

Wânia Ribeiro Fernandes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vera Helena Ferraz de Siqueira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas

Resumo: *Este artigo, fundamentado no campo dos estudos culturais – sobretudo em noções foucaultianas – e dos estudos feministas, analisa a contribuição do cinema na formação das identidades de gênero de mulheres idosas. Após breve discussão de aspectos relacionados à cultura, ao poder e à conformação das identidades de gênero, buscamos identificar, através das produções discursivas, significados construídos por um grupo de mulheres idosas sobre filmes a que assistiram em sua juventude, evidenciando os efeitos que os discursos dessa mídia exerceram na construção e na produção identitária dessas mulheres.*

Palavras-chave: *cinema; identidades de gênero; discursos; mulheres idosas.*

Copyright © 2010 by Revista Estudos Feministas.

¹ Este artigo constitui um recorte de dissertação de mestrado defendida em 2004 no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia Educacional nas Ciências da Saúde, do Núcleo de Tecnologia Educacional nas Ciências da Saúde, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o apoio da Capes (MEC).

É através da dinâmica das relações, histórica e culturalmente construídas, que definimos termos, compreendemos situações e valoramos fenômenos.¹ O sentido, portanto, é uma construção social. Sendo a linguagem o fenômeno que sustenta e permite as inter-relações sociais produtoras de sentidos, faz-se importante entender as várias práticas discursivas que legitimam e reproduzem valores, concepções, preconceitos e regras de comportamento que até certo ponto conformam as relações sociais. As identidades de gênero de homens e mulheres e as relações entre eles/as, componentes centrais das relações sociais, são significadas por diferentes sistemas de representação. A partir das representações, construímos verdades sobre as coisas, em um processo que atua por meio de exclusões, produzindo diferenças através de demarcações discursivas.

A mídia assumiu um caráter fundamental na sociedade contemporânea como sistema de significação, median-

² Rosa Maria Bueno FISCHER, 2001, p. 588.

³ Guacira Lopes LOURO, 2000.

⁴ Henry GIROUX, 2001.

⁵ Douglas KELLNER, 2001, p. 11.

do as relações entre o sujeito e a sociedade e exercendo, através de seus discursos, determinados controles sobre certas questões sociais. Diversos estudiosos vêm desenvolvendo, nos últimos tempos, estudos que trazem à tona a importância da mídia na construção identitária dos indivíduos; assim é que o caráter constitutivo da mídia, que não apenas representa, mas também constitui a realidade, reforça exclusões e influi na subjetividade dos indivíduos, vem sendo ressaltado por vários estudiosos da cultura. Nesse sentido, Rosa Maria Fischer² sinaliza que “a mídia é um lugar privilegiado de criação, reforço e circulação de sentidos, que operam na formação de identidades individuais e sociais, bem como na produção social de inclusões, exclusões e diferenças”. Para Guacira Louro,³ o cinema, através dos diferentes gêneros narrativos (dramas, romances, musicais, comédias, sacros, *westerns*...), ‘educa’ a plateia para identificar e decodificar seus signos, convenções e diálogos estruturais. Os argumentos, o roteiro e as personagens norteiam ‘novas formas de ser e viver’, legitimando, assim, determinadas identidades sociais e desautorizando outras. Henry Giroux,⁴ falando a partir do contexto norte-americano, evidencia em seus estudos o terreno contestatório da mídia: aponta que as novas tecnologias constroem e posicionam os sujeitos, através da interatividade, substituindo a complexidade narrativa pela complexidade de design e a estória por um ambiente sensório.

Nessas concepções, o cinema pode ser entendido como um produto cultural gerador de significados e entendimentos sobre o que é ou não aceitável em relação aos comportamentos e papéis que o indivíduo assume na sociedade. Tendo essas questões em vista, podemos afirmar que essa ‘pedagogia’ tem regulado de forma importante questões referentes à classe social, etnia, gênero e sexualidade. Através da construção de situações e personagens, o cinema cria certas verdades sobre a identidade dos sujeitos, sua sexualidade e identidade de gênero, que são apropriadas em uma dinâmica que inclui negociação de sentidos, ampliação dos repertórios ou aceitação de determinadas formas de ser como válidas. Como afirmam os mencionados autores, os sujeitos não são posicionados passivamente diante de uma mídia todo poderosa; em vez disso, usam “a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios”.⁵

