

# "Nem toda brasileira é bunda": gênero e brasilidade no cinema nacional<sup>1</sup>

Patrícia Abel Balestrin<sup>2</sup>

## RESUMO

O trabalho aqui proposto é um desdobramento de minha atual pesquisa de doutorado intitulada "Nem toda a brasileira é bunda": performatividade de gênero e sexualidade no cinema brasileiro contemporâneo. Esta investigação toma como referência principal a teorização desenvolvida por Judith Butler – em especial, a que envolve o conceito de performatividade de gênero – compondo com os estudos foucaultianos em torno do discurso, da sexualidade e do poder. A metodologia adotada nesta pesquisa é uma composição de dois recursos teórico-metodológicos: um advindo dos estudos de mídia – um tipo específico dentro dos chamados "estudos textuais" que é a "etnografia de tela"; outro advindo dos Estudos Culturais que é a própria análise cultural numa perspectiva pós-estruturalista. No recorte da pesquisa que apresento aqui, faço uma articulação entre gênero e brasilidade, a partir da análise de um fragmento fílmico contemporâneo onde uma das personagens argumento, em conversa com outras mulheres, que o corpo pode ser o grande passaporte da mulher brasileira que deseja "ir pro estrangeiro". Em seguida, analiso figuras femininas consideradas emblemáticas na história do cinema brasileiro, comentando quatro filmes situados entre 1952 e 1983. Nesse percurso, busco compreender onde, quando e como essas mulheres conseguiram subverter as normas regulatórias do gênero e da sexualidade. Ao longo deste trabalho, procuro indagar como o cinema esteve e está, de algum modo, implicado na fabricação deste sujeito mulher, desta categoria chamada 'mulher brasileira'.

**Palavras-chave:** Gênero. Sexualidade. Mulher brasileira. Cinema. Performatividade.

## "Not every Brazilian woman is buttocks": gender and Brazilness in the domestic cinema<sup>1</sup>

### ABSTRACT

This work was unfolded from my actual doctoral piece of research called "Not every Brazilian woman is buttocks": gender performativity and sexuality in the contemporary Brazilian cinema'. This investigation refers to Judith Butler's theory, in particular the one related to the concept of gender performativity, in tune with Foucauldian studies of discourse,

---

<sup>1</sup> Uma versão desse artigo foi publicada nos Anais do 4º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais em Educação/1º Seminário Internacional de Estudos Culturais em Educação, 2011.

<sup>2</sup> Professora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Textura	Canoas	n.24	p.90-104	jul./dez. 2011
---------	--------	------	----------	----------------

sexuality and power. The methodology I used is a composition of two theoretical and methodological recourses. One comes from media studies, the specific type of 'screen ethnography' in the so-called 'textual studies'. The other comes from Cultural Studies, that is, the very cultural analysis in a poststructuralist perspective. In this piece of research, I make an association between gender and Brazilness, by analysing a contemporary filmic piece where one character talking with other women argues the body may be the way for the Brazilian woman to 'travel abroad'. Then, I analyse female figures considered emblematic in Brazilian cinema history, commenting on four 1952-1983 films. On the way, I seek to understand when and how these women managed to subvert gender and sexuality rules. In this work, I seek to question how cinema has shaped this female subject, this class called 'Brazilian woman'.

**Keywords:** Gender. Sexuality. Brazilian woman. Cinema. Performativity.

## INTRODUÇÃO

Em 1997, ao cruzar a fronteira que separa territórios nacionais entre Brasil e Argentina, tive, pela primeira vez, uma percepção de como a 'mulher brasileira' era vista e caracterizada pelo 'outro', mais especificamente, pelo 'outro argentino'. Travei uma discussão com um deles, em Buenos Aires, onde eu argumentava que não poderiam generalizar daquele jeito. O que estava em questão? A sexualidade. A liberdade. A expressão do desejo. A sedução. O prazer feminino. Diziam, em outras palavras e noutro sotaque, que *las brasileñas* eram fáceis, ou seja, facilmente conquistadas e 'levadas pra cama'. Naquele momento, tive a sensação de estarem nos chamando a todas de *putas!* O tom daquela afirmativa carregava um misto de admiração e desqualificação, de desejo e de estranhamento.

