

PROBLEMATIZANDO GÊNEROS: UM OLHAR SOBRE O CINEMA BRASILEIRO EM BUSCA DE RESISTÊNCIA AO PATRIARCADO*

Aline Ariana Alcântara Anacleto

Fernando Silva Teixeira-Filho

Resumo: O presente texto busca apresentar uma reflexão que vai além da categorização identitária, como um modo de interrogar a construção de premissas definidoras de gêneros e alia-se ao conceito de performatividade para abordar a impossibilidade de definição de identidades, por meio de características normalizadas para a definirem, em busca de uma forma de resistência e enfrentamento aos ideais patriarcais. Apoiando-nos no conceito de performatividade, propomos construir uma análise crítica das personagens femininas dos cinco primeiros filmes brasileiros elencados pelo ranking de maior bilheteria entre os anos de 2002 a 2012 produzidos por cineastas mulheres. Trata-se de filmes com temáticas diversas, que apresentam personagens mulheres e seus modos de definições identitárias de gênero.

Palavras-chave: Feminino; Performatividade; Teoria *queer*.

136

Abstract: This paper aims to present a discussion that goes beyond identity categorization as a way of interrogating the construction of defining premises of gender from the perspective of performativity to address the impossibility of defining identities by means of normalized features to define it, in search of a form of resistance and confrontation to the patriarchal ideals. Then, we propose to build a critical analysis of the female characters of the first four Brazilian films produced by female filmmakers and ranked as blockbusters between the years 2002 to 2012. They are films with various themes and feature women characters and their modes of definitions of gender identity.

Keywords: Femininity; Performativity; Queer theory.

* Artigo submetido à avaliação em 19 de outubro de 2015 e aprovado para publicação em 21 de novembro de 2015.

Introdução

Em cenário brasileiro, os estudos de gênero se consolidam no final da década de 70, com fortalecimento dos movimentos feministas que possuíam reivindicações específicas do universo feminino, no que tange o jurídico, cultural e social. Ao longo dos anos, esta luta por direitos de igualdade, construiu uma significativa representação da imagem da mulher na sociedade, que busca ultrapassar a imagem tradicional e estereotipada, advinda de forças patriarcais e machistas. A construção dessa mudança é o resultado de muitas elaborações críticas e teóricas por parte da comunidade acadêmica que, interessada nos estudos culturais e pós-estruturalistas, começou a pensar criticamente sobre as questões de gênero, e mais especificamente sobre a posição e representação da mulher no contexto sócio-cultural.

Este é um pensamento questionador e, por isso, posiciona-se diferente do caráter universal e naturalista presente na sociedade que determina uma identidade fixa aos sujeitos. Uma sociedade que não aceita e não atribui significado a possíveis identidades, rejeitando sujeitos que não se enquadram ou não se assumem detentores de determinada identidade fixa e/ou adequada à única possibilidade aceitável: identidades heterossexuais. Ao restringir-se desse modo, a sociedade testemunha diariamente conflitos culturais, encarados como conflitos do insistente choque entre as não universalidades, que não se veem dentro de um conceito universal. No escopo dessas problematizações encontram-se as relações de gêneros, a qual hegemonicamente compreende-se que o sexo biológico é o definidor do gênero, como se a morfologia do corpo anunciasse e estabelecesse o gênero dos sujeitos, e como consequência, seus modos de desejar e de sentir prazer. É uma perspectiva em que a única possibilidade existente se configura em uma posição binária de macho/fêmea, masculino/feminino. Como possibilidade única torna-se norma e sua dissidência rejeitada.

Este trabalho, portanto, visa contribuir com o questionamento da norma heteronormativa, advinda de padrões patriarcais, e do modo como são criados e determinados os gêneros. Constitui-se como um ensaio da tese de doutorado, em andamento, denominada *De Mulher pra Mulher: As imagens da cinematografia brasileira pela ótica de diretoras de cinema no período de 2002 a 2012*, com o objetivo central de compreender a construção da imagem da mulher na cinematografia brasileira, em busca de apresentar uma reflexão pautada nas críticas atuais do feminismo e da teoria *queer* aos padrões heteronormativos, sexistas e machistas da sociedade que vão além da categorização identitária, como um modo de interrogar a construção de premissas definidoras de gêneros e alia-se ao conceito de performatividade para abordar a impossibilidade de definição de identidades.

Para isso, foram escolhidos como fonte de dados para compor este ensaio os cinco filmes brasileiros dirigidos por mulheres que mais renderam bilheteria no período de 2002 a 2012, sendo eles: *Xuxa em o Mistério da Feiurinha*, de 2009, dirigido por Tizuka Yamazaki, que obteve renda de R\$ 8.484.823,94, com 1.307.135 de público; *Acquaria*, de 2003, dirigido por Flávia Moraes, que obteve renda R\$ 4.466.393,00, com 837.695 de público; *Ó Pai Ó*, de 2007, dirigido por Monique Gardemberg, com renda de R\$ 3.172.654,00 e público de 397.075; *Desenrola*, de 2011, dirigido por Rosane Svartman, com renda de R\$ 2.673.784,14 e público de 331.423 e, por último, *As Melhores Coisas do Mundo*, de 2010, dirigido por Laís Bodansky, com renda de R\$ 2.257.084,00 e público de 300.165.¹

Os dados foram organizados em uma ficha de análise fílmica, composta por três partes principais. A primeira se refere ao levantamento dos créditos dos filmes, a fim de identificar quem participou da produção cinematográfica; a segunda refere-se à identificação do enredo e dos principais personagens que constroem a trama, com o objetivo de compreender a história e como seus personagens são apresentados; e, por último, a terceira parte que corresponde a articulação da temática do filme com a proposta do trabalho de problematização dos personagens, principalmente os femininos, em relação aos gêneros, as demarcações de identidades e suas dissidências, como forma de enfrentamento a opressão designada pelos poderes patriarcais.

138

Os enredos das produções cinematográficas são diversos e tratam de temáticas que contam com personagens homens e mulheres no elenco capazes de abordar a problemática envolvente na definição e naturalização das identidades femininas e masculinas. Como é o caso do filme *Xuxa em O Mistério da Feiurinha* ao contar uma história que se passa no mundo encantado, quando as princesas dos contos de fadas, prestes a celebrarem botas de prata com seus príncipes, se reúnem para tratar do caso do desaparecimento da princesa Feiurinha, que se não aparecer também pode causar o desaparecimento de todas as outras princesas e suas respectivas histórias. As princesas então decidem pela ida de Cinderela até o mundo real, a fim de descobrir o que aconteceu com a princesa sumida. Lá Cinderela passa por aventuras e com a ajuda de umas crianças descobre que a princesa foi esquecida porque sua história nunca havia sido contada. Diante do desafio, Cinderela busca resolver o problema de Feiurinha. Ao encontrar um escritor, pede que ele, então, escreva a história da princesa desaparecida. A história é escrita, quando a esposa do escritor a relembra, a contando para todas as princesas.

