

NOTAS PARA (RE) VER AS RELAÇÕES ENTRE O FEMININO E O MASCULINO NOS LONGA- METRAGENS DE JORGE FURTADO

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.
Doutora pela Universidade de São Paulo

GUTFREIND, Cristiane Freitas
Doutora pela Université de Paris V; Mestre pela Université de
Paris V; Socióloga pela PUC - RJ

ANTUNES, Ricardo Romanoff
Graduando em Jornalismo pela PUCRS
ricardorantunes@hotmail.com

BRENDLER, Guilherme
Graduando em Jornalismo pela PUCRS
guilhermebrendler@gmail.com

RESUMO

Analisamos três narrativas cinematográficas contemporâneas produzidas no Rio Grande Sul pelo cineasta Jorge Furtado. O objetivo é investigar os filmes pelo viés do gênero, na dimensão cultural e relacional da categoria, evidenciando as distinções entre as personagens femininas. Os três registros cinematográficos que escolhemos para esse debate são: Houve uma Vez Dois Verões (2002), O Homem que Copiava (2003) e Meu Tio Matou um Cara (2004). Embora os filmes tenham a narração em *off* dos personagens masculinos, são as mulheres que, de modo preponderante, deflagram os conflitos das tramas. A partir dessa observação consideramos que a dinâmica do olhar masculino se flexibiliza, embora mantenha algumas de suas características originais.

Palavras-chave: Gênero. Identidades Culturais. Cinema gaúcho.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz parte do projeto *Identidades culturais e tecnologias do imaginário: conexões entre cinema brasileiro e outras mídias fin de siècle* (CNPq). Nesta etapa, trata-se de apresentar uma análise de como as personagens femininas são representadas nos longa-metragens *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), *O Homem que Copiava* (2003) e *Meu Tio Matou um Cara* (2004), dirigidos por Jorge Furtado. O objetivo é investigar os filmes pelo viés do gênero, na dimensão cultural e relacional da categoria, sem que os termos masculino e feminino sirvam estritamente de substitutos às referências para homem e mulher.

Convém ressaltar que a trajetória dos estudos de gênero, constituídos como área interdisciplinar, tem início em meio a iniciativas de movimentos sociais que se organizam na década de 1960. Esses movimentos levam o âmbito pessoal à esfera das discussões políticas, através da “política de identidade”, que posicionou na arena social, de forma central, temas como etnia, gênero, raça, religião, entre outros, “sugerindo que não é mais suficiente argumentar que as identidades podem ser deduzidas da posição de classe” (WOODWARD, 2000, p.36).

Interessam-nos as articulações que seguem uma vertente não-essencialista, que enfatiza a construção social das identidades, contrária a concepções que as compreendem como uma categoria inerente e inata a grupos e/ou comunidades. Estas últimas assentam-se na “verdade” da tradição e da história ou, então, estão enraizadas na biologia. “Cada uma dessas versões envolve uma crença na existência e na busca de uma identidade verdadeira” (IDEM, p.37). Ao invés disso, entende-se que as identidades estão em permanente construção, metamorfoseando-se constantemente, atravessadas tanto pelos discursos públicos quanto pelas práticas e experiências dos sujeitos, entranhados numa determinada conjuntura histórica. Nesse sentido, a filmografia analisada contribui para tornar evidente a presença de diversas representações do feminino que, por sua vez, constituem o processo de reelaboração permanente das

identidades de gênero.

No entanto, não se pretende revisar a trajetória do conceito de gênero nem enumerar suas distintas e variadas possibilidades interpretativas. Existem inúmeras obras especializadas na sua história. Apenas sinalizamos que o entendimento assumido diz respeito a um construto social, distanciado, portanto, de um determinismo biológico. Investido de significado social, implica na existência de valores, regras, posturas, obrigações e deveres que expressam o que é ser homem ou ser mulher numa dada cultura ou sociedade.