Essa situação do passado não apenas inspira o título deste trabalho como me instiga a pensar nos modos como nós, brasileiras, fomos e somos representadas<sup>3</sup> a partir de enunciados que nos colam a imagens de mulheres sensuais, belas, sedutoras e fogosas. Imagens marcadas por persistentes estereótipos. Estereótipos presentes em diferentes períodos do cinema brasileiro. Ao longo deste trabalho, procuro indagar como o cinema esteve e está, de algum modo, implicado na fabricação deste sujeito mulher, desta categoria chamada 'mulher brasileira'. Considero que o cinema é um campo

---

<sup>3</sup> A perspectiva que assumo nesta pesquisa é a desenvolvida no campo dos Estudos Culturais, onde a representação é a própria materialidade daquilo que se nomeia, é aquilo que se torna visível. A representação é construída a partir de - ou em meio a - relações sociais e depende dos sujeitos da enunciação: depende dos sujeitos que participam desses processos de enunciar verdades, de ler algo como verdade, de argumentar para que determinados sentidos mantenham-se vivos e associados a determinadas práticas e saberes.

fértil para analisarmos os diferentes processos de significação envolvidos na manutenção, construção e desconstrução de determinados discursos<sup>4</sup>.

Dois recursos teórico-metodológicos são inspiradores para esta investigação: a “etnografia de tela” e a análise cultural numa perspectiva pós-estruturalista. Carmem Rial (2005) adota o termo “etnografia de tela” para referir-se, especificamente, a estudos de textos da mídia em que emprega procedimentos próprios da pesquisa etnográfica, aliados a ferramentas próprias da crítica cinematográfica.

Tomo como referência principal a teorização desenvolvida por Judith Butler – em especial, a que envolve o conceito de performatividade de gênero, o qual arrisco sintetizar em um parágrafo. Gênero é entendido aqui como uma construção que se faz dentro de um conjunto de práticas reguladoras que impõem uma determinada ordem e coerência para os corpos e desejos. Essa construção do gênero fabrica uma aparência de fixidez do corpo e de seu ‘sexo biológico’. A aparência de ‘natural’ e ‘estável’ do corpo só é obtida a partir de inúmeras operações repetidas, disseminadas, impostas, desejadas e esperadas. “Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra” (BUTLER, 2003, p. 48).

No recorte de pesquisa que apresento aqui, busco articular gênero e brasilidade<sup>5</sup> a partir da análise de cenas fílmicas protagonizadas por mulheres. Discorro sobre uma cena fílmica contemporânea e, em seguida, analiso figuras femininas consideradas emblemáticas na história do cinema brasileiro, comentando outros quatro filmes situados entre 1952 e 1983<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> “Foucault, ao considerar o discurso como prática, ou seja, um evento histórico, cultural, social, etc., reforça a idéia de que o discurso precisa ser visto pelo que ele é e não pelo que possa representar. [...] a pergunta não será mais do tipo *O que representa esse discurso?, o que está por baixo desse discurso?*, mas *Que discurso é esse?, como se construiu?, por que esse e não outro?*”. (BRIGGMANN, Arcanjo Pedro, 1996, p.33)

<sup>5</sup> Ao revisitar diversos estudos sobre a produção de uma brasilidade e seus conhecidos “atributos”, percebi quereferências constitutivas da identidade brasileira como o “homem cordial”, o “malandro”, o “jeitinho brasileiro” e o “futebol” parecem estar marcadas pelo gênero masculino, embora não se restrinjam a este. No entanto, a referência comumente acionada para nos representar como um povo ‘quente’ e sexualizado é marcada pelo gênero feminino. Terra do ‘paraíso racial’ assim como terra do ‘paraíso sexual’ são algumas das expressões utilizadas para caracterizar a nação brasileira.

<sup>6</sup> O trabalho que apresento aqui refere-se a um exercício analítico realizado no período que antecedeu à qualificação de meu projeto de tese, quando ainda tinha como foco as

