

A mulher subalterna no cinema brasileiro: Representações femininas em “Garotas do ABC” e “Falsa Loura”

Wesley Pereira Grijó¹

Resumo:

O artigo analisa como duas produções cinematográficas brasileiras - Garotas do ABC (2003) e Falsa Loura (2008) - fazem a representação da mulher subalterna. O referencial teórico para análise fílmica situa-se em reflexões oriundas dos estudos feministas, dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais, trazendo para a discussão noções de: identidade cultural, representação e grupo subalterno. A metodologia para a análise do filmes é feita a partir da contribuição de Jacques Aumont e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, baseada em duas etapas principais: desconstrução e construção dos filmes traçando um paralelo da representação da mulher subalterna nos dois filmes. Observa-se que a construção da imagem da mulher subalterna nos filmes analisados ainda é feita a partir de um modelo de narrativa e de representação da diferença. Não há um distanciamento das formas de narrativas já sedimentadas pelo cinema hegemônico.

Palavras-chave: Mulher subalterna; Representação; Cinema brasileiro.

Abstract:

The article examines how two Brazilian film productions – Garotas do ABC (2003) and Falsa Loura (2008) - make the representation of subaltern women in audiovisual production. The theoretical film analysis lies in the reflections from feminist studies, cultural studies and postcolonial studies, bringing to the discussion of notions: cultural identity, representation and group ratings. The methodology for the analysis of films is made from the contribution of Jacques Aumont and Anne Francis and Vanoye Goliot-Lété, based on two main stages: construction and deconstruction of the films through a parallel representation of the subaltern woman in two films. Concludes that the construction of the image of subaltern women in films analyzed is still made from a model of narrative and representation of difference. There is not a detachment from the forms of narrative sedimented in film hegemonic.

Keywords: Subaltern Woman; Representation; Brazilian cinema.

Artigo recebido em: 24/01/2013

Aceito em: 27/03/2013

¹ Doutorando em Comunicação e Informação pela UFRGS; Mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania pela UFG; Bacharel em Comunicação Social pela UFMA; Integrante do Grupo de pesquisa Comunicação e práticas culturais; Integrante do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel).

Introdução: o subalterno nas telas

Neste artigo, trazemos para a discussão a representação de grupos sociais por produtos audiovisuais, neste caso, de mulheres trabalhadoras, que consideramos aqui como integrantes dos chamados grupos subalternos² no cinema brasileiro contemporâneo. Tomamos como objetos empíricos para esta análise os filmes brasileiros³ *Garotas do ABC*⁴ (Carlos Reichenbach, 2003) e *Falsa Loura*⁵ (Carlos Reichenbach, 2008), cujas temáticas perpassam o cotidiano dessas mulheres⁶ moradores de regiões periferias do Estado de São Paulo, numa tentativa de apresentar suas vidas como protagonistas de uma narrativa audiovisual.

De forma mais abrangente, sabemos que tais filmes são agrupados no chamado “Cinema Pós-retomada”, principalmente ao grupo de filmes que tem como foco a vida das pessoas socialmente marginalizadas⁷ que, segundo Rossini (2007), foi algo que começou como proposta de um cinema revolucionário e de denúncia social no Cinema Novo e se tornou a própria marca do cinema nacional, e também da representação imagética do Brasil e dos brasileiros. Como exemplos de filmes dessa natureza, temos os já emblemáticos *Ônibus 174* (Jose Padilha, 2002), *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Uma onda no Ar* (Helmécio Ratton, 2002), *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003), *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2003), entre outros.

Para nortear melhor o estudo, tomamos como porto de partida a seguinte indagação: como a mulher subalterna está representada nos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa loura*, uma vez que estes têm como temática principal a vida dessas mulheres operárias? Secundariamente, outras questões vão nortear este estudo como forma de subsidiar respostas para a indagação principal: O que essas produções colocam em cena? Quem são as protagonistas desses filmes? Como elas são mostradas nas

2 A idéia de grupos subalternos defendida parte da contribuição dos *subaltern studies*, integrado por intelectuais encabeçados por Gayatri Spivak. Estudos desse grupo e de outros pesquisadores contemporâneos acrescentaram mais embasamento teórico ao uso do conceito de “subalterno”, que agora se ampliou enormemente. O ponto de partida é o conceito estabelecido por Gramsci, ou seja, do camponês meridional particularmente, mas se vai adiante, com o mundo colonial e pós-colonial, o migrante, o refugiado. Para o contexto brasileiro, os favelados, moradores das periferias, migrantes, sujeitos às margens do modo de vida considerado hegemônico. As idéias de Antonio Gramsci que iniciaram essa questão podem ser obtidas em: GRUPPI, L. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1980.