Vale dizer, também, que o uso da categoria de análise gênero não se revelou explicitamente como deflagradora do estudo proposto, isto é, as diferenças e aproximações entre os mundos femininos e masculinos não foram problematizadas teoricamente como o eixo central da pesquisa. Na verdade, nosso interesse principal reside em identificar as características que marcam uma filmografia gaúcha, produzida no decênio 1994-2004, através de distintos vieses¹. Assim, se os resultados aqui apresentados forem pensados exclusivamente à luz dos debates em torno das relações de gênero, podem ser considerados como frouxamente relacionados a tal problemática. De qualquer modo, este exercício pode ser entendido como um espaço que deu vazão a um estudo de identidades e representações de gênero, contribuindo para entender que não existe uma identidade única entre as mulheres.

Nos estudos de cinema, o debate em torno do gênero é promovido pelo feminismo, na década de 1970, com a realização dos festivais de filmes produzidos por mulheres e a publicação de livros que denunciam a representação da mulher através de estereótipos negativos, “que infantilizavam, demonizavam ou transformavam as mulheres em exuberantes objetos sexuais” (STAM, 2003, p.194). As teóricas feministas, que inicialmente buscavam a conscientização dos espectadores em relação à problemática do gênero, destacam que a dinâmica do olhar pressupõe uma natureza de gênero. Nesse período predominava uma visão masculina da mulher relacionada ao voyeurismo, ao fetichismo e ao narcisismo. Nessa fase, ganham repercussão os ensaios “*Women’s cinema as counter cinema*”, de Claire Johnson (1976), e “*Visual Pleasure and narrative cinema*”, de Laura Mulvey (1975). O primeiro analisa a subordinação das personagens mulheres em relação aos papéis ativos e individualizados dos homens; o segundo critica o prazer visual sobre a figura feminina, que reproduz convenções patriarcais.

O histórico dessas teorias, repletas de críticas e revisões de posicionamentos, escapa às limitações desse trabalho. Destacamos, no entanto, que o percurso passou por um redirecionamento: do caráter monolítico de certas concepções quanto ao

gênero para proposições que flexibilizam tais perspectivas. No intuito de acompanhar essa compreensão, procuramos contemplar as diferenças “dentro” do gênero feminino. A ótica, que não reconhece a mulher (no singular) como ser único e uniforme cujas diferenças se dão somente em relação ao sexo oposto, eleva ao primeiro plano as oposições entre as próprias mulheres (no plural), tornando a análise mais completa porque leva em conta a complexidade dos universos e contextos das diferentes mulheres.

No movimento feminista, no movimento negro, nos movimentos étnicos, nos movimentos nacionalistas e regionalistas, no movimento gay etc., o momento inicial da indistinção generalizante, da homogeneização auto-referida, da *indiferenciação* (grifo do autor) interna, hoje aparece ao observador como estando a anos-luz de distância da efervescência pluralizante que toma conta do estado atual dos movimentos e dos seus discursos, que por sinal hoje encontram vazão em excelentes e sempre mais numerosos veículos de publicação e difusão específicos. (PIERUCCI, 1999, pp.144-145)

Para Stuart Hall, o surgimento de novas identidades no mundo contemporâneo decorre de uma série de processos, ocorridos na segunda metade do século XX, que fragmentam “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2005, p.9). As identidades culturais são construídas nas diferenças em relação a outras identidades e se estabelecem por meio de sistemas simbólicos. Esse processo pode ser percebido no cinema, segundo Hall

Tentamos teorizar sobre a identidade enquanto constituída por dentro, e não por fora, da representação; e, assim, pois, sobre o cinema, não como um pobre espelho erguido para refletir o que existe, mas sim como essa forma de representação que é capaz de nos constituir como sujeitos e temas de novos tipos, permitindo-nos, por conseguinte, descobrir lugares *desde* (grifo do autor) os quais falarmos. (HALL, 1996, p.75)

Consideramos importante ressaltar que entendemos o cinema como criação artística relativamente autônoma, organizada de acordo com o meio sociocultural ao qual ela pertence. Possui também uma relação direta com o lugar onde ela é produzida. “O cinema só pode ser entendido como objeto de comunicação relacional através da sua idéia de representação e construção da realidade, inserindo-se em uma rede midiática em plena ebulição de ordem econômica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica” (FREITAS, 2006, p. 240). Com base nos entendimentos abordados nessa primeira parte do trabalho, tomamos como método a análise fílmica segundo algumas definições de Jacques Aumont e Michel Marie (1993), especificamente

no que diz respeito aos instrumentos de descrição de elementos e de citação de diálogos.

