galvão, é uma agência de notícias feminista com características, também de observatório, já que atua além da produção de notícias sobre as mulheres, organizando debates e ações de monitoramento da mídia junto a movimentos de mulheres e profissionais de comunicação.

Se, cada vez mais, a história é reproduzida e produzida com o acesso da sociedade aos *media*, cabe, então, investir na realização de pesquisas que apótem elementos que ajudem a revelar os conflitos e problemáticas que envolvem a presença das mulheres nas indústrias culturais e a própria produção de bens simbólicos no âmbito das lógicas dos atuais grupos mundiais de mídia e junto aos movimentos de resistência. Não podemos cair na armadilha de enquadrar esse público unicamente sob a ótica do mercado ou da economia, nem observar de forma separada, sua ação em movimentos de contestação, nas mídias radicais e observatórios. (VELLOSO, 2011).

Ao estudar a trajetória da mulher e dos movimentos sociais feministas em relação

aos meios de comunicação, é visto que, paulatinamente, a mulher vem conquistando mais espaço no espaço público, no sentido de construir sua identidade e alcançar sua liberdade. No entanto, mesmo havendo um avanço ainda há muito a ser feito para que as mulheres consigam, de fato, serem sujeitos ativos na sociedade e nas suas próprias vidas.

3. CINEMA E MULHER

No primeiro item deste capítulo será tratada a questão do dispositivo cinematográfico como ferramenta de construção identitária do sujeito, levando em consideração os processos de recepção. No segundo item, o foco será a questão de como a figura feminina é representada pelo cinema. Apesar da grande gama de críticas cinematográficas feministas, como Laura Mulvey, Mary Ann Doanne e Janet Bergstrom, neste item, o enfoque será dado a obra “A Mulher e o Cinema” (1995), da norte-americana, Elizabeth Ann Kaplan¹⁵, que foi uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica, nos anos 70, junto com as teóricas citadas acima. Tomou-se esta posição não por acreditar que a concepção da autora seja, a melhor ou a mais correta, e sim na tentativa de facilitar o entendimento deste trabalho, já que ao tratar da atividade crítica feminista estará também tratando de teorias psicanalíticas e linguísticas. Como este campo ainda é de pouco conhecimento da autora que escreve este trabalho, o interesse não é aprofundar nas duas teorias, mas sim, apropriar-se delas para a análise fílmica, visto que esta apropriação é considerada necessária por muitas críticas.

3.1. O CINEMA COMO FORMADOR DE IDENTIDADES

As autoras Wânia Ribeiro Fernandes¹⁶ e Vera Helena Ferraz de Siqueira¹⁷, no

15 Elizabeth Ann Kaplan é professora do Instituto de Humanidades da Stony Brook University, nos Estados Unidos. É uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica, nos anos 1970.

16 Wânia Ribeiro Fernandes é doutora em Educação em Ciência E Saúde pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

artigo “O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas” iniciam o trabalho apresentando a importância da análise da linguagem:

É através da dinâmica das relações, histórica e culturalmente construídas, que definimos termos, compreendemos situações e valoramos fenômenos. O sentido, portanto, é uma construção social. Sendo a linguagem o fenômeno que sustenta e permite as inter-relações sociais produtoras de sentidos, faz-se importante entender as várias práticas discursivas que legitimam e reproduzem valores, concepções, preconceitos e regras de comportamento que até certo ponto conformam as relações sociais. (FERNANDES e SIQUEIRA, 2010, p. 1)

O cinema, enquanto prática discursiva, é mediador das relações entre sujeito e sociedade, podendo exercer, por meio desses discursos, determinados controles sobre certas questões sociais.

Como a mídia, o cinema não somente representa, mas também constitui a realidade, reforçando exclusões e influenciando na subjetividade dos indivíduos. Neste sentido, Guacira Louro¹⁸ (2000), citada por Fernandes e Siqueira, defende que os diferentes gêneros narrativos do cinema “educam” a plateia “para identificar e decodificar seus signos, convenções e diálogos estruturais. Os argumentos, o roteiro e as personagens norteiam 'novas formas de ser e viver', legitimando, assim, determinadas identidades sociais e desautorizando outras”.

O cinema pode ser visto como um produto cultural gerador de significados regulando de forma importante questões referentes à classe social, etnia e gênero. Através da construção de situações e personagens, o cinema representa identidades, que podem ser apropriadas pelo sujeito.

O processo de recepção do filme e o modo como a posição, a subjetividade e os afetos do espectador são trabalhados no cinema são focos tanto da teoria estruturalista, quanto

17 Vera Helena Ferraz de Siqueira é doutora em Educação pela Columbia University (Estados Unidos) e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

18 Guacira Louro é doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1986). Professora Titular aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atualmente é professora convidada desta mesma universidade, atuando no Programa de Pós-graduação em Educação, na Linha de Pesquisa Educação, Sexualidade e Relações de Gênero.

das teorias marxistas, feministas e multiculturalistas. Arlindo Machado¹⁹, em seu livro “O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço” trata das várias teorias da subjetividade no cinema.

Em todas essas abordagens, o aparato tecnológico do cinema, bem como a modelação do imaginário forjada por seus produtos, foram submetidos a uma investigação minuciosa e intensiva, no sentido de verificar como o cinema (um certo tipo de cinema, não todo) trabalha para interpelar o seu espectador enquanto *sujeito*, ou como esse mesmo cinema condiciona o seu público a identificar-se com e através das posições de subjetividade construídas pelo filme. (MACHADO, 2007, p. 125).

Os críticos responsáveis pela teoria geral da subjetividade no cinema, conhecida como a teoria da enunciação cinematográfica²⁰, utilizavam modelos linguísticos e psicanalíticos, para explicar o sujeito e os processos de identificação. Tais teorias foram perdendo o uso, sendo substituídas pelos estudos de recepção, que se opunham ao determinismo postulado pela teoria da enunciação. Uma das causas foi a concepção que se fazia da atividade do espectador ou do processo de recepção, que passou a ser visto como abstrato e rígido – o espectador era tido como uma figura ideal, “cuja posição e afetividade encontravam-se estabelecidas pelo aparato ou pelo 'texto' cinematográfico, não cabendo portanto nenhuma consideração a respeito de uma possível resposta autônoma de sua parte”. (MACHADO, 2007, p. 126). Os críticos que defendiam a teoria da enunciação também acreditavam que o espectador do cinema projetava sua imagem em uma ou duas personagens relevantes do filme, e que essa identificação se mantinha do começo ao fim da película.

Ao contrário desses críticos, as projeções e identificações, como dizia Edgar Morin²¹ (1980, p. 81-106), citado por Machado, são “polimorfos”, manifestam-se de forma fluida, permutável e ambivalente, ultrapassando o quadro das personagens fixas para nos

19 Arlindo Machado é doutor em Comunicação e professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Dept. de Cinema, Rádio e Televisão da Universidade de São Paulo (USP).

20 A “teoria da enunciação cinematográfica” refere-se à subjetividade do espectador. É uma corrente de pensamento datada dos anos de 1970 e 1980, oriunda da França e Inglaterra. A teoria da enunciação recebeu atenção especial dos chamados semioticistas, que observavam como “a posição, a subjetividade e os afetos do espectador são ‘programados’ no cinema” (MACHADO, 2007, p.125). Os efeitos da enunciação cinematográfica tiveram, assim, atenção também das abordagens ideológica e lingüística, bem como interpretações psicológicas: “Lacan, Kristeva, Baudrillard” (MACHADO, 2007, p.129).

21 Edgar Morin é antropólogo, sociólogo e filósofo francês, pesquisador emérito do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

colocar dentro do semelhante tanto quanto dentro do estranho, donde se explica, aliás, a diversidade dos filmes e o ecletismo do gosto do público.

Os primeiros a questionar o dogmatismo de certas teorias da enunciação foram o movimento feminista e os militantes de esquerda, argumentando que essas teorias não forneciam alternativas para que os atores sociais pudessem criticar a ideologia do filme ou resistir a ela, sem espaço para a intervenção autônoma do receptor.

Em contraposição ao espectador passivo e totalmente determinado pelo “texto” fílmico e pelo dispositivo cinematográfico, surge o espectador até certo ponto ativo, que negocia com o filme o seu sentido.

Na contramão do estruturalismo, os culturalistas (especialistas em estudos culturais) entram em cena, deixando claro que seus objetos de estudo já não eram '*textos*' cinematográficos, mas *usos* que a sociedade faz desses “textos”. Essa é a razão porque os estudos culturais deram prioridade mais às análises de recepção do que às leituras de filmes: o objetivo era verificar como grupos específicos de públicos se apropriavam de determinados filmes para as suas agendas culturais. (MACHADO, 2002, p. 128).

O “lugar” que o espectador ocupa no filme ou no audiovisual em geral é ditado pelo contexto da recepção, podendo aderir às determinações textuais do filme, negociando com elas, ou até mesmo resistindo a elas, redirecionando a “leitura”.

As teorias da enunciação começam a entrar em crise quando os meios pós-cinematográficos assumem a hegemonia no mercado audiovisual: o vídeo e a televisão principalmente, em seguida o cinema, que passa a ser produzido já não é mais prioritariamente para as salas de cinema, mas para a televisão e os mercados de videocassete, *laserdisc* e DVD.

O ambiente da sala de cinema proporciona uma maior imersão do espectador no filme. A tela do cinema se torna invisível ao espectador, favorecendo a identificação do espectador com o personagem, fazendo aquela representação parecer realidade e favorecendo também, a aproximação da ficção com a vivência pessoal. Na sala escura a experiência cinematográfica é única e de potencial superior, no que se refere à atribuição de sentido e

apropriação e interpretação da obra. A tela do vídeo, por outro lado, é “pequena, estilhaçada, sem profundidade, pouco 'realista' e de precário poder ilusionista.” (MACHADO, 2007, p. 134). É exigido ao espectador mais energia para não se dispersar, barrando qualquer interferência externa que possa comprometer a decodificação.

Os novos meios que surgiram depois do cinema estimularam pouca reflexão relacionada ao modo como a subjetividade é neles construída, não formulando uma teoria da enunciação. “A crise do sujeito da enunciação, causada pelas novas características do consumo, termina por sua vez a incidir sobre o próprio consumo, em um espiral aparentemente infinito de indeterminações e de anarquia comunicativa” (BETTETINI²², 1996, p. 190)²³.

No entanto, os novos meios de natureza digital, que começam a tomar forma depois da hegemonia da televisão, como a hipermídia, a realidade virtual, os videogames, restituíram a questão da inserção subjetiva e o fizeram de forma tão marcante, que ainda não surgiram teorias de enunciação em ambientes digitais, ou que avaliassem por exemplo, as tecnologias 3D de cinema com algum acúmulo teórico.

Estudiosos argumentam a instauração de novos regimes de subjetividade. Nas narrativas interativas identificaram o fenômeno conhecido como “agenciamento”, ou seja, o efeito de “assujeitamento” do espectador necessário à ilusão de imersão. Outros teóricos examinaram as personalidades virtuais (“avatars”), que habitam o chamado ciberespaço detectando o desenvolvimento de identidades múltiplas nas situações de interação mediadas por computadores, afetando profundamente as relações de intersubjetividade, assim como a própria natureza do “eu” e da sua relação com o outro.

O sujeito já não mais possui uma postura de observador distanciado, como era

22 Bettetini é professor de teoria e crítica das comunicações na faculdade de línguas e literatura da Universidade Católica de Milão.

23 Citação retirada do livro *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, de Arlindo Machado, p. 135.

colocado pela teoria da enunciação, estando integrado ao corpo das interfaces o sujeito se multiplica e se distribui por toda parte. Sua presença é ativa, no sentido de desencadeadora de acontecimentos e no sentido também de estar submetida às forças que estão em operação naquela realidade.

Após o panorama tecido e retomando a ideia da produção audiovisual como formadora de identidades, as autoras Maria Luiza Martins Mendonça²⁴ e Janaína Vieira de Paula Jordão²⁵, em seu texto “Domésticas no Cinema: identidade e representação”, afirmam que as representações elaboradas pelos vários atores sociais, individuais e coletivos, constituem um conjunto de noções e práticas simbolicamente valoradas que orientam os indivíduos nas tomadas de posição e nas relações sociais. E “um filme, como qualquer outro dispositivo midiático, remete à sociedade em que se insere, mas mais do que retratá-la, ele a representa” (JORDÃO et MENDONÇA, 2010, p. 175).