3 A escolha dos dois filmes deve-se ao fato de que ambos são do mesmo diretor Carlos Reichenbach, com temáticas semelhantes e com a diferença de cinco anos entre os lançamentos das duas produções.

4 O filme lança um olhar sobre a vida de Aurélia (Michelle Valle), uma jovem tecelã negra, que trabalha em uma indústria têxtil e que é fã do astro Arnold Schwarzenegger. Ao seu redor se desenvolvem os três eixos narrativos do filme: a família de Aurélia (pai, mãe, irmão, tia e sobrinha), as colegas dela (a tecelagem e o clube operário que freqüentam) e o bando racista que acompanha o seu namorado fascista.

5 O filme trata da vida de Silmara (Rosanne Mulholland) é uma bela operária que sustenta seu pai, um ex-presidiário que foi deformado pelo fogo. Ela tenta a todo custo manter um relacionamento amigável com ele e com seu irmão caçula. Silmara conhece e se envolve com Bruno, ídolo da banda de rock. Logo Silmara se torna o sonho de suas amigas, por representar a chance de uma rápida ascensão social. Depois, ela recebe a missão de virar acompanhante por um dia de outro cantor famoso, Luis Ronaldo e do seu filho, Lionel.

6 Para esta análise, vamos nos focar principalmente nas narrativas das protagonistas, visto que possuem o maior número de cenas com possibilidade de serem analisadas.

7 Sabemos que desde o cinema novo, as questões referentes à pobreza da população brasileira permeiam as narrativas cinematográficas, contudo, nosso pensamento se fixa na produção contemporânea.

narrativas? Como a mulher subalterna aparece nessas produções? Como fica a questão do “olhar” nesses filmes. Dessa forma, vamos fazer a análise fílmica a partir de reflexões do campo da cultura para uma melhor compreensão dessas duas produções. Seguindo a linha de raciocínio de Aumont (1995), consideramos que um dos objetivos de estudar o cinema narrativo está no seu nível de representação social, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade faz de si.

No que diz respeito aos procedimentos teórico-metodológicos, o desafio aqui é fazer uma análise fílmica, a partir da representação da mulher subalterna, tomando como referencial teórico a contribuição de estudos feministas, dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais; em comum, tais perspectivas tratam das relações entre a mídia e a esfera cultural. Como instrumento de análise, tomamos como base a contribuição de Vanoye e Goliot-Lété (1994), sendo assim concebida em duas ideias: a primeira consiste em “desconstruir” (descrição) o filme como forma de se obter um conjunto de elementos distintos do próprio produto; a segunda parte se prende em estabelecer relações entre os elementos encontrados na primeira etapa, com o objetivo de se compreender como eles se associam para o surgimento de um conjunto de significações, ou seja, uma reconstrução (interpretação) do filme ou de um fragmento, neste caso, optamos por seqüências pontuais, mas de grande produção de significados dentro dessas narrativas.

Como forma de melhor estruturação da análise, fizemos a divisão do artigo em dois grandes blocos de idéias: no primeiro, com uma discussão das teorias da tradição feminista, dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais a partir da observação dos filmes; o segundo, a análise de seqüência/cenas a partir da discussão da representação da mulher subalterna; e por fim, lançamos nossas considerações finais a partir de todas as relações levantadas ao longo da análise.

A representação da mulher subalterna

Para realizarmos a análise da representação da mulher subalterna nos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, retomamos à contribuição das teóricas feministas⁸ para os estudos culturais e para o cinema ao longo dos anos. Assim, frisamos a importância de se refletir sobre a questão do “olhar” dentro dessas produções audiovisuais para uma melhor compreensão do que esses filmes apresentam ao público, visto que essa questão foi, sem dúvida, o principal legado dos estudos desta natureza, que por sua vez se desdobrou em outras subcorrentes de pensamento. Dentro dessa linha de pensamento discutida neste trabalho, consideramos a categoria gênero como um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de

⁸ Os estudos femininos do cinema surgiram a partir da década de 1960, quando grupos formados por acadêmicas se propuseram a analisar as formas estereotipadas como as mulheres foram retratadas ao longo da produção cinematográfica mundial.

poder (SCOTT, 1991).