É através dessa perspectiva que podemos alcançar um aspecto de extrema relevância para a análise fílmica: o aspecto simbólico. Na apreciação de uma obra cinematográfica “a análise não tem nada a ver com um *filmico* ou um *cinematográfico* entendidos unicamente em sua ‘pureza’, mas *melhor* com o *simbólico* (grifos do autor)” (AUMONT e MARIE, 1993, p. 126). No trabalho que desenvolve, o analista sente o “prazer que experimenta a criança que desmonta seu relógio para ver como funciona” (IDEM, p. 291). O sentido lúdico ao qual os autores se referem permite a descoberta de determinadas facetas importantes para a análise do simbólico.

A representação cinematográfica é entendida nesse trabalho como forma de dar corpo a uma determinada “realidade”, no sentido de que o real se duplica na imagem fílmica e se torna uma nova possibilidade de realidade, ou seja, as aparências obtem forma através da corporificação do pensamento. Desse modo, a “representação” passa a ser uma “apresentação” como forma de colocar em imagem as aparências ou aquilo que está em evidência na realidade. Podemos afirmar, então, que a representação fílmica nos remete à percepção de que as dimensões miméticas, funcionais e simbólicas dizem respeito ao imaginário, pois não se trata apenas da conversão do ausente em presente, mas se reverte em um tensionamento aberto entre um substituinte e um substituído, entre um resultado e o trabalho do qual ele é originário. E nesse sentido, pode-se constatar que

O filme apresenta um universo próprio, que chamamos “mundo possível”. Mas este mundo possível não está isento de relações com o “mundo real”: não somente porque muitas vezes se constrói através de fragmentos da vida concreta, com seus objetos, seus corpos, seus ambientes, etc., mas também porque pode continuar fazendo referência a esta vida concreta, apresentando seu próprio universo como mais próximo ou mais longe da “realidade” (CASSETI e DI CHIO, 1996, p. 165).

Ou seja, o cinema não expõe uma única realidade, mas é uma inspiração do real. Por isso, as características de personagens de um filme analisado não podem ser encaradas como a realidade, mas como representações de possibilidades de realidade. Nesse sentido, pretendemos que estas anotações sobre a constituição de identidades de gênero exemplifiquem que as narrativas do cinema se entrelaçam com outros relatos que circulam por distintas mídias e, também, com narrativas da vida real, inclusive, com aquelas que os indivíduos elaboram sobre si ao construir sua própria identidade.

A análise dessas distintas narrativas - televisivas, fílmicas, entre outras -

constituem um tema bastante explorado no campo da comunicação. Tratando da constituição de identidades de gênero na condição histórica atual e a profunda vinculação desse processo com diferentes mídias, de alguma forma, estas anotações pressupõem que identificar as estratégias das narrativas fílmicas no que diz respeito às representações do feminino e masculino limita a independência e a capacidade criativa do espectador, dado que essas mesmas representações fornecem substrato para a construção de nossas próprias identidades. Apesar disso, reivindicamos que os textos fílmicos adquirem sentido no ato de sua leitura e que os espectadores, portanto, exercem uma ação produtiva. É através dessas definições que buscamos compreender como estão representadas as personagens femininas nos referidos filmes do diretor Jorge Furtado.

2 O NOME DA ROZA

O primeiro encontro de Chico (André Arteché) e Roza (Ana Maria Mainieri), em *Houve uma Vez Dois Verões*, ocorre durante as férias que passam na “*maior e pior praia do mundo*”². Na mesma noite, os dois fazem sexo, ele deixa de ser virgem e ela o abandona. Acompanhado do amigo Juca (Pedro Furtado), Chico procura a amada, numa busca sem sucesso. De volta à cidade, recebe um telefonema de Roza, que o reencontra e diz que está grávida. Depois de pagar parte da realização de um suposto aborto, ele descobre, no verão seguinte, que Roza mentiu sobre a gravidez e que foi apenas mais um a sofrer o golpe.

