



Diálogos Latinoamericanos

ISSN: 1600-0110

au@au.dk

Aarhus Universitet

Dinamarca

Calegari, Lizandro Carlos

A mulher no cinema brasileiro e a tentativa de afastamento da heteronormatividade

Diálogos Latinoamericanos, núm. 15, 2009

Aarhus Universitet

Aarhus, Dinamarca

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16220868007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A mulher no cinema brasileiro e a tentativa de afastamento da heteronormatividade

Lizandro Carlos Calegari¹

The goal of this essay is to show that the three films *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Luzia-homem* (1984) and *Romance da empregada* (1988), while they disrupt heteronormativity, are still heavily freighted vehicles of sexual and gender ideologies. In the first case, Florípedes is a widow who marries for the second time. Sexually unsatisfied, she evokes the return of her dead husband. She transgresses heteronormativity, since society does not allow for polygamy, although she fulfills her role as a woman. In *Luzia-homem*, the main character acts and thinks as a man, but ends up foregoing this behavior and she takes up her destiny as a woman. In *Romance da empregada*, Fausta is submissive before any and all types of men, but she keeps them out of her life and remains single. In these three situations, the women attempt to mock the patriarchal code, but the plot of each film is structured in such a way that, as far as society is concerned, the women end up either repeating the roles imposed on them by patriarchal ideology or being marginalized. Such a situation reinforces a heterosexist, patriarchal, and masculinist posture.

Keywords: Women – Brazilian cinema – heteronormativity – patriarchy – violence – *queer*.

Desde o final do século dezenove, quando os irmãos Lumière exibiram um novo e exótico invento ao qual denominaram cinematógrafo, o cinema passou a fazer parte do universo cultural da sociedade. Ao longo da centúria seguinte, a influência da cultura cinematográfica foi decisiva para, pelo menos, dois aspectos. Por um lado, revolucionou o campo da estética e

¹ Lizandro Carlos Calegari é Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Maria (RS, Brasil). Pertence ao Projeto Integrado Literatura e Autoritarismo desde 2000 e tem desenvolvido pesquisas sobre a lírica de Carlos Drummond de Andrade e, mais recentemente, sobre a ficção brasileira pós-64. Tem trabalhos publicados em *Contexto* (2002), *Temporis(Ação)* (2002), *Chasqui* (2005), e *Luso-Brazilian Review* (2008). E-mail: lizandro.calegari@yahoo.com.br

das artes visuais, já que, por ser muito mais uma linguagem do que uma técnica, procurou se libertar das regras narrativas do teatro e começou a adquirir suas próprias formas de linguagem e de expressão. Por outro, desempenhou papel essencial como meio de comunicação de massa capaz de interferir no imaginário social, ou seja, o cinema, ao conquistar o seu espaço, passou a ser um dos elementos mais eficientes de transmissão de sonhos e de modelos, já que servia de veículo para a propagação de determinadas ideologias.

O cinema chegou ao Brasil em meados de 1896. No ano seguinte, a novidade originária da França foi apresentada na cidade do Rio de Janeiro, a capital da República. Entre 1907 e 1911, o cinema brasileiro assistiu ao seu primeiro grande ciclo de produções motivado principalmente pela ampliação e pela consolidação de salas fixas de exibição (antes, as películas eram exibidas em espaços improvisados, como salões ou casas noturnas). O momento e o lugar de introdução da sétima arte são importantes, já que a então capital do país era também a grande irradiadora da Bela Época nacional. Não só isso, o surgimento do cinema, no Brasil, está ligado a projetos mais amplos: de divulgação das manifestações da modernidade e, ainda, de conquista de mercado para o comércio europeu em expansão. No entanto, a aguda e sufocante conjunção de fatores externos e internos² debilitou a incipiente indústria cinematográfica brasileira, inviabilizando a produção de filmes nacionais, afetando todo ciclo de produção, distribuição, exibição e consolidação das películas junto aos expectadores.

É na segunda metade dos anos 1950, com o movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo, que a produção nacional ganhou novos rumos. Tal movimento consistiu em manifestações da consciência ao mesmo tempo crítica e veemente da condição de subdesenvolvimento do país. Reagindo contra o artificialismo e a superficialidade do cinema hollywoodiano, os cineastas do então Cinema Novo saíram às ruas, passaram a utilizar a câmara na mão, a empregar pouca luz e levar para as telas das salas de cinema espalhadas pelo Brasil novos atores e, principalmente, películas com propostas revolucionárias. Assim, temas como a miséria e as desigualdades sociais contribuíram para a conscientização da necessidade de agir para mudar a realidade. O cinema brasileiro, com isso, viveu de forma intensa o seu principal momento de ruptura estética e teve em Glauber Rocha o seu maior representante.

² Nas primeiras décadas do século vinte, a produção brasileira experimenta a concorrência do avassalador domínio do cinema norte-americano. Além disso, o Brasil não dispunha de indústrias equipadas para a sua produção e, com a entrada de países na Segunda Guerra Mundial, o filme virgem encareceu e, consequentemente, onerava a produção. Como se não bastasse isto, alguns segmentos conservadores da sociedade brasileira, como a Igreja Católica e a Ação Social Nacionalista, contribuíram para o desmantelamento do cinema, já que julgavam alguns assuntos nocivos e negativos à

O declínio do potencial criativo do Cinema Novo aconteceu subsequentemente ao Ato Institucional n.º 5 nos primeiros tempos da Ditadura Militar (1964-1985), quando o cinema nacional sofreu fortes censuras. A abertura política na metade da década de 80 trouxe esperanças para o cinema brasileiro, principalmente em decorrência do fim da censura oficial e de perspectivas de novos investimentos para o setor. Não foi isso, no entanto, o que aconteceu. A crise econômica iniciada no governo Collor nos anos 1990, além de pôr um fim à Embrafilme, afetou como nunca a produção nacional³. A confecção de novos filmes ficou praticamente reduzida a zero. Frente a essa crise, foram criadas leis que incentivaram a produção nacional. O Brasil, com isso, passou a investir em projetos cinematográficos e a ter como coprodutoras a *Fox*, a *Warner* e a *Columbia*. As atividades cinematográficas, de um modo geral, prosperaram na última década e sua característica mais reveladora tem sido a diversidade, ou seja, a falta de unidade temática e estética entre um filme e outro. Afora isso, o aumento do número de expectadores tem ocorrido em virtude das fortes propagandas operadas pela TV Globo em horários nobres (Cf. Sidney Ferreira Leite, 2005).