Ao longo da tradição dos estudos feministas de cinema, a principal contribuição foi lançar críticas sobre esse “olhar masculino” nas questões pertinentes ao universo feminino, tomando como contexto socioeconômico e cultural a sociedade patriarcal. Consideramos ainda que uma análise da representação da mulher no cinema como esta não deve se basear apenas na diferenciação sexual entre personagens femininos e masculinos, apensar de que - segundo Bourdieu (2007) - no imaginário social ao opor masculino e feminino, este estaria relacionado à natureza, ao inferior, ao corpo, à emoção. Superando essa noção do senso comum criticada pelo sociólogo francês, Montoro (2006), indica que devemos buscar uma reflexão também dentro das distinções entre as mulheres. A diferenciação, antes vista como monolítica, agora se dispersa por um campo amplo de posicionalidades.

Além disso, a tradição dos estudos feministas trouxe para as pesquisas acadêmicas a crítica das imagens que se agregam em torno da representação da mulher que o cinema leva às telas. Em síntese, a crítica indica que, na linguagem cinematográfica hegemônica, os estereótipos representados atuam de forma a privilegiar e fixar significados já consubstanciados, reduzindo as representações em algumas características simplistas e fixas. A questão central da presente análise é verificar como se configura essa questão nos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, visto que se tratam de produções fora do *mainstream* cinematográfico brasileiro e levam para os cinemas narrativas sobre sujeitos comumente representados de forma estereotipada pelos filmes de caráter mais comerciais.

Para nortear a produção de nossa análise, fazemos um diálogo com o ensaio “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (Prazer Visual e Cinema Narrativo), da crítica feminista Laura Mulvey (1983). Em suas conclusões, pensado a relação da representação feminina nos filmes, Mulvey acredita que a mulher existe no contexto do patriarcado como significante do “outro” masculino. A mulher estaria presa a um lugar de portadora de significado e não produtora de significado; enquanto o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões por meio do comando lingüístico.

Entretanto, pensamos essas questões levantadas sobre a representação de mulher a partir do contexto brasileiro, ou seja, com a noção de representação das classes subalternas nas produções audiovisuais aqui analisadas. Dessa forma, temos que incluir nessa discussão questões que permeiam as narrativas dos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, como contexto social e identidade cultural. Ou seja, esta análise sobre a representação da mulher vai incluir idéias oriundas da esfera cultural, importantes para se entender a produção de sentidos e o “poder de fala” de mulheres subalternas.

Partimos de uma idéia de identidade como processo social a partir do pensamento de Hall (2000), que a considera como algo em constante transformação, não

tendo mais o caráter fixo como fora apregoado em outros momentos. Essa nova noção de identidade é de fundamental importância para se analisar a mulher nas produções do diretor Carlos Reichenbach, visto que nos dois filmes analisados, as mulheres possuem identidades bem definidas e, ao mesmo tempo, plurais; compõem o mesmo segmento social, demonstrando, assim, que as identidades podem se ajudar conforme as necessidades internas do grupo. Tal representação da mulher a partir dessa identidade de operária, se junta às questões ligadas à identificação, o que também leva à construção do outro como forma de se autoconstituir ou constituir um determinado grupo.

Com isso, queremos dizer que partimos de uma idéia de identidade como prática social e sabemos que dentro dela há um discurso no âmbito da alteridade, como forma de demarcar o espaço da diferença, o que vem corroborar com o pensamento das críticas feministas de que as mulheres devem ser vistas de forma plural, não tendo todas as mesmas identidades, mas sim semelhanças nas formas de identificação. Nesse sentido, a representação dessas identidades de mulheres subalternas nos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura* problematiza essas discussões das produções audiovisuais contemporâneas, numa nítida preocupação com a reafirmação daquelas identidades.