Roza é representada como uma mulher que engana os parceiros para ganhar dinheiro. Ela justifica o comportamento em virtude da necessidade de sustentar seu irmão (Yuri Ferreira). Cercada de mistérios quanto a sua identidade, exhibe distintas facetas, embora saliente o quanto seu nome é único, escrito com ‘z’. Há situações que envolvem o pagamento por relações sexuais com as personagens de Roza e Carmem (Julia Barth). No entanto, não somente as mulheres são compradas: Juca dá cem reais a Chico, para que o amigo o ajude a levar uma garota para um jogo de cartas.

Roza se mostra tão adolescente quanto Chico. Não apenas pelo vestido, tom de voz meigo e jeito de menina, mas pelos assuntos em comum. Eles conversam sobre vestibular, intercâmbio cultural no Exterior, futuro, etc. Havia entre os dois uma aparente afinidade em razão da pouca vivência e experiência de vida, além de uma aproximação pela faixa etária, mas Roza contradiz sua inocência a partir do momento em que convida Chico para uma transa. Chico atesta: “*Não fui eu quem ‘comeu’. Ela que me ‘comeu’*”.

Juca quer deixar de ser virgem e por isso pergunta ao amigo: “*Será que ela*

[Roza] não tem uma amiga?“. “Não sei”, responde Chico. E Juca completa: “Deve ter. E a amiga deve dar também. Se uma dá, as outras também dão”. Essa visão do menino sobre as mulheres evidencia o tom da relação entre as personagens masculinas e as femininas em Houve.... Não há problemas em trocar uma quantia de dinheiro por sexo, por exemplo, o que acontece entre Juca e Carmem. Ao final de um jogo de cartas, Juca pede a Carmem: “Quanto tu quer para ficar mais um pouco?”. Ela sorri e se insinuando responde: “Se for para jogar essa bobagem, quinhentos. Agora, se tu quiser fazer alguma coisa mais interessante, cento e cinqüenta”.

As mulheres de *Houve uma Vez Dois Verões* possuem um grande poder de persuasão sobre os homens. Roza consegue confundir Chico e o domina com impressionante facilidade. Mas não somente os meninos, menos experientes. Furtado toma o cuidado de colocar em cena o personagem Inácio (Marcelo Aquino), um homem com idade entre 30 e 35 anos que também foi enganado por Roza.

3 SÍLVIA E MARINÊS

Em *O Homem que Copiava*, Sílvia (Leandra Leal) é o principal alvo das observações que André (Lázaro Ramos), 20 anos, realiza da janela do seu quarto, num apartamento de classe média em Porto Alegre, onde mora com a mãe. Ela passa a ser seguida pelo jovem operador de fotocopiadora. Em busca de aproximação, ele falsifica notas de cinqüenta reais para fazer compras na loja de roupas onde Sílvia trabalha como balconista. Há uma identificação quanto à condição econômica da personagem, constatada pela decoração do apartamento vista através das lentes do binóculo³.

A locução em *off* de André evidencia o papel das personagens femininas para a construção dos discursos relacionados a sua identidade. Ele ressalta que só se apresenta para as "gurias" como operador de fotocopiadora quando elas lhe perguntam a profissão. André fala preferencialmente sobre o trabalho com ilustrações, paralelo ao emprego diário. Para ele, no entanto, a única utilidade dos desenhos é a possibilidade de impressionar as mulheres, já que "gurias são espertas" e "não sonham em passar a vida ao lado de um operador de fotocopiadora".