## Ó PAÍ, Ó E A FABRICAÇÃO DE UM (CORPO) FEMININO

*Ó pai, ó!* (2007), de Monique Gardenberg, inicia com a voz do rádio na oficina de Roque (Lázaro Ramos) indicando que estamos no último dia de carnaval. Destaco uma cena desse filme protagonizada por Psilene (Dira Paes) que, em conversa com outras mulheres, argumenta que **o corpo** pode ser o grande passaporte da mulher brasileira que deseja *ir pro estrangeiro*<sup>7</sup>. Nesse diálogo, Psilene diz que não é preciso nem falar inglês. *Porque gringo gosta de bunda, bundão, de peitão, sabe? Um peito assim, com muito silicone.* [E ao falar dessas partes do corpo, as enfatiza colocando as duas mãos sobre a bunda e depois levantando os seios]. Com fúria e tristeza, posteriormente a personagem descreve as conseqüências que uma mulher despreparada pode sofrer nas mãos de um gringo. Chega a utilizar o termo “carçaça” para se referir a este corpo que retorna ao seu país de origem após ter sido usado e abusado no exterior – *isso quando mandam de volta pra cá*. Esse desabafo de Psilene, carregado de indignação, nos faz crer que foi exatamente isso que lhe aconteceu.

Sobre esse aspecto apresentado na figura de Psilene no filme *Ó pai, ó*, faço uma breve reflexão apoiada nos estudos desenvolvidos por Adriana Piscitelli (2007) sobre a indústria transnacional do sexo. Basicamente, temos dois posicionamentos que são tensionados nesse debate: um que vê a prostituição sempre como algo degradante para a mulher, por colocá-la numa posição de “objeto comercializável” e outra que diferencia a prostituição voluntária da forçada reconhecendo que “a exploração e, inclusive, o tráfico, não se vinculam de maneira automática à indústria do sexo, mas são favorecidos pela falta de proteção dos/as trabalhadores/as.” (PISCITELLI, 2007, p.3)

Ao que tudo indica, a personagem Psilene teria sido enganada ou frustrada de alguma forma, tendo que voltar ao Brasil sem dinheiro e sem perspectiva de uma vida melhor. Mesmo assim, ela recomenda à outra baiana o que fazer para ter seu passaporte garantido. O passaporte da mulher

---

representações da ‘mulher brasileira’ no cinema nacional. A partir da qualificação, a pesquisa tomou outros rumos e enfoques.

<sup>7</sup> Utilizo a escrita em *itálico* para citar falas de personagens, letras de música e depoimentos, no intuito de diferenciá-los de outros tipos de citação, ao longo do texto.

brasileira aqui é representado por seu próprio corpo que lhe permitirá ter essa experiência de viver como trabalhadora do sexo em outro país. Outro aspecto ressaltado por Adriana Piscitelli (2007) - e aparentemente presente na figura de Psilene - é que os ganhos obtidos com o trabalho no mercado do sexo extrapolam a “dimensão puramente material”. Esses ganhos incidem também em “deslocamentos nos posicionamentos de gênero e na ampliação de seus universos culturais”. (PISCITELLI, 2007, p. 9) Psilene retorna ao Brasil com uma dupla bagagem: de quem viveu ao mesmo tempo um sonho e um pesadelo.

Um outro diálogo chama atenção no filme: Dona Joana que, até então mostrava-se recatada e moralista, na figura de uma fiel seguidora da igreja, indaga à Psilene como é o sexo com o homem estrangeiro. Psilene demonstra como o francês faz, falando ao ouvido, investindo na sedução... e Dona Joana se arrepia toda... logo este ‘corpo crente’, aparentemente dessexualizado, mostra-se cheio de *Eros* e desejo nessa hora.

Psilene e Dona Joana, de certo modo, parecem encarnar as figuras da ‘puta’ e da ‘santa’, no entanto transitam entre diferentes posições de gênero e de sexualidade. Outras feminilidades também estão representadas no filme, talvez de modo estereotipado, é verdade, nas figuras da travesti Iolanda (Lyu Arisson) e da sapata Neuzão (Tânia Tôko); porém essas representações podem estar, eventualmente, rompendo com padrões fortemente presentes na construção *da* identidade feminina brasileira. Ainda que tenhamos uma diversidade de representações no cinema contemporâneo, é possível dizer que ainda perdura essa oposição entre a ‘puta’ e a ‘santa’? De que modo essas identidades femininas estiveram representadas no cinema brasileiro de outros tempos?

## **CARNAVAL ATLÂNTIDA E A NAMORADA DO BRASIL**

*Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle, foi considerado uma “espécie de filme-manifesto, associando definitivamente a Atlântida<sup>8</sup> ao carnaval, e abordando com humor o imperialismo cultural, tema quase sempre

---

<sup>8</sup> A Atlântida Cinematográfica chegou a ocupar o lugar de maior produtora brasileira entre 1943 e 1947. Vale notar que os filmes deste período foram gravados basicamente dentro de estúdios e eram em preto e branco.

presente em seus filmes”<sup>9</sup>. No filme, Dr. Cecílio B. de Milho é um diretor de cinema que pretende filmar Helena de Tróia em seu renomado estúdio. Sem aderência de seus funcionários e colaboradores, o projeto inicial é substituído, após longa resistência do seu diretor, pela filmagem de um musical carnavalesco onde todos/as se envolvem com entusiasmo.