Nessa discussão sobre a relação da representação das identidades nas produções audiovisuais brasileiras (nas materialidades da análise fílmica), pensamos a representação como uma prática concreta de significação, mesmo que os significados não possam ser fixados, percebemos que o trabalho de uma prática representacional consiste em, ao menos, tentar fixá-los. Neste caso, essa postura representacional se faz presente quando os filmes adentram no “universo” de mulheres operárias de forma a evidenciar para o público a vida daquelas pessoas componentes da periferia das representações das produções hegemônicas.

Por isso, com a análise das representações e identidades nos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, pretendemos evidenciar como esse grupo de mulheres subalternas é representado pelo cinema brasileiro e, assim, lançamos reflexões sobre suas imagens técnicas, com suas ambigüidades, polissemias e contradições. A razão disso ocorre por que tais filmes são produtores de significados, que não se reduzem à linguagem, visto que estão inseridos em outras práticas culturais, se referindo muitas vezes a questões do próprio cotidiano do público.

No contexto de audiovisualidades, não podemos perder de vista que elas nos fornecem material simbólico para a formação de identidades e dão sentido aos nossos mundos. Portanto, numa análise partindo da esfera cultural, consideramos necessários os possíveis significados do filme, identificação dos personagens e narrativas com o objetivo de se refletir sobre esses sentidos. A partir de Hall (2001b), concebemos representação⁹ como uma prática social, um trabalho ativo de produzir,

⁹ Assim como pensa a identidade/identificação, Stuart Hall considera também o conceito de representação como um prática social.

estruturar e atribuir significados. Dessa forma, a representação através dos produtos audiovisuais deve ser pensada como uma construção de significados através da materialidade das imagens e sons.

No caso dos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, para se pensar as identidades presentes nessas produções, deixamos de lado as análises que se concentram apenas na classe como categoria analítica principal, pois há outras questões que permeiam a constituição das identidades etnia, gênero, idade, sexualidade. Quando pensa sobre a relação entre representação e identidades, Hall (2003) aproxima as duas idéias, pois para ele a identidade tem relação com uma narrativa e um tipo de representação. Assim, levando-se em consideração todas essas possibilidades de análises, podemos chegar mais perto da complexidade dessas relações.

Sabemos que esses sentidos produzidos nos filmes partem da representação das mulheres subalternas, focando principalmente nos conflitos das protagonistas das narrativas. Desse modo, o “olhar” que fora questionado em outros filmes pela crítica feminista, no contexto brasileiro, insere também as reflexões sobre o poder de fala desse grupo de mulheres. Para essa questão, a tradição dos *subaltern studies* dão subsídios para encontrarmos um direcionamento para essa problemática, em especial o artigo “Can *The subaltern speak?*”, de Gayatri Spivak, que lança uma crítica sobre as formas de representação para a afirmação social, política e cultural dos grupos sociais subalternos.

Partindo da perspectiva de um marxismo crítico, Spivak (2006) considera que o “subalterno” não tem poder de fala, visto que estão inseridos num sistema de agenciamento hegemônico. Trazendo esse pensamento para o contexto de produção dos filmes do diretor Carlos Reichenbach, sabemos que produtos audiovisuais têm o “poder” de falar por todos a quem representa e, na maioria das vezes, estão situados num local de perspectiva hegemônica e, como consequência, coloca em ostracismo ou trata de forma estereotipada a fala dos grupos sociais subalternizados.

Segundo Spivak, o que pode ocorrer também, neste ponto os filmes analisados seguem a crítica da autora, é que os meios hegemônicos podem “falar” pelos subalternos, colocando imagens socialmente verossímeis, credíveis, que passam a fazer parte do imaginário cotidiano das populações sobre esse grupos sociais, no caso aqui relatado, das mulheres operárias brasileiras.

Apesar desse posicionamento, destacamos que as representações não são estáveis e permitem divergências, sobretudo, quando estão permeadas por interesses contrários. Ou seja, os filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura* tratam-se de dispositivos midiáticos, remetendo à sociedade aos quais estão inseridos; nessa perspectiva, mais do que retratá-las, esses filmes as representam. Segundo Aumont et al (1995), essa representação leva a um “efeito de realidade”, sendo este somente aceito à medida em que as imagens/seqüências mostradas tenham relação com os padrões de veros-

similhança, sendo isso deve está relacionado tanto à construção narrativa quanto às relações sociais e culturais apresentadas.