Além disso, segundo as autoras, uma produção audiovisual é uma produção discursiva que remete às relações sociais e as disputas ou articulações com os poderes hegemônicos.

Sua capacidade de produção e reprodução de sentidos e sua contribuição para a democratização das relações sociais, em sentido amplo, deriva das maneiras como as narrativas repetem (ou não) papéis sociais e culturais associados 'naturalmente' aos diferentes grupos sociais” (JORDÃO et MENDONÇA, 2010, p. 176).

E o que se vê, é que há uma hegemonia associada ao masculino, branco e jovem, que institui uma relação hierárquica, que se mantém pela adesão da parte subordinada a uma cultura que a limita a um lugar inferior, e pela disseminação dessa situação como algo natural.

Em consequência disso, as autoras afirmam que, os mais diversos movimentos sociais se deram conta de que para atingir seus objetivos era preciso uma mudança cultural, que refletisse nas experiências cotidianas. Era preciso se articularem em busca de caminhos

24 Maria Luiza Martins Mendonça é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1999) e Pós-doutora em Comunicação Audiovisual na Universidad Autónoma de Barcelona (2007).

25 Janaína Vieira de Paula Jordão é mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás e é professora no curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás.

que não os caminhos do conhecimento oficial, tradicional. E sim buscar a questão da autopercepção e das formas de reconhecimento do próprio grupo. Tentando descobrir esse universo que está tão próximo e ao mesmo tempo tão longe, de modo a contribuir para que esses segmentos que estão à margem de uma representação legítima de suas identidades, possam se reconhecer e a partir desse reconhecimento, iniciar um movimento de resistência individual ou coletiva menos colonizada e mais digna, “em que as hierarquias de saber, de raça, classe, gênero possam ser identificadas e questionadas” (JORDÃO et MENDONÇA, 2010, p. 188).

3.2 A MULHER NO CINEMA

Neste item será abordada a figura feminina no cinema, tendo como base o livro “A Mulher e o Cinema”, de Ann Kaplan. Este item será dividido em dois subitens: no primeiro vai ser tratada a necessidade da apropriação e da revisão das teorias de Freud e Lacan para a atividade crítica feminista, como defendido pela autora, além disso, será visto como a imagem da mulher foi sendo construída no cinema clássico²⁶ - através da predominância do “olhar masculino” - por meio da análise de alguns filmes, feita por Kaplan. No segundo item será feito um balanço das produções cinematográficas feministas independentes e como elas podem funcionar como alternativa ao cinema clássico.

3.2.1 A mulher no Cinema Clássico Hollywoodiano

26 Filme narrativo sonoro de longa-metragem feito e distribuído pelos estúdios de Hollywood. São fundamentais no cinema clássico: gêneros, atores famosos, produtores e diretores, destacando-se pelo fato de se relacionarem com a venda dos filmes.

Com o intuito de estudar a representação da sexualidade feminina nas artes – literatura, pintura, cinema - críticas feministas dos anos de 1970, como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Mary Ann Doanne e Janet Bergstrom, examinaram diversos trabalhos, tanto nas artes clássicas, quanto nos entretenimentos de massa. As críticas utilizaram abordagens que perpassavam pelo cerne da sociologia, da semiologia e da psicanálise.

Apesar da grande rejeição que muitas feministas têm em relação às teorias freudiana e lacaniana, a autora E. Ann Kaplan, em seu livro “A mulher e o cinema”, afirma a relevância da psicanálise para o estado de organização social e industrial característico do século XX. Ela defende a ideia de que os modelos psíquicos criados pelas estruturas capitalistas sociais e interpessoais “exigiram a imediata criação de uma máquina (o cinema) que liberasse seu inconsciente e uma ferramenta analítica (a psicanálise) que compreendesse e ajustasse os distúrbios causados por essas estruturas restritivas.” (KAPLAN, 1995, p.44)

Os signos do cinema clássico estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta as estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica. Segundo a autora, a psicanálise torna-se então uma ferramenta para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por homens e mulheres que se refletem nos filmes.

O cinema clássico hollywoodiano é caracterizado pelo predomínio do olhar masculino, que, com o lastro do seu poder político e econômico, além de sexual, relega a mulher à ausência, ao silêncio e à marginalidade. Laura Mulvey²⁷ (1975), em seu artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, busca na teoria psicanalítica os fundamentos para uma crítica da imagem - sobretudo à produzida no contexto do cinema hollywoodiano – como um produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da

27 Laura Mulvey é uma crítica de cinema e feminista britânica, professora de filmologia e estudos da mídia em Birkbeck, Universidade de Londres.

mulher como objeto passivo do olhar. A teoria psicanalítica é utilizada como uma espécie de arma política para desvendar os meios como o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema.

O poder dominador do olhar masculino utiliza uma série de mecanismos freudianos, como voyerismo, narcisismo, complexo de castração²⁸ e fetichismo²⁹, para efetivar a submissão feminina. Kaplan explica alguns desses mecanismos analisando quatro filmes, que exemplificam como a imagem da mulher vai sendo construída por esse olhar masculino ao longo dos anos.

O filme “A dama das camélias”³⁰ (1936) traz o clássico enredo da figura masculina, que ao ser economicamente superior, exerce uma autoridade, impondo exigências sobre a mulher. Feita para servir de objeto erótico, a mulher que o filme apresenta, deve sacrificar seu desejo em favor do desejo masculino. Submetendo-se às leis masculinas ela contribui para a manutenção do patriarcado. A mulher retratada em “A dama das camélias” é vulnerável tanto economicamente, quanto sexualmente, precisando de um tipo certo de homem que a proteja dela própria e de outro tipo de homem.

“A vênus loura” (1932) apresenta um segundo método de dominação da mulher

28 Complexo centrado na fantasia de castração, que proporciona uma resposta ao enigma que a diferença anatômica dos sexos (presença ou ausência de pênis) coloca para a criança. Essa diferença é atribuída à amputação do pênis na menina. A estrutura e os efeitos do complexo de castração são diferentes no menino e na menina. O menino teme a castração como realização de uma ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais, surgindo daí uma intensa angústia de castração. Na menina, a ausência do pênis é sentida como um dano sofrido que ela procura negar, compensar ou reparar. O complexo de castração está em estreita relação com o complexo de Édipo e, mais especificamente, com a função interditoria e normativa. (trecho retirado do glossário do site: www.psicopedagogia.com.br).

29 Fetichismo é um termo freudiano que se refere à perversão em que os homens buscam encontrar o pênis na mulher, com o objetivo de alcançar para si a satisfação erótica. É o medo da castração que está por trás do fetichismo, impedindo que haja excitação sexual com uma criatura que não tenha pênis, ou algo que o substitua. No cinema, todo o corpo da mulher pode ser “fetichizado” com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual, isto é da castração. Trecho retirado do livro *A Mulher e o Cinema*, de Ann Kaplan, 1995, p. 32).

30 Ambientado em Paris nos anos 1840, “A dama das camélias” traça a história de Marguerite, uma mulher que vive para conquistar amantes ricos. Confundindo Armand Duval (filho de um advogado de classe média), com um rico barão, ela se apaixona pela primeira vez. Mas rejeita Armand para ficar com o barão. Depois de algum tempo, os dois amantes se reencontram e vivem uma grande paixão, até Marguerite ser persuadida por um Monsieur a desistir de Armand e voltar para o barão. Quando anos mais tarde, Armand ganha uma boa quantia em dinheiro e pede a Marguerite que vá embora com ele, ela emocionada recusa a proposta. O barão e Armand, então, desafiam-se para um duelo, do qual o barão sai ferido, obrigando Armand a fugir. Abandonada também pelo barão, a saúde de Marguerite é frágil e ela acaba morrendo nos braços do amado, que retorna do refúgio, para conceder-lhe o perdão.

dentro do sistema representacional para diminuir a ameaça que a sexualidade feminina representa para o patriarcado. O filme traz a história de Helen, uma mulher que para pagar as despesas médicas de seu marido doente, consegue um emprego como cantora. No clube onde trabalha, conhece um policial por quem se apaixona. Enquanto seu marido está viajando para se tratar, Helen decide viver com o policial, levando seu filho, Johnny, consigo. Ao retornar da viagem o marido, Edward, vai atrás de Helen querendo o filho de volta. Para não perder o menino, Helen decide fugir vivendo clandestinamente e tendo que recorrer à prostituição para sobreviver. Cansada de fugir dos detetives contratados pelo marido, Helen retorna, entrega seu filho a Edward e vai investir na carreira de cantora. Helen tem uma ascensão meteórica e uma das “cenas-chave” é a personagem cantando em um elegante clube de Paris, vestindo um traje masculino muito marcante. “Ao transformar a imagem feminina em fetiche, o homem tenta negar a sua diferença, ele incorpora-a ao seu próprio corpo, além de vestir a mulher em trajes masculinos. Assim a mulher, enquanto mulher, desaparece, redesenhada como está à semelhança do homem.” (KAPLAN, 1995, p. 21). No entanto, Kaplan acrescenta que esta imagem pode produzir um efeito inverso nas espectadoras - a imagem feminina masculinizada pode tornar-se uma imagem de resistência.

O filme também mostra uma ligação entre a tentativa masculina de “fetichizar” a mulher e a repressão da maternidade no patriarcado, que reserva à mãe a atitude de silêncio, ausência e marginalidade. A personagem foge para ficar com o filho, mas pela intensidade do empenho dos agentes patriarcais, a ameaça que esta atitude representa, faz com que Helen se reintegre no final do filme, em seu lugar dentro da família patriarcal – Helen ganha o perdão do marido e retorna para a casa, para viver junto ao seu filho.

Outro filme analisado por Kaplan é o “A dama de Xangai”³¹ (1946). Neste longa-

31 “A dama de Xangai” é um filme dirigido por Orson Wells que conta a história de Michael O'Hara, um desempregado irlandês, que se envolve com Elsa, a misteriosa mulher do promotor Arthur Bannister. Ela e o marido estão a caminho de São Francisco, voltando de Xangai, a bordo de um barco e contratam Michael para trabalhar durante a viagem. No trajeto, o parceiro de Bannister, George Grisby se junta ao casal. Grisby induz

metragem a mulher não é mais vítima desprotegida, nem substituto fálico, pelo contrário, a ameaça que sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem feminina.

Como em todos os filmes *noir*³², agora a heroína é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída. Enquanto no modelo de vítima, a heroína assume o sofrimento para si e normalmente morre (por doença ou pobreza), e no modelo fetichista, via de regra a mulher é controlada pelo matrimônio, já aqui, ao reunir os dois modelos, a *femme fatale* deve ser assassinada. O revólver ou a faca assumem o lugar do falo que deve, eliminando-a, dominá-la. (KAPLAN, 1995, p. 22).

O cinema *noir* foi uma abertura para a ameaça que a sexualidade feminina propunha, essa sexualidade foi expressa em sua totalidade. No entanto, o cinema contemporâneo³³ foi muito mais longe na representação explícita da sexualidade feminina. A causa é atribuída aos numerosos movimentos dos anos 60, que produziram mudanças culturais radicais que afrouxaram os rígidos códigos puritanos.

Os mecanismos – vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude – que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais, não funcionam mais nesse momento após os anos 1960 - “a mulher sexual não pode mais ser taxada de 'má', uma vez que adquiriu o direito de ser “boa” e sexual.” (KAPLAN, 1995, p. 23).

Michael a ajudá-lo a forjar a morte de Bannister para receber um seguro de vida. Michael, que está completamente seduzido por Elsa, aceita a proposta e planeja fugir com ela logo que Grisby lhe pagar a sua parte do seguro. Mas quando Grisby é encontrado morto, Michael é acusado de homicídio e descobre que Elsa também estava envolvida na tentativa de matar o marido. Na cena final, O'Hara presencia uma troca de tiros entre Elsa e Bannister, que já sabe do plano da esposa e O'Hara, mesmo vendo que Elsa está ferida, deixa-a morrendo, determinado a esquecê-la.