Em relação ao filme *Acquaria*, estrelado pela dupla Sandy e Junior, este possui como enredo principal a história de um planeta terra desgastado pelas constantes

¹ Dados obtidos do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, ligado a Agência Nacional de Cinema (ANCINE).

agressões à natureza, tornando a água escassa, tendo apenas como fonte as chuvas que ocorrem esporadicamente. Devido a isso, torna-se o bem mais precioso e motivos de guerras, que devastaram a população, restando apenas alguns povos, sobrevivendo em cidades em ruínas. O filme inicia com a invasão de um grupo de bárbaros à família dos dois irmãos, a fim de roubar um estoque de água e uma suposta máquina de fazer água. Após matar os pais, o líder do grupo leva um dos irmãos, Sara, e a cria como filha. Quinze anos depois, Sara se perde e Kim - seu irmão de sangue - a encontra perdida e quase morta no deserto. Ela passa a viver junto com Kim, Gaspar e Guili, espécie de irmãos adotados. Na rotina de conseguir alimento e esperar pela água da chuva, todos vivem em função de construir a máquina de água, projeto dos pais de Kim e Sara. Ao terminarem de construir e testar como a máquina funciona, são surpreendidos pelo mesmo grupo de bárbaros que criou Sara, os quais novamente buscam a máquina de água. Sara comovida pela convivência com os rapazes, os salvam e acaba matando seu pai adotivo. Ao mesmo tempo, uma tempestade se aproxima, ao buscar refúgio, Gaspar cai em um campo de rede e se desintegraliza, desaparecendo do deserto. Como desfecho final, Sara, Kim e Guili, conseguem abrigo e descobrem que a tempestade desenterrou do deserto a cidade Acquaria, lugar que possui água em abundância.

Já o filme *Ó Paí Ó*, permeado pelo multiculturalismo, narra histórias inter cruzadas de personagens do Pelourinho no último dia de carnaval. Tudo se passa neste último dia com os animados moradores de um cortiço dançando, cantando e fazendo festa pelo carnaval. Incomodada, Dona Joana, a síndica, dona do prédio, evangélica fervorosa, desliga a água, a fim de acabar com festa do carnaval para seus condôminos. Neste contexto, o enredo cruza histórias típicas e culturais da Bahia, como a própria Dona Joana, evangélica fervorosa, temente a Deus, síndica e dona do cortiço. Possui dois filhos pequenos, Cosme e Damião, os quais saem perambular, pedir dinheiro e comida, pelas ruas de Salvador, sob a mentira de que vão à igreja. Roque, pintor de carrinhos de café, negro, trabalhador, vive nas ruas do pelourinho, esbanjando talento, dança e canta. Compõe música para o grupo musical Araketu, já que Tata líder do grupo é seu amigo de infância. Possui um desafeto com Boca, traficante local, racista, que luta para que sua fama não seja desmoralizada. Roque encantado com a sensual Rosa, dançarina, sobrinha de Neuzão, que vem do interior 'ganhar a vida' na capital. Neuzão, dona de bar, lésbica, faz o tipo linha dura. Consola Psilene, irmã de Carmem, que acaba de chegar do exterior, bancando a europeia, embora apareçam indícios de que sua ida para o exterior foi frustrada e lá trabalhou como prostituta para juntar dinheiro e voltar ao Brasil. Carmem, por sua vez, mantém uma espécie de orfanato em casa, recolhendo crianças abandonadas e, ao mesmo tempo, realiza abortos clandestinos como forma de renda. Ainda mora no cortiço, a travesti Yolanda, amante de Reginaldo,

motorista de táxi, que está com sua esposa grávida, Maria, a qual sonha em ir embora do cortiço. Raimunda, jogadora de búzios. Também compõe a trama, Baiana, que possui uma banquinha de acarajé, a qual todos os personagens são fregueses e ali confrontam e solidarizam-se com seus problemas. Seu Jerônimo, dono de loja com peças para encantar os gringos, turistas do pelourinho, a qual presa pela segurança de seu estabelecimento, subornando os guardas civis.

O filme *Desenrola* problematizando o tema adolescência e sexualidade, narra a história de Priscila, uma garota virgem de 16 anos, de classe média alta. Morando no Rio de Janeiro ela se acha esquisita por não gostar muito de praia e ter medo de entrar no mar. Se sente atraída por Rafa, surfista, frequentador assíduo da praia, o garoto popular e mais velho, que anda com as garotas mais bonitas e populares. Motivada por um trabalho de escola, do professor de matemática, o grupo de Priscila decide levantar quantitativamente quantas garotas no ensino médio ainda são virgens. Para responder esta pergunta, entrevistam alunas da escola, fazem alguns filmes, e buscam descobrir as experiências de perda da virgindade. Faz parte de seu grupo de trabalho, Tize, irmã de Rafa, com quem Priscila, aos poucos vai estreitando as amizades, por esta ser popular, irmã de Rafa e já ter perdido a virgindade. As duas se aproximam, Tize chama Priscila para um acampamento de fim de semana. Lá Rafa salva Priscila de um afogamento no mar, ensina-a nadar e tira sua virgindade, mesmo estando envolvido com outra garota. Ela se apaixona ainda mais. Em uma brincadeira de roda Tize, se irrita com a pergunta do seu namorado sobre sexo sem camisinha e acaba contando que está grávida. As duas tornam-se amigas confidentes. Neste mesmo acampamento, participa Boca, um garoto virgem, que espalhou um boato de que havia transado com Priscila. Ela se irrita em primeiro momento, mas depois deixa o boato parecer verdade, a fim de que a notícia de não ser mais virgem, lhe renda popularidade. No entanto, Boca acaba se apaixonando por Priscila e se arrepende do boato. Em uma tentativa de perder a virgindade com uma garota de programa, esta lhe aconselha que o que faz uma mulher feliz são as atitudes para conquistá-la. Assim, Boca investe em ações românticas para conquistá-la, porém, Priscila acaba acreditando que as ações vêm de Rafa. Ao perceber que não, decepciona-se. Boca ainda insiste na conquista, compõe uma canção para Priscila e esta se rende, os dois ficam juntos.

E, por último, o filme *As Melhores Coisas do Mundo*, o qual retrata os lances e enlacs da rotina de adolescentes. O filme retrata de forma atual as implicações da adolescência no mundo dominando pelas virtualidades. O personagem que liga a trama, Mano, é um adolescente de 15 anos, que está aprendendo a tocar guitarra com Marcelo, pois deseja chamar a atenção de uma garota popular e sexy, Valéria. Seu professor de violão, que também se torna seu amigo e confidente. Seus pais, Camila e

Horácio, estão se separando, o que afeta tanto ele quanto seu irmão mais velho, Pedro, principalmente ao descobrirem que o motivo da separação é a homossexualidade do pai. Embora Pedro esteja mais preocupado com seu relacionamento em crise, a qual desperta nele um sentimentalismo exacerbado. A melhor amiga e confidente de Mano é Carol, que está apaixonada pelo professor Artur. Amizade que fica abalada, ao 'vazar' o segredo de Carol, um beijo dado no professor, que tem como consequências o afastamento do professor da escola. Em meio a estas situações, Mano precisa lidar com os colegas de escola em momentos de diversão e também sérios, típicos da adolescência nos dias atuais.

