



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

RETRATOS DO FEMININO NA CULTURA BRASILEIRA: REFLEXÕES PARA UM DEBATE EM CURSO

Nefatalin Gonçalves Neto; Jean Paul d'Antony Costa Silva

UFRPE/UAST – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada

e-mail: nefata12@yahoo.com.br

Resumo do artigo: propomo-nos a investigar o processo de desenvolvimento da imagem feminina – enquanto construção –, feita por homens, na sociedade brasileira das décadas de oitenta, noventa e do início do século XXI. Para alçar tal intuito, recortamos, dentro dos elementos culturais veiculadores de valores e opiniões, dois filmes e uma canção que expressam, via linguagem, imagens imputadas à mulher à época em que foram produzidos. Baseados na análise desse *corpus* e das imagens que os mesmos veiculam, comporemos um caminho de leitura interpretativo que leia as formas de apresentação do feminino, suas conquistas e os desafios enfrentados. Nossa hipótese aponta para a constatação de que, apesar das mudanças e avanços, a mulher ainda é vista de forma inferior e necessita de ocupar mais espaços para alcançar sua autonomia e respeito social.

Palavras-chave: Discurso, Feminismo, Imagem, Preconceito.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Introdução

A arte em geral, enquanto obra, é descaracterizada de ter compromissos com a verdade, com a solução de problemas ou com o padrão moral adotado socialmente. Seu cunho vanguardista e contestatório promove, precipuamente, a liberdade. Essa imunidade em apresentar verdades ou pontos de vista éticos, descentralizando seu apelo engajado, afeta, cabalmente, o inconsciente de seus consumidores adquirindo, por contraponto, um caráter pedagógico e doutrinador. Contudo, é preciso ser cômico em ler essa afetação não como enquanto ditame ou norma, e sim como produção de reflexões e pontos de vista descentralizados. Como nos informa Candido, a função da literatura – que pode ser estendida a toda obra de arte – é a de

(...) formar; mas formar não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la pedagogicamente como um veículo da tríade famosa – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos, conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice de instrução moral e cívica, ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras. Ela não corrompe nem edifica, portanto, mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o mal, humaniza no sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 1972, p. 805).

Em sua clareza metodológica, a afirmação candidiana nos permite compreender que a obra de arte, ao mesmo tempo em que se distancia para criticar e desconstruir, revela o social, desmascara-o. Tendo em vista tal proposição, podemos pensar a figuração da mulher e a trajetória que essa figuração, promovida por mãos masculinas, percorre desde a década de oitenta no Brasil até a primeira década do século XXI. Para tal, nos valeremos de três objetos – dois filmes e uma letra de música – construídos por sujeitos do sexo masculino, mas que, em sua expressão, representam a figuração da mulher brasileira para em seus respectivos períodos. Não julgando premeditadamente como (des)valorativa a representação que cada autor apresenta sobre a mulher; sem a intenção de qualificar seus pressupostos artísticos, buscamos nos alocarmos um espaço crítico de análise que perscrute a obra em busca de um retrato, ainda que parcial, da mulher pela sociedade brasileira sem sua interferência direta.

Metodologia

A tarefa crítica empreendida nos obriga a pensar na figura feminina a partir das bases sócio-histórico-culturais do Ocidente para podermos vislumbrar como se chegou à uma construção



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

identitária da mulher brasileira. Desde suas bases, a história oficial do Ocidente é escrita por homens. O saber instituído por esse gênero abarcou a quase totalidade das representações e, muitas vezes, impôs sua forma de pensar. Essa imposição propôs, de forma unilateral, a visão de que o homem comanda tudo, colocando, de forma simplista, a mulher a seu lado, desde que essa servisse a seus propósitos. Como explicita Zolin:

(...) a história da cultura ocidental se consolidou segundo a tradição do saber masculino. Em função disso, é comum encontrar entre as obras da (...) literatura imagens de mulher estereotipadas segundo o modelo da sociedade patriarcal, caracterizadas pela submissão, pela resignação, pela espera, pelo sofrimento, pela saudade, etc. Segundo a crítica feminista, é, sobretudo, a literatura de autoria masculina que tem, ao longo do tempo, representado o emparedamento da mulher nesse silêncio (2001, p. 20).