O filme, como se verifica, é um componente importante da cultura. Desde o seu surgimento, tem sido um dos fenômenos mais populares e difundidos, encantando multidões e levando inúmeros e intermináveis debates artísticos e acadêmicos sobre o seu lugar na sociedade contemporânea. Este trabalho procura avaliar o cinema como um preponderante veículo de difusão de ideologias sexuais e de gênero na sociedade brasileira. Mais especificamente, este estudo centra-se na análise da constituição da identidade feminina em três produções cinematográficas

³ Fernando Collor de Mello tomou posse em 16 de março de 1990. Um dia depois, anunciou o Plano Collor, que tinha inspiração neoliberal. O então presidente ambicionava modernizar o Estado e estabelecer a economia de mercado no país, com o objetivo de eliminar a inflação. Para tanto, adotou como medidas o confisco temporário de grande parte do dinheiro depositado nas contas correntes, cadernetas de poupança e outras aplicações financeiras; a volta do *cruzeiro* como moeda nacional; o congelamento de preços e salários; a reformulação do cálculo mensal da inflação na correção de salários, aluguéis, aposentadoria. Os resultados foram medíocres: a reforma administrativa não avançou, a produção estancou e a inflação voltou a subir. Além disso, não obteve sucesso na negociação da dívida externa. A situação se agravou em 1992, quando o próprio irmão do presidente, Pedro Collor, acusou Paulo César Farias, empresário e tesoureiro da campanha de Collor, de estar exigindo altas somas em dólar de grandes empresários em troca de favores do governo. O governo sofreu ataques e Collor foi afastado do cargo em 1992.

A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei n.º 862, de 12 de setembro de 1969, como a Empresa Brasileira de Filmes. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 16 de março de 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo Collor. Quando o decreto de extinção saiu publicado, a Embrafilme estava às vésperas de lançar com muita

nacionais – *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Luzia-homem* (1984) e *Romance da empregada* (1988) – com o intuito de abordar a forma como as protagonistas das referidas películas tentam, de uma maneira ou de outra, subverter o código patriarcal. Não que questões de gênero e de identidade sejam o centro temático de cada um dos filmes mencionados, acontece que tais elementos identitários e sexuais perpassam toda e qualquer produção cultural, o que viabilizaria a presente apreciação crítica. Afora isso, poucas abordagens primam pela análise da constituição da identidade feminina na produção cinematográfica brasileira, algo que justificaria o enfoque ora em curso⁴. Aqui, a perspectiva da teoria *queer* é importante, já que o comportamento dos sujeitos femininos nem sempre cumpre inteiramente com as premissas patriarcais e heterossexistas.

Em relação às mulheres, convém salientar que, ao longo de sua história, sempre estiveram confinadas ao ambiente doméstico. A casa era o único lugar em que tinham algum tipo de reconhecimento como esposas ou mães. Fora desse limite, restava-lhes a vida religiosa. É no final do século dezenove que se observaram algumas tentativas de subversão da ordem conservadora a qual excluía a mulher do mundo público. Assim, do final dos oitocentos até a década de 1930, ganhou destaque, no Brasil, a luta das mulheres pelos direitos políticos, e, na literatura, na imprensa e nas artes, demonstraram domínio digno das capacidades que o patriarcalismo lhes negava. É ainda nesse momento que se discutem temas delicados para a época, como sexualidade e divórcio. Uma nova vertente do feminismo brasileiro surge a partir do final dos anos 1960, quando à resistência contra a Ditadura Militar somava-se a revolução comportamental que atingiu o mundo ocidental. Essa nova onda abriu, gradativamente, o espaço não somente para a constituição de políticas públicas voltadas a assegurar o exercício dos direitos das mulheres, os quais se consolidam nos anos 80 e 90, mas também para a problematização das relações de gênero (Cf. Céli Regina Jardim Pinto, 2003).

Assim, os movimentos feministas colocaram em xeque as estruturas de dominação não somente por meio de lutas contra a política masculinista, mas também através de movimentos libertários que davam ênfase ao corpo, à sexualidade e ao prazer. Em outros termos, as mulheres haviam descoberto seus direitos e, além disso, haviam descoberto seus corpos. Com isso, se existe uma tentativa de resistência às posturas autoritárias legadas pelos homens, se existe uma tentativa de desconstrução dos valores falocêntricos, existe uma reação contra o patriarcalismo, que, aliás, não deixa de ser uma forma de expressão do poder político (cf. expõe Heleith Iara Bongiovani Saffioti, 2004). Não é pelo fato de o patriarcalismo ser um pacto entre os homens que a ele as mulheres não oponham resistência. Os

⁴ Talvez um dos livros mais incisivos a tratar de questões relativas a gênero e à identidade sexual no cinema brasileiro seja Foster, David William. (1999) *Gender and*

filmes que compõem o *corpus* deste trabalho não apresentam uma postura radical no sentido de se colocarem contra o patriarcalismo. Embora algumas de tais películas venham, em última instância, até mesmo a reforçar a postura patriarcal, como se verá, elas apresentam elementos que transgridem a heteronormatividade.

Por heteronormatividade, entende-se a reprodução de práticas e códigos heterossexuais, sustentada pelo casamento monogâmico, amor romântico, fidelidade conjugal, constituição de família nuclear. Na esteira das implicações da aludida palavra, tem-se o heterossexismo compulsório, sendo que, por esse último termo, entende-se o imperativo inquestionado e inquestionável por parte de todos os membros da sociedade com o intuito de reforçar ou dar legitimidade às práticas heterossexuais (David William Foster, 2001).

A perspectiva da teoria *queer* consistiria numa reação ao heterossexismo compulsório, não contra a heterossexualidade em si, pois esta não deixa de ser uma opção entre as outras. A teoria *queer* inclui não somente questões sexuais ou de desejos sexuais, mas principalmente um amplo quadro de dinâmicas sociais – maneiras de se vestir, aparência corporal, discurso, profissão, formas de ser no mundo, classe social – que é homologamente correlato à sexualidade enquanto discurso dominante na sociedade contemporânea. Afora isso, a perspectiva *queer* (1) se fundamenta numa epistemologia aberta que repudia as definições fixas sobre as quais se firma o patriarcado; (2) não propõe a elaboração de uma narrativa mestra, já que (3) admite a mais ampla variedade possível de interpretações e de modelos de conhecimento que podem romper com o autoritarismo (*Idem*, 2000: 19-21). Portanto, o vocábulo *queer* não precisa necessariamente se referir à sexualidade, embora seja isto o que primeiro vem à mente, já que consiste no principal meio de contestação no que tange às diferenças (*Idem*, 2003: 1-18). Com isso, um dos objetivos deste trabalho consiste em demonstrar que *Dona Flor e seus dois maridos*, *Luzia-homem* e *Romance da empregada* perturbam a heteronormatividade, empreendendo um caminho até o *queer*, sendo que este envolve tudo o que não seja heteronormativo, incluindo as transgressões feministas.