Duas mulheres ocupam papéis de destaque no filme. Uma delas é Regina, interpretada por Eliana Macedo<sup>10</sup>, com características comuns às personagens femininas das chanchadas: mocinha, bem comportada, virgem, um pouco sapeca, que canta, dança e termina casando com o mocinho da história. A outra é sua prima Lolita (Maria Antonieta Pons), uma jovem cubana, fogosa, atrevida, que dança de forma mais sensual e erotizada, que ousa em relação à sexualidade expressando seus desejos de forma contundente. Como descrevem Afrânio M. Catani e José de Melo Souza (1983, p. 85), Lolita representa “o estereótipo da mulher sensual, bonita e gostosa que leva os homens à perdição”. Enquanto Regina se mostra inteligente e envolvida na resolução de problemas no trabalho do seu tio, Lolita está preocupada em conquistar seu marido e realizar seus desejos consumistas e eróticos. Lolita chega a assustar o professor Xenofontes (Oscarito) com seu fogo e determinação. Ambas, no entanto, dependem financeiramente de Cecílio – do pai/do tio. Em descrição feita pelo personagem de Oscarito no próprio filme: Lolita é *o furacão de Cuba* e Regina, *a namorada do Brasil*. De fato, vemos um contraste entre a ousadia da cubana e o recato da brasileira, ainda que ambas utilizem como estratégia a conhecida sedução para ‘conquistar’ seus homens, manifestando ciúme, desejo e paixão, de formas distintas, é claro; contudo, cada uma a sua maneira, demarca territórios e exerce poder.

As músicas cantadas no filme – todas brasileiras - trazem noções de feminilidade e masculinidade que se misturam aos ritmos, passos de dança, olhares e gestos de quem as canta. Cito duas dessas composições: uma que faz parte da cena que mostra um ‘atreuimento’ de Lolita quando quer beijar o professor a todo custo e este se afasta iniciando a canção: *vai nascer sapinho/na sua boquinha/ de tanto beijar/ Dizem que a rapaziada/ faz fila organizada/ e paga caro esse lugar/ pra te beijar*. A outra é cantada por Regina em uma de suas apresentações no filme: *Era uma vez uma garota*

---

<sup>9</sup> Disponível em: <[http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia\\_texto.asp](http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia_texto.asp)> Acesso em: 26/11/2009.

<sup>10</sup> No tempo da chanchada, a atriz Eliana Macedo tornou-se a representação exemplar da mulher no cinema brasileiro dos anos 1950.

*muito boa/com pinta de empregada, mas queria ser patroa/E o seu sonho quase se realizou/ Ela deu sopa e o patrão não bobou/Coitada, coitada, depois de muito tempo seu patrão não quis mais nada/ Coitada, coitada, fez tanto sacrifício e ficou como empregada.* É interessante perceber que a representação presente nessas músicas difere das representações das mulheres presentes no próprio filme. No filme, não as vejo sendo penalizadas por suas atitudes; pelo contrário, vejo que elas exercem seus poderes de diferentes formas e, ao final, conseguem o que desejam.

Na cena final, a diferença entre essas duas mulheres torna-se ainda mais evidente: caras e bocas de Lolita acompanham seu incessante rebolado após beijar com gana o professor, enquanto Regina dança de modo mais comportado, rebolando com sutileza e beijando seu amor de forma bem mais recatada. Ainda que de modo mais sutil e deslocando a ‘puta’ para uma outra nacionalidade, não estaríamos diante daquela velha oposição? Será que essa oposição persistirá no cinema dos anos 1960 a 1980?

### **QUEM PAGA A CONTA EM *O PAGADOR DE PROMESSAS*?**

No filme *O Pagador de Promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte, acompanhamos a saga de um homem que deseja cumprir uma promessa feita à Santa Bárbara, percorrendo longa distância do interior à capital da Bahia com uma imensa cruz sobre o ombro. Mesmo após brava resistência, não lhe é permitida a entrada na igreja, porque teria feito a promessa num terreiro de candomblé. Sua esposa lhe acompanha até onde consegue, pois, ao chegar em Salvador, depara-se com a possibilidade de viver algo inusitado. O casal aqui é Rosa (Glória Menezes) e Zé (Leonardo Villar). Ele está obcecado pela promessa que deve cumprir, ela parece inconformada de ‘ter’ que passar por tudo isso ao lado do marido.