Destarte, pensar a representação da mulher na sociedade brasileira, altamente católica e conservadora, implica saber que sua concepção será guiada por tais ideias e ideais.

Discussão

Dom e Ravel, famosa dupla musical da década de sessenta, em uma de suas músicas mais aplaudidas afirmam, numa sequência crescente de versos, que “Mulher que nasce aqui / Tem muito mais amor”; “As tardes do Brasil são mais douradas / Mulatas brotam cheias de calor” e “No carnaval, os gringos querem vê-las / Num colossal desfile multicolor”. A dupla, talvez inconscientemente, aponta para a função da mulher na sociedade brasileira da época: apresentar-se enquanto corpo, objeto de desejo, saciadora de instintos carnavais. Claro que, sendo altamente religiosa e conservadora, a sociedade da época não via apenas a mulher como objeto sexual e sem virtude, havia, em contraste a essa figura, a imagem da mulher feita para o lar, santa, que cuidava da casa e promovia a proliferação do sobrenome masculino. Assim, encetada pela proliferação do maniqueísmo subjacente em nossa sociedade, a década de oitenta divide a mulher em dois tipos: prostitutas ou esposas.

Por seu maniqueísmo explícito, era impossível, no Brasil, pensar-se uma intermediação ou possibilidade diferenciada. Essa divisão é alimentada por diversas formas culturais que determinam tais relações de gênero e compõem o estereótipo. Um exemplo banal, mas que ilustra bem essa perspectiva, é a letra da canção *Sílvia*, lançada em 1986 pela banda brasileira *Camisa de Vênus*,



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

cujo refrão, “Ôh Sílvia, Piranha”, explicita nossa afirmação. A conclusão que leva o enunciador a classificar Sílvia como prostituta se dá porque, ao chegar em casa, ele encontra-a “(...) com a mão no pau do vizinho”, fato que se contrapõe ao sentimento expresso por ela de lhe “tem carinho”. Outros momentos, tais como “Você jura e repete que me tem amor / Mas eu lhe flagrei com um vibrador” exploram a falta de liberdade da mulher com sua própria sexualidade, já que, por usar um aparelho que lhe causa prazer, a mulher perde seu caráter de santa e passa a ser considerada prostituta; essa conotação é ainda sustentada por versos como “Quando chegou em casa com essa cara de otário / Vejo o zelador lá dentro do armário” ou “Eu acho mesmo que você não tem jeito / Pois até o leiteiro anda mamando em seu peito” já que os versos deduzem que a mulher deve ter apenas um parceiro, abrindo mão de seu prazer sexual. O trabalho, outro espaço de ação da mulher, é deslocado e descrito como intento de marcação social, já que, apesar de amar o enunciador, a personagem Sílvia “(...) veio pra São Paulo dar massagem em coroa”.

A solução encontrada pelo enunciador para “consertar” Sílvia é o uso da força bruta. Parodiando Roberto Carlos, a música dirá que “Todo homem que sabe o que quer / Pega o pau pra bater na mulher”¹. Contudo, a letra musical não explicita em momento algum qual a relação entre Sílvia e o enunciador, fato que nos possibilita pensar que, talvez, não haja qualquer relacionamento afetivo entre os dois. Sexista e misógina, a letra desvela o pensamento de um grupo social de forma clara pois, como o próprio Marcelo Nova (vocalista da banda) explicará posteriormente, o refrão era apenas Sílvia, mas a plateia do show de gravação do disco *Viva* – em que a letra veio a público pela primeira vez – incluiu o termo piranha, adotado a partir daí pela banda.