Marinês (Luana Piovani), a outra personagem feminina de destaque em *O Homem...*, desempenha o papel de mulher fatal⁴, sedutora, que atrai a atenção dos homens em geral. É apresentada pela narração de André, colega na papelaria, que a imagina trocando de roupa - cena retratada na película. No entanto, Marinês não é exclusivamente um objeto de desejo idealizado pelos homens. Ela tem a oportunidade de manifestar suas opiniões nos diálogos do filme. Os espectadores tomam conhecimento, por exemplo, do que ela pensa sobre o personagem Cardoso (Pedro

Cardoso). Enquanto o amigo de André se mostra otimista para conquistar Marinês, ela conta que não gostou do perfume nem da gravata de Cardoso e o critica por “*se achar o máximo*”. Em outro momento ela diz a Cardoso que, embora todos duvidem, ela é virgem. Indagada sobre o que faz quando sente desejo, Marinês vai direto ao ponto, sem constrangimentos: “*faço que nem tu, me masturbo*”. Ela se diz casta, à espera de um homem rico ou de um grande amor, e faz questão de dizer que não é o caso de Cardoso, tão pobre quanto ela e ainda por cima fumante.

Sílvia também ambiciona a ascensão econômica, mas não se incomoda em namorar André. A distinção entre ela e Marinês fica clara quando Sílvia diz ao parceiro que sempre sonhou em casar com um operador de fotocopiadora. A companheira de André adquire ao longo do filme um papel mais ativo que o de Marinês. Aos poucos Sílvia ganha voz própria, até o ponto extremo em que toma conta da narração, posição anteriormente ocupada por André. Nas cenas finais de *O Homem...*, quando são revelados os abusos que levaram Sílvia ao assassinato do padrasto, o espectador também descobre que ela sabia da espionagem de André pela janela do apartamento e que os encontros dos dois não eram decorrentes unicamente dos movimentos dele. Sílvia procurou entrar na rotina do protagonista, e mesmo quando ela andou pelo quarto, vestindo somente calcinha e sutiã, foi para que André a contemplasse. Nesse sentido há uma aparente ruptura com a dinâmica do olhar masculino que prefere ver o corpo feminino, transformando-se em objeto do desejo, preferência histórica que se relaciona à cultura sexual masculina.

4 ISA E SORAIA

Em *Meu Tio Matou um Cara*, o marido de Soraia é assassinado, e Éder (Lázaro Ramos) se torna o principal suspeito. Duca (Darlan Cunha), protagonista e sobrinho do acusado, desconfia que o tio tenha assumido a autoria do crime para que as suspeitas não se dirigissem à Soraia, mulher fatal da vez e potencial interessada na herança do falecido. Fã de jogos eletrônicos, Duca age como um detetive e tenta descobrir o que aconteceu, ajudado pelo casal de amigos Isa e Kid (Renan Gioelli).

Furtado utiliza novamente o recurso do *off* na narrativa, para que o amor platônico de Duca por Isa seja verbalizado. A personagem demonstra insegurança na conversa com Duca sobre as dificuldades em deixar a infância e quando precisa afirmar se está namorando Kid. A aparência infantil a incomoda e é um dos aspectos que a diferencia de Soraia, distante dos questionamentos adolescentes. Percebemos uma distinção entre os perfis de Isa (Sophia Reis) e Soraia. (Deborah Secco), semelhante à construção de Sílvia de Marinês na trama de *O Homem...*. O perfil mulher fatal

constrói-se na trilha e nas cenas em que ela aparece de biquíni e roupas transparentes, constituindo-se no próprio objeto de desejo masculino. A sensualidade provoca elogios até de personagens secundários como o pai de Duca, Laerte (Ailton Graça), que tem acesso às fotografias de Soraia deitada à beira da piscina. As fotos também sugerem que ela tenha traído Éder, reforçando o poder que ela exerce sobre os homens.

Essa caracterização também é visível na relação entre os pais de Duca, no diálogo em que Laerte se refere à Soraia como “*uma mulher daquelas*”, deixando clara sua admiração. Cléa (Dira Paes), a mãe de Duca, repreende o marido. Laerte disfarça e explica que a expressão não se trata de um elogio. Pelo contrário, para ele Soraia é uma mulher “*vulgar*”. Nesse sentido, nota-se as tarefas domésticas sendo exercida pelo pai de Duca, que aparece, no início do filme, vestido com um avental para preparar a janta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos três longa-metragens dirigidos por Jorge Furtado é possível identificar relações estabelecidas a partir da idéia de diferença entre as formas de “apresentação” das personagens femininas. Além das distinções observadas pelas comparações, tornam-se evidentes as ambigüidades que constituem cada personagem. Desse modo, devemos ter em vista a associação da diferença ao múltiplo e não ao diverso.