As histórias destes personagens e o modo como eles são apresentados nas narrativas dos filmes são um instrumento de análise crítica do cinema; por meio delas é que se possibilita compreender como a arte cinematográfica possui enraizamento com a construção das identidades de gênero, principalmente no que tange aos modelos hegemônicos, que são capazes de ratificar a subordinação das mulheres em relação aos homens. Portanto, o cinema, por meio da produção de imagens, é capaz de apresentar a realidade presente na sociedade, uma vez que demonstra a vida organizada pela cultura e como estão estabelecidos os valores e as normas que regulam os corpos, os gêneros, podendo também ser capaz de identificar, por meio de produções cinematográficas, como os novos valores e normas surgem e alteram a estrutura dos antigos.

A produção dos gêneros e suas dissidências

O conceito de gênero então pode ser pensando pela perspectiva das construções cinematográficas, uma vez que este se constitui como o produto de um discurso de identidade incorporado por relações de poder patriarcais, de modo que o gênero o qual um sujeito pertence, não é mais que uma mera e superficial ideia registrada em algum corpo.

Para Judith Butler, em sua trilogia de livros *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* (1993), traduzido para o espanhol como *Cuerpos que Importam: Sobre los Límites Materiales y Discursivos del Sexo* (2002), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1999), traduzido como *El Género em Disputa, El feminismo y la Subversión de la Identidad* (2007) e *Undoing Gender* (2004), traduzido como *Deshacer El Género* (2006), a normativa da sociedade baseada na organização do gênero, serve para regulação da sexualidade, na tentativa de deslocar a posição política deste conceito, para uma posição de essência ao ser humano, discordando da ideia de que o gênero seja social, enquanto o sexo é da ordem da natureza

Os filmes, do ponto de vista identitário, apresentam personagens clichês,² que pouco rompe com o patriarcado, ou seja, as normas estabelecidas de construção de gêneros masculinos e femininos. Como é o caso das personagens princesas do filme *Xuxa em O Mistério da Feiurinha*, em que todas as princesas dos contos de fadas da *Walt Disney* são da realeza, ricas, brancas, de alta classe social, casadas com príncipes herdeiros. Para elas um bom casamento e uma gravidez, de preferência de um menino, são os resultados de um final feliz, uma vida bem-sucedida.

Os elementos considerados do universo feminino são exacerbados e em consonância, os príncipes passam o filme todo pensando em futebol, considerado esporte essencialmente masculino, portanto, os gêneros são retratados por meio de esteriótipos dos papéis de homens e de mulheres, em uma relação de poder baseada exclusivamente no patriarcado, reafirmando os poderes dos homens na monarquia.

A compreensão que se tem é de que há uma categorização de identidade, por meio de uma descrição de sujeitos e dos papéis que devem exercer e esta identificação acaba se construindo como universal, normatizante e por consequência gera um processo de exclusão daqueles que não necessariamente encontram-se dentro da norma. Sendo assim, aponta-se a heterossexualidade como a norma social hegemônica, uma vez que as categorizações de identidade giram em torno da atribuição do que é feminino e do que é masculino (LOURO, 2001).

142

Caso semelhante ocorre no filme *Acquaria*, que também apresenta estereótipos de gêneros, com papéis demarcados do feminino e do masculino, embora inicialmente o filme apresente uma personagem mulher guerreira, com características que são capazes de questionar a visão tradicional de mulher. Como exemplo, na cena em que Kim e Sara saem para pescar. Ele com um instrumento, uma arma, consegue pegar um peixe pequeno. Ela, apenas com seu bumerangue, pesca um peixe bem maior. Assim, passa a pescar sempre sozinha. Contudo, os papéis se alteram, após criar um laço afetivo com seu irmão de sangue e laço amoroso com Gaspar, seu posicionamento se modifica, ela se torna mais sensível, vulnerável, chora, assumindo posição normativa do gênero feminino, após se apaixonar.

Existem na construção dessa personagem e no modo como se relaciona com os personagens masculinos, os posicionamentos dos gêneros. Sara não pode ser boa pescadora e, ao mesmo tempo, estar apaixonada. Há sempre um jogo dual entre masculino e o feminino, referindo-se a epistemologia do par binário universalizante e dominador que compõe a construção do homem/mulher, macho/fêmea, universal/particular, cultura/natureza, mente/corpo, razão/emoção (MATOS; CIPRIANO, 2008).

² A expressão clichê toma sentido neste texto a partir da ideia do lugar comum, pela repetição com frequência. Por esta perspectiva, os personagens clichês apresentados pelos filmes são personagens apresentados de forma ao gênero sempre corresponder ao sexo biológico, com características bem demarcadas, que expressam e definem o que é ser homem e ser mulher.

O filme *Ó Paí Ó*, ao tratar em seu enredo da questão do multiculturalismo que povoa o Pelourinho, se diferencia em parte desta demarcação taxativa dos gêneros, uma vez que, nem todas as mulheres são retratadas de forma submissa e/ou dependentes dos homens. Nele, as mulheres trabalham fora de casa, demonstrando certa autonomia para ganhar a vida sozinha. Como é o caso de Rosa, por exemplo, que embora sob os cuidados de sua tia lésbica Neuzão, que a protege como se fosse uma menina indefesa, sai de casa no interior, para tentar a vida na cidade grande. Contudo, há também traços de machismo que indicam a soberania do gênero masculino sob os outros gêneros. Como exemplo, o machão que possui como amante uma travesti, mas não a assume, mantendo a aparência pela união com uma mulher que no momento está grávida. Além disso, se tem o trejeito macho da personagem lésbica, que resolve as brigas de bar sozinha e ainda protege a sobrinha Rosa. A personagem Psilene, envergonhada por ter voltado do exterior sem um casamento rico e bem-sucedido. Reitera seu machismo quando assume em uma das cenas, que os homens devem sim ser machistas: “pois pra mim homem tem que ser machista mesmo, porque o Sr, já imaginou que meu marido faz isso, me paga uma passagem pra eu poder passar o carnaval sozinha em Salvador, o que é que ele ta querendo seu Reginaldo, hein...” (sic).

Neste caso, *Ó Paí Ó*, apesar de apresentar algumas situações que problematizam as questões dos gêneros, não necessariamente possui um enredo que questiona a visão tradicional patriarcal e heteronormativa, na maioria das vezes, a história conta com elementos que reificam esta visão tradicional, como exemplo, a proteção de Neuzão sobre sua sensual sobrinha, como se por sua beleza, ela fosse atraída e iludida pelos homens; Carmem, que em uma espécie de compensação por seus abortos, recolhe crianças abandonadas, redimindo-se como mãe; a própria Psilene e sua vergonha pelo não sucesso de um casamento, por ter tido que se prostituir para voltar ao Brasil, como se a única saída para felicidade fosse ter um bom casamento com um homem rico.

Outra história que indica a problematização dos gêneros, mas não toma esta como foco de discussão, se refere ao filme *As Melhores Coisas do Mundo*, não somente por trazer o tema da homossexualidade do pai de um adolescente, mas também pelo modo como esperam que sejam o desempenho dos papéis masculinos e femininos no mundo adolescente e a forma como reagem quando estes papéis não são exatamente exercidos. O menino deve ser o ‘comedor’, “tratar a mulher como vagabunda, porque assim elas gostam” (sic), reitera um dos personagens adolescentes em sua fala. A gentileza, o carinho e o respeito, só servem para relacionamentos sérios. A menina tem que ser gostosa, passiva e se render aos encantos do macho comedor.