A misoginia e a oposição entre santa e prostituta proposta pela letra musical ratifica um posicionamento social já delineado anos antes pelo filme *Aluga-se Moças*, lançado em 1982 e com produção de Deni Carvalho. O filme ficou conhecido por dois motivos: o primeiro por seu título ser um dos maiores erros de concordância em português vernacular já vistos no cinema brasileiro – o correto, em linguagem padrão, seria “Alugam-se Moças” –; o segundo por conta de seu vínculo com a pornochanchada e a presença de ícones sexuais da época. Seu lançamento bateu os recordes de bilheteria, ficando na frente de *Caçadores da Arca Perdida* de Steven Spielberg e permaneceu por mais de um ano em cartaz. Esse sucesso estrondoso, no entanto, se dá menos pelo enredo e

¹ A música parodia, por meio da inversão, os versos de *Cama e Mesa* quando no refrão diz que “Todo homem que sabe o que quer / sabe dar e querer da mulher”.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

problemática existencial do filme que pelo elenco, composto por Gretchen, a então rainha do rebolado, e pelas chacretes Rita Cadillac, Índia Amazonense e Lia Holywood, mulheres desejadas à época por sua participação no famoso *Programa do Chacrinha*, no qual exibiam seus corpos esculturais e promoviam o desejo dos que assistiam ao programa. O filme, ao exibir as moças em nu frontal – cenas altamente explícitas para o contexto ditatorial da época – atraiu o público masculino, cujo maior interesse era o de ver Gretchen, insinuar um ato de felação ao lambe o microfone (figura 1) e masturbar-se com ele (figura 2).



Figura 1



Figura 2

O enredo do filme ganhou certo aspecto *cult* por apresentar os dilemas da mulher na sociedade da época. Ele apresenta uma construção polifônica ao apresentar a vida de seis mulheres diferentes, que se cruzam em suas problemáticas. Paula (Rita Cadillac) é uma mulher separada recentemente do marido, fator que a obriga a procurar emprego, mas sem sucesso porque há sete anos não trabalha. O desenvolvimento da trama leva Paula a se envolver com o seu patrão Osvaldo – cujas intenções são ilícitas, afinal a contrata apenas para poder transar –, que a despede um dia depois de levá-la para cama.

Magali (Liana Duval), a segunda mulher da trama, é estudante universitária que engravida do namorado e é expulsa de casa quando o pai descobre. Encontrada na rua por Ângela que a acolhe, procura seu namorado para que ajude a criar a criança, esse a leva para um aborto e depois abandona-a.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Ângela (Lia Hollywood), que acolhe Magali, trabalha em um prostíbulo, disfarçado em casa de massagens, para sustentar a mãe doente. Nesse espaço entra em contato com Rafael (Deni Cavalcanti), dono da *Crazy Shirts*, para trabalhar em um bordel de luxo que ele pretende abrir.

Cláudia (Índia Amazonense) e Marli (Tânia Gomide) são duas jovens que dividem um espaço de moradia e trabalham na loja de roupas *Crazy Shirts*. Marli é uma moça do interior e tem um namorado, com quem pretende se casar. Já Cláudia é da cidade e se envolve com Rafael em busca de dinheiro e valorização e, ao contar para o patrão que sobre a virgindade de Marli, é convidada a passar um fim de semana com ele em uma chácara – mas desde que consiga levar sua amiga junto. Rafael oferece Marli a Odair, seu amigo, esperando obter, com o gesto, uma comissão pelo favor. A ida de Odair acaba dando errado a, ao chegar na chácara, Rafael droga as duas meninas, transa com Cláudia e tira a virgindade de Marli.

Por fim, temos Beth Lara (Gretchen), uma atriz, cantora e *stripper* que lê em anúncio de jornal a proposta de Paula em dividir o apartamento onde mora com a filha e a empregada. Beth pretende ser alçar fama e, ao ser vista em uma de suas apresentações por Odair (Marcelo Coutinho), é convidada para um teste fotográfico que promoverá a coleção da loja *Crazy Shirts*. Beth se envolve com Odair – dono de uma gravadora –, que se interessa em lança-la no mercado musical.