Assim, as análises primam pela elucidação de aspectos que dizem respeito à condição da mulher dentro do contexto sociocultural brasileiro e a sua tentativa de romper com o código heterossexista e patriarcal. São ressaltadas as atitudes *queer* das personagens selecionadas para estudo de modo a se verificar em que medida as transgressões se fazem presentes e são capazes de interferir na dinâmica social. Com isso, portanto, não se pretende dar ênfase à teoria, mas apontá-la quando útil para a interpretação da proposta de estudo.

1. Dona Flor: uma personagem subversiva?

O filme de Bruno Barreto, *Dona Flor e seus dois maridos*, foi lançado em 1976, dez anos depois que o romance de mesmo nome de autoria de Jorge Amado veio a público. Embora tenha sido rodado na referida época, os acontecimentos dessa produção transcorrem na primeira metade da década de 1940, na cidade de Salvador, na Bahia. Florípedes Guimarães, a Dona Flor (personagem interpretada por Sonia Braga), é uma recatada professora de culinária casada com Waldomiro dos Santos Guimarães, o Vadinho (José Wilker), um homem divertido e sensual. Apreciador de mulheres, bebidas e jogatina, ele morre na madrugada do domingo de carnaval de 1943. Viúva, Flor se casa com Teodoro (Mauro Mendonça), um farmacêutico cujo perfil é o oposto do ex-marido: cavalheiro, respeitador, culto e amante da música clássica. Apesar da tranquilidade da nova vida, Flor sente-se angustiada, já que tem saudades dos tratos sexuais conferidos a ela por Vadinho, que retorna ao mundo dos vivos para saciar seus desejos.

Dona Flor e seus dois maridos pode ser dividido em quatro momentos principais. O primeiro deles apresenta a participação de Vadinho nas festas carnavalescas na capital baiana, sua morte naquela manhã de domingo, o seu velório, o seu sepultamento e a dor que a esposa sente pela perda repentina do marido. O segundo narra algumas lembranças de Dona Flor – ora boas, mas geralmente amargas – ao lado de Vadinho, desde o dia de seu casamento até a situação presente. O terceiro exhibe a nova vida da viúva e o seu aparente sossego junto a Teodoro. O último expõe a quebra dessa harmonia com o aparecimento de Vadinho e a convivência da protagonista com os dois maridos. É justamente essa situação que rompe com as premissas do heterossexismo compulsório.

A primeira cena do filme apresenta a participação de Vadinho, junto com os amigos, nas comemorações carnavalescas da Bahia no domingo. Essa situação inicial na qual a personagem está envolvida chama a atenção para algumas de suas características que vão sendo ratificadas no decorrer da trama. O carnaval pode ser considerado um acontecimento *queer*, já que sua essência é proceder a uma inversão do cotidiano, por corresponder à vida desviada de seu curso normal (Cf. Mikhail Bakhtin, 1981). Vadinho leva uma vida desregrada, sendo o seu comportamento subversivo para sociedade puritana da década de quarenta. Ele se casa com Dona Flor, mas suas atitudes não obedecem àqueles princípios formulados pelo heterossexismo compulsório. Assim, ele não é fiel conjugalmente, uma vez que fica subentendida a ideia de que tem relacionamentos com outras mulheres; não demonstra amor romântico, já que é capaz de bater na esposa para obter algum dinheiro; perverte a suposta norma ideal da relação sexual, pois há cenas em que se pode insinuar que ele praticava sexo oral.

Nesse particular, a sugestão do sexo oral seria uma sinédoque para um leque de atividades que não caberia a um romance ou a um filme decente. Assim como essa prática sexual, a masturbação mútua e o sexo anal, por exemplo, são prazeres que Vadinho não vai reprimir nunca. De qualquer forma, o essencial é Dona Flor dar a entender que o marido nunca vai se conformar somente com o sexo genital.

A vida de Waldomiro, aliás, consiste na manifestação da desordem. As profanações das supostas regras sociais são representações práticas de seu estilo de vida, o que não é exceção nem mesmo na ocasião de sua morte. O seu velório acontece naquele mesmo dia. Enquanto um grupo de pessoas reza pela alma do falecido, outros participam do carnaval como se nada tivesse acontecido. Não que essas pessoas desconhecem Vadinho – ele era notório pelos seus hábitos –, acontece que a sociedade, ao dar prosseguimento à festa, demonstra querer uma última aproximação com a personagem, como forma de homenagem pela sua alegria contagiante, sua amizade e sua inserção popular. Assim, o sentimento de dor que Florípedes sente pela morte do marido procura ser compensado pelos adjetivos que sua mãe e suas amigas usam para defini-lo – ‘vagabundo’, ‘cachaceiro’, ‘gigolô’ e ‘imprestável’ –, já que estas o desprezavam pelo seu comportamento, que pode ser definido como *queer*.

Não obstante o sofrimento que Dona Flor enfrentou quando na condição de esposa de Vadinho, ela reconhece que ele a satisfazia sexualmente. No instante em que ela se depara com a sua falta, vem a sua mente o seguinte raciocínio: ‘nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua’. A partir desse momento, inicia um processo de recuperação de certas lembranças da protagonista. A primeira delas refere-se à noite de núpcias do casal. Eles têm relações sexuais e, em seguida, adormecem. Pela manhã, quando ela acorda, Vadinho não se encontra na cama ao seu lado. Ele havia ido a um clube de jogos com os amigos. Ela faz de tudo para agradar o marido, mas ele não reconhece o seu esforço. Considerando-se o contexto político, histórico e cultural da situação, observa-se que Dona Flor enquadra-se no destino de mulher, já que fica confinada ao lar, cumprindo fielmente com o seu papel de esposa. Ela age em afinidade às normas existentes na sociedade regida pela ordem falocrática, e não reconhece que é vítima de um processo ideológico que a torna submissa e secundária em relação aos homens.