32 O cinema *noir* é caracterizado pelos filmes de crimes, cenas violentas, homicídios e mulheres fatais. As influências do cinema *noir* no âmbito filosófico são o existencialismo e a psicologia freudiana, que invadiram não apenas a literatura como também o cinema policial que nela buscava influências; no cinematográfico, claras influências do expressionismo alemão. Sendo um movimento surgido em plena depressão econômica, entre os anos 1930 e 1940, dois de seus grandes temas é o passado sombrio e o pesadelo. Seus personagens geralmente estão em fuga de algum fardo do passado, de um incidente traumático, de algum crime que cometeram em nome de uma paixão ou, simplesmente, de seus próprios demônios. Fonte: Revista Universitária Audiovisual (Rua), da Universidade Federal de São Carlos (Ufscar).

33 No período de transição do cinema dos anos 60, para o cinema dos anos 70 surgiram filmes que abordavam temáticas politicamente engajadas e que procuravam retratar de maneira mais fiel a realidade vivida pelos espectadores em seus diversos meios de convivência social, marcando o início do cinema contemporâneo.

Molly Haskell³⁴ (citada por Kaplan) observou que, em consequência disso, no início dos anos 1970 houve um grande número de filmes que mostravam mulheres sendo estupradas. A maior hostilidade patriarcal era expressada na ideia de que todas as mulheres queriam sexo. Com essa ideia, a repulsa do homem nasce do fato de ser forçado a reconhecer a vagina, e com isso a diferença sexual. E a reação masculina é querer penetrar o mais dolorosamente e de preferência à força, para punir a mulher por tal suposto desejo e para manter o controle sobre a sexualidade dela, provando sua “masculinidade” pela habilidade de dominar com o falo.

Para exemplificar essas mudanças, Ann Kaplan utiliza o filme “À procura de Mr. Goodbar” (1977), que traz a história de Teresa, uma mulher livre, que se relacionava com vários homens, mas que tem um final trágico ao conhecer George em um bar e convidá-lo para ir ao seu apartamento. George era um jovem inseguro e teve dificuldades na hora de fazer sexo com Teresa. Quando na manhã seguinte ela pede para que o jovem vá embora, ele com raiva fica excitado e violentamente faz sexo com Teresa, ao mesmo tempo que a apunhala, quando histericamente começa a gritar.

Enquanto a *femme fatale*, nesta fase cinematográfica, usava a sua sexualidade para manipular o homem para conseguir o que queria, a mulher liberada busca satisfazer-se, forçando o homem a confrontar-se diretamente com seus medos da sexualidade feminina. E se a *femme fatale* tinha que ser morta por incitar o desejo no homem, a nova mulher sexual tem que ser dominada pelo falo como forma de assegurar o controle masculino sobre a recém descoberta da expressividade sexual. Seu estupro e sua morte são, portanto, um castigo por recusar a se submeter aos códigos que definem seu espaço e limitam suas possibilidades ao que o patriarcado exige.

Em última análise Kaplan afirma que “nos filmes de Hollywood é negada à

34 Molly Haskell é uma crítica cinematográfica feminista. Seu livro mais notável é “From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies” (1974).

mulher uma voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeitado ao desejo masculino. Em silêncio, elas vivem vidas frustradas ou, se resistem a essa condição, sacrificam as próprias vidas por tal ousadia.” (KAPLAN, 1995, p. 24).

3.3.2 O Cinema Feminista Independente

Uma outra abordagem da figura feminina no cinema foi realizada por mulheres que produziam filmes independentes. No limiar do movimento de liberação da mulher estes filmes eram um esforço para descobrir para a mulher uma voz, uma subjetividade, um lugar de onde ela pudesse falar, eram uma tentativa de definir o que poderia ser considerado “feminino” em um sistema que tudo fez para definir pela mulher o que era feminilidade.

Marguerite Duras foi uma importante figura para o cinema feminista independente, por ser uma diretora mulher que começou a trabalhar antes mesmo do movimento pela liberação feminina. No entanto, os diretores da *nouvelle vague*³⁵ francesa, que exerceram influência sobre as cineastas européias são mais conhecidos, apesar de Marguerite Duras ter tido importante papel nesse movimento, participando de produções feitas por Godard e Resnais – os dois principais nomes da *nouvelle vague* - e também realizando seus próprios filmes, como “Nathalie Granger”³⁶ (1972). Neste filme, Duras “reflete o modo peculiar como as questões sobre a possibilidade de um discurso feminino foram articuladas na França e depois transformadas em posições teóricas.” (KAPLAN, 1995,

35 A *nouvelle vague* foi um movimento artístico do cinema francês que se insere nos movimentos contestatários próprios dos anos sessenta (retirado do site: wikipedia.org).

36 O filme “Nathalie Granger” é um exemplo do esforço feito para subverter a construção simbólica patriarcal da maternidade (onde a criança simboliza o desejo da mãe pelo pai) ao trazer uma personagem feminina, Isabelle, mãe de Nathalie, que mesmo sendo alertada sobre o mau comportamento da criança na escola, prefere mantê-la em casa, do que colocá-la em um internato. Essa atitude é uma tentativa de “salvar” a criança do destrutivo território simbólico, que ela própria parece se rebelar.

p.25).

Os três principais grupos de filmes independentes feitos por mulheres que surgiram nos anos 1970, segundo Kaplan, foram classificados como: filme de vanguarda, formalista e experimental; documentário político e sociológico realista; filme da teoria de vanguarda.

Segundo Kaplan, o cinema experimental está voltado para o surrealismo, o impressionismo francês, o expressionismo alemão, o formalismo russo e também há influências das vanguardas dos anos 1960. Já o cinema realista tem suas raízes nos documentários norte-americanos e ingleses dos anos 1930, que remetem ao neoliberalismo italiano. Enquanto o filme da teoria de vanguarda vem de Brecht³⁷, do diretor russo, Eisenstein³⁸ e também da *nouvelle vague* francesa.

Muitos desses filmes feitos por mulheres têm raízes nas tradições cinematográficas estabelecidas por diretores homens. Apesar de terem que confiar nos usos e tradições consagradas pelos homens, há cineastas mulheres envolvidas nas três categorias, repensando essas convenções e adaptando-as a seus projetos particulares.

O cinema experimental representou para muitas mulheres uma liberação das representações ilusionistas, opressivas e artificiais do cinema hollywoodiano. As mulheres que escolheram o filme experimental estavam procurando um modo de expressar suas sensações, sentimentos e pensamentos mais íntimos.

Se muitas cineastas lésbicas usaram a forma experimental [...] pode ter sido num esforço para evitar cooptação de suas imagens por espectadores masculinos educados para ver as relações sexuais lésbicas como pornográficas. Apesar de ser exatamente a sua sexualidade o que as lésbicas quisessem representar, pois é isso que o patriarcado reprime por ser uma afronta à ordem dominante. (KAPLAN, 1995, p. 130).

Uma experiência semelhante também produziu o cinema-documentário, mas em

37 Brecht foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Ao final dos anos 1920 Brecht torna-se marxista, vivendo o intenso período de mobilizações, desenvolvendo o seu teatro épico.

38 Eisenstein foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

outra direção. As diretoras interessadas nos documentários estavam mais preocupadas com a vida das mulheres dentro da formação social. Esses documentários apresentam imagens novas de mulheres, que desmentem aquelas que o cinema comercial constrói a partir de sua posição patriarcal. Os trabalhos destas cineastas revelam um avanço significativo nas representações femininas quando veem-se mulheres encontrando uma voz e um posicionamento, diferente dos filmes de Hollywood.

O cinema da teoria de vanguarda surgiu como uma resposta direta à crítica do documentário realista. Influenciadas pelas teorias francesas e europeias, as diretoras e críticas de cinema feminista da Inglaterra foram as primeiras a defender que o cinema feminista é um contra-cinema. Os filmes teóricos de vanguarda, como exemplo “Sigmund Freud's Dora”³⁹ (1979), representam uma reação à marginalidade atribuída à mulher pelo funcionamento simbólico do patriarcado, especialmente a maneira como se evidencia nos filmes de Hollywood.

As cineastas exploram o problema da definição do feminino numa situação onde as mulheres não têm voz ativa, não tem discurso, não tem lugar de onde possam falar, e examinam os mecanismos através dos quais as mulheres são relegadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, tanto da cultura como nos textos clássicos e no discurso dominante. (KAPLAN, 1995, p. 27).

Por mais interessante que a prática cinematográfica independente possa nos parece - ao ser um espaço legítimo de representação - a prática totalmente independente é um sonho utópico, como defende Kaplan.

As cineastas independentes, depois de mais de 20 anos de trabalho, adquiriram certa experiência, percebendo ser preciso levar em consideração itens como produção, exibição e distribuição, que podem estar afetando a prática do cinema. A forma como os sujeitos recebem (interpretam) o filme, os contextos de produção e recepção, especialmente na medida em que eles ditam quais filmes podem ser feitos e como são interpretados, se

³⁹ Esse filme “parte dos discursos histórico, cinematográfico e psicanalítico para demonstrar como a representação feminina está ideologicamente implicada e como o discurso psicanalítico pode ser usado para sujeitar à Lei Paterna” (trecho retirado do livro *A Mulher e o Cinema*, de Ann Kaplan, 1995, p. 28).

tornam aspectos relevantes.

Neste ponto, é importante levantar a questão, de que maneira esta prática aparentemente independente é de fato formada pelas instituições sociais nas quais está inevitavelmente inserida.

Como defendido pela teórica, existem algumas contradições que dominaram as práticas alternativas de todos os tipos, exatamente quando a crítica estava discutindo estratégias cinematográficas. Em primeiro lugar, muitos cineastas tiveram que depender do financiamento que vem do próprio sistema a que opõem. Segundo, depois que o filme estava finalizado, os diretores não tiveram acesso a nenhum mecanismo de distribuição e exibição de seus produtos. E por fim, o ponto culminante dessa contradição é que os cineastas cujos propósitos eram mudar o modo de ver, acreditar e se comportar das pessoas só foram capazes de alcançar uma plateia que já estava comprometida com seus valores.

A discussão acerca das estratégias cinematográficas não deveria se restringir à teoria, mas também em relação às contradições que configuram o cinema. É preciso entender como as estratégias do cinema e de recepção trabalham em conjunto, na medida em que afetam a leitura do filme, olhar também para a base econômica da produção dos filmes e para a possível influência que os órgãos de financiamento tiveram na própria forma da prática alternativa. (KAPLAN, 1995, p. 276).

Afinal, não é do entendimento comum e não representa consenso, até que ponto os órgãos de financiamento recusaram projetos que não se enquadravam em seus padrões, ou em suas ideologias. Assim como não é sabido até que ponto os cineastas começaram a guiar suas estratégias cinematográficas para agradar os órgãos de financiamento, uma vez que perceberam o tipo de filme que seria aceito. Prática que, atualmente, também acontece nos festivais de cinema. Os filmes são selecionados por um grupo de críticos, que vão escolher, de acordo com uma determinada convenção, os filmes que serão exibidos. Estes filmes vão ditar

os padrões dos próximos que serão produzidos por outros diretores, diretores estes que querem espaço para exibir seus filmes e já conseguem reconhecer o que é aceito em cada festival.

A prática alternativa não existe independentemente da sociedade em que está inserida. O cinema alternativo não fica de fora dos discursos dominantes que o constroem através de sua própria posição em oposição ao cinema em sua forma mais consagrada. Essas práticas alternativas estão, em certa medida, ligadas às próprias práticas significantes que pretendem subverter, uma vez que são alternativas face ao que não é assim denominado.

É possível pensar que o cinema alternativo feminista está em um estágio em que as únicas estratégias disponíveis sejam aquelas condicionadas por sua oposição às dominantes. E para que consiga alcançar a liberdade completa o cinema feminista terá que atravessar uma série de estágios. É interessante pensar em como ir além de meramente reverter o que está sendo estabelecido para poder então criar filmes verdadeiramente alternativos, mas isso envolve problemas básicos como abandonar os discursos dominantes. Pode ser que as feministas só conseguirão liberdade cinematográfica, quando puder, de fato, romper com seus próprios imperialismos e atravessar o discurso dominante.