O filme, apesar de um cruzamento de fábulas que se entrelaçam, perde seu processo polifônico por primar por um maniqueísmo social na descrição da personagem feminina. Mesmo mostrando os diversos matizes da mulher, ele acaba por apontar para os dois únicos caminhos que existem: o casamento ou a prostituição. Paula, decepcionada com o tratamento de Osvaldo, com um filho pra criar e uma empregada para pagar, aceita o convite e vai trabalhar na casa de prostituição de Odair. Magali, após abortar, decide cuidar de seu próprio sustento e também aceita trabalhar no prostíbulo. Ângela segue a amiga acolhida em busca de maiores lucros. Cláudia é convidada por Rafael para ajudar na administração da casa e Marli acata o trabalho porque, após perder a virgindade, deixa de ser pura, tendo apenas a prostituição como meio de vida.

Importa notar que Beth quebra com este estereótipo, pois consegue melhorar sua posição social. Apesar de marcar em sua fala que o sucesso veio depois de seis anos de prostituição, a personagem termina o filme como cantora de sucesso, com um pretendente menos “cambiante” em



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

suas opiniões que os homens com quem dormia e com o apoio das outras personagens. Ao interpretar “Quiero Ser Libre”, a personagem insere a esperança na vida daquelas mulheres que pensam não poder sair do círculo da prostituição e voltar para os espaços comuns do social. O trágico que permeia a fábula fílmica desde o início se concretiza em Marli. Essa, na cena final do filme, ao ouvir “Quiero Ser Libre”, impunha uma arma. Em primeiro plano, pensamos que o seu intuito é matar Rafael, seu estuprador; contudo, enquanto a câmera se fecha em sua imagem, ela aponta a arma para sua cabeça. O filme se encerra antes de qualquer estampido, promovendo a dúvida e a incerteza no espectador e lançando mão da incógnita sobre a morte da personagem.

Apesar dos avanços e da proposta inovadora de permitir que a mulher seja independente, divorciada, conquiste sua liberdade, tenha prazer e possa ter mais de um parceiro sexual, o filme de Deni Carvalho ainda se prende ao estereótipo maniqueísta de mulher da casa e mulher da vida, um processo quase que premonitório. Todavia, se a base parece apontar para a tragédia grega e seus pressupostos, é de notar que a *hybris* não acontece, o que injustifica a *Até* (cegueira da razão). Assim, não temos, dentro dos termos clássicos que poderiam justificar o desenvolvimento da trama, a provocação da *nêmesis*, o que impede a subjugação do *hypocrités* (o ator possuído pelo êxtase) pela *moira*. O fatídico se justifica apenas contextualmente pelo a questão moral imposta socialmente; a dramaticidade inerente às situações femininas, mescladas por inserções pornográficas dessincronizadas que perigam estragar o filme, demonstra que, já em 1980, e apesar do forte juízo moral, a mulher pode ser vista para além de sua função de dona de casa.

Com a chegada dos anos noventa, o Brasil vê despontar cada vez mais famílias compostas apenas por mães e filhos; as mulheres assumem a liderança da casa, os homens não são mais os únicos responsáveis pelo sustento salarial do lar, o princípio familiar muda e a mulher atinge uma maturidade jamais vista, já que defende a si e à sua família de forma social e existencial. Essa mudança radical no seio brasileiro, no entanto, não é valorizado por seus sujeitos. Enquanto o feminismo luta para firmar a mulher como agente de valor, o protetorado machista permanece impondo suas formas e padrões de leitura social. Diversos são os meios que representam esse embate entre o feminino, a procura de seus e conquistas, e o masculino, em defesa de seu *status quo*, da ordem pré-estabelecida e pelo dismantelar da igualdade ansiada pelo movimento feminista.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Essa luta pelo desmerecimento da condição feminina e, por outro lado, os esforços por novos espaços que a mulher tenta angariar são bem representados pela música *Abre essas pernas*, da banda paulistana *Velhas Virgens*, lançada em 1997, cuja letra exprime o embate explicitado:

Abre essas pernas pra mim, baby
Tô cansado de esperar
Você dá pra todo mundo
Só pra mim que você não quer dar
Esse papo de pele e de química
Não tem nada a ver
Não é filme, nem novela
É só sexo, eu e você
Já deixei você nua em pêlo
E na hora você deu para trás
Então abre essas pernas pra mim,
baby
Pra aprender como é que se faz

Você pode dizer o que quer
Nem por isso vou dar pra você
Eu só transo com quem eu quero
E na hora que eu escolher
Animal é que trepa sem sentir e sem
gostar
Não sou bicho e nem planta
Nem boneca pra você me usar
Você vem com essa pica imensa
Pensando que vai me comer
Eu não abro as pernas pra você, baby
Não adianta você querer

Abre essas pernas? Não!
Abre essas pernas? Não!
Abre essas pernas? Não!
Abre essas pernas? Não!
Todo mundo abriu
Só você quer negar
Abre essas pernas pra mim baby
Abre e deixa eu entrar

Abre essas pernas pra mim baby
Que papo é esse de emoção?
Eu tô falando é de vai e vem
Será que você é sapatão?
Nunca vi uma mulher
Que não gostasse de foder
Até hoje ninguém disse não
E a primeira não vai ser você
Estou te oferecendo

Vinte centímetros de prazer
Abra essas pernas pra mim, baby
Vai ser bom, você vai ver

Me tire da cabeça
Não adianta me cobiçar
Sei que você come todo mundo
Mas comigo não vai rolar
Nem tua grana, nem teu carro
Nada vai me convencer
Não sou burra nem tô a venda
Nem pagando você vai me ter
Pode ir pro banheiro
E tocar uma bronha se quiser
Eu não abro as pernas pra você
Digo não e sou mulher

Abre essas pernas? Não!
Abre essas pernas? Não!
Abre essas pernas? Não!
Abre essas pernas? Não!
Todo mundo abriu
Só você quer negar
Abre essas pernas pra mim baby
Abre e deixa eu entrar

Você diz que a minha grana não te
compra
Você diz que só faz com emoção
(Só com amor, benzinho!)
Eu vou provar que todo mundo tem
um preço
Eu vou provar começando o leilão:
70 - Não! 90 - Não! 150 - Não!
300 - Não! 500 - Não! 790 - Não!
800 - Não! 900 - Não! Uma milha

Assim eu dou
Não dá pra negar
Assim eu dou
Não dá pra aguentar
Só não pense que eu sou puta
Estou gostando de você
Vou abrir as minhas pernas
Por amor e por prazer



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Puta? Você? Nem pensar!
Putá, você? O que é que há?
Foi amor a primeira vista que eu vi!
Foi "química e lance de pele bem
aqui"!

Benzinho, você sabe
Eu te amo tanto

Sabia desde o começo
Só faltava acertar quanto.

A música encena, em sua estrutura mais básica, um embate de vozes; por um lado a ala masculina que quer manter sua qualidade de dono e senhor, e por outro a feminina, que quer se apresentar enquanto dona de suas vontades, desejos e ações. Tal como no filme de Carvalho, a música se revela monológica ao final, pois novamente a mulher é silenciada, agora não mais pela falta de possibilidades, mas pelo lucro fácil que seu corpo possibilita, tornando-a objeto do sujeito dominante e capitalista.

A letra possui nuances diversas que explicitam o sentido pretendido pelo enunciador. A canção inicia com a afirmação um tanto estranha de que o homem está “cansado de esperar” a mulher ter vontade de transar com ele. Sua atitude, então, é a de partir para um ataque extremo: ele declara que a mulher dá para todos, que a questão do sentimento e do prazer se reduz a ficção e que, por fim, já conseguiu que ela tirasse toda a roupa, fator que comprovava sua concordância com a realização do ato sexual. A conclusão da fala masculina expõe que esse ensinará a mulher “(...) como é que se faz”.