Novamente encontramos duas representações de mulheres bastante distintas: Marli (Norma Bengell) que trabalha como prostituta e é apaixonada pelo seu cafetão e Rosa que luta ao lado do marido, luta contra as idéias rígidas desse homem, luta contra o seu próprio desejo: desejo de experimentar algo diferente como dormir numa cama de molas pela primeira vez na vida e/ou passar a noite com um homem diferente do ‘seu’.

Rosa tenta dizer ao marido que era melhor não aceitar a proposta indecente de Bonitão (Geraldo Del Rey) que se oferece para levá-la até um

hotel para descansar - ele não a escuta. Ao retornar, Rosa tenta lhe dizer que não foi uma boa escolha essa que fizeram, que já está sendo castigada por isso e ele não a entende. Ela chora não apenas por parecer arrependida, mas por ver-se sem condições de fazer seu marido desistir da empreitada de esperar abrir a igreja para colocar a cruz lá dentro.

Destaco uma cena ocorrida no bar em frente à igreja, após a noite em que Rosa e Bonitão passam juntos. Ela chega e pede um café, enquanto Bonitão toma uma dose de cachaça, ambos em pé, de frente para o balcão do bar. Ele inicia o diálogo:

- Ele desconfiou de alguma coisa?
- De nada, só pensa na cruz e na promessa.
- Sabe que eu fui pra casa dormir e não consegui.
- Por quê?
- Fiquei pensando em você.
- Melhor que não pense.
- Está arrependida?
- To.
- Agora é um pouco tarde.
- Num é não, uma noite a gente pode apagar.
- A gente pode apagar uma porção de noites, isso não deixa marcas.
- Mas deixou, não sei como é que ele não vê. Dá até raiva. Dá vontade de contar tudo.
- Não é má ideia, ele não é homem violento.

[Ele a convida para sentar e logo que sentam à mesa (com a imagem da escadaria da igreja, da procissão, bem como do Zé carregando a sua cruz ao fundo) ele diz]:

- Podia largar você aqui na cidade e voltar sozinho pra roça. Isso resolvia tudo.
- Resolvia o quê?
- Sua vida. Você tem tudo.
- Não adianta não, minha sina é essa memo. Depois, precisa de mim.
- Mas ele tem o burro.
- Estúpido!
- Eu não quis comparar você.
- Ele é muito homem, fique sabendo!
- Se é assim, por que é que você tem tanta sede, ahn? (com um sorriso irônico)

[Assim termina o diálogo e a imagem que se segue é a da Santa Bárbara sendo carregada na procissão].

Observando especialmente essa cena, é possível dizer que o filme apresenta diferentes modos de lidar com a sexualidade: reforça o poder masculino nas negociações com o sexo e sobre o sexo, ao mesmo tempo em que possibilita à mulher desejar e realizar seu desejo, ainda que essa possibilidade esteja associada ao perigo.

Acredito que tanto o desenrolar da trama como o trágico final permitem uma leitura relativa a alguns paradoxos na construção dos gêneros. Não deve ser por acaso que Rosa e Zé tornam-se vítimas de uma armação perpetrada pelo próprio Bonitão. Aquela noite de sexo (e talvez de prazer) poderia representar uma ruptura na ordem dos gêneros, não fosse o triste desfecho que acabou penalizando, uma vez mais, a mulher por seu suposto “deslize”.

Na trama fílmica, Zé ocupa o lugar de homem ingênuo, enquanto Bonitão encarna o malandro que não apenas exerce seu poder de sedução e utiliza em diferentes espaços o seu “jeitinho brasileiro” para conseguir o que deseja; ele também integra, a essa figura do malandro, outros aspectos bastante complexos que lemos como machistas e misóginos. Se a masculinidade aqui está polarizada entre o bom e o mau homem, a feminilidade parece ganhar outras nuances que não permitem defini-la de um modo fixo e estável. Embora as personagens femininas também apresentem elementos que nos permitiriam ‘classificá-las’ em ‘mulher ‘boa’ e ‘mulher má’; os trânsitos identitários operados pela figura feminina central não caberiam numa classificação simplista entre a ‘puta’ e a ‘santa’.