Neste artigo, fundamentado no campo dos estudos culturais e em algumas noções de Michel Foucault referentes principalmente ao exercício do poder na sociedade moderna, analisamos a contribuição do cinema na constituição das identidades de gênero de mulheres atualmente idosas. No trabalho com idosos/as, no decorrer do curso de especialização em Gerontologia e Geriatria Interdisciplinar em 1997,

na Universidade Federal Fluminense, surgiram indagações sobre um panorama complexo dos fatores socioculturais – sobretudo relativos a gênero e sexualidade – que atingem a pessoa idosa, cuja construção se dá ao longo do tempo através de múltiplas mediações, e que carecem de reflexão na sociedade contemporânea. Parece-nos importante a ocorrência de estudos que, como este, assumam uma concepção discursiva da prática social, voltando-se ao entendimento do papel exercido pela cultura na conformação das identidades sociais desse público.

Assim, apresentamos a análise de significados construídos por um grupo de mulheres idosas sobre suas relações com o cinema, evidenciando os efeitos que este exerceu na construção, produção e circulação de regimes de verdades influentes na sua constituição identitária. A produtividade do poder, conforme defendido por Foucault, evidenciou-se através da multiplicidade de investimentos, atributos, estados afetivos e aprendizagens deflagrados a partir do contato dessas mulheres com a tecnologia do cinema. As apropriações das determinações familiares – principalmente paternas – a respeito do usufruto dessa forma de lazer, apenas permitida sob certas condições, subjetivaram as informantes sobre alguns significados de ‘ser mulher’ e o que se pode ou não fazer e querer nessa condição.

Levando em consideração as afirmações preliminares, iniciamos, neste momento, uma breve discussão de aspectos relacionados à cultura, ao poder e à conformação das identidades de gênero na pós-modernidade para, em seguida, apresentar, através das produções discursivas dessas mulheres, a rede de significados subjetivos que legitimaram determinadas posições de sujeito feminino, coadunando-se com os discursos político-culturais.

Cultura, poder e identidades sociais na pós-modernidade

O pós-modernismo surge como uma espécie de reação ou rejeição às metanarrativas do modernismo, privilegiando a heterogeneidade e a diferença, a fragmentação e a desconstrução de todos os discursos hegemônicos. Isso significa não mais conceber a sociedade como um agente que submete todos os atores sociais às suas determinações. Compreendê-la como complexidade significa entendê-la numa pluralidade de processos, marcada por descontinuidades, o que pressupõe a construção de uma identidade ‘plural’, na medida em que os indivíduos estão sujeitos a uma variedade de situações.

O campo dos estudos culturais inclui, entre suas preocupações, o estudo das relações entre cultura e sociedade.

- Desenvolve uma noção de cultura que, rejeitando ideologias hegemônicas, a interpreta como “um terreno contestado, um local de luta e transformação” onde se questionam “as relações entre margens e centro do poder, especialmente quando elas são configuradas através e em torno das categorias de raça, classe e gênero”.⁶
- ⁶ GIROUX, 1999, p. 193.
- O pensamento foucaultiano e alguns estudos feministas nos afastam de uma visão unívoca e essencialista e aceitam as identidades como fragmentadas, múltiplas, “construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas”.⁷ Mostram como o sujeito se fabrica no interior de certos aparatos (midiáticos, pedagógicos, terapêuticos etc.) de subjetivação, inserido em relações nas quais “se estabelece, se regula e se modifica a experiência que a pessoa tem de si mesma, a experiência de si”.⁸
- ⁷ Michel FOUCAULT, 2002, p. 108.
- Em suas análises históricas, Michel Foucault introduz a questão do poder como um instrumento capaz de explicar a produção dos saberes. A via utilizada para o entendimento e a análise dos fatos é o discurso. Entende os fatos a partir dos discursos que produzem. Observa que todo discurso está impregnado de poder, daí a capacidade que tem de regular e instaurar saberes. O filósofo alerta para a não existência de um “algo unitário e global” chamado poder. “O poder não é um objeto natural, uma coisa; é prática social, uma relação e, como tal, constituída historicamente”.⁹ Isso significa que o poder é algo que se exerce, que se efetua e que não está situado em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas que se dissemina por toda uma estrutura social. Do ponto de vista metodológico, uma das principais precauções de Foucault foi procurar identificar esse nível micro de exercício do poder, sem partir do centro para a periferia. Para Foucault,¹⁰ nada há de disfarce ou de desvios nos discursos. Não se trata também de buscar sua origem, ou para onde se dirige, visto que o discurso apenas explicita práticas históricas de relações de poder, sendo necessário para a compreensão do que é aceito, regulado, negado ou interditado socialmente.
- ⁸ Jorge LARROSA, 1994, p. 37.
- Tomás Tadeu da Silva,¹¹ consoante com o pensamento foucaultiano, afirma que os discursos e as representações situam-se em campos estratégicos de poder exatamente por definirem não só o que dizem e como dizem, mas, sobretudo, porque mobilizam e põem em movimento os efeitos do poder. Ressalta que a representação funciona como um reforçador das relações de poder devido a seus efeitos vinculados à produção de identidades culturais e sociais.
- ⁹ FOUCAULT, 2002, p. x.
- Numa visão foucaultiana – que derruba a perspectiva simplista e direta de homem dominante e mulher dominada –, como indica Louro,¹² é importante expor a rede de relações de poder e construção de regimes de verdade que per-
- ¹⁰ FOUCAULT, 1985.
- ¹¹ Tomás Tadeu da SILVA, 1998.
- ¹² LOURO, 1997.