4 ANÁLISE DO FILME *POTICHE*

O filme *Potiche* é uma produção francesa-belga, de 2010, dirigida por François Ozon, um escritor e cineasta francês, que ficou conhecido internacionalmente pelos filmes *8 femmes*⁴⁰ e *Swimming Pool*⁴¹. Ozon estudou cinema na Universidade de Paris I e também na escola francesa de cinema *La Femis*. Seu primeiro longa-metragem foi em 1998, com o drama francês *Sitcom*, cuja trama desafia as relações familiares das chamadas sitcoms⁴².

Potiche – a esposa troféu (título do filme traduzido para o português) é escrito pelo próprio diretor, baseado em uma peça de teatro homônima, de Pierre Barillet e Jean-Pierre Grédy, dramaturgos franceses. A trama se passa na França dos anos de 1970 e conta a história da família Pujol.

O elenco conta com duas figuras muito marcantes no cinema francês: Catherine Deneuve⁴³, como Suzanne Pujol e Gérard Depardieu⁴⁴, como Maurice Babin. E com outros

40 *8 femmes* é um filme de 2002, em que François Ozon selecionou oito grandes atrizes francesas (incluindo Catherine Deneuve – atriz principal de *Potiche*) e reuniu em um filme musical de suspense e comédia. Sinopse do filme: Marcel, o único homem da casa, é assassinado no Natal. As oito mulheres que vivem ao seu redor não podem deixar a casa, devido a uma nevasca, e passam a discutir todo tempo e acusar umas às outras de assassinas. A investigação segue trazendo inúmeras e surpreendentes revelações.

41 *Swimming Pool* é um filme de 2003 que traz a história de uma escritora inglesa, Sarah, cujos romances policiais são sucesso de vendas. A convite de seu editor, ela viaja para a casa de campo dele, na Provence francesa, onde supostamente vai encontrar a tranquilidade necessária para escrever seu mais novo livro. Mas a paz de Sarah é interrompida com a chegada de Julie, a filha do editor, uma adolescente linda e cheia de vida por quem a escritora sentirá uma grande atração.

42 *Sitcom* é a abreviação da expressão inglesa *situation comedy* (“comédia de situação”) usado para designar um tipo de série de televisão de grande repercussão, que tinha personagens comuns, como famílias, amigos e colegas de trabalho, que viviam histórias do cotidiano. Geralmente eram gravadas ao vivo, em frente a uma plateia. Um exemplo brasileiro foi a série “Sai de baixo”, exibida pela Rede Globo de televisão entre 1996 e 2002.

43 Catherine Deneuve é uma atriz francesa, que nos anos de 1960 alcançou grande fama e ficou conhecida como símbolo de beleza do cinema europeu. Agora com 68 anos, participou de vários filmes como: “A bela da tarde”, de Luis Buñuel, e “Repulsa ao sexo”, de Roman Polanski, e ganhou dois prêmios “César” (maior premiação do cinema francês), como melhor atriz, em 1981 pelo filme “O último metrô”, de François Truffaut, e em 1993, pelo filme “Indochina”, de Régis Wargnier (retirado do site: www.adorocinema.com).

44 Gérard Depardieu é um ator francês que iniciou sua carreira ainda adolescente, em 1965. Atualmente com 62 anos, ele já concorreu duas vezes ao prêmio “César” de melhor ator, pelo drama, dirigido por François Truffaut de 1980, “O último metrô”, e pelo filme “Cyrano”, de 1990, baseado na peça teatral de Edmond Rostand, dirigido por Jean-Paul Rappeneau. Depardieu também ficou marcado por interpretar o herói dos quadrinhos Obélix, em dois filmes de adaptação da história de Asterix e Obélix para os cinemas (retirado do site: www.adorocinema.com).

quatro atores que já trabalhavam no cinema, mas não tão conhecidos como Deneuve e Depardieu - Fabrice Luchini, como Robert Pujol, Karin Viard, como Nadège, Judith Godrèche, como Joëlle Pujol e Jérémie Renier, como Laurent Pujol.

Suzanne Pujol é uma mulher da burguesia, casada com Robert Pujol que comanda a fábrica de guarda-chuvas, herdada por Suzanne. Robert é um homem arrogante e machista, que durante o casamento manteve relacionamentos com outras mulheres, inclusive com a própria secretária, Nadège. Não bastando, Robert coordena a fábrica e os funcionários com “mãos-de-ferro”, privando-os de seus direitos trabalhistas. O termo *potiche*, título do filme, faz referência a um objeto de decoração, como um troféu, e no longa-metragem esse objeto faz referência a Suzanne, que, casada há mais de 30 anos com Robert, faz “vista grossa” às suas traições, voltando sua atenção para a casa, os filhos (Joëlle e Laurent) e para os poemas que escreve. Submissa às vontades do marido, Suzanne inicialmente sequer consegue defender suas opiniões e ideias. Assim, pertence àquela casa somente como objeto de decoração.

Mas essa situação muda quando, devido às más condições de trabalho, os funcionários da fábrica declaram greve e Robert tem sua saúde prejudicada por não aceitar a ação dos trabalhadores, precisando se afastar do cargo para se tratar. Com isso, quem assume seu posto é Suzanne, que, com o auxílio do comunista, também prefeito e deputado, Maurice Babin, entra em harmonia com os funcionários. Contando com a ajuda dos filhos, Suzanne faz grandes modificações na fábrica, modernizando a produção de guarda-chuvas.

Quando Robert volta do tratamento percebe que tudo está modificado e que Suzanne não é mais a sua esposa troféu. Ele quer retomar o seu lugar na fábrica, mas Suzanne não aceita as imposições do marido. Para conseguir o que quer, Robert manipula Babin, para que a esposa perca o prestígio junto aos trabalhadores e para que, com isso, a posição dela na

fábrica seja revista pelo conselho. Contando com o apoio da filha Joelle (o voto de Minerva) Robert retoma sua posição na fábrica, decepcionando Suzanne e o filho, Laurent.

Pela atitude do marido, Suzanne pede o divórcio e vai além: lança a sua candidatura para o legislativo, contra Maurice Babin. Com o apoio do filho, da secretária Nadège (que se tornou sua grande aliada) e de várias pessoas que admiravam seu trabalho, Suzanne é a candidata de maior prestígio, ganhando a eleição para deputada, enquanto Maurice Babin continua apenas como prefeito.

Depois desse breve panorama sobre o enredo do filme, nos próximos itens serão abordados os femininos e feminismos que a película trata, assim como a figura da mulher como personagem principal e suas relações com os outros personagens.

4.1. O FEMINISMO NO FILME

O feminismo não é um movimento único e constante, com um ideologia singular. Existem vários tipos de feminismos que variam de acordo com precedentes históricos que envolvem o movimento, ou com a situação da mulher em cada país e em cada época.

Daniela Auad (2003) aponta o estudo da socióloga e feminista brasileira Heleieth Saffioti, que definiu seis diferentes modos de perceber a situação da mulher na sociedade, verificado no Brasil e em outros países.

A primeira percepção é denominada “conservantismo”. Nesta corrente, a situação de submissão da mulher era dada, devido à sua anatomia e fisiologia, fatores que a tornavam inferior em relação ao homem. Por tanto, nesta percepção não seria possível mudar a situação de desigualdade da mulher, pois esta era uma situação “natural”.

O segundo posicionamento é alinhado ao liberalismo. Os grupos dessa corrente são denominados “feminismo burguês” e lutam por uma maior participação das mulheres na sociedade, pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, criando oportunidades e dando responsabilidades para essas mulheres. Um exemplo de entidade que defende essa posição é a primeira organização de mulheres criada nos Estados Unidos, em 1966, a National Organization for Women (NOW).

A terceira abordagem é chamada “marxismo dogmático”, que privilegia a luta de classes e a mulher trabalhando a serviço dessa luta. Nesta corrente postula-se que se a opressão contra a classe trabalhadora cessar, a opressão contra a mulher também cessará. Entretanto, o que se percebe é que a opressão que a mulher sofre não é exclusiva da sua condição enquanto trabalhadora. As situações impostas pelo capitalismo e pela globalização, como o assédio sexual e os baixos salários em relação aos homens, devem ser consideradas, mas não como as únicas situações opressoras da condição feminina.

A quarta posição é conhecida como feminismo radical, que se caracteriza pela extinção da família biológica, ao propor a concepção patriarcal da sociedade como a causa da desigualdade entre homens e mulheres. Estas feministas acreditam que a identidade dos gêneros e a sexualidade são apenas padrões sociais e que por isso as crianças deveriam ser educadas independentemente do seu sexo e não deveriam estabelecer relação de dependência com a mãe, sendo responsabilidade de um grupo de adultos.

A quinta percepção é o feminismo socialista, que busca lidar, ao mesmo tempo, com as relações entre masculino e feminino, ou seja, as relações de gênero e com as relações entre as classes sociais.

Já a sexta abordagem não tem um nome definido, mas pode ser identificado como feminismo múltiplo. Nesta corrente é defendido que os sujeitos são sempre múltiplos, tanto mulheres quanto homens são compostos por muitos elementos. Dentre estes elementos,

devem ser considerados, a classe social e a etnia a que pertencem e o modo como foram definidas determinadas feminilidades e masculinidades. Os sujeitos são múltiplos porque são únicos e diferentes entre si, e cada um é uma fusão de variadas e múltiplas identidades.

Este movimento é considerado múltiplo também por se apresentar como um movimento científico e político. Científico por produzir livros, teses, publicações e político por se tratar de uma produção engajada e comprometida com o fim das desigualdades.

Ao se passar nos anos de 1970, o filme retrata as modificações que ocorrem com a personagem Suzanne Pujol, em decorrência do movimento Feminista, o qual, na época ganhava grandes proporções. Portanto, em muitas cenas, são abordadas concepções feministas, tópicos defendidos pelo movimento e transformações que o movimento estava causando na sociedade e nas mulheres.

Um exemplo disso é o momento em que Robert Pujol, já debilitado, discute com seu inimigo comunista, Maurice Babin, avisando que não vai ceder às reivindicações dos trabalhadores. A discussão faz com que ele piore e acabe sendo levado para um hospital. Antes de ir, é preciso definir quem vai ocupar o lugar de Robert na fábrica. A primeira pessoa cogitada é Laurent, mas o filho recusa imediatamente, afirmando que não quer trabalhar na fábrica. Depois Joëlle sugere Jean-Charles, seu marido, mas todos descartam, logo, Babin pensa em Suzanne, Joëlle ri da proposta, a própria Suzanne acredita ser inviável, mas Robert acha melhor ser Suzanne a lhe substituir do que qualquer outra pessoa. Depois de colocarem Robert em uma ambulância, Suzanne comenta preocupada, com Laurent, que deveria ser ele a substituir o pai e não ela. Laurent abraça a mãe e afirma: “Você está seguindo o curso certo. As mulheres estão tomando poder”.

Nessa cena o “feminismo burguês” se manifesta ao apresentar uma situação em que a mulher está ganhando mais espaço, está ocupando lugares e posições antes vistas como

tradicionalmente masculinas. Esta concepção será percebida também em vários outros momentos da narrativa.