Tal como ocorre na aritmética, o múltiplo é sempre um processo, uma operação, uma ação. A diversidade é estática, é um estado, é estéril. A multiplicidade é ativa, é um fluxo, é produtiva. A multiplicidade é uma máquina de produzir diferenças - diferenças que são irredutíveis à identidade. (SILVA, 2000, p. 100)

Os discursos dos personagens masculinos e certos elementos utilizados em *O Homem que Copiava* e *Meu Tio Matou um Cara* favorecem, por exemplo, a interpretação de que se constroem, para Marinês (de *O Homem...*) e Soraia (de *Meu Tio...*), representações de mulheres sensuais e ricas (no caso de Marinês, no decorrer do filme), que se situam num estereótipo marcado pela facilidade em chamar a atenção dos homens. Apesar dessa aproximação, podemos observar diferenças entre as duas. A forma como Soraia lida com o sexo, sugerida nas cenas dela com Kid, amigo de Duca, opõe-se a virgindade que Marinês ostenta com orgulho. Constata-se, porém, que ambas mostram, cada qual ao seu modo, relativa independência em relação aos homens: Soraia não se importa em trair o namorado preso; Marinês, sem nenhum constrangimento, diz que, assim como os homens, tem o hábito de se masturbar.

Sílvia e Isa, por outro lado, são caracterizadas pelo romantismo das visões masculinas a respeito delas, sem ênfase em interesses sexuais. Esse aspecto fica evidenciado na relação entre Isa e Duca, colegas de escola. A faixa etária da dupla contribui para a construção de um romance marcado pela inocência. Há conversas que giram em torno de deixar a adolescência e ingressar na vida adulta. Já Sílvia, mais madura, exhibe o corpo para conquistar André, conforme ela mesma admite ter andado pelo quarto seminua na expectativa de que o observador do prédio vizinho a contemplasse.

Roza, de *Houve uma Vez Dois Verões*, pode ser situada nos limites entre a aparente imaturidade e a esperteza para manipular os homens. Ela facilmente condiciona as atitudes tanto de meninos (Chico), quanto de homens mais velhos (Ignácio), indicando que, apesar da pouca idade, tem o poder de conquistar qualquer homem. Isso também nos permite vincular a personagem ao perfil de mulher fatal. Roza é jovem, possui aparência de menina, mas isso não significa pureza. Ela é articulada, sagaz, seduz através do charme e do corpo.

As personagens femininas dos filmes analisados são infantis quando lhes interessa, demonstram fragilidade e inocência quando lhes convêm. No entanto, nesses momentos, dissimulam a independência e a força que possuem, como pode ser exemplificado na cena em que Chico oferece dinheiro para Carmem acompanhá-los num carreado. Ela se mostra preparada para eventuais ataques masculinos: “*Sabe o que é isso aqui?*”, Carmem pergunta a Chico. “*Spray repelente para urso. É feito de pimenta. Se eu jogar isso na tua cara tu fica sem enxergar dois dias*”, completa ela para espanto do rapaz.

A locução em *off* feita por uma mulher ocorre uma única vez, no final de *O Homem que Copiava*. A passagem da narração para Sílvia ressalta a importância da presença feminina nos filmes de Furtado. A versão de Sílvia para a história é contada num texto que ela endereça ao pai e, de certa forma, aos espectadores. Ela conta como percebeu que André a espionava e de que forma agiu para conseguir que ele fosse sua companhia na viagem ao Rio de Janeiro. Quem assiste ao filme descobre a existência de um outro olhar, direcionado para a janela de André e para os passos do personagem nas ruas de Porto Alegre.