meiam a questão do gênero. Trata-se de desvelar os discursos que criam regimes de verdade sobre a identidade do sujeito e sua sexualidade – verdade que se fixou na divisão binária e sexual da sociedade. Nessas relações, não apenas gênero, mas também outras marcações são importantes e determinam processos de exclusão, como classe social, raça etc., sendo importante não considerá-los de forma isolada. Construções sociais se dão de forma importante a partir da categoria “gênero”, e é grande a importância do advento dessa noção a partir do movimento feminista contemporâneo do início do século XX.

O conceito de gênero (*gender*) foi introduzido a partir do movimento feminista contemporâneo do início do século XX com a finalidade de entender o que foi socialmente construído sobre os sexos e, ao mesmo tempo, afastar um determinismo biológico implícito no uso do termo sexo (*sex*). Buscava-se, através da linguagem, construir uma categoria de análise capaz não só de destacar o caráter “fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo”, mas também de interrogar e desconstruir a legitimidade da matriz sexual/biológica na constituição de sujeitos femininos e masculinos.¹³

¹³ LOURO, 1997, p. 21.

No texto *Gênero: uma categoria útil de análise*, Joan Scott contribui para o entendimento da dimensão relacional das questões de gênero e sexualidade, do poder que perpassa essas relações e da importância dos fatores simbólicos em sua construção. “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significações às relações de poder”.¹⁴

¹⁴ Joan SCOTT, 1990, p. 14.

Identidade subjetiva e símbolos são postulados pela estudiosa como elementos inter-relacionados, essenciais para se entender como se constituem essas relações:

[...] primeiro, os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas [...]. Em segundo lugar, os conceitos normativos que põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos, que se esforçam para limitar e conter suas possibilidades metafóricas [...]. O gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia e na organização política [...]. O quarto aspecto de gênero é a identidade subjetiva.¹⁵

¹⁵ SCOTT, 1990, p. 14-15.

Assim, a questão da diferença sexual precisa considerar que a compreensão das categorias “sexo” e “gênero” ocorre no interior de múltiplas e complexas relações e que, diante da proliferação de imagens e representações que marcaram o século XX, é importante colocá-las como mediadoras importantes na construção identitária dos indivíduos.

Contexto e percurso

Dado o objeto deste estudo, complexo e de natureza social, trabalhou-se com uma abordagem qualitativa. A coleta dos dados se deu no decorrer do ano de 2003, no espaço físico onde funciona o atendimento comunitário do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Gerontologia e Geriatria (PIGG) *lato sensu*, mantido através do Serviço de Geriatria e Gerontologia Interdisciplinar da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, no estado do Rio de Janeiro. Teve como informantes 10 mulheres idosas na faixa etária entre 67 e 84 anos, inscritas no atendimento comunitário oferecido pelo PIGG. Essas mulheres, além do atendimento clínico, também participam de grupos de convivência, como “Sala de espera” e “Grupo antiestresse”, e de grupos de lazer,¹⁶ como “No escurinho do cinema” e “Fazendo arte”.

¹⁶ Ressaltamos que a nomenclatura dos grupos de lazer foi dada pelos/as idosos/as participantes de tais grupos.