Florípedes age repetindo papéis impostos às mulheres pela sociedade patriarcal. Ela é professora de culinária, recebe um pequeno salário em função disso, mas nem por isso tal profissão constitui-se numa possibilidade libertadora. Vadinho é compulsivamente viciado em jogos. Certo dia, ele exige da esposa algum dinheiro para poder jogar no cassino. Na situação, ela se recusa a dar-lhe a quantia solicitada. Enfurecido, ele bate nela, derruba-lhe no chão, chama-lhe de ‘puta’ e rouba-lhe o seu dinheiro. Em tal ocasião, as suas amigas chegam para socorrê-la e lhe

aconselham a se separar do marido. Ela, contudo, ignora tal sugestão. Portanto, o comportamento da mulher em relação às normas existentes é de aceitação. Ela é maltratada pelo marido, e sua resposta é de conformismo no que diz respeito ao comportamento do homem. Além disso, não são raras as vezes em que Vadinho chega em casa embriagado, e Dona Flor o acolhe sem manifestar qualquer adversidade.

Às mulheres, ainda, não são conferidas possibilidades para que reflitam sobre a sua situação de marginalização. Não lhes são conferidos esclarecimentos a respeito de sua condição de exclusão e de exploração, e isto não é por acaso: existe um componente estratégico de manipulação ideológica que as impossibilita de erguer qualquer questionamento que esteja na contramão da proposta falocêntrica. Como decorrência disso, elas desconhecem a si próprias a ponto de se rejeitarem ou mesmo de desencadearem uma relação autoritária de poder. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, há duas classes de mulheres que são submissas pelas suas condições dentro da sociedade: as empregadas e as prostitutas. Tanto as primeiras quanto as segundas são duplamente humilhadas: seja pela sua condição sexual, seja pela sua subordinação a outras mulheres, o que enfatizaria o preconceito contra o gênero, alimentando, pois, o sistema patriarcal.

Dona Flor não é empregada ou prostituta, mas em relação a Vadinho ela é tratada como se fosse. Ela aceita os papéis impostos pela sociedade patriarcal. Na verdade, não seria uma questão de escolha ou de aceitação, mas uma internalização inconsciente daquelas marcas que definem o perfil da mulher que a sociedade aceita e exige ter. Nesse sentido, Flor está de acordo com aquelas normas convencionais que a fazem repetir o destino de mulher: ela procura agradar o marido, o espera com a casa limpa e em ordem, busca preparar sua comida preferida, cobre às vezes seus gastos e, mesmo assim, é acomodada frente às agressões de Vadinho. O casamento, nesse particular, é uma estratégia cujo intuito aloja-se na tentativa de aprisionamento da mulher em regras de condutas sociais. Essa ordem é importante porquanto define o lugar e os papéis que os homens devem ocupar, justamente para garantir a sua imagem frente a um esquema de comportamento que tem subjacente um princípio autoritário de relações.

Mesmo após a morte de Vadinho, Dona Flor cumpre fielmente com o seu papel de mulher. Ela fica de luto por um longo tempo, leva flores ao cemitério onde o marido foi sepultado e não se envolve com nenhum homem. A situação transcorre dessa maneira até o dia em que Teodoro manifesta interesse por ela. O farmacêutico tem qualidades contrárias às de Vadinho: ele é honesto, trabalhador, culto, de bons princípios, mas também puritano. O pedido de casamento ocorre dentro dos moldes patriarcais: o novo pretendente, numa reunião de família com vários amigos de ambas as partes servindo de testemunhas, solicita a Rosilda, mãe de Flor, a filha em matrimônio. Nesse caso, o respeito à mãe é um indício de que há uma

fidelidade ao heterossexismo e, conseqüentemente, uma possível aversão ao *queer* por membros de determinados segmentos sociais.

O pedido de casamento é aceito e a cerimônia acontece dentro dos paradigmas patriarcais. O casal é abençoado pelo padre na igreja e, depois disso, eles vão passar a noite a sós num motel. Teodoro é carinhoso com Dona Flor, mantém relações sexuais com a então esposa e jura fidelidade a ela, assim como esta jura fidelidade eterna ao novo marido. A sociedade que vigia o casal, bem como as pessoas em geral, aprovam a relação dos dois, considerando-os 'exemplos vivos da união abençoada por Deus e pelos homens'. Não obstante, Dona Flor, certo dia, confessa ao padre que, embora esteja bem, sente algum tipo de agonia inexplicável. Em outros termos, tanto Teodoro quanto Dona Flor cumprem os preceitos de boas condutas sociais, refletindo a imagem de que são completamente felizes. Não que não sejam; entretanto, Florípedes sente certa carência que, na verdade, se justifica pela não satisfação plena do prazer sexual com o atual marido. É justamente esse detalhe que concorre para que a protagonista venha a apresentar um comportamento que não está de acordo com os preceitos ideológicos patriarcais e heterossexistas, empreendendo, pois, um caminho até o *queer*.

Frente a tal situação de carência, Dona Flor evoca o retorno de Vadinho durante um ritual de Candomblé. Embora ela afirme tê-lo chamado apenas para uma conversa, não é esta, na verdade, a sua intenção. O ex-marido tem consciência dos seus reais interesses. Com a sua aparição, Florípedes fica dividida entre manter-se fiel a Teodoro e saciar seu desejo sexual com Vadinho. Ela opta por respeitar o marido, solicitando, inclusive, que façam um trabalho para afastar o espírito do antigo esposo de sua vida. Entretanto, no instante em que Waldomiro começa a acariciar e a seduzir Dona Flor, ele, como resultado de uma magia encomendada, desaparece, o que contribui para o desespero da ex-esposa. Depois de alguns minutos, em decorrência de uma nova invocação, ele retorna e os dois desfrutam as delícias do ato sexual.

O fato de Dona Flor ter recorrido ao Candomblé como forma de trazer o marido de volta remete ao um comportamento *queer*. Assim como o contexto carnavalesco se ajusta às atitudes de Vadinho, a religião a que Florípedes recorre como estratégia para resolver seus problemas vai ao encontro de suas intenções, já que o Candomblé, dentro do contexto cristão brasileiro, é caracterizado como *queer*, já que perturba o que é legitimado socialmente. Se Flor aceita Vadinho de volta a sua vida é porque ela é tratada de modo diferente na relação sexual. Diferentemente de Teodoro, para quem a única zona de prazer legítimo é o genital, Vadinho concebe todo o corpo da mulher como espaço erótico. Assim, os dois desafiam o projeto patriarcal, o qual vai contra o erotismo dos corpos e se centra unicamente nos genitais conjugados para fins de procriação.