Uma cena que vem logo em seguida, e na qual pode ser notada uma expressão do feminismo marxista, é quando Babin ajuda Suzanne a se preparar para a reunião com os trabalhadores, para discutirem as reivindicações. Ele tenta controlá-la dizendo o que deve ou não falar no discurso, e em um momento chega a dizer que Suzanne deveria iniciar uma frase com a seguinte sentença: “Sou apenas uma mulher, mas...”. Suzanne logo o corta dizendo que não quer se desculpar por ser uma mulher. E Babin rapidamente tenta contornar, afirmando que não era isso que ele queria dizer e Suzanne retruca: “No fundo você é um misógino”. Maurice fica bravo e diz: “Como ousa? Nós apoiamos todas as reivindicações das mulheres”. E ela continua pensando em seu discurso e por fim diz: “Sim, sou uma mulher! Queiram ou não, sou uma mulher”. Nesta cena, Maurice diz que não é um misógino, e a comprovação dessa afirmativa está no fato dele pertencer a um partido de esquerda que apóia a causa das mulheres. No entanto, o que se percebe ao longo do filme e o que é visto em alguns momentos da história do movimento esquerdista, é que a causa feminina recebe atenção e apoio quando as reivindicações das mulheres andam paralelas aos interesses dos partidos de esquerda. Se, alguma bandeira levantada pelo movimento feminista causar transtornos que interfiram nos interesses desses partidos políticos dominados majoritariamente por homens⁴⁵,

45 Durante a fase do progresso industrial na União Soviética, o governo stalinista criou planos econômicos, que necessitavam de uma grande quantidade de mão de obra, o que resultou no recrutamento de muitas mulheres para as linhas de montagem. Para que a mão de obra feminina se tornasse qualificada foi reservada 25% a 50% das vagas em escolas técnicas e universidades para mulheres e os salários entre operárias e operários se igualaram. No entanto, como as condições de vida e trabalho eram precárias e cada vez era mais difícil para as mulheres conciliar o trabalho fora do lar com os filhos, houve uma forte queda na taxa de natalidade a partir de 1934. Para o governo, era então necessário tomar medidas que contornassem essa situação. Criaram, então, políticas que fomentassem a volta da estrutura familiar tradicional (com marido, esposa e filhos) e uma moralidade sexual puritana. O aborto livre foi abolido em 1936, o divórcio ficou cada vez mais difícil de ser obtido e as cotas para as mulheres nas escolas técnicas e universidades, suprimidas. O governo considerava que “a questão da mulher estava resolvida. Desde que ambos os sexos eram iguais em direitos e deveres, ao menos em teoria, já não eram necessárias medidas especiais a favor do, anteriormente, sexo oprimido.” (trecho retirado do livro *As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres*, de Ana Isabel Álvarez González, 2010, p. 143).

o apoio é retirado. O suporte dado ao movimento feminista pelos movimentos de esquerda acontece apenas quando os problemas da mulher são também problemas da classe proletária.

Uma outra cena muito significativa que caminha na direção de um feminismo que busca a emancipação feminina, como na primeira cena descrita, é quando Robert Pujol retorna à fábrica depois de três meses ausente. Nesta parte, Robert conversa com Suzanne no escritório, agradecendo pelo tempo que ficou em seu lugar, insinua também que este tempo foi um período de férias para os funcionários, mas que, com a volta dele, tudo retoma seu curso “certo” e a vida tranquila dos trabalhadores termina. No entanto, Suzanne afirma que ninguém esteve de férias e que inclusive, durante a ausência de Robert, eles conseguiram recuperar o tempo que havia sido perdido com a greve e acrescenta, por fim, que não vai sair do cargo. Robert espantado com a reação da esposa pergunta: “Afinal, quem é o patrão aqui?” e Suzanne retruca: “Eu! Analise a situação: represento um quadro de empregados sorridentes, justos e amáveis, consegui até colocar seus próprios filhos trabalhando na fábrica. Por que deveria sair do cargo?”. Robert responde debochado: “Porque tenho a maioria acionária, eis porquê, tolinha”. E Suzanne calmamente diz: “Examinei tudo em detalhe durante seu cruzeiro. Papai me deixou 15% das ações, minha irmã Geneviève herdou a mesma coisa. Acrescente a isso os 10% de Laurent, 10% de Joëlle e mais os pequenos acionistas que me delegaram poderes. No total são 55% de ativos. Isso deixa você com 45%”. Robert fica boquiaberto, e Suzanne acrescenta consolando-o: “Mas não se preocupe, defenderei seus interesses como uma leoa! Enfim você poderá viver sem preocupações. Golf, pesca, caça, jogar bridge. Não vai parar”. Robert quase sem reação fala: “Deixe-me entender. Agora sou eu a peça de decoração?” e Suzanne responde: “De certa maneira, mas verá que logo se acostuma.” Esta cena mostra Suzanne como uma mulher capaz de coordenar uma fábrica, que é capaz de exercer um cargo público, tanto quanto um homem e que ela já não é mais a mulher que ocupa uma posição de inferioridade em relação ao marido.

Completando esta cena, o diretor François Ozon apresenta outro momento, em que Robert Pujol está assistindo a um programa de televisão com foco no público feminino, intitulado “*Aujourd'hui madame*”⁴⁶ (Hoje Madame), programa este que Suzanne adorava assistir. O programa apresenta vários depoimentos de homens que foram entrevistados nas ruas por um repórter. E essas pessoas respondem à seguinte pergunta: “Você é a favor da mulher trabalhar?” A maioria das respostas foram machistas: “O marido deve ganhar dinheiro suficiente para que a mulher fique em casa e cuide bem das coisas” e “Trabalho é coisa para homem”. Depois o repórter acrescenta outra pergunta: “Acha que as mulheres devem ganhar tanto quanto os homens?” e a resposta que vem logo em seguida é: “Não. Os sexos são diferentes”.

Resgatar esse programa que passava na década de 70 é um meio de situar o espectador no contexto da época e explicar um dos motivos pelos quais se fazia (e se faz) necessária a luta feminista naquele momento, mostrando a importância da modificação da personagem Suzanne ao longo da trama. O feminismo foi importante para o processo de credenciamento da mulher enquanto sujeito político, e Suzanne estava seguindo este curso, ao romper com a identidade socialmente imposta, que limitava o acesso das mulheres à esfera pública. Essa cena reafirma a expressividade da atitude de Suzanne, quando decide não abrir mão da fábrica, indo contra as leis patriarcais vigentes daquela época e pelas quais ela havia sido criada. (KAPLAN, 1995).

Outro momento do longa-metragem que vai tratar da luta feminista, de forma direta, é quando Suzanne decide lançar sua candidatura ao legislativo, contra Maurice Babin. Depois de perder o cargo na fábrica para o marido e iniciar o processo de separação, Suzanne anuncia para o ex-marido e para a filha que vai se candidatar a um cargo público. A reação imediata dos dois é perguntar se ela está louca. Tranquilamente Suzanne responde: “Não. Sou

46 Programa diário da TV francesa criado para mulheres do lar, que funcionava como uma revista feminina. Foi transmitido durante 1970 a 1975, nos canais da ORT, e de 1975 a 1992 na *Antenne 2*.

apenas uma mulher arrojada, moderna. Mulher dos anos 80”. E Joëlle retruca: “Mãe, ainda estamos em 1978”. E a mãe diz: “Você não reclama que eu vivo no passado? Agora serei vanguarda”.

Durante a campanha Suzanne é a candidata mais votada e acaba vencendo as eleições para deputada e Babin continua apenas como prefeito. Em uma ligação, após a vitória, Suzanne pergunta para Babin se ele estaria zangado com ela e Babin responde: “Não mais que seu marido, que para mim é seu maior adversário”.

Enfim, Suzanne faz o discurso da vitória ressaltando respeito ao seu adversário político, Babin, e ao seu pai, que foi um grande benfeitor da cidade. E finaliza o discurso dizendo: “Meu sonho, tornando-me sua deputada seria de abrir um imenso guarda-chuva para tê-los todos ao meu redor, para abrigá-los, incentivá-los, paparicá-los. Porque vocês todos são crianças, minhas crianças”. A multidão grita mamãe repetidamente e ela retoma: “Sim, é o que quero ser para vocês, uma mãe⁴⁷. Durante 30 anos me realizei cuidando da casa de Robert Pujol e só precisei de alguns meses para colocar sua fábrica em ordem. Por que não tentar a mesma coisa com a França? Após séculos de opressão e escravidão, chegou a hora das mulheres retomarem o poder. Está na hora de voltarmos à época do matriarcado e ao tempo abençoado das Amazonas!”. Assim, Suzanne finaliza seu discurso e começa a cantar a música “*C'est beau la vie*”⁴⁸ (“A vida é bela”).

O discurso final de Suzanne incita as mulheres a retomar o poder que tinham na época em que o matriarcado poderia ter existido, o que não é comprovado segundo Heleieth Saffioti (AUAD, 2003). E em sua fala, Suzanne apela para o lado materno das mulheres, o que faz com que seu discurso de libertação feminina perca um pouco da representatividade, já

47 Durante as eleições de 2008, em vários momentos, a mídia se referiu à candidata a presidência e atual presidente do Brasil, Dilma Rousseff, como a “mãe do PAC”, “madrinha do PAC”, “afilhada de Lula”, na tentativa de afirmar os atributos tradicionalmente femininos, nesse lugar de disputa do poder majoritariamente dominado por homens. (Para saber mais ver Auad et Lahni, 2011, p.7.). Esse fato que ocorreu com Dilma se assemelha com a postura adotada pela personagem de Suzanne.

48 Música escrita por Isabelle Aubret (cantora francesa), após sofrer um acidente de carro. A melodia foi composta por Jean Ferrat, cantor, compositor e comunista francês.

que retoma preceitos patriarcais, ao ressaltar o valor da mulher como mãe, em um espaço público, onde a mulher deveria também exercer sua subjetividade e legitimar sua identidade enquanto sujeito político. Apesar de questionáveis em seu valor emancipatório e democrático, as palavras de Suzanne marcam uma vitória feminina.

Na década de 70, uma mulher ocupar um cargo político era algo que fugia do padrão determinado pela sociedade patriarcal. Mesmo que Suzanne ainda reproduza certos discursos vindos da sua criação machista, ela sair da sua condição de esposa troféu e se tornar uma representante do legislativo da França é uma vitória da mulher e da luta feminista.

4.2. A MULHER COMO PERSONAGEM PRINCIPAL: DE ESPOSA TROFÉU À DEPUTADA DA FRANÇA

A construção da personagem Suzanne, no que concerne sua personalidade, comportamento e ideias se dá a partir de suas relações com os outros cinco personagens de relevância na trama. A protagonista passa por transformações ao longo da narrativa que vão sendo articuladas de acordo com seu passado, presente e futuro, levando em consideração influências externas, mas principalmente a convivência com esses personagens.

O relacionamento e o modo como Suzanne é vista pelos personagens e o modo como ela mesma consegue percebê-los são aspectos que vão mudando com o decorrer da história. A única relação que se mantém a mesma, por continuar positiva, é a de Suzanne com seu filho Laurent. Contudo, é possível notar sutis mudanças no comportamento do filho, permitidas pela relação com a mãe.

Isto posto, este item será subdividido em cinco partes, uma para cada personagem que se relaciona com Suzanne. A partir da análise de cenas consideradas relevantes, procura-se mostrar como ocorreram as transformações comentadas acima. Vale lembrar, que algumas cenas importantes já foram comentadas quando falou-se de Feminismo e que todas as partes que se seguem são também complementares.

Suzanne e Robert

Na cena inicial do filme, aparece Suzanne em trajes esportivos, com rolos nos cabelos, cobertos por um lenço, praticando *cooper* em uma estrada arborizada. Ao observar os animais, Suzanne interrompe o exercício e começa a escrever um poema sobre um esquilo, depois continua seu caminho até sua casa. É neste ambiente que o espectador começa a se familiarizar com a personagem, e sua personalidade.

Já na cena seguinte Suzanne está em sua casa preparando o café da manhã para o marido. Robert desce as escadas gritando pelos empregados, e Suzanne sai da cozinha levando o café. Robert pergunta o motivo de Suzanne estar carregando a bandeja e ela explica que deu folga aos ajudantes. Ele reclama que Suzanne é muito boa com os empregados e que a cozinha não é seu lugar. Suzanne diz que gosta de cuidar da sua casa, mas Robert acrescenta: “Se eu pago os empregados é para minha mulher não trabalhar. Você é madame Pujol, não se esqueça disso!” e Suzanne responde: “Eu falo comigo mesma, todos os dias: Eu sou madame Pujol, eu sou madame Pujol, eu sou madame Pujol!”.

A conversa continua e ela pergunta sobre o trabalho. Robert conta que havia levado alguns clientes ao “*Badaboum*”, um bar onde as pessoas vão para beber e assistir performances de dançarinas. Suzanne exclama que sempre quis ir ao “*Badaboum*” e pede para que Robert a leve, mas ele nervoso diz que lá não é lugar para ela. Ela reclama: “Meu lugar não é na cozinha, meu lugar não é no *Badaboum*, onde é meu lugar?”.