A resposta feminina, que quase inexistia nos textos da década anterior – lembremos que, em *Aluga-se moças*, apenas a personagem Paula responde a Osvaldo quando este a despede –, agora se faz ouvir. A resposta surge naturalmente, afirmando que não é a vontade ou o discurso do outro que fará com que a mulher transe. Interessa notar, contudo, que a figura feminina usa o verbo dar. O uso desse verbo referindo-se à vagina permite-nos pensar que, se o órgão feminino pode ser dado, ele permite, também, a ideia de compra. A mulher segue afirmando sua posição de sujeito pensante, que sente e escolhe o que, quando e com quem, negando aceitar qualquer ato sexual sem vontade ou desejo.

O segundo embate apresentado pela letra põe o masculino novamente em ação de ataque ao questionar os gostos e escolhas da mulher. Assim, se ela não deseja transar, é homossexual ou possui algum problema, já que toda mulher gosta de foder. A resposta feminina segue marcada pela



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

negativa, dessa vez acrescentando que dinheiro, carro e nem a vontade masculina é capaz de prevalecer sobre a opinião e o desejo da mulher. Contudo, a mulher muda seu discurso ao oferecer opções de saciamento para o homem – Pode ir pro banheiro / E tocar uma bronha se quiser – além de afirmar que o seu *não* é firmado por sua condição de mulher. Os versos citados permitem, nesse momento, o adentramento do julgamento de valor, ou seja, se ela mudar de opinião, ou não é mulher ou a condição do dizer não se atrela a qualquer outra que não a vontade, o direito e a escolha feminina. Destarte, o autor do texto enuncia, por meio da voz enunciativa da representante feminina, a sua possibilidade de quebra, que se desenvolverá posteriormente.

O terceiro embate, que encerra o conflito e dá abertura para o desfecho musical promove uma verdadeira ação misógina ao leiloar o valor do ato sexual da mulher. O enunciador masculino aloca, de um lado o valor interior da mulher, seus sentimentos e, de outro, o seu preço. Dessa forma, ao oferecer “uma milha” para obter a mulher desejada, transforma-a em objeto. Essa transformação é aceita pela mulher, já que ela diz que, por mil reais, “não dá pra aguentar”, resistir ou negar o pedido masculino. A colocação final da resposta feminina busca negar os pejorativos que a aceitação, via dinheiro, lhe imputará. Assim, ao afirmar que terá relações por amor e prazer, a mulher acaba se denegrindo mais ainda, pois além de promover o ato sexual como objeto capitalista, ela ainda se faz mentirosa ao querer negar sua conduta. A resposta masculina a essa atitude vem carregada de ironias, pois seu representante afirma que a compra foi realizada por amor, química e “lance de pele”, termos usuais do universo feminino para se referir aos parceiros e justificar suas escolhas. O final da música imprime um tom ambíguo e maldoso a todo o jogo promovido pelo embate entre os dois representantes: ao afirmar que a medida do amor feminino pode ser quantificado (só precisava acertar quanto), o enunciador não explicita se esse quanto se refere ao sentimento ou ao valor pago para que esse sentimento exista, deixando que os leitores julguem a seu contento.

O final da canção enaltece a misoginia pela desqualificação do sexo feminino e promoção da venda do prazer sexual. Assim, se na década de oitenta a mulher só possuía duas opções de vida, a partir de noventa a opção da prostituição é uma possibilidade que não se oferece gratuitamente. A partir da letra analisada é possível inferir que a prostituição não é obrigatória, mas possível e



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

lucrativa à mulher. A mudança de perspectiva existe, mas, as vias permanecem; apenas o acesso é diferenciado, sendo opção da mulher percorrer ou não esse caminho. A voz feminina finalmente é ouvida pelo homem e a dele equiparada, mas, ao mesmo tempo, aquela é descreditada.

Já às portas do novo milênio, a sociedade aparenta respeitar a mulher, aceitar suas posturas e opiniões; finge aceitar as colocações femininas e promovê-las. Contudo, a ação efetiva caminha, ainda, para a escravização e reificação da mulher. Mesmo conquistando espaços na televisão, na política, na universidade, em áreas públicas e privadas, a condição feminina ainda é deslocada em favor do aprisionamento subjetivo da mulher. Essa imagem é visivelmente encontrado em *Nossa vida não cabe num Opala*.