Dona Flor e seus dois maridos apresenta elementos *queer*, não obstante o balanço final seja a preponderância da ideologia patriarcal. Waldomiro tem um comportamento subversivo ao sistema. Como se observou, ele é casado, mas não cumpre com as premissas heterossexistas. Ele não é um exemplo de marido que a sociedade espera ter. No filme, suas atitudes cômicas e bizarras são manifestações práticas de que o patriarcalismo deve ser ridicularizado. O comportamento de Dona Flor é oscilatório: ao mesmo tempo em que cumpre com o seu papel de mulher, sendo submissa às regras do sistema, ela também é subversiva porquanto reconhece que a obediência a tais normas não a torna completamente realizada. Em outros termos, a opressão patriarcal pode transformar o homem num sujeito frio; o *queer*, por sua vez, ao desafiar tal projeto, rompe com essa perspectiva, podendo torná-lo realizado e quase sempre mais satisfeito.

Como quer que seja, para a sociedade puritana da década de 1940, Florípedes é uma mulher regrada, mesmo estando com Teodoro e Vadinho, já que esse último não pode ser visto pelos demais seres humanos. Portanto, há uma tentativa de subversão do código patriarcal por parte do elemento feminino, mas não perante o olhar atento da sociedade.

2. Luzia: do *queer* ao convencional

Outro filme brasileiro que apresenta situações que desafiam as premissas do heterossexismo compulsório é *Luzia-homem*, do diretor Fábio Barreto. Embora tenha sido lançado em 1984, as ações transcorrem no Ceará, no início do século vinte. A película foi inspirada no romance de mesmo nome do autor cearense Domingos Olímpio e publicado em 1903. A história do filme é a seguinte: depois de presenciar o assassinato dos pais, por questões de terra, Luzia (Cláudia Ohana) é criada por um vaqueiro e adota os costumes masculinos do sertão. Tal incidente, que vai traumatizá-la quando criança e deixá-la sozinha por muito tempo, constitui o conflito dramático da história, e é o que vai propiciar a inquietação da protagonista durante a sua infância e a sua adolescência, para, quando adulta, sair à procura dos criminosos e do seu destino.

As primeiras cenas do filme se passam em Canindé. Enquanto os pais de Luzia estão trabalhando aos arredores da casa, ela, ainda criança, encontra-se a brincar junto a um pequeno córrego. Um detalhe importante que aparece nesse particular e que vai contrastar com as demais imagens no decorrer do filme diz respeito à maneira como a personagem está vestida. Com seus seis ou sete anos, ela aparece usando um vestido, roupa que ela abandona quando adulta. Seja como for, a menina, dentro do ambiente familiar regido pela ideologia patriarcal, é orientada, desde criança, a adotar hábitos e costumes femininos. Assim, possivelmente, ela cumpriria com um destino de mulher: seria uma boa dona de casa, uma boa esposa e

uma boa mãe. Não é isso, entretanto, o que se observa. Por ter sido criada por um vaqueiro, ela é instruída dentro dos costumes masculinos do sertão.

O código patriarcal e o heterossexismo exigem que se estabeleça uma relação entre as características primárias, secundárias e terciárias. As características primárias são aquelas vinculadas ao genital. Traços sexuais secundários são aquelas manifestações corpóreas controladas pelos hormônios ligados aos genitais. As particularidades terciárias tangem às maneiras como os indivíduos se apresentam ao mundo segundo determinado tipo de roupa, adorno, cosméticos que usam. Na película em questão, a protagonista rompe com as normas sociais de convenção e, por isso mesmo, a sua postura, em certo sentido, é considerada *queer*. Ela é mulher, em decorrência das características sexuais primárias, mas não cumpre com tal designação. Não existe uma rígida ligação entre os seus aspectos primários, secundários e terciários, já que ela pensa e age como homem. Assim, o fato de se vestir e caminhar dentro dos padrões masculinos, pegar em armas, fazer serviços pesados (e não domésticos) e montar a cavalo define uma postura que não é a de uma mulher.

Luzia é criada por um vaqueiro e este morre. Antes, porém, ele solicita a ela que vá ver o mar e que vá embora sem cumprir com a promessa de sua vingança pela morte dos pais. A moça não obedece ao seu padrinho, mas promete fazê-lo assim que seus objetivos forem concretizados. Ela parte e entra na fazenda de uma família muito rica, a mesma que se apossou das terras dos seus pais, para, assim, começar o seu plano de vingança. Já na propriedade em que se encontra, ela avista o homem que, em seguida, vai descobrir ser o autor do mandato da morte de seus progenitores: seu Raulino (José Abreu), homem autoritário que deseja dominar todas as terras da região.

A protagonista fica conhecida na fazenda Campo Real, na cidade de Mirauíma, quando na ocasião de uma comemoração festiva. Inúmeros peões estão cumprindo com uma prática que se chama vaquejada, competição que consiste em, dentro de um curral, soltar um boi para ser derrubado por um vaqueiro. Acontece que, nessa ocasião, um dos participantes cai do seu cavalo e vai ser pisoteado pelo gado. Vendo o perigo, Luzia monta seu animal e salva o competidor. Todos a aplaudem e, apresentada a Raulino, este a convida para a festa que acontecerá no local naquela noite bem como propõe a ela que trabalhe nas suas terras. Luzia aceita, pois é a porta de entrada para descobrir os verdadeiros assassinos de seus pais.

Tais incidentes evidenciam situações que são de interesse para o propósito deste trabalho. O cenário do filme – incluindo-se, aí, o sertão, a caatinga, a aridez, a presença marcante de cavalos, bois e vacas – aponta para um ambiente masculinizado, um ambiente em que as leis dos homens imperam sobre as das mulheres. Luzia é mulher, mas são suas habilidades de homem que viabilizam a sua aceitação naquele mundo machista e autoritário. Ela, de certa forma, subverte o código patriarcal cuja regra

consiste em confinar a mulher no espaço doméstico. Outro detalhe diz respeito à postura de Luzia sobre o cavalo. O animal não é somente um símbolo do poder sexual, mas é também um elemento que acompanha o processo de masculinização do cavaleiro, que, comparado a figuras fantásticas como o Centauro, sugere a força, a coragem e a valentia. Portanto, Luzia apresenta características que fogem ao padrão feminino da época.

Ela se destaca por suas características; no entanto, não é regra, mas exceção naquele meio. As outras mulheres que surgem no filme são marginais: donas de casa, empregadas ou humildes trabalhadoras. Teresinha (Luiza Falcão), uma das proprietárias da fazenda, goza de certo prestígio, mas é subordinada e submissa ao irmão Raulino. Há um diálogo entre os dois que sugere a forma como se deu o controle do homem sobre a mulher. Enciumada de ver Luzia com seu cavalo e sempre próxima de seu namorado, ela a ofende e exige do irmão que a tire da fazenda. Em resposta, ele diz que não vai lhe obedecer, pois ela não manda em nada, já que é ele quem organiza tudo aquilo, e, portanto, a ela não cabia direito algum.