Já no início do filme, o diálogo entre marido e esposa revela qual é o tipo de relação mantida. E outras cenas surgem para enfatizar a posição de inferioridade ocupada por Suzanne. Em seguida à cena relatada, Suzanne tem uma conversa com sua filha, em que Joëlle chama a mãe de *potiche*, comparando-a com um objeto de decoração da casa, pelo fato da mãe aceitar tudo passivamente. Essa cena será detalhada quando for analisada a relação entre mãe e filha, no entanto, faz-se necessária a menção neste momento, por haver uma referência a esta conversa na cena seguinte.

Depois do quadro com Joëlle há um outro diálogo entre Suzanne e Robert que exemplifica a opressão que a mulher sofria pelo marido. Robert volta à casa, para tomar um remédio que havia esquecido e Suzanne comenta que Joëlle quer trabalhar com ele na fábrica. Robert recusa com veemência a ideia, perguntando quem irá cuidar das crianças, de modo a reforçar o que ideologicamente era esperado das mulheres. Logo, outro assunto é iniciado: o namoro do filho Laurent, com Floriane, a filha da Sra. Marquiset, dona de uma confeitaria. Robert leva um susto, quando Suzanne conta sobre o namoro, cuspidando o café que tomava e dizendo que não aceita esta relação, pois evidentemente a moça só está interessada no dinheiro da família. Suzanne tenta dar sua opinião e Robert corta a fala da esposa dizendo: “Opinião? Que opinião? Você tem opinião?”, Suzanne tenta falar e ele a corta novamente: “Só peço que aceite a minha opinião, o resto é perda de tempo e energia. Agora sossegue e vai se entreter com seus poemas”. Suzanne triste afirma: “Joëlle tem razão, eu não passo de uma peça de enfeite. Sou uma figura de adorno, não tenho direito de me expressar, faço parte da decoração, não sou nada”. Robert surpreso diz: “Também está protestando? Não está satisfeita? Falta alguma coisa? Conhece mulher mais mimada que você após 30 anos de casamento?” E Suzanne admite, “Em termos de eletrodomésticos sou uma verdadeira rainha”. E Robert reitera: “Tem que admitir que faço todas as suas vontades”. A conversa termina

neste ponto, interrompida por uma ligação da secretária Nadège, avisando que os funcionários entraram em greve sem aviso prévio.

Este trecho mostra como a figura masculina controla todas as decisões da família e nega à mulher a possibilidade de ter uma voz ativa (KAPLAN, 1995). O marido coloca a mulher em um local inexpressivo, tentando encobrir a opressão e a sua negligência com presentes e eletrodomésticos, gesto este que ele julga ser suficiente e ser sua única obrigação como marido. Suzanne é a representação da esposa ideal: fiel, complacente e passível de ser exibida em uma estante, como objeto de decoração, não adotando posturas inconvenientes.

Em outro momento, quando Robert já está debilitado em sua cama, preocupado com a relação de Laurent e Floriane, ele pergunta para Suzanne se já havia conversado com o filho para romper o relacionamento. Suzanne diz que não, e Robert, vendo-se obrigado a dizer a verdade, revela a Suzanne que a garota pode ser filha dele. Suzanne fica muito decepcionada com Robert e ele não consegue entender o motivo, visto que a esposa, mesmo sabendo, nunca se manifestou contrária às suas traições. E para Robert, esta reação era ainda mais exagerada, por se tratar de uma traição que havia acontecido há mais de 20 anos. Robert nunca achava que estava errado, ele sempre conseguiu deslocar a responsabilidade de seus atos para outra pessoa, seja a esposa, os filhos, os funcionários ou as amantes, e sem o menor ressentimento. Robert se mostra capaz de qualquer coisa para conseguir o que quer.

Em outro momento, depois da conversa que teve com Suzanne sobre a situação da fábrica, em que Suzanne diz que não sairá do cargo. Robert retoma o assunto sobre Laurent e Floriane, perguntando se Suzanne finalmente havia resolvido o infortúnio. Suzanne responde negativamente e Robert fica espantado, lembrando a ela que os dois podem ser irmãos. Suzanne afirma que eles não são irmãos porque Laurent não é filho de Robert. “Eu era jovem, bonita, completamente desprezada por um marido infiel. Sempre disse que ia me vingar. Bem, me adiantei na vingança e não me arrependo”, completa Suzanne. Logo depois acontece a

conversa, já anteriormente descrita, quando Suzanne revela a Robert que agora ela é a patroa e não deixará a fábrica. Nervoso com a conversa, Robert vai embora. Este trecho é um dos momentos reveladores do lado libertário da protagonista, que passa a ter poderes para controlar o rumo de sua vida. Neste episódio Suzanne demonstra ser capaz de exercer sua subjetividade sem se preocupar com tabus ou com consequências morais, revelando também conseguir afirmar sua identidade, enquanto mulher (HALL, 2002).

Depois deste episódio Robert está empenhado a tirar Suzanne da presidência da fábrica e, para isso, ele pede apoio da filha, oferecendo em troca, um emprego para seu marido, Jean-Charles. Como Jean-Charles viaja muito a trabalho e ela está grávida novamente - desejando que Jean-Charles esteja mais próximo dela e das crianças - Joëlle aceita o acordo e vota contra a mãe na reunião do conselho. Nessa situação Robert coloca filha contra mãe, mostrando que é capaz de passar por cima da família, desrespeitando Suzanne enquanto gestora da fábrica, mulher e mãe. Essa situação culmina no divórcio entre Suzanne e Robert.

Outra cena que demonstra o processo de transformação de Suzanne, principalmente ao se relacionar com o marido, é quando, já se separando, Robert entra no quarto de Suzanne, cabisbaixo, pedindo para dormir com ela aquela noite. Suzanne diz não ser uma boa ideia, justificando que precisa terminar de ler alguns relatórios e que eles já tinham iniciado o divórcio. Mas Suzanne fica com pena de Robert e deixa que ele fique por um tempo. Os dois conversam e Robert começa a lembrar da lua-de-mel que tiveram, quando eram jovens, bonitos, despreocupados e se amavam. E logo pergunta, “Por que nos divorciarmos depois de tantos anos? De que vai adiantar?”. E Suzanne responde: “Porque você me vê e fala comigo de modo diferente.” Robert discorda e para provar seu ponto Suzanne pergunta: “Robert, você vai votar em mim?” (referindo-se à sua candidatura para o legislativo). Assim a cena termina. Neste momento Suzanne tem plenos poderes sobre suas

ações e vontades, por ter se colocado como sujeito ativo socialmente; em casa, na fábrica e em seus relacionamentos.

Suzanne e Maurice Babin

Assim como há uma transformação na figura de Suzanne em sua relação com Robert, também há uma transformação em como Maurice Babin enxerga Suzanne. O primeiro momento em que se encontram, Suzanne vai pedir que Babin utilize sua influência entre os trabalhadores, para libertar o marido que é mantido refém na fábrica pelos operários. Maurice concorda desde que haja um diálogo efetivo entre o patrão e os funcionários.

Mas antes de aceitar ajudar Suzanne, há uma hostilidade entre os dois que só muda quando os dois começam a lembrar, com carinho, uma história amorosa que tiveram na juventude, história essa que não teve continuidade - o que explica a hostilidade do início. Suzanne já casada traíra o marido e Maurice, um proletário da fábrica traíra sua classe, ao se apaixonar por uma burguesa. Mas no dia seguinte a essa aventura, Suzanne já havia mudado seu tratamento com Maurice. Como explicação Suzanne diz que era casada, mãe de família e que tinha um papel a cumprir, por isso teve que ignorá-lo.

Depois deste episódio os dois se aproximam cada vez mais. Para comemorar o sucesso da reunião com os funcionários que colocaram fim à greve, Maurice leva Suzanne ao *Badaboum*. Ela fica muito grata a Maurice por levá-la ao bar que sempre quis conhecer e acrescenta que sozinha não teria conseguido, mostrando certa insegurança e dependência de uma figura masculina. Os dois dançam, se divertem e no fim da noite Babin declara seu amor por Suzanne, dizendo que juntos ansiariam por um futuro melhor. Contudo, Suzanne diz que o amor deles não é possível - ele tem uma carreira política que precisa ser preservada e ela é uma mulher casada. Suzanne afirma que mesmo assim, eles podem ser amigos, mas Maurice a beija.

Depois que Suzanne conta a Robert que Laurent não é seu filho, ele quer descobrir com quem ela o traiu. Quando Joëlle mostra ao pai um medalhão da mãe, com a foto de Suzanne e Maurice, Robert tem certeza que Laurent é filho de Maurice. Robert vai ao escritório de Maurice e tenta usar essa informação para chantagear o comunista e colocá-lo contra Suzanne. No entanto, a chantagem não funciona e Maurice vai atrás de Suzanne na fábrica. Ele a leva para um passeio de carro até o local onde se conheceram.

Quando pára o carro, Maurice pergunta se Laurent é filho dele: “Com uma só palavra pode me fazer o homem mais feliz do mundo. Laurent é meu filho?”, pergunta Babin. E Suzanne responde: “Gostaria muito de lhe dar esse prazer, mas ele não é seu filho.”. Desesperançoso Babin diz: “Então é mesmo de Pujol”. E ela responde: “Não é de nenhum dos dois”. “De quem é então?”, pergunta Maurice intrigado. “Tudo leva a crer que seja filho do Doutor Balestra. Mas se bem que pela aparência pode ser do...lembra aquele sueco que dava aulas de tênis?”. E assim, Suzanne vai se lembrando de todos os amantes que teve e dá a quem assiste ao filme mais uma chance de notar que as mulheres são muito mais do que se pode pensar sobre elas, a partir de modelos e padrões rígidos. Maurice desapontado fica com pena de Pujol que se casou com uma burguesa ninfomaníaca. E Suzanne retruca dizendo que ele não pode julgá-la pelos deslizes da juventude, até porque ele também havia aproveitado, e Babin afirma que tinha Suzanne em um pedestal. “Pois caí do pedestal e não me arrependo. Só tive aventuras breves e discretas. Além do mais é coisa do passado. Tenho mais com que me preocupar atualmente”, defende Suzanne. Maurice fica desolado e diz que não confia mais em Suzanne, pedindo-a para sair do carro e deixando-a sozinha naquele lugar, longe da cidade.

Esta é uma cena de grande representatividade, que também revela a transformação de Suzanne ao longo da narrativa. Nas outras cenas com Maurice, Suzanne aparece com um discurso conservador, de que o amor deles não é possível, pois ela havia construído fortes

laços familiares, que não podiam ser rompidos e agora a protagonista surpreende o espectador ao se revelar uma mulher que segue seu destino, que é dona de suas vontades, que não é aquela mãe de família, submissa e omissa do início do filme. E é ainda mais representativa, quando Maurice, o comunista, que faz parte de um partido que quer modificar o mundo e que apoia a causa das mulheres e que, principalmente, amou Suzanne por ser uma mulher livre capaz de, junto com ele, lutar por o mundo melhor, deixa-a desamparada naquela estrada, fazendo o papel regulador e até punidor, típico da sociedade conservadora. Esta cena revela que Maurice não quer ficar com Suzanne, pois ela foge dos padrões aceitáveis de mulher pura e casta, fugindo, assim, da ideia que ele tinha dela e se ele se permitisse viver esse amor iria ferir seus valores machistas. Babin queria Suzanne como mulher, e mãe de seus filhos, ele a queria como seu *potiche*.

No entanto, ao contrário de alguns filmes clássicos Hollywoodianos, em que a figura masculina consegue punir a mulher que subverte o patriarcado (KAPLAN, 1995) Maurice não é capaz de punir Suzanne, pois ela caminha até a estrada principal, conseguindo uma carona com um caminhoneiro, se mostrando recuperada da conversa com Maurice, ao trocar olhares com o motorista⁴⁹. Essa cena é apenas um pequeno exemplo, pois o triunfo maior de Suzanne acontece no final, quando ela ganha as eleições para o legislativo, contra Babin.

Suzanne e Joëlle

Em um ambiente em que a mãe é tida como uma figura meramente representativa, sem exercer funções e tomar decisões, Joëlle vê Suzanne como um exemplo de pessoa que ela não quer seguir. No primeiro momento em que mãe e filha estão juntas em cena, acontece um diálogo que revela muito da personalidade de ambas.