O que presenciamos também na representação dos grupos subalternos é a falta de controle que estes possuem sobre seus próprios modos de vida. Normalmente, a produção audiovisual é controlada por grupos de interesse sem a menor preocupação com a representação fidedigna desses atores sociais e mesmo representações que partem de um discurso politicamente correto podem pecar por criar simulacros de identidades.

Análise de seqüências dos filmes

Para esta análise fílmica, partimos da noção de imagem técnica (FLUSSER, 1985) como um dos fundamentos de nosso aporte metodológico, pois consideramos que as imagens dos filmes são providas de significados que, neste caso, estão no âmbito da representação de mulheres subalternas. Como forma de melhor direcionarmos nosso trabalho, fizemos a seleção de seqüências, cuja idéia central está presente em ambos os filmes, para que assim traçarmos um paralelo entre elas, a partir da metodologia de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (1994), ou seja, inicialmente com a “desconstrução” ou descrição da seqüência, para posterior “reconstrução” ou interpretação da mesma seqüência, contudo não pretendemos fazer uma divisão rígida dessa metodologia, mas sim fazer essa relação de forma simultânea.

De forma mais prática, escolhemos para análise algumas seqüências dos filmes para serem expostas aqui de forma paralela. Para isso, selecionamos seqüências pontuais, mas de grande produção de significados dentro dessas narrativas, sendo que elas foram agrupadas em cinco grandes temáticas relacionadas às protagonistas: a apresentação delas, as cenas de relações sexuais, as exclusões dentro do grupo, as relações no ambiente doméstico e, por fim, as relações no ambiente de trabalho.

a) Apresentação das protagonistas

Em *Garotas do ABC*, a primeira seqüência da protagonista inicia com movimentos da câmera em panorâmica pelo quarto (cenário), tornando o espectador um voyeur da cena. A primeira imagem mostrada é a capa do CD do cantor Sam Ray¹⁰, seu cantor preferido. Ainda no mesmo movimento de câmera, o espectador é apresentado a um resumo da vida de Aurélia por meio de fotos de sua infância, assim como pela sua paixão pelo ator de cinema estadunidense, Arnold Schwarzenegger, através de posters de filmes. A protagonista aparece nua, colocando a roupa para ir trabalhar; após se vestir, desliga o aparelho de som e fica evidente que a música que se ouve trata-se de um som diegético da narrativa, o que nos ajuda a entender o gosto

¹⁰ Cantor fictício criado dentro da narrativa para ser o ídolo da *soul music* por quem Aurélia nutre grande admiração.

musical da protagonista ligado à black music.

Em *Falsa Loura*, o espectador adentra na narrativa a partir de um movimento de panorâmica na comunidade da qual a protagonista Silmara faz parte. Em seguida, essa imagem entra em fusão com uma cena da protagonista e sua professora de dança ensaiam sensualmente alguns passos, por fim, a imagem das duas mulheres toma conta da tela, revelando toda a sensualidade do corpo feminino. Após uma mudança de tempo e de ambiente, Silmara aparece caminhando numa feira sendo observada por homens, tendo entre as cenas, uma que se inicia com um zoom out do traseiro da operária, que segue mexendo sensualmente os quadris. Neste filme, a apresentação da protagonista possui ligação com suas últimas cenas, quando esta aparece novamente em fusão com as imagens da comunidade onde mora. O plano de close no rosto da operária mostra todo desolamento em que se encontra após ter voltado à realidade de sua vida na fábrica depois de passar por um “sonho” ao lado de seu cantor preferido, Luís Ronaldo.

b) Relação sexual

Em *Garotas do ABC*, as cenas de relações sexuais da protagonista Aurélia estão ligadas ao seu conturbado romance com o namorado neonazista, contudo apaixonado por ela, uma negra. As duas seqüências com cenas desse tipo ocorrem em ambientes hostis: a primeira à beira de um lago poluído – com lixo e peixes mortos – e o namorado se drogando com remédios na frente dela, mesmo assim, a operária demonstra o desejo de manter relação sexual antes de ir para casa. Com o efeito da droga, o neonazista toma a namorada pelos braços a joga em cima do frente do carro e transa agressivamente com ela. Toda a cena tem como espectadores além do público, uma família que mora as margens do rio, mas que não esboça nenhuma reação.