A opressão feminina estaria ligada ao aumento da riqueza e do consequente estabelecimento da propriedade privada de produção. É nessa fase do desenvolvimento social que se observam a divisão do trabalho e a troca entre indivíduos. À medida que as riquezas iam aumentando, aumentava a importância dos homens em relação às mulheres, cuja atuação foi sendo, aos poucos, reduzida ao âmbito privado, para que fornecesse o maior número possível de filhos para defender a terra. Assim, a competição pelas mulheres (geradoras de força de trabalho), pelo excedente e pela propriedade foi gradativamente instaurando a supremacia masculina. Portanto, a dominação do homem sobre a mulher não consiste, absolutamente, numa questão natural, mas numa construção social, consolidada a partir do fator econômico; mais especificamente da divisão sexual do trabalho (cf. Friedrich Engels, 1987; Marilyn French, 1992: 9-25). Essa ordem de ideias é evidente na aludida cena de *Luzia-homem*. Do ponto de vista de Raulino, Teresinha não tem direito a nada, pois ela não trabalha ativamente na fazenda, algo que justificaria o seu desdém pela irmã, enfim, seu desprezo pela mulher.

Talvez seja em decorrência da pressão imposta pelo autoritarismo masculinista que Teresinha procura se aproximar de Luzia depois do assassinato de seu noivo pelos próprios capangas de Raulino. Torquato (Chico Dias) mantinha um relacionamento com Teresinha, mas ele é morto na ocasião em que se rebela contra a violência de seu cunhado e patrão. Sozinha e sem ninguém para consolá-la, a irmã de Raulino sai em busca de Luzia. As duas se encontram e, em virtude da natureza visual do filme, as diferenças entre elas são ressaltadas. Enquanto que Teresinha costuma pintar as unhas e os lábios, usar vestido, brincos e perfumes, Luzia usa

cinto, chapéu, botas e calças. Se essa última pensa e age como homem, ela deveria, por conseguinte, sentir e amar como homem. Não é essa, entretanto, a imagem que o filme procura construir. Se Teresinha deseja conversar com Luzia, é porque existe um grau de afinidade entre elas: não obstante as diferenças, as duas são mulheres.

O filme constrói uma imagem de Luzia (forte, destemida, valente, independente) para, aos poucos, ir desconstruindo tal imagem, inserindo-a no âmbito do feminino. A primeira evidência dessa mudança fica visível quando Alexandre (Thales Pan Chacon), irmão de Raulino e Teresinha, recém chegado dos Estados Unidos, vem visitar a fazenda e conhece a moça, apaixonando-se por ela. Aos poucos, ele vai se aproximando dela, acaricia as suas mãos para, mais tarde, convidá-la para um passeio em seu avião, situação em que ele a beija. A cena registra o vôo de Luzia e Alexandre sobre a fazenda de Raulino, mas registra ainda o voo de Luzia para o seu interior, em direção a si, de sua autodescoberta enquanto mulher.

Outra situação que se filia ao projeto de construção de ideologias heterossexistas tem a ver com o instante em que Teresinha propõe a Luzia que esta venda para ela os seus cabelos. Em troca, ela se propõe a lhe dar uma quantia de dinheiro, um perfume francês ou um vestido. Luzia aceita a proposta, mas, como pagamento, ela não quer dinheiro, perfume ou vestido. Ela deseja um rifle para cumprir com o seu plano de vingança. Teresinha, então, dá a arma a sua amiga, mas lhe oferece também um vestido de presente. Presentear uma mulher com um vestido é um dos primeiros passos para tentar enquadrá-la dentro do projeto ideológico patriarcal e heterossexista. Em outras palavras, é iniciar um processo de construção da identidade que seja correlato à sexualidade, nesse caso, feminina. Conforme se constatou, a sociedade prima por uma correlação entre os caracteres sexuais primários, secundários e terciários. Logo, por ser mulher, Luzia deveria se comportar enquanto tal.

Um terceiro fator que contribui para a construção da identidade sexual, seja ela masculina ou feminina, diz respeito ao discurso. Um amigo de Luzia que mora na fazenda Campo Real desconfia da presença da moça naquela região e descobre as suas reais intenções. Numa conversa, ele diz à moça: ‘o que você está fazendo nem um homem fazia’, e adverte: ‘uma mulher, quando aprende a odiar demais, desaprende a fascinar’. Nesse particular, fica evidente que o papel da mulher na sociedade é agradar aos homens, ser-lhes objeto de fascínio e de prazer. Portanto, o discurso falocêntrico é outra estratégia para inserir a mulher numa ordem de valor sustentada pela ideologia heterossexista.

Luzia, por meio de várias pistas, chega ao verdadeiro assassino de seus pais e cumpre com a sua vingança. É nesse momento que ela se liberta de todo um passado de angústia, ódio e sofrimento. Ela vai ver o mar, como havia prometido a seu padrinho, e lá joga fora as suas roupas de vaqueiro e caminha na água com o seu vestido branco que lhe dera Teresinha.

Portanto, *Luzia-homem*, na figura de sua protagonista, apresenta elementos vinculados ao perfil feminino que se colocam contra as prerrogativas patriarcais e heterossexistas. Luzia, em meio a um ambiente machista e autoritário, age e pensa como homem, empreendendo, então, um caminho até o *queer*. No entanto, o filme não se propõe a desconstruir a ideologia patriarcal. As situações da trama vão sendo conduzidas de tal maneira que Luzia acaba abandonando aquelas características que a definiam como homem (o fato de ela jogar fora suas roupas de vaqueiro aponta para essa leitura) para, assim, se enquadrar no perfil de mulher, que sente, ama e age como tal. O cinema, por isso, é um veículo de construção e propagação de ideologias sexuais e identitárias, colocando-se, muitas vezes, em favor do patriarcalismo e, por extensão, do heterossexismo.

3. Fausta e seu afastamento da heteronormatividade compulsória

Romance da empregada, dirigido por Bruno Barreto e lançado em 1988, foi o primeiro roteiro do famoso dramaturgo Naum Alves de Souza para o cinema. O filme problematiza de maneira bastante incisiva o lugar da mulher na sociedade brasileira patriarcal, contando a história de Fausta (Betty Faria), uma empregada doméstica que sonha em ser Tina Turner, enquanto procura o homem ideal. A trama, no entanto, não é tão tranqüila quanto parece. Ela apresenta situações que demonstram a luta da protagonista para se libertar da opressão e da dominação dentro de uma sociedade machista, violenta e autoritária.