No filme *O Pagador de Promessas*, Rosa transgride a fronteira da monogamia, mas parece não ser capaz de extrair dessa transgressão prazer e satisfação, mas tristeza e culpa. Marli, embora tenha seu trabalho como prostituta, não possui a liberdade de utilizar seu dinheiro como deseja ou necessita e isto fica explícito em um diálogo com Bonitão quando ela manifesta ciúmes ao saber que ele teria aceitado dinheiro de outra mulher. Beirando o desespero ela questiona: *Mas o que que lhe falta? Eu não tenho dado tudo que você me pede? E se for preciso dou mais ainda. Não pense que é por medo que você me troque pela Matilde não. Eu tenho prazer em ver você bem vestido, cheio da nota. Eu tenho orgulho sabe?* Num tom de reclamação ele retruca: *Iiiiihhh Então vê se da próxima vez não esconde dinheiro no decote!*

A forma como a prostituição está mostrada nesse filme difere daquela já comentada na figura de Psilene (Dira Paes) em *Ó pai, ó*. Na história de Marli (Norma Bengell) fica explícita a exploração por parte de um homem que personifica todo um sistema extremamente machista e misógino. O desejo de Marli por esse homem e o desejo de manter uma relação estável com ele a torna ainda mais enredada nesta trama da exploração, onde desejo e submissão se entrelaçam e se misturam. Já Psilene parece ter conseguido sair daquele sistema de exploração e agora, em sua terra natal, volta a exercer a sexualidade de forma mais livre, sem ter que prestar conta a ninguém além de si mesma.

O filme termina com Zé morto e colocado sobre a sua cruz, levado pelo povo para dentro da igreja ao som de berimbau. Quem paga a conta em *O Pagador de Promessas*? Acredito que são as mulheres, literalmente. A seguir, novas representações da mulher brasileira entram em cena.

### **TODAS AS MULHERES DO MUNDO: EU TAMBÉM QUERO SER UM POUCO LEILA DINIZ**

No filme *Todas as Mulheres do Mundo* (1966), Domingos de Oliveira apresenta de forma predominantemente autobiográfica seu relacionamento com Leila Diniz. Embora o filme inicie com a narração de Edu (Flávio Migliaccio), quem irá protagonizar e contar sua própria história é Paulo (Paulo José que interpreta Domingos de Oliveira). Edu é o amigo ouvinte. Maria Alice (Leila Diniz) encarna a mulher que é independente, que trabalha, que se mostra livre para amar e viver seus amores como deseja, ao mesmo tempo em que mantém atributos da identidade feminina resumida no binômio: ‘mãe-esposa’. Ela namora Leopoldo e se relaciona com Paulo que se apaixonou por ela tão logo a conheceu. Maria Alice termina o noivado com Leopoldo para viver o amor por/com Paulo. Ela visitaria seu irmão em Curitiba, porém desiste da viagem no meio do caminho, porque diz que está com muita saudade do seu marido. No seu retorno antecipado para casa, encontra Paulo com outra mulher. No mesmo instante, ela pega suas coisas e vai embora. Paulo insiste para que ela não vá, depois insiste para ela voltar. É sobre uma cena em que eles conversam sobre a possibilidade de reconciliação que gostaria de lançar uma breve reflexão.

Eles estão dentro do carro, enquanto Maria Alice dirige, Paulo declara que a ama e ela diz - *Eu sei*. [pausa longa] *Eu também te amo*. - ela diz. Ele pergunta: *E isso não basta?* Ela diz que *não*. Logo após, os dois aparecem

caminhando e Paulo segue expressando seu amor e a impossibilidade de viver sem ela. Destaco as frases finais de Maria Alice nesta conversa: - *Eu sou muito sozinha, Paulo. Eu gosto de ser sozinha. Mesmo quando eu amo; eu gosto de me sentir sozinha. Deixa eu decidir, Paulo. Tem calma.*