Na segunda seqüência do filme, Aurélia e o namorado estão numa construção abandonada em um de seus encontros. A cena inicia quando a operária coloca a música do cantor Sam Ray no toca fitas do automóvel do namorado. Ela faz uma dança sensual enquanto retira as peças de roupa, sendo observada por ele. Ao dizer para namorado neonazista que quer transar, Aurélia é reprimida pela forma como está se comportando que, segundo seu namorado, aquela conduta é a de uma prostituta. Ele ordena que ela se vista para irem embora, contudo a operária diz que somente sai do local após os dois manterem relação sexual, o que ocorre logo em seguida.

Em *Falsa Loura*, a intimidade sexual da protagonista aparece primeiramente na intimidade de seu quarto, quando o espectador assume o papel de *voyeur* do sonho erótico da operária com o cantor Luís Ronaldo. Assim como o movimento de câmera, o olhar do espectador passeia pelo corpo de Silmara seguindo sua mão, ao mesmo tempo em que ela se imagina ao lado do cantor numa cena romântica.

Já em outra seqüência, Silmara vive um de seus encontros com o cantor Bruno, em cenas românticas numa praia. Com o efeito de fusão, as cenas de sexo da operária com o cantor são justapostas com cenas das ondas do mar. Depois, a imagem fixa apenas no rosto em *close* de Silmara. Tudo isso serve para criar o clima romântico ao qual a operária vive naquele momento.

Por fim, na última seqüência envolvendo relação sexual, Silmara vai ao encontro de um homem que a contratou como acompanhante. Ao chegar ao local onde deveria se encontrar com o cliente, a operária depara-se com um adolescente chamado Lionel. A partir desse momento, o garoto passa a ser um “observador” da protagonista. Nesta que é uma das maiores seqüências do filme, a operária se sente num sonho ao saber que o cliente, na verdade, é seu ídolo Luis Ronaldo. As cenas são bem iluminadas, com quase nenhuma sombra, diferentemente do que ocorre nas cenas dentro casa de Silmara. Tudo isso serve para dar um clima de sonho na seqüência (assim como ocorrera quando esta estava com o cantor Bruno), chegando até a cena de sexo. Quando este momento ocorre, as cenas são de *closes* do rosto da operária. Após o cantor lhe dizer algumas palavras no ouvido, Silmara vai sem roupas até o quarto de Lionel, numa cena de *nu frontal*. Com uma cena totalmente escura, fica implícita a iniciação sexual do garoto. Quando amanhece, a operária depara-se com o fim desse sonho, pois tanto o cantor quanto o filho foram embora do local sem despedidas.

c) Exclusão entre os grupos

No filme *Garotas do ABC*, a exclusão que as operárias fazem dentro do próprio grupo aparece numa seqüência na casa noturna Democrático. Contudo, tal questão é exposta através do “olhar” de um homem (presidente do sindicato das operárias), que a partir de suas experiências mostra para o amigo jornalista como ocorre a divisão entre aquelas mulheres. O olhar do espectador segue a demonstração feita pelo líder sindical, num movimento de panorâmica de câmera. Assim, elas são mostradas como distribuídas em: garotas do comércio, trabalhadoras de metalúrgica, operárias da indústria, tecelãs e, mais afastadas de todas, o grupo conhecido como “ala lilás”, significando aquelas operárias que se prostituem no local. Ainda nessa seqüência, uma das mulheres da “ala lilás” se aproxima da mesa de Aurélia, mas esta pede que se retire por não ser digna de ficar com as suas amigas, demonstrando a exclusão que ocorre entre elas.