Fausta mora com o marido João (Daniel Filho) e o filho Luiz (Marcos Palmeira) numa humilde casa num vilarejo extremamente pobre na região central do Brasil. Diariamente, ela pega o trem para ir trabalhar como empregada doméstica numa família distante daí. O marido, alcoólatra e agressivo, trabalha numa empresa transportadora de pedras, mas, em decorrência de um acidente, tem a perna fraturada, o que o impossibilita de exercer a profissão. Luiz também é alcoólatra, não tem um emprego estável e volta para casa quando julga oportuno. Assim como outras famílias da localidade, eles vivem à margem de um rio que os ameaça toda vez que chove demasiadamente. Portanto, a degradação do meio e das relações humanas é a própria degradação a que Fausta está subjugada. Dito de outro modo, o atraso social é o próprio atraso cultural e ideológico a que as mulheres estão confinadas a viver.

Fausta é bonita, extravagante e extrovertida, o que atrai a atenção dos homens. Entretanto, tal fascínio não resulta de seu valor enquanto mulher batalhadora que é, mas sim de sua beleza física, ou seja, ela é sempre reconhecida pelo corpo, sendo reduzida, pois, a condição de objeto. No filme, embora vários homens demonstrem interesse pela protagonista, é o marido quem satisfaz as suas necessidades sexuais, desconsiderando a jornada cansativa da esposa. Logo, a família é o primeiro local de sujeição

feminina, atingida amplamente pela sexualidade. As mulheres são doutrinadas a aceitar o seu suposto estado natural pelo controle masculino de sua sexualidade na família.

Assim como Florípedes de *Dona Flor e seus dois maridos*, Fausta é vítima do casamento. Conforme se verificou, o matrimônio consistiria numa armadilha do patriarcalismo. A união matrimonial exige da mulher que ela (1) dê continuidade ao sobrenome do marido, reforçando, assim, o sistema patriarcal, (2) cumpra com os preceitos heterossexistas, como ter filho, amar, respeitar e ser fiel ao marido e (3) entregue seu corpo ao homem para que seja usado e controlado. Considerando-se esse último aspecto, segundo argumentos propostos por Simone de Beauvoir (1980), a sexualidade feminina concorreria para a perda de sua subjetividade. O ato sexual, por si, a obriga a cumprir o papel de objeto passivo, o qual acaba por contaminar todos os seus tratos não sexuais com o mundo. Com isso, portanto, as mulheres seriam também responsáveis e legitimadoras da sexualidade masculina.

Fausta cumpre com o destino de mulher: sustenta a família, já que o marido não pode trabalhar; tem dupla jornada de trabalho, como empregada e dona de casa; sofre os maus tratos de João e da patroa, que a humilham constantemente. Não obstante, seu intuito é reagir contra esse estado de coisas. Assim, se o *queer* constitui-se numa subversão do código patriarcal e heterossexista, se o *queer* compreende a esfera de tudo o que não é heteronormativo, há, portanto, em *Romance da empregada*, elementos que deflagram tal postura. Enfim, a questão é que a personagem não vai aceitar passivamente a sua condição, ou seja, ela vai transgredir o heteronormativo, e é isso o que vai desencadear os demais episódios do filme.

Ao descer do trem, em direção ao trabalho, Fausta sempre cruza com Zé (Brandão Filho), um fotógrafo fracassado que fica na estação prestando seus serviços às pessoas que aí transitam. Ele é muito mais velho do que a protagonista, mas, como os outros homens, ele se encanta por ela. Numa determinada ocasião, ele entrega a Fausta um pequeno presente, convidando-a, a seguir, a um bar para tomarem cerveja juntos. Durante a conversa, eles se apresentam: ela diz que é casada, o que não a impediria, no entanto, de largar o marido; ele diz que é viúvo e está sozinho, pois seus filhos haviam se casado e ido embora. Portanto, ao alegar que, embora seja casada, está aberta para outros relacionamentos, Fausta demonstra que não tem sentimento de afeto pelo marido e que não pretende ser fiel conjugalmente. Esse comportamento repudiaria as definições fixas sobre as quais se assentam as regras patriarcais, colocando-se contra as ideologias autoritárias de gênero, algo que permite considerar a protagonista como *queer*.

Percebendo que seu Zé tem muito dinheiro, Fausta se aproxima dele cada vez mais. A sua intenção consiste em manter um relacionamento com

o senhor para que ele, futuramente, compre um terreno e lhe construa uma casa para se livrar dos sofrimentos e dos perigos que está enfrentando. Em certa altura do filme, Fausta admite que está com seu Zé em decorrência de sua condição econômica privilegiada, nada mais. Há algumas situações que contribuem para que a personagem não manifeste real interesse ou sentimento de afeto para com o ‘velho’. A primeira estaria vinculada a sua própria experiência com os homens. O seu casamento fracassado com João talvez tenha contribuído para que ela manifestasse certo desdém para com eles. A segunda diz respeito à incompatibilidade de idade entre ela e seu Zé. Ela nota que ele é doente e que vai passar muito trabalho ficando a seu lado. A terceira tange à forma como ela é tratada por ele antes de se conhecerem propriamente. Toda vez que ela passava na estação, ele a perturbava chamando-lhe de ‘gostosa’. Não obstante, talvez o motivo mais forte Fausta tenha encontrado numa visita feita à casa de seu Zé quando ele estava doente. Chegando ao seu quarto, ela se depara com várias imagens pornográficas de mulheres colocadas na parede.

A pornografia, sendo um gênero masculinista, é a própria imagem que os homens projetam das mulheres. É, ainda, uma representação gráfica da subordinação sexual dos sujeitos femininos. Através da pornografia, as mulheres são apresentadas (1) desumanizadas, como objetos, coisas ou utensílios sexuais, (2) como objetos sexuais que gostam da dor e da humilhação, (3) como objetos que sentem prazer sexual ao serem estupradas, (4) em posturas de submissão sexual, servidão ou exposição, (5) reduzidas a partir de certas partes do corpo como vagina, seios e nádegas e (6) em cenário de degradação, injúria e como sendo inferiores. Em todos os casos, a pornografia institucionaliza a supremacia masculina e provoca ou inspira a violência do homem contra a mulher. Considerando-se a natureza da pornografia, no filme em questão, Fausta tem consciência de que, estando com João ou com seu Zé, ela não vai passar de um objeto condenado a todo tipo de abuso sexual. O problema maior reside no fato de, ao mostrar as verdadeiras relações de poder sexual, todas as manifestações culturais, até certo ponto, serão afetadas.