Na frase repetida insistentemente por Edu na narração inicial do filme, ele afirma que é impossível escolher *uma* entre tantas mulheres. Parece que nesse enunciado reforça-se a idéia de que é o homem quem escolhe enquanto a mulher é a escolhida. No entanto, a trama assume novas direções: homens e mulheres possuem e exercem o poder de decidir e escolher ao longo do filme. Na cena que destaco, a frase pronunciada por Maria Alice é emblemática para mim: *deixa eu decidir*. Temos a sensação de que ela não está certa do que deseja e possui dúvidas quanto à reconciliação. Não está em jogo aqui um julgamento moral sobre a traição ou mesmo uma relação de dominação entre eles. Escolha tem que ver com desejo. Desejo, nesse caso, está ligado ao exercício da sexualidade e à construção de uma identidade feminina. A voz da própria mulher será a principal fonte de escuta para esse desejo. O que está em jogo aqui é o próprio desejo feminino tão amplamente discutido pelas teóricas feministas do cinema e tão fortemente ‘escamoteado’ em tantas produções cinematográficas.

Se o desejo de Rosa em *O Pagador de Promessas* confunde-se com uma armação perigosa, o desejo de Maria Alice em *Todas as mulheres do mundo* é a expressão de uma nova e desejada configuração feminina sintetizada na figura de Leila Diniz. Como aponta Maria Rita Kehl (2002, p. 17), as mulheres estavam revendo seus comportamentos naquela época e “Leila Diniz não era uma mulher que trazia uma bandeira feminista, mas ela fazia parte desse ambiente, dessa boemia artística carioca, criativa, de oposição ao autoritarismo, com uma certa simpatia pela causa feminista”.

Mirian Goldenberg (1995) realizou sua pesquisa de doutorado sobre Leila Diniz e, com base neste estudo, considera que “A trajetória de Leila Diniz, recorrentemente lembrada como símbolo, mito e musa da década de 60, permite pensar uma série de questões relacionadas à construção social da identidade feminina brasileira.” (GOLDENBERG, 1994, p. 446). Leila Diniz passou a representar uma nova condição da mulher – com possibilidades de experimentar a sexualidade de forma mais livre, além de ampliar sua atuação no espaço público.

De 1966 daremos um salto para 1983. Nesse período, marcado por inúmeros movimentos, lutas e repressões, vimos o cinema ocupar um lugar

central de resistência. A partir dos anos 1980, a abertura política possibilita que novos temas sejam mostrados na tela de formas mais ousadas e explícitas. *Gabriela* é, neste sentido, um filme emblemático deste período.

## **GABRIELA: A MULATA COMO SÍMBOLO NACIONAL**

*Gabriela* (1983), dirigido por Bruno Barreto e protagonizado por Sônia Braga e Marcelo Mastroianni, é um filme baseado no romance de Jorge Amado que retrata a cidade de Ilhéus, na Bahia de 1925. Gabriela (Sônia Braga) é uma moça pobre que veio do sertão, fugindo de uma das piores secas, e é contratada para trabalhar como cozinheira na casa do italiano Nacib (Marcelo Mastroianni). Gabriela encanta a todos com sua beleza e sensualidade. Nacib logo se apaixona por ela. Eles vivem uma paixão ardente e depois se casam. Uma traição de Gabriela leva Nacib a anular o casamento por outros meios – com a justificativa de que os documentos utilizados no matrimônio eram falsos. Apesar da traição, o amor, o desejo e a paixão foram mais fortes e tornaram a reconciliação possível. O filme destaca a mudança de conceitos relativos ao casamento, ao domínio do homem sobre a mulher, ao julgamento de crimes em nome do amor e/ou da ira de ser traído.

Gabriela personifica a mulher bonita, sensual e gostosa na figura da mulata ferosa. Além disso, ela é carinhosa, sabe cozinhar muito bem e encanta com seu sorriso e simpatia. Prefere andar descalça, com roupas leves nas quais pode experimentar a leveza e a liberdade do seu corpo que brinca, corre e se diverte com pouco. Alguns olhares repressores não lhe impedem de seguir assim. Gabriela parece combinar ao mesmo tempo uma representação de mulher resignada e outra de mulher que resiste e transgride a norma. Sua caracterização também remete à idéia de uma ‘mulher quase selvagem’.