49 Pode-se pensar que essa cena seria uma metáfora acerca da determinação e capacidade de foco de Suzanne, que autônoma e emancipada, segue seu caminho até a estrada principal.

É aniversário de Suzanne e Joëlle vai até a casa da mãe para visitá-la. Ela rouba uma flor do jardim para dar de presente pra mãe e Suzanne fica feliz pelo simples fato de Joëlle ter lembrado. Logo Suzanne pergunta pelas crianças e pelo marido de Joëlle, Jean-Charles. A filha reclama da ausência do marido que vive viajando a trabalho e não tem tempo de ficar com ela e com as crianças, por isso pensa em se separar. Suzanne sugere que ela acompanhe Jean-Charles nas viagens e deixe as crianças com ela. A filha descarta a possibilidade afirmando que a mãe fecha os olhos para tudo. Suzanne pergunta se a filha pensou nas crianças e ela responde que não, que havia pensado somente nela. A mãe tenta aconselhar Joëlle, dizendo que até os casais mais unidos passam por problemas como estes, e acabam se reconciliando. Mas Joëlle diz: “Ou não. Você sabe bem. Há quanto tempo dorme em cama separada de papai?”. Suzanne tenta desconversar e a filha continua: “Qual foi a última vez que ele cumpriu seu papel de marido?”. Suzanne responde: “Acha que me importo com isso? Cuidar da casa já me satisfaz. Sexo não é tudo na vida. E seu pai trabalha tanto que à noite fica exausto.” “Mas não para te trair.”, afirma Joëlle. A mãe retruca: “Joëlle, proíbo você de criticar seu pai”. “Não é ele que estou criticando, Mãe. É você! Você aceita tudo, finge que não sabe nada. Tudo para não incomodar”, aponta a filha. “Nunca liguei para 'fuxicos'. E tenho meus netos, meu jardim, meus poemas”, acrescenta a mãe. Joëlle pergunta: “Mas é feliz?”. “Claro que sou! Enfim é uma decisão que eu tomei”, diz Suzanne. E a filha sem medo diz: “Mas eu não quero essa vida patética, prefiro o divórcio.” Suzanne pergunta para a filha como vai viver, como vai trabalhar e Joëlle diz que pode trabalhar com o pai na fábrica. A mãe diz que não é uma má ideia, mas lembra do temperamento ruim do marido. Joëlle finaliza a conversa dizendo que vai falar com o pai e acrescenta: “Pode deixar, pior para mim seria acabar como você, uma peça de enfeite (um *potiche*)”.

Esse desprezo que Joëlle tem pela vida que a mãe decidiu seguir, vai ser colocado contra ela mesma, quando ela se vê “obrigada” a tomar uma decisão reacionária, se opondo à mãe, que foi a única que lhe deu o devido valor como mulher, filha e também mãe.

Quando Joëlle vota contra a mãe na reunião do conselho, tirando Suzanne da fábrica. A mãe fica decepcionada e ela vai atrás de Suzanne. A mãe lamenta a falta de solidariedade feminina da filha e Joëlle diz que a questão não é solidariedade, e sim competência. Suzanne fica ainda mais desapontada e diz que ela é igual ao pai. Joëlle pede para que voltem a ter a vida que tinham antes. E Suzanne diz: “Logo você que me recriminava por aceitar tudo de cabeça baixa”. “Mas você era feliz”, comenta a filha. “Era o que eu achava”, responde Suzanne. Joëlle pergunta a mãe o que ela vai fazer agora e Suzanne diz que quer se divorciar, e a filha pede para que ela não faça isso. Suzanne pergunta: “Prefere que sua mãe seja humilhada? Que continue como peça de enfeite? Também tenho direito à minha liberdade como mulher”. Joëlle chora e conta que Robert ofereceu o cargo dela a Jean-Charles em troca de seu apoio na votação⁵⁰. Suzanne fica impressionada que a filha foi capaz de entregar seu cargo ao marido, e Joëlle explica que só dessa forma ele pararia de viajar e ficaria com ela e as crianças. “Não consigo viver sozinha, estou grávida”, conta a filha. “É um absurdo sacrificar seu trabalho por seu marido. Existe pílula, aborto”, afirma Suzanne. E Joëlle diz que o marido é contra esses meios. “Trata-se de seu corpo, querida, não de Jean-Charles. Cabe a você decidir”, acrescenta a mãe. E Joëlle diz que já decidiu e terá o filho. Para finalizar a conversa, Joëlle pede a mãe que não se divorcie, afirmando que nem ela, nem o pai aguentariam essa decisão.

50 Antes de Suzanne sair do comando da fábrica, Joëlle havia apresentado à mãe um plano de reestruturação produtiva proposto por Jean-Charles, em que a fábrica seria deslocada para outros países, onde a mão-de-obra é mais barata. Quando Joëlle aceita apoiar o pai, Jean-Charles passa a ocupar seu cargo e o plano de reestruturação da fábrica entra em vigor. Enquanto Suzanne propunha uma administração com a participação efetiva dos trabalhadores, “retomar o gosto pelo trabalho, em espírito de fraternidade, igualdade e solidariedade” (fala de Suzanne, quando conversou com os sindicalistas), Robert instaura um plano que iria substituir os trabalhadores franceses por máquinas e por outros trabalhadores estrangeiros que faziam o mesmo serviço ganhando menos. O que era favorável para Pujol, já que desse modo ele evitava greves e lucrava mais.

Nesta cena há uma inversão de papéis que haviam sido determinados no início da narrativa. Antes Suzanne era a mulher conservadora, a favor do matrimônio e da família, enquanto Joëlle sustentava um discurso revolucionário de mulher livre, fazendo com que a mãe confrontasse a posição inferior que ocupava na casa. Agora Suzanne toma o lugar de mulher esclarecida e inovadora, enquanto Joëlle exerce a função de reguladora, pedindo para que Suzanne volte a ser a figura tradicional materna, seguindo os padrões impostos pelo patriarcado, não subvertendo as leis que mantêm o sistema.

Suzanne e Laurent

Como mencionado anteriormente, a relação entre Suzanne e Laurent não se altera, se comparada à dos outros personagens. A relação entre os dois se torna cada vez mais forte e de cumplicidade.

Laurent é um filho amável, que estuda ciências políticas e tem interesse por artes. Não se entende muito com o pai por não aceitar as ideias reacionárias dele e também não tem uma boa relação com a irmã, por achar que ela caminha na mesma direção do pai. A única pessoa com que ele se dá bem e admira é a mãe Suzanne.

Durante todo o filme Laurent apoia a mãe em todas as suas decisões, algo que nenhum outro membro da família faz. Quando Suzanne propõe que ele trabalhe na fábrica ele aceita a ideia, apesar de não ter interesse na empresa, demonstrando em uma conversa anterior, quando a mãe fala que gostaria que ele trabalhasse na fábrica e Laurent diz que não quer, pois não gostaria de terminar como o pai: “um patrão reacionário e detestado por todos”.

No entanto, como neste caso ele estaria trabalhando com a mãe e não com o pai, Laurent aceita e fica responsável pelo design gráfico dos guarda-chuvas, trazendo grandes inovações para a empresa. Quando Suzanne perde o cargo por conta dos esforços de Robert, o pai vai conversar com Laurent, querendo que o filho continue a trabalhar para ele. “Peguei

minha posição para passar a você, só que em melhores condições”, argumenta Robert. E Laurent retruca: “Quando foi que você se comportou como um pai para mim?”. E assim Laurent deixa a fábrica, ficando ao lado da mãe.

No início do filme ele mantém um namoro Floriane, que nunca foi apresentada a família. Durante a campanha de Suzanne, quando Laurent trabalhava ao lado da mãe, ele revela que havia terminado com Floriane. A mãe pergunta o motivo e ele responde: “Acho que você se tornou a mulher mais importante da minha vida.”.

Na mesma cena, Laurent apresenta à Suzanne um rapaz que começou a trabalhar na campanha e que também tem grande admiração por Suzanne. O filho acrescenta que os dois têm passado muito tempo juntos e Suzanne fica um pouco desconfiada dessa relação. Logo depois leva um susto, quando Laurent diz que o rapaz é filho do Doutor Balestra, possível pai de Laurent. Nesse momento, de uma forma sutil, é revelado ao espectador que talvez Laurent esteja interessado no jovem. Laurent, assim como Suzanne, está se libertando das amarras sociais. Com o apoio um do outro, Suzanne e Laurent vão conseguindo afirmar suas identidades: ela, como mulher autônoma, e o filho, como jovem assumindo sua homossexualidade. Como Hall (2002) mesmo diz, o movimento feminista foi a principal revolução do século passado, que abre frente para o movimento gay.

Além disso, essa parte do filme também revela que, as instituições familiares não são capazes de controlar os destinos de seus membros. Independente de Robert ter tentado controlar a relação entre Laurent e Floriane, e mesmo esse relacionamento não seguindo adiante, Laurent se vê outra vez tendo um relacionamento amoroso com um possível irmão.

Suzanne e Nadège

A relação entre esposa e amante inicialmente segue um rumo tradicional Nadège é a secretária que tem um caso com o patrão e Suzanne é a esposa do patrão que finge não saber

das traições do marido. Nos primeiros momentos do filme as duas tem Robert como um assunto em comum, portanto, as duas exercem certas qualidades de mãe e esposa, cuidando de Robert e tentando agradá-lo.

No entanto, esse posicionamento muda quando, ao assumir a fábrica, Suzanne se torna a patroa de Nadège. Dessa convivência surge uma relação de amizade e cumplicidade, em que Nadège nutre uma grande admiração por Suzanne. Essas mudanças vão sendo notadas ao longo da trama, mas é quando Robert volta de viagem que a mudança de Nadège é percebida. Robert liga para a secretária e pede para que ela o encontre. Ele a leva para um lugar afastado na fábrica, querendo fazer sexo com ela, Nadège resiste e diz a Robert: “Não sou mais a mesma. Sou uma nova mulher e isso graças à patroa.” Robert pergunta: “Então agora está transando com a patroa?” E Nadège argumenta: “Isso seria inútil, pois ela me respeita. Se quiser continuar, deixe Suzanne”. E Robert assustado diz: “Deixar Suzanne? Mas eu sempre traí e ela nunca falou nada” e Nadège termina a conversa: “Não sou a peça de decoração número dois”.

Os dois retornam ao escritório, encontram Suzanne, e Robert dá uma jóia à esposa, como lembrança de viagem, enquanto presenteia a secretária apenas com chocolates - Nadège fica decepcionada. Antes de deixar a sala, Nadège declama um discurso decorado, que explica como ela se sente naquele momento, e que define sua personalidade e o modo como a mulher é vista.

“Se sabes esconder as dificuldades sem duvidares da sua importância, se sabes ser bela sem te tornares inoportuna, se puderes ser vivaz sem ser impaciente, muito experiente sem com isso envelheceres, ser amável e sorridente mesmo que com um selvagem, se souberes datilografar, pensar, telefonar, se puderes ir dormir na hora do almoço, então, mais que uma arquiteta, engenheira ou ministra, para sempre impedida de alcançar os píncaros onde brilha o sol será secretária, milha filha” (fala de Nadège, retirada do filme *Potiche*)

Esse discurso não diz somente sobre a profissão de secretária, e não somente sobre Nadège, mas também faz referência às qualidades e aos trabalhos que as mulheres deveriam ter e desempenhar naquela época. Essas mulheres eram alicerces para os homens, e

faziam apenas servi-los, sendo bonitas, inteligentes e prendadas, no entanto discretas e sem se tornarem inoportunas, “para sempre impedida[s] de alcançar os píncaros onde brilha o sol...”, para sempre limitadas à esfera privada. (VELOSO, 2011).

Quando Suzanne perde seu posto na fábrica e inicia sua movimentação para o legislativo, Nadège fica entusiasmada e se oferece para ajudar na campanha, acrescentando que é graças à Suzanne que ela descobriu que as mulheres podem tudo, sem ter que abrir as pernas. A secretária faz uma intensa campanha para Suzanne, nas ruas e dentro da fábrica, contra a vontade de Robert, e quando Suzanne ganha, ela oferece um cargo de assistente parlamentar a Nadège.