O filme, estreado em 2008, apresenta, resumidamente, a vida de uma família paulistana que acaba de perder seu patriarca (Paulo César Pereio). O insólito se instala no filme quando este retorna como fantasma para dar conselhos a seus quatro filhos marginalizados: Monk (Leonardo Medeiros), o primogênito, assume as rédeas da família e precisa lidar com a herança maldita deixada por ele, uma dívida com um mafioso; Lupa (Milhem Cortaz) também é ladrão de carros e se incomoda por ser preterido nas decisões; Magali (Maria Manoella) é uma moça tímida, que se contenta em apresentar músicas bregas no órgão elétrico de uma churrascaria. Sua grande marca na trama está em desaprovar vida criminosa dos irmãos e tentar manter alguma dignidade, apesar de mostrar-se geralmente apática; por fim, há Slide (Gabriel Pinheiro), o filho mais novo, que tem Monk como modelo e quer se tornar ladrão de carros, assim como seus irmãos.

Com problemas na continuidade da trama, o filme apresenta como grande entrecho o assédio de Gomes, o gangster a quem o pai dos quatro devia dinheiro, a Magali, que sempre afirma para a menina: “não adianta fugir do seu destino”. Resumidamente, Monk resolve pagar a dívida do pai aceitando uma luta contra seu próprio irmão Slide. Gomes, elemento que promove o maniqueísmo da trama, organiza a luta para lucrar, cobra sexualmente da irmã o restante da dívida e se apresenta no momento da luta com ela a tiracolo, uma espécie de prostituta de luxo.

Nossa vida não cabe num opala apresenta, por fim, a ideiação de mulher que a sociedade brasileira do início do século XXI imagina: um ser belo, dotado de alta capacidade intelectual, difícil de ser domada, por isso perfeita para ser exibida como troféu. Retratada como elemento



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

conquistado, de valor, a mulher tem voz, mas essa não é levada em conta, afinal, ela terá de cumprir seu destino. Destarte, notamos que a situação da mulher nos diversos e contextos da história brasileira apresenta sempre uma posição belicosa: por um lado luta para conquistar seu espaço e, por outro, é esmagada por um protetorado machista que sempre a diminui em seu próprio favor.

Conclusões

Em busca de seu conhecimento, a mulher procura, ainda, seu valor perante o grupo. Retratada múltiplas vezes por meio de um recorte curto e simples, sua figura e ação evoluíram. Não podemos generalizar as conclusões relativas às mudanças vivenciadas por ela de forma generalista e completa – muito menos totalitárias –, mas, podemos levar em conta alguns aspectos. Os diversos perfis femininos, somados aos fatores raça, religião, regionalismos são variáveis que panoramicamente influenciam e podem modificar a situação analisada, todavia, é inegável que aconteceram mudanças históricas visíveis na vida da mulher. Aceitar que a vida é da mulher, que o corpo é dela, e com ele faz o que quer são conteúdos plenos dessa evolução. Em busca de seu empoderamento. Seu *status* ainda é pequeno e sua voz pouco ouvida, mas suas possibilidades e opções são ampliadas; a sociedade enxerga-a menos como anjo ou demônio, e a projeta como um ser em construção, com possibilidades de opinião e vez social. Por isso, é necessário que tais ideias de liberdade e possibilidades do feminino após serem internalizadas a partir de determinadas construções histórico-políticas, sejam também naturalizados, reproduzindo igualdades nas relações de gênero, não só nos sujeitos das narrativas fílmicas, literárias, ou quaisquer outras, mas em nós mesmos, críticos dessas reproduções.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e Cultura* 24: p. 803-809, setembro, 1972.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

ZOLIN, Lúcia Osana. *A república dos sonhos, de Nélida Piñon: a trajetória da emancipação feminina*. São José do Rio Preto: 2001. 285 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, UNESP.