Mariza Correa (1996), em artigo intitulado *Sobre a Invenção da Mulata* analisa como se constituiu historicamente a figura da mulata e de que forma essa figura reúne dois sistemas de classificação que possuem modos de funcionamento opostos: enquanto em relação à raça nos deparamos com um *continuum* no lugar de categorias polares fixas (como Branco e Negro), em relação ao gênero há uma insistência em demarcar, definir e manter fronteiras entre os pólos feminino/masculino. A figura da mulata adquire um status identitário forjado sobre esses dois sistemas que acabam, de certa forma, lhe fixando um lugar. Como afirma Mariza Corrêa (1996, p. 47), “Ao contrário da fluidez e circulação supostamente permitidas nesse *continuum* aos ‘elementos

de cor’, à mulata é reservado um lugar definido, ou definitivo, do ‘encontro das raças’: uma espécie de pororoca cultural.”

Diferentemente de Rosa de *O Pagador de Promessas*, Gabriela não chega a ser cruelmente punida por ultrapassar as fronteiras da monogamia. Ela sofre sim, no momento em que Nacib flagra a traição e a expulsa de casa agredindo-a fisicamente. No entanto, ela não perde a ‘dignidade’ e a ‘força’ para lutar pelo que deseja, tanto que consegue o que quer.

Um último aspecto que gostaria de ressaltar é a vinculação da imagem da mulata ao chamado mito da sexualidade brasileira. Maria Luiza Heilborn (2006) aborda este mito em seu estudo, lembrando que a idéia de que somos um povo ‘quente’, desinibido e sexualmente liberado liga-se à concepção de que a partir da miscigenação teríamos reunido elementos que passariam a caracterizar nossa identidade tais como “espontaneidade, afetividade, sensualidade e habilidade corporal para o samba e o futebol.” (HEILBORN, 2006, p. 49)

Através de discursos científicos do final do século XIX, divulgou-se teorias racistas que produziram e produzem até hoje seus efeitos de verdade:

A idéia de que a sensualidade se deve a essas raízes negras é reforçada nesse período e é fortemente expressa no mito da sexualidade aberta e desinibida dos brasileiros. Esse mito está presente também na divulgação de um tipo de propaganda do país, na publicidade do turismo, que promove, por exemplo, a imagem da mulata: uma mulher sexualmente muito liberada, “quente” e “fogosa”, o resultado da miscigenação de um homem branco com uma mulher negra. (HEILBORN, 2006, p. 49)

Talvez pudéssemos afirmar que o mito da sexualidade brasileira torna-se ainda mais evidente no filme ao colocar a mulata ‘fogosa’ e ‘quente’ relacionando-se com um estrangeiro – neste caso, ator e personagem são italianos. De qualquer forma, ainda que, ao longo da trama, vejamos diferentes posicionamentos de sujeito ocupados por Gabriela, no que se refere à sexualidade, podemos dizer que ela a exerce com liberdade e ousadia. Seria uma forma de subverter? Diferentemente das outras mulheres analisadas nos outros três filmes do passado, ela é a única que efetivamente sacode o binômio mãe-esposa. Ela se casa porque Nacib faz questão de casar, mas não vê

necessidade alguma nem no rito nem no *status* que o matrimônio deveria lhe render. Ela simplesmente quer amar, ter prazer e gozar.

Não tive a pretensão de dar conta da análise de cada filme, tampouco de fazer uma história das representações da mulher no cinema brasileiro. Meu interesse foi apenas apontar algumas possibilidades de leituras dessas representações, no limite desse espaço.

## REFERÊNCIAS

BRIGGMANN, Arcanjo Pedro. Discurso: Estrutura, Evento ou Processo? *Educação, Subjetividade e Poder*, v.3 (jan./jun.1996), p. 31-36.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: brasiliense, 1983.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. *Cadernos Pagu* (6-7), 1996: 35-50

GOLDENBERG, Mirian. Leila Diniz: a arte de ser sem esconder o ser. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.2, n. 2, 1994, p. 445-453.

\_\_\_\_\_. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

HEILBORN, Maria Luiza. Entre as tramas da sexualidade brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14 (1): 336, jan-abril/2006, p. 43-59.

KEHL, Maria Rita. Maria Rita Kehl. In: PUPPO, Eugênio e BRANDÃO, Daniel. *Leila Diniz: filmes, homenagens, histórias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil: Heco Produções, 2002, p. 16-17.

PISCITELLI, Adriana. Brasileiras na indústria transnacional do sexo: migrações, direitos humanos e antropologia. *Nuevo mundo Mundos nuevos* [En línea], Debates, 2007, Disponível em <<http://nuevomundorevues.org/index3744.html>>. Acesso em 06/08/2009.

RIAL, Carmem Silvia. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam e Cols (Orgs.). *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005: 107-136.