Fausta aproveita muito bem a boa disposição de seu novo companheiro. Ele a leva ao teatro, à passeios públicos e à praia; oferece-lhe dinheiro e presentes. Talvez o melhor presente que ela tenha ganhado fora um *walkman*, de onde podia ouvir as músicas de sua cantora preferida, Tina Turner. Certo dia, retornando a sua casa, as vizinhas veem a doméstica com o presente nos ouvidos. O boato foi geral. Todos já suspeitavam, inclusive o marido, de que ela tivesse um amante. Esse olhar de desaprovação das atitudes de Fausta revela a aceitação da submissão das mulheres ao sistema. Desencorajadas, elas preferem se manter subordinadas à chefia dos homens a reagir contra a ordem patriarcal.

Num final de semana chuvoso, Fausta, seu Zé e uma amiga vão a um baile na cidade. É seu Zé quem paga as despesas do táxi e das cervejas

consumidas por eles. A chuva começa a ficar mais intensa. Com receio de que a água do rio invada a sua casa, ela e seu Zé vão até a vila. Antes, porém, ele passa na sua pensão para pegar o seu dinheiro. Chegando ao vilarejo, acontece o encontro deles com João. Este encontra-se bêbedo e, enciumado em ver a esposa com outro homem, começa a discutir. Nesse momento, seu Zé tem uma vertigem e cai na cama inconsciente, João também cai em decorrência de sua perna fraturada e de sua bebedeira. Nesse instante, as águas do rio invadem a casa e os dois homens, incapazes de reagir, morrem afogados. Fausta consegue se salvar com o dinheiro de seu Zé subindo no telhado da casa, de onde fica observando o nível das águas subir. Essa é a última cena do filme.

Romance da empregada é um filme que apresenta a submissão de grande parcela das mulheres brasileiras, representadas por Fausta, à ordem autoritária patriarcal. A protagonista enfrenta problemas econômicos, o que a obriga a trabalhar para sustentar a si, ao filho e ao marido, um inválido. Assim como o ambiente de sua casa, o seu lugar de trabalho demonstra situações de abuso a que tem de suportar. Em meio à pobreza, à humilhação, ao descaso e à marginalização, ela não aceita passivamente a conjuntura a que está condenada. Diferentemente de outras mulheres que aceitam a sua condição de submissão ideológica e cultural, Fausta vai reagir contra tais circunstâncias. Ela tem um comportamento subversivo – *queer*, pode-se dizer –, já que enfrenta e trai o marido, desconsiderando a opinião conservadora das demais pessoas à sua volta. A morte do marido e do amante, da qual tem participação, indica que ela consegue, ainda que parcialmente, subverter o código patriarcal. Parcialmente, porque a sua condição sexual a reduz numa situação de inferioridade. De qualquer modo, ela consegue se livrar dos homens (ela nunca alcança uma unidade com o elemento masculino) e atinge a sua independência.

Pelo que foi arrolado, o cinema interfere, direta ou indiretamente, na definição do comportamento social, já que faz parte do universo cultural da sociedade. Assim, o filme é um poderoso veículo de propagação de determinadas ideologias sexuais e de gênero nas sociedades contemporâneas. Esse artigo procurou voltar a sua atenção para a forma como as películas apresentam um modelo de comportamento feminino em três produções brasileiras: *Dona Flor e seus dois maridos*, *Luzia-homem* e *Romance da empregada*. O propósito foi demonstrar que as mulheres agem, em alguns casos, transgredindo a heteronormatividade, abrindo caminho até o *queer*, não obstante sejam condenadas a cumprir com certos preceitos heterossexistas. Aliás, o vocábulo *queer*, nesse particular, não se refere ao fato de as protagonistas dos referidos filmes manifestarem desejos homoeróticos. Refere-se a todas as perturbações do heteronormativo,

Luzia e Fausta apresentam desejos heterossexuais, mas, em determinadas ocasiões, elas agem desrespeitando os princípios heterossexistas e patriarcais.

Assim, Dona Flor, embora casada, sente saudades do marido falecido, e implora para que ele retorne ao mundo dos vivos para saciar seus desejos sexuais. Luzia é mulher, mas age e pensa como homem. Fausta é uma empregada doméstica humilhada, que trai o marido e deixa o novo parceiro morrer para, sozinha, alcançar a sua felicidade. Nos três casos, observa-se que é impossível ao código patriarcal e heterossexista se sustentar plenamente. Apesar disso, os filmes se estruturam de maneira que o padrão patriarcal prevaleça sobre os demais. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, aos olhos da sociedade, a protagonista tem apenas um marido; em *Luzia-homem*, a personagem tem atitudes e comportamentos masculinos, mas acaba abandonando esse jeito de ser, optando por um vestido, ou seja, por um estilo de vida feminino; em *Romance da empregada*, Fausta reage ao autoritarismo machista, mas acaba ficando sozinha e desamparada. Portanto, as películas em questão se afastam da heteronormatividade, empreendendo um caminho até o *queer*, o qual, não prestigiado pelas diferentes camadas sociais pelo seu perfil subversivo, é suplantado, dando espaço para a permanência da ideologia autoritária patriarcal que ainda rege o estilo de vida das mulheres brasileiras. O cinema nacional, nessa perspectiva, permanece conservador em determinados aspectos, nutrindo a preponderância do comportamento machista sobre o comportamento feminino.

Filmografia

Dona Flor e seus dois maridos. (1976) Direção de Bruno Barreto. Manaus: Videolar S. A. (Sob licença da Paramount Home Entertainment [Brazil] Ltda).

Luzia-homem. (1984) Direção de Fábio Barreto. Manaus: Videolar S. A. (Sob licença da Paramount Home Entertainment [Brazil] Ltda).

Romance da empregada. (1988) Direção de Bruno Barreto. Manaus: Videolar S. A. (Sob licença da Paramount Home Entertainment [Brazil] Ltda).

Bibliografia

Bakhtin, Mikhail. (1981) *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense.

Beauvoir, Simone de. (1980) *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Diálogos Latinoamericanos 15, 2009

Engels, Friedrich. (1987) *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Trad. Leandro Konder. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Foster, David William. (1999) *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press.

_____. (2000) *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

_____. (2001) 'Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividade en la literatura latinoamericana'. *Letras: literatura e autoritarismo*, Santa Maria, 22: 49-53.

_____. (2003) *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.

French, Marilyn. (1992) *A guerra contra as mulheres*. Trad. Maria T. M. Cavallari. São Paulo: Nova Cultural Ltda, Best Sellers.

Leite, Sidney Ferreira. (2005) *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Pinto, Céli Regina Jardim. (2003) *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Saffioti, Heleieth Iara Bongiovani. (2004) *Gênero, patriarcalismo, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.