A história é contada de forma que possibilita o questionamento da visão tradicional de mulheres e como as adolescentes devem se comportar para seguir um

padrão, como exemplo, se tem o desenho que Mano faz da menina que se veste em um estilo diferente e, por isso, é considerada “*sapatão*” (*sic*), na forma como ela reage, dizendo a ele que as meninas a acham mais interessante; no modo como a popularidade de Valéria é afetada por sua exibição em rede social. São situações da história que apontam para a produção dos gêneros, embora, o enredo não apresente uma saída, um enfrentamento para esta problemática de que as mulheres devem seguir um padrão de comportamento feminino desde a adolescência.

Assim também se centra a história do filme *Desenrola* em relação às questões de gêneros, o enredo explora de forma bastante sutil e tímida a temática, demarcando bem os papéis masculinos e femininos nas tramas dos adolescentes, principalmente como cada gênero deve agir no momento de perder a virgindade. Ao colocar em pauta temas referentes a sexualidades de adolescentes, apresentando a personagem principal como uma jovem lidando com o tema da virgindade, discute como as meninas estão lidando com este tema ainda tabu, dentro de seus próprios universos de atuação. De certa maneira, quando Priscila assume uma posição ativa, a fim de ganhar popularidade e não desmente o boato de Boca, sobre uma suposta transa, assume um papel ativo, que inclusive faz com que ele se apaixone por ela. Talvez em uma visão tradicional, o boato seria uma ofensa e provavelmente ela seria a apaixonada da história. Entretanto, esta posição ativa de assumir uma transa que não aconteceu, pode se configurar como uma captura de Priscila às próprias demarcações identitárias. Como se sua popularidade estivesse unicamente atrelada ao fato de que adolescentes de sua idade para serem populares já devem ter perdido a virgindade.

144

Ao questionar estes personagens pela perspectiva dos estudos pós-estruturalistas, remete-se a um sujeito não ontologicamente inato, uma vez que, o contexto cultural em que os sujeitos estão inseridos não é desarticulado de sua constituição, como se estivesse enquadrado numa externa teia de relações culturais. Esta é a problematização central realizada por Butler, em seu texto *Contingent Foundations: Feminism and the Question of “Postmodernism”*, traduzido para o português e publicado na Revista Cadernos Pagu em 1998 como *Fundamentos Contingentes: O Feminismo e a Questão do “Pós Modernismo”*. Neste texto, Butler expõe a possibilidade de constituição do sujeito, afirmando que o sujeito constituído não é determinado, mas continuamente produzido, aberto constantemente a um processo de resignificação, tornando esta constituição um movimento político de sujeitamento, sem especificar e/ou ressaltar um conteúdo único e universal a cada categoria identitária (BUTLER, 1998).

A problematização de sujeito de Butler se volta para a desconstrução do par binário sexo/gênero, discutindo a ideia de que o sexo é natural e o gênero é construído, premissa fundacional do movimento feminista. Sua reflexão questiona a possibilidade

de uma identidade definida, apontando a não existência do sujeito baseado no par sexo/gênero, que a política feminista quer apresentar. Partindo de uma crítica em que o par sexo/gênero é arbitrário, Butler indica que o sexo não é natural, assumindo características discursivas e culturais, tanto quanto o gênero (BUTLER, 2007, p. 58). Neste sentido, Butler define o corpo como instrumento ou meio de inscrição dos gêneros aos sujeitos. Partir desta afirmação leva a compreensão do gênero como independente do sexo, como um meio cultural por meio do qual um sexo se forma, “uma superfície politicamente neutra sobre a qual atua a cultura” (BUTLER, 2007, p. 56).³

São histórias que pouco questionam, ou se posicionam criticamente ao caráter universal e naturalista presente na sociedade sobre os gêneros, um caráter que, na verdade, delimita e fixa identidades de gêneros, que se perfazem ao desconstruir o peso fundamentalista que a sociedade carrega, quando categoriza o ser humano, pensando estarem bem fundamentadas no argumento da natureza e do patriarcado, ao encarar as identidades dos sujeitos como instâncias naturalizadas.

As histórias apresentadas, de forma geral, se guiam pela configuração heteronormativa, sem questionar o conceito de identidade como descrição da realidade e a entende como um conceito capaz de possibilitar uma imposição que normatiza a categoria mulher e a categoria homem, com o objetivo de ser um mecanismo importante e responsável por garantir a perpetuação da estabilidade do conceito de sexo e de gênero, atrelados à questão da identidade (BADINTER, 2005).

Neste contexto, a produção dos gêneros, mesmo dadas às possibilidades de emancipação, ficou atrelada às práticas que regulam o sexo sob uma ótica heterossexual, em uma relação de oposição, de assimetria, entre o homem e a mulher, que configuram as características do macho e da fêmea, determinadas como inerentes e naturais à própria condição de masculino e feminino (BADINTER, 2005).

Neste escopo de análise, as relações de gêneros se encontram em evidência, a qual hegemonicamente compreende-se que o sexo biológico é o definidor do gênero, como se a morfologia do corpo anunciasse e estabelecesse o gênero dos sujeitos, e como consequência, seus modos de desejar e de sentir prazer. É uma perspectiva em que a única possibilidade existente se configura em uma posição binária de macho/fêmea, masculino/feminino. Como possibilidade única torna-se norma e sua dissidência rejeitada.

Compreender o deslocamento da configuração binária masculino/feminino baseado no par sexo/gênero dos personagens dos filmes compreende ir além do modo como são produzidos/apresentados os gêneros nos enredos. É preciso considerar se os filmes possibilitam dissidências dos personagens no que tange os gêneros, aqueles que não se enquadram e/ou tentam escapar da normativa.

³ Trad. “una superficie politicamente neutral sobre la cual actúa la cultura”.

Sobressai-se nesta análise a história contada em *Xuxa em O Mistério da Feiurinha*, em que a dissidência evidente é apresentada pelas bruxas dos contos de fadas, uma vez que são elas que ameaçam o final feliz da família heteronormativa, composta pelos príncipes e princesas. Além disso, ao replicar e misturar os clássicos contos de fadas, o filme se polariza entre a verdade e a mentira, o bom e ruim, o certo e o errado, apresentando de forma clara a dissidência, na figura das bruxas, como algo ruim, feio, errado, monstruoso.