Uma seqüência semelhante ocorre em *Falsa Loura*, quando Silmara mostra para a amiga e vizinha como é feita a divisão entre as operárias dentro da casa noturna. A protagonista, inclusive, aponta que as trabalhadoras de sua indústria não interagem com as tecelãs que também frequentam o local¹¹. Ainda nessa seqüência, a professora de dança senta à mesa onde está Silmara, mas é expulsa por estar acompanhada

11 Possivelmente uma alusão que o diretor fez ao filme “Garotas do ABC”.

de sua parceira/namorada. A protagonista acusa a acompanhante da professora de dança de “vagabunda” e sem dignidade de se sentar aquela mesa. Depois, quando várias pessoas dançam, Silmara observa (plano *close*) o casal de mulheres com desdém.

d) Relações no ambiente doméstico

A casa da protagonista do filme *Garotas do ABC* é dominada pela figura opressora de seu pai, um ex-militar. Essa questão é apresentada ao espectador logo na primeira seqüência, quando Aurélia vai para a mesa do café da manhã, ela é repreendida pelo pai machista devido ao tamanho de suas roupas. Ela justifica que vai colocar uma jaqueta cobrindo seu corpo. A cena se passa quase sem diálogos entre as pessoas, demonstrando o respeito/medo à autoridade paterna. Quando quebra um pouco o silêncio do ambiente com uma brincadeira sobre sua tia, Aurélia é repreendida pelo pai com um olhar de desaprovação.

Em outra seqüência do filme, a operária chega em casa após se encontrar com o namorado sem a jaqueta que cobria suas roupas curtas. Quando entra em casa, seu pai lhe faz acusações e lhe questiona se ainda é virgem. Após Aurélia dar as costas para o pai, este aponta a esposa como responsável pelo comportamento da filha. No dia seguinte, como forma de pedir desculpa ao pai, a operária lhe prepara o café da manhã.

Já na casa da protagonista de *Falsa Loura*, o relacionamento com o pai ocorre de forma mais amorosa e amigável, sendo este a principal preocupação de Silmara quando não está no trabalho. As cenas dentro da casa são pouco iluminadas como forma de mostrar o receio que o pai da operária tem em manter relações com pessoas fora de sua casa, visto que ele é um ex-detento, condenado como incendiário, com cicatrizes no rosto devido suas antigas atividades ilícitas. Dentro de casa, Silmara mantém um comportamento meigo com o pai, executando ainda a dupla jornada: de operária e dona-de-casa. Na seqüência, o espectador fica conhecendo resumidamente todo o dilema da protagonista que vive num lar desestruturado por conta dos crimes que o pai cometeu e pela falta de entendimento deste com o filho homossexual.

e) Relações no ambiente de trabalho

Dentro da tecelagem de *Garotas do ABC*, o espectador adentra a ambientes que colocam em cena a intimidade das operárias, como o vestiário e o refeitório. Desse modo, também somos apresentados às outras operárias, ficando evidentes as múltiplas personalidades que trabalham na indústria e suas relações naquele ambiente. Como um espectador *voyeur*, presenciamos as conversas daquelas mulheres principalmente às relacionadas a sexo. A partir da relação que Aurélia mantém com as

outras mulheres, somos apresentados às narrativas de algumas delas, sendo que algumas possuem relação com uma idéia reducionista e machista do “universo feminino”, como é o caso da operária que não deixa que nenhum homem lhe toque nos seios, contudo é acusada pelas outras de provocar acidentes na máquina que manipula para ser tocada pelo patrão, por quem nutre um amor platônico.

Em *Falsa Loura*, Silmara é uma das operárias mais admiradas na indústria devido sua beleza, sendo por isso uma das mais conhecidas. No ambiente de trabalho, ela mantém uma postura diferente do que apresenta em casa perante o pai, assumindo muitas vezes uma postura distante do que se espera de uma heroína de uma narrativa. Essa atitude fica explícita quando Silmara humilha sua companheira de trabalho Briducha por esta ter uma personalidade mais introspectiva, sendo ainda considerada feia pelas demais. Por conta disso, outra operária lhe chama a atenção e pede que ajude a “bruxinha”; após concordar com a missão, a protagonista vai atrás de Briducha e lhe pede para observar seu corpo, lançando elogios e exigindo que esta passe a deixar os seios mais livres. Com o elogio de Silmara, as outras operárias vão observar o corpo de Briducha, que é coberta por outra trabalhadora que não quer ver a amiga sendo exposta. Ainda nessa seqüência, presenciamos o preconceito racial naturalizado da protagonista, assim como a sua falta de perspectiva de vida. Isso ocorre quando uma das operárias diz que voltará a estudar para conseguir um futuro melhor, sendo logo repreendida por Silmara afirmando que uma operária negra nunca vai deixar aquela vida de trabalho na fábrica.