As três películas transcorrem a partir de acontecimentos cuja participação das mulheres não é secundária. Embora os filmes tenham a narração em *off* dos personagens masculinos, são as mulheres que, de modo preponderante, deflagram os conflitos das tramas: o golpe de Roza para conseguir dinheiro, em *Houve uma Vez Dois Verões*; as notas de cinquenta reais falsificadas por André, motivado pela vontade de

falar com Sílvia e o plano liderado por ela para matar o padrasto, em *O Homem que Copiava*; e, finalmente, a confissão de Éder para proteger Soraia da investigação do assassinato do marido, em *Meu Tio Matou um Cara*. Tendo em vista tal situação, observa-se que existe um indicativo de mudança no jogo de olhares entre o masculino e o feminino, embora esta não se viabilize como uma ruptura ou inversão da dinâmica instituída do olhar masculino, ou seja, o olhar que explora a beleza e a aparência corporal da mulher, compondo o seu poder de sedução. Nos filmes de Furtado não vemos, então, o olhar se redimensionar para o corpo do homem como objeto de desejo, porém não se reduz ao olhar unilateral do homem para a mulher. É assim que a representação cinematográfica continua sendo uma das principais formas de olhar o mundo e através dela podemos compreender as ambigüidades das relações sociais.

ABSTRACT

Three contemporary movie narratives produced in Rio Grande do Sul by Jorge Furtado were analyzed. The objective is to investigate the films from the point of view of genre in the cultural and relational dimensions of the category, showing the differences between the female characters. The three movies chosen for this debate are: *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), *O Homem que Copiava* (2003) and *Meu Tio Matou um Cara* (2004). Although the movies have the narration by the male characters in off, there are the women who, preponderantly break out the plot conflicts. From this observation it was concluded that the dynamics of the male's view has been flexible, although keeping some of their original characteristics.

Keywords: Genre. Cultural identities. Gaucho's movie.

RESUMEN

Analizamos tres narrativas cinematográficas contemporáneas en Rio Grande do Sul dirigidas por el cineasta Jorge Furtado. El objetivo es investigar los largo-metrajés por la mirada del género, explorando su construcción cultural y dando evidencia a las diversas dimensiones entre los personajes femeninos. Los tres registros cinematográficos que nosotros elegimos son: *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), *O Homem que Copiava* (2003) y *Meu Tio Matou um Cara* (2004). Aunque las películas tengan la narración en off de los personajes masculinos, son la mujeres que, preponderantemente, deflagran los conflictos de las tramas. A partir de esa observación consideramos que la dinámica de la mirada masculina se flexibiliza, sin embargo mantiene algunos de sus prejuicios.

Palabras claves: Género. Identidades Culturais. Película Gaúcha.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Análisis del Film**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- CASSETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.
- DOANE, Mary Ann. **Femmes fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis**. Londres: Routledge, 1991.
- FREITAS, Cristiane. A criação cinematográfica: o fazer e o olhar em diferentes espaços e tempos. In: SCHÜLER, Fernando e BERCELLOS, Marília de Araújo (Orgs.). **Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. (10ª edição)
- HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p. 68-76,1996.
- HEILBORN, Maria Luiza. Usos e abusos da categoria de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.) **¿Y nosotras latinoamericanas? Estudos sobre gênero e raça**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.
- LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- PIERUCCI, Antonio Flávio. A diferença faz diferença, ou: a produtividade social da diferença. In: PIERUCCI, Antonio Flávio. **Ciladas da diferença**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. (5ª edição)
- STAM, Robert. A intervenção feminista. In: STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. (5ª edição)

¹ Um outro viés, explorado em produção anterior, tratou de problematizar questões referentes a identidade regional.

² Optamos por grifar em itálico e entre aspas os extratos de locuções em *off* e diálogos dos filmes.

³ As cenas de André à espreita de Sílvia remetem a Alfred Hitchcock - *Cortina Rasgada* (1966) e *Janela Indiscreta* (1954). Compõem a série de citações que Jorge Furtado emprega nos seus filmes.

⁴ Podemos relacionar o emprego do termo “mulher fatal” nesse trabalho a uma característica,

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.; GUTFREIND, Cristiane Freitas; ANTUNES, Ricardo Romanoff; BRENDLER, Guilherme

em especial, apontada por Doane (1991) para definir as *femmes fatales*: o apelo à representação do corpo feminino, alegorizado e mitificado