Essa imagem de figura monstruosa da bruxa dos contos de fadas articula-se ao pensamento do autor americano Henry Benshoff que explora em seu livro *Monsters in The Closet* (1997), a ideia de que as imagens de figuras monstruosas presentes nos cinemas remetem às dissidências, representadas principalmente pelos homossexuais. Para o autor a estranheza do monstro perturba o equilíbrio narrativo e problematiza o *status quo*, uma vez que estes monstros, sobretudo nos filmes de ficção científica e terror, são representações da alteridade, codificados de forma *queer* (estranha), já que incomoda as normativas existentes, fortemente estabelecidas e representadas pela heterossexualidade. O autor ressalta a presença dos monstros articulados com a questão das dissidências em todos os gêneros das narrativas cinematográficas, embora considere que os gêneros terror e ficção científica, ao invocarem os elementos não realistas e as figuras metafóricas óbvias, são mais eficazes para construir estes artefatos monstruosos. Explica ainda que o personagem feminino serve como a origem monstruosa e que o homem masculino torna-se monstruoso quando assume características femininas, seja no momento em que exhibe estas características, seja quando faz escolha do objeto sexual tradicionalmente reservado às mulheres (BENSHOFF, 1997). Benshoff chega à conclusão de que “o monstro tradicionalmente é vencido pelas forças da normalidade” (BENSHOFF, 1997, p. 10)⁴ e este seria o fio condutor da análise dos enredos cinematográficos que trazem a figura monstruosa como representação das dissidências. O autor ainda explica que os enredos se perfazem por uma história em que um personagem de um casal heterossexual, ou até mesmo ambos personagens, se envolvem na trama do vilão, geralmente representado por meio de uma figura monstruosa, entretanto, até o fim do filme o vilão/monstro é destruído por multidões patriarcais, heterossexuais e o casal resgatado, protegido das forças homossexuais e seguros para não serem levados a novas e outras experiências *queer* (BENSHOFF, 1997).

De forma diferente é apresentada a dissidência no filme *Acquaria*, por meio dos de laços de adoção da personagem Sara. A cena em que ela mata o pai adotivo para salvar seu irmão de sangue apresenta uma cena emblemática para os estudos

⁴ Trad. “monster is traditionally vanquished by the forces of normality”.

pós-culturais, uma vez que apresenta a dissidência morta, o rompimento com os laços de afeto, de amor, laços criados a partir da adoção, para reiteração do *status quo* do patriarcado, representados pelos laços de consanguinidade. A adoção é entendida como uma ameaça, uma vez que possibilita a geração de filhos por laços diferentes dos consanguíneos, tornando outras formas de construção familiar possíveis, como uma alternativa à matriz heteronormativa, sustentada pelas relações consideradas naturais entre sexo/gênero/desejo/práticas sexuais. A adoção seria então um escape da matriz bioparental, termo cunhado por Fernando Teixeira-Filho, ao compreender os processos de filiação por meio da relação “parentalidade/laços de sangue/filiação/descendência”, consonantes com a matriz heteronormativa (TEIXEIRA-FILHO, 2010, p 252). A cena do filme mostra a dissidência dizimada, quando esta se torna capaz de ameaçar o parentesco consanguíneo, desse modo, se tem a hegemonia dos laços de sangue, criada e reafirmada para manter o discurso heteronormativo, advindo do patriarcado e do machismo, a fim de cuidar da manutenção da pureza da raça, conforme proposto por Teixeira-Filho (2010, p. 253) “ser adotado ou não é uma construção cultural, resultante de normas que estruturam as práticas sociais de filiação e operam sobre nossos corpos de maneira muito incisiva e potente”.

Há um destaque para a história do filme que apresenta um enredo preocupado com a questão da nacionalidade, da busca de raízes, do esforço em não perder a memória do pertencimento a um lugar, a uma família, a um espaço. A manutenção deste pertencimento é valorizada pelos laços de sangue, questão fundamental para despertar e manter o desejo de Nação. Logo, não se abre espaço para a dissidência, conforme aponta Butler, em que compreende que a idealização da elite patriarcal é manter uma nação embranquecida e heterossexual, uma vez que somente isso garantiria reconhecimento e legitimação no âmbito da sociedade.

Para Butler, este sentimento de nação aliado ao sentimento de reconhecimento e pertencimento torna-se significativo para pensar as relações de parentesco consanguíneos ou dissidentes. Assim sendo, as formas de reconhecimento advindas da normalização do Estado, concede a manutenção do desejo de nação, priorizando os laços heterossexuais e consanguíneos, deslegitimando qualquer relação que não esteja permeada por esta lógica.

Em relação ao filme *Ó Paí Ó* o enredo pouco rompe com os padrões sociais, os personagens, por mais marginais que sejam, estão atrelados a um padrão de família, heteronormativo, vivenciando sentimento de frustração, ao se aproximarem da dissidência. Como é o caso da beata que espera o marido voltar, criando os filhos nas regras de Deus; Psilene, com sua frustração de não ter casamento bem-sucedido, fingindo ter encontrado marido rico na Europa, quando na realidade se prostitui

para voltar ao Brasil; Carmem, que compensa seus abortos recolhendo crianças para sustentar e Reginaldo, pai de família que tem como amante uma travesti, Yolanda. Embora esta personagem seja uma representação da dissidência, é apresentada como uma mulher apaixonada por um homem, deseja casar-se com ele, adotando então padrões heteronormativos

Entretanto, o enredo de *Ó Paí Ó* contribui para possibilidades de rompimento com o patriarcado no momento em que se considera o agenciamento dos sujeitos subalternos, representados pelos personagens que perpassam o Pelourinho. A história possibilita questionar as normas e padrões sociais estabelecidos, principalmente no que tange as relações de poder, pela própria realidade das histórias dos personagens, como se os atores estivessem em uma *performance* teatral, vivendo e experienciando a realidade do povo do Pelourinho, negros, homens, mulheres, lésbicas, travestis, traficantes, coronéis, prostitutas... Como figura emblemática se aposta no personagem Roque, negro e pobre, mas envolto em uma perspectiva menos marginal, por seu talento, por ser trabalho, por sua honestidade, os quais lhe rendem um dueto com Tatá do grupo musical Araketu, em cima do trio elétrico, em pleno carnaval.

Em uma forte cena de discussão com o traficante branco Boca, o qual pede ajuda a Roque, este discute honestidade e coloca em pauta a defesa da integridade de sua raça, afirmando:

148

Eu sou negro. Eu sou negro sim. Mas por acaso negro não tem olhos Boca? Hein? Negro não tem mão, não tem pau, não tem sentido Boca? Hein? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças, Boca? Hein? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua, não sua o corpo tal qual um branco, Boca? Hein? Quando vocês dão porrada na gente, a gente não sangra igual, meu irmão? Hein? Quando vocês fazem graça, a gente não ri? Quando vocês dão tiro na gente, porra, a gente não morre também? Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser, caralho!⁵

A narrativa dessa cena coloca em pauta para discussão as relações de poder das estruturas sociais, das representações simbólicas dessas estruturas e das questões de identidade as quais ela incita, promotoras de uma redobrada discriminação social, envolta não somente pelas condições sociais, mas pelas condições de classe, já que os personagens do Pelourinho, em sua maioria, são pobres, moradores de cortiço; pela raça, em sua maioria homens negros e mulheres negras; pelas questões de gênero, em sua maioria mulheres subordinadas ao poder patriarcal do machismo.