A ligação que Nadège tinha com Robert, esperançosa de que um dia ele iria valorizá-la como mulher, foi frustrada pela desconsideração que ele tinha com ela e a frustração de Nadège foi compensada com a relação que tinha com Suzanne, que a respeitava.

Todas as cenas aqui descritas - tanto as mencionadas no momento em que se aborda o feminismo no filme, quanto as que retratam as relações que Suzanne sustentava - mostram a alteração no perfil de Suzanne. Esta passa de uma esposa submissa, para uma representante parlamentar. O que se percebe é que Suzanne se mostra credenciada enquanto sujeito político, rompendo com a identidade socialmente imposta, que limitava o acesso das mulheres à esfera pública. Ela ganha voz ativa e espaço para intervenção nas instâncias decisórias do poder. Assim como o feminismo, nesta história fictícia, Suzanne tornou política a reflexão sobre a subjetividade, a identidade e o processo de identificação, e também questionou a noção de que homens e mulheres eram parte da mesma identidade, do mesmo modo como o movimento feminista fez - de acordo com Hall - ao levar para a arena pública questões relativas à família, à sexualidade, à divisão doméstica do trabalho e ao cuidado com as crianças.

Mesmo que Suzanne tenha se mostrado um pouco mais libertária, ao ter se relacionado com outros homens fora do casamento, a sua liberdade efetiva, para além da barreira privada, só foi conquistada, quando ela rompeu os tabus da sociedade conservadora, afirmando sua identidade de mulher livre e de vanguarda.

Quando Suzanne, na condição de minoria – lembrando-se do conceito defendido por Sodré e refletido por Scott, acerca do movimento feminista - conquista espaço na esfera pública, ela tem a possibilidade, como defende Barbalho, de “dar visibilidade e viabilizar outra imagem sua que não a feita pela maioria”. O fato de ter sido eleita, na década de 70, representando uma voz feminina no parlamento francês significa uma brecha no sistema para mudanças nessa sociedade conservadora, com padrões patriarcais rígidos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema independente feminista surgiu em um esforço para descobrir para a mulher uma subjetividade, um lugar onde ela pudesse fazer-se ouvir, onde pudesse se libertar das representações ilusionistas, opressivas e artificiais do cinema hollywoodiano.

O filme *Potiche*, mesmo não se enquadrando nas demandas do cinema independente feminista, por não ser realizado por mulheres, e também, por não romper com a indústria cultural e não possuindo um caráter de militância, aborda a questão da mulher com legitimidade. Ao contrário do cinema clássico hollywoodiano, que possui produções cinematográficas predominantemente dominadas pelo “olhar masculino”, que buscava relegar às mulheres a marginalidade, o filme *Potiche* é capaz de levantar questionamentos acerca do feminismo e da representatividade da mulher na sociedade, por meio da personagem de Suzanne Pujol. O diretor foi capaz de construir uma narrativa que, ao mesmo tempo em que se situa na década de 70, aborda assuntos ainda muito atuais – o que é, em um só tempo, um mérito para o diretor e uma expressão da imprescindibilidade do Movimento Social de Mulheres, em seus muitos feminismos.

Com o filme, François Ozon mostra que a luta pela emancipação da mulher é um assunto atemporal, até mesmo em uma sociedade em que o movimento feminista é muitas vezes estigmatizado, considerado sem valor, ou, pior ainda, defende-se, em determinados nichos acadêmicos, um pós-feminismo. Ao apresentar um desfecho, em que a mulher conquista sua liberdade ultrapassando os limites da esfera privada, e o faz como uma vencedora, o diretor utiliza a linguagem cinematográfica para retratar uma imagem feminina que em muitas outras produções foi negada, como é o caso dos quatro filmes analisados por

Kaplan, em seu livro, e que foram citados no capítulo três: “A dama das camélias”, “A vênus loura”, “A dama de Xangai”, “À procura de Mr. Goodbar”.

O que também foi visto no capítulo três é que o cinema é um produto cultural capaz de gerar significados e dessa forma servir de regulador para questões referentes à classe social, gênero e etnia. Neste mesmo capítulo, como foi tratado na obra de Ann Kaplan, ficou entendido que, muitas produções do cinema clássico hollywoodiano estão carregados de ideologia patriarcal que sustenta as estruturas sociais e constrói a mulher de maneira específica. Portanto, ao encontrar um longa-metragem como *Potiche* o interesse é imediato e torná-lo objeto de estudo torna-se urgente, visto que filmes como este são emblemáticos para a temática mulher e sociedade, assim como para a construção da democracia que leva em consideração as mulheres como indivíduos e como grupo. Tal produção, dirigida por um homem, traduz uma imagem da mulher que não se deixa intimidar pelo conservadorismo e como produção também não se deixa acuar pelas narrativas usuais. Isso contribui para desmitificar crenças acerca do universo feminino e acerca do que é esperado de um diretor não feminista necessariamente, mas que pode tecer obra extremamente emancipatória.

Desta forma, François Ozon mostra que não só os filmes de caráter feminista independente são capazes de traduzir as angústias e anseios das mulheres. O diretor cria uma atmosfera com referências atuais e personagens verossímeis, e com isso consegue iniciar um processo de identificação entre espectador e personagem. Ao apresentar a personagem principal, como uma mulher submissa que vive as consequências de uma criação conservadora, e que depois consegue se libertar fazendo o exercício da sua subjetividade, Ozon foi capaz de incitar no público feminino uma ideia de pertencimento, a partir de um sentimento comum compartilhado com a personagem de Suzanne, já que a história vivida por ela poderia ter sido a história de qualquer outra mulher. E não é uma identificação exclusiva às mulheres, pois o filme não trata apenas da libertação feminina, *Potiche* trata principalmente

das tentativas, experimentações e descobertas pelas quais o sujeito passa, para conseguir afirmar sua identidade.

Como abordado no capítulo dois, a identidade é construída e transformada continuamente em relação às formas pelas quais o sujeito é representado nos sistemas culturais existentes. Se os meios de comunicação não fossem dominados por um grupo seletivo e, ao contrário, os diversos movimentos sociais tivessem espaço para utilizar esses meios como ferramenta para terem voz ativa e exercerem sua subjetividade, a população poderia ter acesso a informações sobre esses movimentos, diferente daquelas transmitidas pelas instituições, tendo a chance de conhecer mais sobre as diferentes identidades de cada movimento e de um número maior de grupos e de indivíduos.

Assim, a democratização dos meios de comunicação se faz importante por serem esses meios responsáveis por representar as identidades culturais existentes e apresentá-las como verdadeiras. A partir do momento em que não há espaço para os grupos que retratam uma ruptura com o sistema tradicional se manifestarem, e, além disso, informações que buscam desacreditar esses movimentos são continuamente transmitidas, é preciso pensar e realizar mudanças.

Não ambicionando apresentar soluções efetivas para uma mudança social, a presente monografia tem o propósito de demonstrar, através da análise do filme *Potiche*, que o movimento feminista tem representatividade, múltiplas demandas advindas de variados grupos e indivíduos e, malgrado os muitos preconceitos contra as feministas, o movimento merece crédito por variadas conquistas sociais, não somente para mulheres.

Vale ressaltar que este trabalho percebe o cinema como uma alternativa de representação válida e como um espaço importante de empoderamento das minorias sociais. Ao ter como objeto de estudo um filme da indústria cultural, que apresenta a mulher como uma figura autônoma, libertadora e independente, é possível acreditar que, como defende

Carlos Eduardo Lins da Silva⁵¹, ao contrário do que muitos acreditam, essa indústria não é um todo monolítico e impenetrável do ponto de vista ideológico, existem “brechas” através das quais é possível passar para o público conteúdos diversos, e muitas vezes contrários aos interesses dos grupos dominantes e das instituições de governo.

Finalmente, procurou-se mostrar como a carência desses espaços de representação para as minorias tem contribuído para o distanciamento entre os indivíduos, suas práticas, condições de vida e existência do fomento de modelos diferentes dos usualmente apresentados e relacionados aos padrões heterossexuais e eurocentrados. Tais modelos devem ser relativizados em sua legitimidade e status, de modo a contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, na qual todas as formas e condições de vida possam ser visibilizadas, analisadas e respeitadas.

51 Carlos Eduardo Lins da Silva é jornalista e foi diretor-adjunto de redação dos jornais Folha de S. Paulo e Valor Econômico, além de ombudsman da Folha entre 2008 e 2010. No Livro de 1986, “Comunicação Popular e alternativa no Brasil”, escrito em conjunto com a professora doutora Regina Festa, o jornalista escreveu sobre as possibilidades de abertura da indústria cultural na época da ditadura militar, no texto: “As brechas da Indústria Cultural Brasileira”, p. 31- 52.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOROCINEMA. <www.adorocinema.com> Acesso em: 25/10/2011.

AGENCIA Patrícia Galvão. <www.agenciapatriciagalvao.org.br> Acessado em: 02/11/2011.

AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **A mulher de papel**. São Paulo: Summus, 1981.

BARBALHO, Alexandre. Cidadania, minorias e mídia: ou algumas questões postas ao liberalismo. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre (Orgs). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

CONSELHO Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Currículo Lattes. <lattes.cnpq.br>. Acesso em: 14/11/2011.

FERNANDES, Wânia Ribeiro; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz. **O cinema como pedagogia cultural**: significações por mulheres idosas. In: Revista Estudos Feministas, vol. 18, núm. 1, enero-abril, 2010, pp. 101-119.

GERALDO, Sebastião. A Globalização da Economia e a Comunicação Sindical. In: FERREIRA, Maria Nazareth (Orgs). **O Impasse da Comunicação Sindical**: de processo interativo a transmissora de mensagens. São Paulo: CEBELA, 1995.

GONZÁLEZ, Ana Isabel Alvarez. **As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres**. São Paulo: Expressão Popular, SOF – Sempreviva Organização Feminista, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, 7 ed.

JORDÃO, Janaina; MENDONÇA, Maria Luiza. Domésticas no Cinema: identidade e representação. In: BARBALHO, Alexandre (Org.); FUSER, Bruno (Org.); COGO, Denise (Org.). **Comunicação para a cidadania**: temas e aportes teórico-metodológicos. 1. ed. São Paulo: INTERCOM, 2010. v. 5. 333 p.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A Mulher e o Cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAHNI, Cláudia Regina et al. **Gênero e Comunicação**: a caminho de um Estado da Arte. In: VIII Encontro Regional de Comunicação, 2010, Juiz de Fora.

_____; AUAD, Daniela. **Comunicação Política e Relações de Gênero**: a presença da mulher na imprensa em período eleitoral. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. In: *Screen* 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18

POTICHE. Direção: François Ozon. França/Bélgica, 2010, Drama, 100 min.

PSICOPEDAGOGIA. <www.psicopedagogia.com.br> Acesso em: 20/10/2011.

REVISTA Universitária Audiovisual (Rua). Universidade Federal de São Carlos (Ufscar). <www.ufscar.br/rua/>. Acesso em: 02/11/2011.

SCOFIELD, Thereza Helena Prates. **Mídia e mulheres**: um percurso compartilhado no território dos Estudos Culturais. *Lumina*. Juiz de Fora: UFJF, vol 2, n. 1, 2008.

SCOTT, Joan. **O enigma da igualdade**. Florianópolis: *Revista de estudos feministas*, 2005.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre (orgs). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

SILVA, Carlos Eduardo. As brechas da indústria cultural brasileira. In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo (Orgs). **Comunicação Popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

VELOSO, Ana Maria da Conceição; CUNHA Patrícia; REBOUÇAS Edgar. Gênero, Poder e Resistência: a ação das mulheres nos Observatórios de Mídia. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011.

_____, Ana Maria da Conceição. **A Interlocação com os Meios de Comunicação**: um desafio para a agenda política do movimento feminista brasileiro. In: VIII Congresso Latino-americano de Pesquisadores da Comunicação, 2006, São Leopoldo. UNirevista - Vol. I, n 3, julho 2006 ISSN 1809-4651. São Leopoldo : Unisinos, 2006. v. Vol.I

WIKIPEDIA. <www.wikipedia.org>. Acessado em: 25/10/2011.