Considerações finais

Para realizar a análise de *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, partimos do pressuposto de que uma das nuances de se fazer a crítica de produtos audiovisuais deve ser a partir da esfera cultural, neste caso, identificar e compreender o funcionamento e as dinâmicas da narrativa cinematográfica na representação de grupos sociais.

Nos dois filmes analisados, constatamos que a partir de suas narrativas e, por conseqüência, da construção de realidade dos grupos de mulheres representados, que tais significados produzidos participam na construção de um suposto mundo das mulheres subalternas, com ênfase em determinados assuntos e a omissão de outros. Indo mais além, sabemos que dentro da linguagem audiovisual, a escolha de temas e ângulos atua na atribuição de significado nas relações sociais, sendo algo presente no âmbito da representação.

Ao interpretamos as seqüências analisadas de *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, verificamos que muitas críticas das teóricas feministas sobre a representação da mulher pelo cinema hegemônico ainda estão presentes nessas produções brasileiras contemporâneas. Observamos que, dentro dessas narrativas, há a presença ainda de um “olhar”, que adentra e nos direciona ao “universo” daquelas mulheres subalter-

nas de forma a representá-las, sendo que, em muitos desses momentos, o espectador assume o papel de um *voyeur* da intimidade daquelas operárias. Essa questão se relaciona ainda à necessidade que filmes desse tipo tem em fazer a representação do “universo feminino”, como se este fosse algo a ser desvendado, o que segundo as teóricas feministas, produz um fetichismo em relação cotidiano das mulheres, deslocando a discussão para outras demandas praticamente sem incluir as questões de gênero.

Em compensação, há avanços significativos nessas produções. Percebemos que as mulheres subalternas são apresentadas ao público por meio de um ponto de vista que privilegia a pluralidade representacional do universo feminino como objeto de significação. Ou seja, apesar de todas as mulheres fazerem parte de um mesmo grupo social, elas são tratadas como sujeitos com identidades plurais e, por esse motivo, há conflitos dessa ordem como, por exemplo, quando há processo de exclusão dentro do próprio grupo, conforme ocorre em seqüências nos dois filmes. Assim, as protagonistas não são mostradas com uma identidade fixa, mas que se “modificam” conforme a necessidade social, como dentro de casa, no ambiente de trabalho, nas relações amorosas, etc.

Percebemos na direção de Carlos Reichenbach uma tentativa “politicamente correta” de representar as mulheres subalternas das indústrias paulistas, contudo essa representação ainda é feita a partir de um modelo “universal” de narrativa e de representação da “diferença”, ou seja, ainda não há um distanciamento das formas de narrativas já sedimentadas pelo cinema hegemônico. Neste caso, respondendo o questionamento de Spivak, as subalternas brasileiras não falam, mas sim há representação de suas falas, seus mundos, etc.

Referências

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, J. **Ensaio de interpretação fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

BERNARDET, J. **Cineastas e imagens do povo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FALSA LOURA. Produção de Carlos Reichenbach. São Paulo: Imovision, 2008. 1 DVD (106 min.).

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GAROTAS DO ABC: Aurélia Schwarzenega. Produção de Carlos Reichenbach. Rio de Janeiro: Riofilme, 2003. 1 DVD (124 min.).

HALL, S. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, Unesco, 2003.

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001a.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença.** Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Representation:** Cultural Representations and signifying practices. London: Sage Publications, 2001b.

KAPLAN, A. O cinema hollywoodiano clássico e contemporâneo. In: **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MONTORO, T. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: MONTORO, T.; CALDAS, R. (org.). **De olho na imagem.** Brasília: Fundação Padre Astrogildo Pereira/ Editorial Abaré, 2006.

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

ROSSINI, M. S. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. **Revista Famecos.** Porto Alegre, nº 34, dez., 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: um conceito útil de análise histórica. In: **Educação e realidade.** Porto Alegre, n. 16, 1990.

SPIVAK, G. G. Can the subaltern speak? In: Bill Ashcroft et al. **The post-colonial studies reader.** London: Routledge, 2006.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, SP: Papirus, 1994.