A cena ressalta como as segregações econômicas estão envoltas e vulneráveis a outros aspectos segregacionais, tais como raça, etnia, questões de gênero e

⁵ Trecho do filme *Ó Paí Ó*.

sexualidade, conforme aponta Richard Miskolci (2009) em seu texto *O Vértice do Triângulo, Dom Casmurro e as relações de gênero e sexualidade no fin-desiècle brasileiro*. O texto, por meio de uma análise sociológica do famoso triângulo amoroso brasileiro presente na obra literária *Dom Casmurro* de Machado de Assis, fornece aspectos para ampliar a compreensão da lógica heteronormativa, ao ditar por sua história triangular as regras das relações sociais, amorosas e sexuais, advindas das relações de poder da sociedade pós-colonial. Estes pontos de segregação ao produzirem preconceitos remetem então ao conceito de interseccionalidade, “que afirma a coexistência de diferentes fatores (vulnerabilidades, violências, discriminações), também chamados de eixos de subordinação, que acontecem de modo simultâneo na vida das pessoas” (WERNECK, 2007, p. 3). Portanto, como um aporte teórico, permite a compreensão das especificidades históricas e conceituais dos mecanismos que produzem, naturalizam e mantêm as desigualdades sociais, investigando as discriminações, as formas de opressão, as esteriotipações, as subordinações, nos diferentes níveis, tanto no que se refere à estrutura social, quanto no que se refere às identidades e suas representações simbólicas (MATTOS, 2011).

Analisar as condições de subordinação e seus rompimentos possíveis, partindo da narrativa do contexto histórico, social e cultural apresentado pelo filme *Ó Paí Ó*, requer a análise de uma perspectiva interseccional, uma vez que esta possibilita a compreensão do imbricamento entre o sistema de gênero, de raça e de classe social e o modo como os personagens são agenciados para escapar dessas marcas reiteradas de subalternidade, o trabalho honesto de Roque, a vinda pra capital em busca de uma vida melhor de Rosa, os cuidados com as crianças abandonadas de Carmem.

O filme *As Melhores Coisas do Mundo* apresenta em tom problematizador a dissidência da composição familiar. Inicialmente, torna-se um drama na vida de Mano, aos poucos a homossexualidade de seu pai abre a ele outros caminhos, capaz de pensar sobre a possibilidade de outras relações afetivas. Situação que se potencializa após ser vítima de preconceito homofóbico, na cena em que apanha dos colegas de escola, pelo fato de ter pai gay, o que faz com que Mano repense seus posicionamentos e se permita experimentar uma relação de afeto com o pai e posicionar-se diferente dos comportamentos controladores e vigilantes das normas repassados no contexto da escola. Expõe-se de forma contrária, ao aliar-se com outros dissidentes e/ou apoiadores das diferenças na cena em que propõe o tema de campanha da chapa do grêmio da escola ‘Mundo Livre’, em uma alusão a liberdade almejada para vivenciar as diferenças e transitar sem problemas pelos espaços de convivência. Afirmando em metáfora que a “escola é um big brother do mal” (*sic*); “esta escola é uma bolha sem ar, é preciso estourar essa merda dessa bolha” (*sic*).

Contudo, o enredo do filme apresenta o posicionamento dos filhos a esta dissidência familiar e como é este posicionamento nas interações que possuem com outros contextos, como escola, amigos, namoradas. O posicionamento da mulher é sobreposto e desfocado. Mágoa, raiva, ressentimento, são os únicos sentimentos expressados por Camila, mãe de Mano e Pedro, como reação ao divórcio e a escolha do antigo parceiro por um novo companheiro do mesmo sexo. Sentimentos expostos em uma reunião de pais da escola dos filhos, culminando em boatos sobre a sexualidade do ex-marido, que ao chegar aos ouvidos dos colegas de escola de Mano, o agridem fisicamente.

Além de a história abrir poucos espaços para esta personagem mulher reagir às dissidências apresentadas, sua única reação mais marcante atinge o filho de forma agressiva e ela leva a culpa por seu filho ter sido vítima da homofobia. Embora seja importante ressaltar que esta situação rende ao filme uma de suas melhores cenas, pois quando Mano vai até a mãe cobrar-lhe o porquê contou em reunião de pais sobre o motivo de o divórcio ser a homossexualidade do ex-marido, eles discutem e Camila deixa cair um ovo no chão. Os dois se olham e iniciam um ataque de ovos ao mural de fotos e recados presente na cozinha, o qual possui ainda algumas fotos da família, ao acabarem os ovos, os dois se abraçam, choram e sorriem juntos.

É uma cena metafórica que possibilita expressar a quebra do contexto familiar, como a dissidência produz a ruptura da família nuclear heteronormativa dando espaços para pensar as conjugações de famílias plurais. O problema encontrado aqui é a falta do posicionamento da mulher. O filme mostra uma mulher que chora e fica com raiva, enquanto seu filho adolescente busca meios de lutar contra a homofobia. Será que a mulher não pode expressar seus sentimentos também em uma postura ativa? Ou será que a mulher também vai sempre reiterar o preconceito, como apresentado na cena em que Valéria, a garota sexy do colégio, por quem Mano está apaixonado, deixa de sair com ele, alegando que é difícil namorar com alguém que tem o pai gay, porque não teria como explicar isso a sua família.

O filme *Desenrola*, apesar de tratar de temas adolescentes relacionados a perda de virgindade, não problematiza questões de sexualidade, de modo a abrir espaços para pensar dissidências. Ao contrário, em muitos momentos, o enredo reitera as demarcações de gênero, como na cena em que Priscila perde a virgindade, com o garoto mais popular da turma, ele a seduz, a salva de um afogamento, depois a ensina a nadar no mar, sob a luz da lua, cumprindo todo um ritual, baseado na idealização do amor romântico. Neste ritual de sedução, permite que a primeira vez de Priscila aconteça, quando ele é agente ativo no processo. Diferente da cena que ele escapa de transar com ela, quando descobre que é sua primeira vez e ela está em uma posição ativa, topando perder a virgindade.

Sendo este o tema central do filme, a perda da virgindade é tratada de forma clichê, de que a menina deve estar apaixonada pelo menino com quem transara pela primeira vez, de que o menino deve ser um garanhão popular da escola, que não se prende a relacionamentos. Finalizando com clichê do amor romântico. Novamente é um filme que apresenta a personagem mulher como passiva na história, embora, neste caso, ela seja a personagem principal. Passa por temas que poderiam romper com os padrões sociais, uma vez que apresenta os gêneros em interação constante, dialogando sobre sexualidade e o modo como os adolescentes a descobrem e a definem.

Apesar de não explorar estes temas profundamente, permite a discussão do importante papel que a escola exerce na construção e (re)produção das subjetividades e questões de gêneros. Acredita-se que lançar um filme para o público adolescente, tratando sobre questões adolescentes relativas à sexualidade, é buscar ir ao encontro desta demanda apresentada na escola e raramente discutida por ela, propondo que esta seja um espaço de refletir sobre as normas identitárias e não de reiteração das mesmas. Na maioria das vezes, a própria escola não consegue cumprir uma proposta para além do discurso do patriarcado, tradicional e homogeneizador.

A escola, apresentada pelo enredo do filme, é este espaço desencadeador de vivências das experiências adolescentes, capazes de conjugar o modo de ser menino e menina, antes mesmo de conjugar o modo de ser humano e viver respeitando as diferenças, entretanto, as interações propostas pela história perfazem a mulher enquadrada nas regras heteronormativas, nem de leve esbarrando em mulheres dissidentes. Do mesmo modo, como somente dá a entender que o melhor amigo da personagem Priscilla está descobrindo a homossexualidade, do modo como lança o tema do aborto de uma gravidez na adolescência da personagem que se viu abandonada pelo companheiro, mas logo o tema é abafado quando o casal se entende e reatam o namoro.

Esta análise crítica sobre a reiteração de identidades correspondentes a uma única forma de ser mulher que os filmes apresentam de suas personagens mulheres remete ao pensamento de Butler sobre o fato de que a repetição é um instrumento cultural de produção de identidades naturalizadas de acordo com os regimes de naturalização do heterossexismo e do falocentrismo. Partindo destas mulheres e do poder das repetições identitárias, pode se compreender que o contorno das histórias que perpassam os filmes e seus personagens, traz à reflexão a ideia de uma identidade não fixa, em alguns momentos pela própria rigidez em que são mostrados os gêneros dos personagens e em outros pela pequena possibilidade de suas dissidências.

Identidades não fixas e a questão da performatividade: uma possibilidade de enfrentamento ao patriarcado

São cinco histórias, atravessadas por outras histórias, capazes de lançar a reflexão, por diferentes vias, a compreensão da não possibilidade de atribuição de uma categoria a um sujeito, por este possuir ou não determinada aparência, cor, raça ou sexo. São histórias que ampliam a compreensão da impossibilidade de observar o gênero a 'olho nu', identificando o sexo biológico masculino e feminino determinados como homens e mulheres, constatando traços e características que assim os definissem.

É possível lançar-se nesta perspectiva ao lembrar os trejeitos das personagens princesas e o modo como se relacionam entre si e com os príncipes; a personagem gótica Sara e sua mudança de posicionamento ao passo que se aproxima dos laços sanguíneos com o irmão; o multiculturalismo de classe, de raça, de gênero que perpassa as mulheres personagens do filme *Ó Paí Ó* e o modo como interagem com outros gêneros; a dissidência familiar presente no filme *As Melhores Coisas do Mundo* e o modo como essa dissidência silencia a mulher e a tipifica em seus sentimentos; e os clichês de amor romântico e perda de virgindade apresentados pelos personagens do filme *Desenrola*.

152 São todas situações que se relacionam e poderiam problematizar expressivamente a desarticulação da natureza existente entre o par sexo/gênero, conduzindo para a construção teórica de Butler, a qual se atenta para o fato de que não há corpo natural, um corpo que pré-exista a uma inscrição cultural, sugerindo então o gênero não como algo que se é, mas sim algo que se faz, um ato, uma seqüência de atos, um 'fazer' ao invés de um 'ser' (BUTLER, 2007).

São histórias de mulheres que fazem pensar os gêneros, não por suas dissidências, mas pela falta delas, por serem apresentadas sempre da mesma forma, com características que a sociedade, por meio de suas relações de poder, definiu e normatizou como características femininas e somente podem ser expressas por mulheres. A falta de pluralidade dos personagens femininos, a intensa e marcante definição do que é ser mulher – perceptível pela apresentação das mesmas características, em diferentes mulheres, nos diferentes filmes – não permite compreender os gêneros em suas complexidades, constituídos de totalidades que não se limitam. Apresentam, de forma simples, mulheres em diferentes contextos, mas que se comportam da mesma forma normatizada, submissa, oprimida pelos poderes dominantes machistas e patriarcais.

Diferenciam-se do gênero que "se tratará de un conjunto aberto que permite múltiplas coincidências e discrepâncias sem obediência a normativas de definição fechada" (BUTLER, 2007, p. 70). Logo, por seu múltiplo e complexo, o gênero não

pode ser da ordem do constativo, ou seja, constata-se o gênero homem ou mulher, por meio da identificação do sexo masculino ou feminino; mas sim da ordem da performatividade, conceito cunhado por Butler, a fim de demonstrar que o gênero é construído (BUTLER, 2007). Assim, o conceito de performatividade revela que não é a anatomia e/ou sexo biológico que irá compor o gênero do sujeito, mas sim as performances inscritas em seu corpo (BUTLER, 2007), considerando que a identidade é da ordem do evento, do contexto, e não da fixidez.

Afirmar que a identidade é um constructo performativo confere a desnaturalização de que há uma relação mútua e indissociável da sequência sexo/gênero/sexualidade, atribuindo complexidade a ideia de Butler. Parte da declaração de que o gênero não é natural, por não possuir uma relação essencial entre o corpo e o gênero de qualquer sujeito (SALIH, 2012).

Sendo assim, Butler aproxima gênero à escolha, não sendo esta uma atribuição dada pelo essencialismo da natureza, estando, então, mais próxima de uma escolha da ordem cultural. Contudo, não significa que esta escolha esteja simplesmente relacionada há um agente livre, colocado fora de seu gênero e este somente o seleciona (SALIH, 2012). Por essa perspectiva, o gênero se constrói o tempo todo, como uma sequência de atos que se dá no contexto dos discursos, os quais não se pode fugir, uma vez que não há possibilidade do sujeito, um agente social, estar fora dos termos discursivos, pelos quais se constrói o gênero e o sexo. Assim são os personagens dos filmes, dissidentes ou heteronormativos, constroem uma performance de gênero, costurada ao contexto social e cultural, aos quais estão inseridos. Como exemplo, a personagem Neuzão, de *Ó Paí Ó*, lésbica, performa o gênero masculino, fazendo a linha dura, machona, briguenta, que resolve tudo sozinha e a seu jeito, respondendo de certa forma a um comportamento padrão social específico para mulheres lésbicas.

Este é um personagem em consonância com a declaração de Butler, de que o gênero é um efeito de construções culturais que marcam e definem o corpo (SALIH, 2012). Compreender o gênero como uma construção não naturalizada, leva a afirmação de que "o gênero não é um substantivo, mas demonstra ser performativo, quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser" (BUTLER, 2003, p. 25). A performatividade descreve o gênero como um estilo corporal constituído pela cultura e é esta mesma que o impede de uma livre escolha do sujeito sobre seu gênero.

Em seu livro *Cuerpos que Importan*, Butler retoma a ideia de performatividade e sua íntima relação com a escolha do gênero, reafirmando, com a intenção de esclarecer, que a performatividade é uma reiteração de normas anteriores ao sujeito e por esta reiteração ser um movimento permanente, acaba materializando aquilo que nomeia (BUTLER, 2002). Como exemplo, se tem a personagem Sara e o tema adoção levantado

por sua história, constituindo a adoção como normas e práticas de filiação que incide sobre os corpos de forma bastante potente, por meio, dentre outros, de aspectos performáticos linguísticos. Conforme explica Teixeira-Filho (2010, p. 253) “a língua, a partir de “atos de citação”, constrói realidades, como a noção de adoção, que são configuradas a partir de representação, de habitus e do próprio corpo”, compreendida, portanto, por meio da reiteração constante de um conjunto de normas capazes de legitimar a adoção.

É um contexto em que a linguagem assume papel importante, uma vez que para Butler a performatividade do gênero é o ato que faz existir aquilo que ele nomeia, ou seja, a linguagem e o discurso constroem o gênero: “não existe um eu fora da linguagem, uma vez que a identidade é uma prática significativa, e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas dos discursos que ocultam a sua atividade” (BUTLER, 2003, p. 145).

A teorização da autora defende a premissa do gênero como uma construção discursiva de uma produção cultural, em que gênero é encarado como produzido e não um fato natural, partindo do sexo biológico dos sujeitos. Este desenvolvimento das ideias de Bulter denuncia como os sujeitos são enquadrados dentro de uma identidade fixa para uma normalização compulsória dos corpos, afirmando a obrigação da existência de uma coerência entre corpo/prática sexual/desejo.

154

Ao denunciar este enquadramento fixo, a autora constrói a descontinuidade existente entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, abrindo espaço para a reflexão de que a performatividade do gênero é o resultado das repetidas ações e atos dos gêneros, o que acabará lhe atribuindo um caráter de naturalidade e o mantendo na estrutura binária da ordem heterossexual.

Considerações finais

A perspectiva de análise dos filmes pela ótica dos gêneros permite esclarecer a norma reguladora do sexo e compreender o par binômio sexo/gênero pela ordem do performático, atribuindo regras aos modos como os corpos devem se materializar, marcando-os de acordo com o sexo biológico, exigindo práticas sexuais, mediante a produção de gêneros. São personagens envolvidos em histórias que problematizam, o aspecto performativo dos gêneros, e até mesmo o que se denomina de suas subversões, dissidências, dependentes exclusivamente das determinações culturais, que o marcam e conseqüentemente o levam a conjuntura de uma norma heterossexual que conduz as relações dos gêneros na sociedade.

As personagens mulheres apresentadas pelos filmes constituem-se como um desdobramento da matriz heterossexual, de modo que o enredo em que estão inseridas as constrói em correspondência com a relação binária entre sexo/gênero, representando-as de forma tradicional, baseada nas submissões aos poderes patriarcais. Assim, contribuem para reforçar a verdade, já existente, sobre o sexo e a sexualidade, por meio de práticas reguladoras que determinam a identidade de gêneros dos sujeitos, ou seja, há uma definição dos papéis exercidos pelas mulheres que reforça ainda mais os ideais da sociedade patriarcal.

Isto porque os filmes atribuem às imagens de seus personagens composições capazes de multiplicar a vida cotidiana, organizando-a e regulando-a. Assim, o cinema, ao produzir imagens, marca posições e papéis sociais, exprimindo e impondo crenças em um quadro imaginário da coletividade. Neste sentido, a imagem é categoria fundamental para compreender a potencialidade do cinema, no momento em que ele confere sentido e significado de valor, as próprias imagens produzidas.

Neste contexto, encontram-se as imagens das mulheres produzidas pelo cinema brasileiro e analisadas criticamente à luz das problematizações das questões de identidade e de gênero, em uma tentativa de esclarecer se estas se deslocam dos fundamentos patriarcais. Portanto, analisar o gênero como performance, por meio das personagens mulheres do cinema brasileiro, possibilita a problematização se este cinema, entendido como mídia capaz de doutrinar os estilos de vida, tem contribuído como instrumento de resistência para as mulheres enfrentarem a violência da imposição dos gêneros advindas sobretudo pelo patriarcado.

Embora as histórias contadas pelos filmes abram espaços para problematizações a respeito da possibilidade dos gêneros serem construídos e não impostos, é importante ressaltar que os filmes trazem para os espectadores objetos visuais que os atraem e o desenvolvimento dos filmes coloca os sujeitos na posição visual, onde a narrativa se ocupa de organizar o significado para este objeto, de modo que este impulso visual seja capaz de projetar um desejo através dos objetos representados, conforme aponta Teresa de Lauretis, em seu livro *"Alicia Ya No: Feminismo, Semiótica e Cinema"* (1984).

Sendo assim, o desejo serve como uma alavanca capaz de impulsionar o cinema para que este atinja o imaginário dos sujeitos, suas memórias, recordações, representações e, assim, identificações. Este é um processo comum a homens e mulheres, contudo, quem define as imagens visíveis, em função de esquemas perceptivos e conceituais, as quais provocarão as narrativas e, conseqüentemente, o prazer visual é o patriarcado, a fim de organizar as formações ideológicas e sociais, possíveis pelos filmes, uma vez que estes apresentaram imagens de mulheres normatizadas pela lógica heterossexual, machista e patriarcal.

Pode se considerar então que o desejo despertado pelo cinema, exemplificado aqui por estas cinco produções nacionais, é criado por ideais masculinos, fundamentados no patriarcado e carregado de machismo, por isso, aponta Lauretis (1984), o cinema feminista, possui o objetivo de construir outra visão sobre o objeto de prazer (a mulher), diferente do cinema clássico masculino, ampliando as possibilidades e as condições de visibilidade das mulheres, deixando de articular a representação destas unicamente ligada ao prazer sexual. Irá construir assim outro objeto no cinema, buscando relacionar a mulher com a representação, com o significado e com a visão, por outra medida de desejo, além daquela que a coisifica como objeto sexual. Fato este que não foi possível observar e nem problematizar em relação as produções cinematográficas analisadas.

Diante disso, entende-se que o desejo tem dado as produções cinematográficas grande hegemonia no momento de pensar as constituições subjetivas, sobretudo, no que tange as mulheres, uma vez que elas são massivamente postas em imagens formadas por homens, destinadas ao cumprimento do desejo dos homens, embora também seja possível notar que as mulheres também são capazes de construir outro olhar, outros significados, outras imagens, as quais perpassam o desenvolvimento das produções cinematográficas de forma diferente, ampliando a possibilidade de serem representadas outras mulheres, diferentes daquelas construídas para satisfazerem os desejos visuais masculinos.

156

Referências

- ANCINE, Agência Nacional do Cinema. **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados – 1995 a 2012**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em: 25/05/2013.
- BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado**: o feminismo e alguns destinos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in The Closet, Homosexuality and the Horror Film**. New York: Martin's Press, 1997.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo". **Cadernos Pagu**, v. 11, p. 11-42, 1998.
- _____. **Cuerpos que importan**. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo". Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. O Parentesco é Sempre Tido como Heterossexual? **Cadernos Pagu**, v. 21, p. 219-260, 2003.

- _____. **El Género en Disputa**. El Feminismo y la Subversión de la Identidad. Barcelona: Paidós, 2007.
- LAURETIS, Tereza De. **Alicia Ya No – Feminismo, Semiótica e Cine**. Valencia: Ediciones Catedra, 1984.
- MATOS, Marlise; CYPRIANO, Breno Henrique Ferreira. Críticas feministas, epistemologia e as teorias da justiça social: em busca de uma teoria crítico emancipatória de gênero. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32. **Anais...** Caxambu, Minas Gerais, 2008.
- MATTOS, Patricia. O conceito de interseccionalidade e suas vantagens para os estudos de gênero no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, XV. **Anais...** Curitiba, Paraná, 2011.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva. Os segredos da adoção e o imperativo da matriz bioparental. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, 18, n. 1, 2010.
- WERNECK, Jurema. **Construindo a equidade**: estratégia para implementação de políticas públicas para a superação das desigualdades de gênero e raça para as mulheres negras. AMNB. Articulação de Mulheres Negras Brasileiras, 2007. Disponível em: <<http://www.amnb.org.br/Equidade%20AMNB.pdf>>. Acesso em: 10/04/2013.