Apesar de reconhecer a riqueza de dados que se obteriam caso se tivessem também homens como informantes, a opção de contar apenas com mulheres deveu-se ao entendimento de que os determinantes sociais que marcaram suas vidas e que restringiam significativamente o acesso que tinham aos espaços públicos trariam especificidades de interesse ao objeto de estudo. Constituindo-se num grupo heterogêneo no que se refere a suas origens, as informantes, em sua maioria, possuíam o primeiro grau incompleto, residiam em casa própria localizada em bairros pobres da periferia e tinham como renda básica pensão ou aposentadoria do sistema previdenciário público.

A relevância de selecionar informantes nessa faixa etária deveu-se ao fato de essas mulheres terem constituído, em sua juventude, o universo das primeiras pessoas, no grande centro urbano do Rio de Janeiro, que tiveram acesso à imagem como narrativa. Vivenciaram a chamada ‘época de ouro’ do cinema, período que vai dos anos 1930 aos anos 1960.

Para a coleta de dados, foram utilizadas entrevistas narrativas, pela possibilidade de esse instrumento favorecer a emergência das subjetividades dos sujeitos, à medida que oferece amplo campo de abertura para a fala, propiciando maior liberdade de expressão.¹⁷ Como indica Roland Barthes, contar histórias parece ser uma das formas mais elementares de comunicação humana, constituindo-se numa prática universal:

A narrativa está presente no mito, lenda, fábula, conto, novela, epopéia, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura [...], cinema, histórias em quadrinho, notícias, conversação. Além disso, sob esta quase infinita diversidade de formas, a narrativa está presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade;

¹⁷ Sandra JOVCHELOVITCH e George BAUER, 2002.

ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e em tempo nenhum, um povo sem narrativa. Não se importando com boa ou má literatura, a narrativa é internacional, trans-histórica, transcultural: ela está simplesmente ali, como a própria vida.¹⁸

¹⁸ Roland BARTHES, 1994, p. 251-252.

A narrativa não necessita de competência linguística e independe do nível educacional do sujeito, possibilitando sua ampla utilização metodológica. Por seu caráter vinculado à experiência pessoal, sua estrutura preserva a perspectiva particular do sujeito, que orienta a narrativa sequencial dos acontecimentos dentro de um contexto que reflete sua percepção dos acontecimentos.¹⁹

¹⁹ JOVCHELOVITCH e BAUER, 2002.

Entendemos que o estudo da construção das identidades de gênero precisa ser analisado na superfície dos discursos estabelecidos nas redes de poder de uma sociedade, uma vez que a inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. Para a interpretação dos dados, os discursos foram tomados não apenas como representando as entidades e as relações sociais, mas, sobretudo, como práticas que formam os objetos de que falam.²⁰ Buscamos os significados na superfície das falas, tomadas como parte das práticas sociais inseridas em contextos determinados.

²⁰ Norman FAIRCLOUGH, 2001; e Manuel PINTO, 1999.

Cinema: espaço de lazer autorizado e controlado

Um aspecto essencial a ser lembrado é que os discursos dessas mulheres foram mediados por uma série de experiências, contatos e reflexões realizados ao longo de décadas. Hoje vivem em um contexto social marcado por uma série de importantes transformações sociais, que incluem conquistas significativas em direção a uma crescente igualdade entre homens e mulheres, a despeito dos marcantes desequilíbrios que ainda caracterizam essas relações sociais.

O ritmo imprimido pelas informantes foi lento, com várias repetições de termos e longas pausas, as quais se inferiram serem decorrentes do esforço mnemônico para resgate das informações, sobretudo nas ocasiões em que tinham que se lembrar de nome dos artistas e/ou dos filmes. Poder falar sobre o lugar ocupado pela imagem em suas vidas parece ter sido importante para essas mulheres, que, no decorrer das narrativas, expressavam suas emoções através de risos, lágrimas e várias formas de expressão corporal, como quando reproduziam cenas vistas no cinema.

O cinema foi identificado em diversas narrativas como sinônimo de lazer para o/a jovem na primeira metade do século XX, em um contexto de carência de outras oportunidades diante das limitações de recursos financeiros e da censura imposta pelas famílias a atividades vistas como potencialmente perversoras. Seu lugar é percebido como importante na sociabilidade das camadas sociais desfavorecidas:

²¹ Os nomes das depoentes são fictícios. Na transcrição procurou-se ser fiel às falas, sem introduzir correções.

A gente era pobre, mas o cinema era barato. A gente juntava as moedinhas e ia assistir as matinês, todo domingo. Era sagrado! (Lúcia, 77a).²¹

O dinheiro sempre foi pouco na vida, né, mas mamãe dava o dinheiro, minha mãe era costureira e dava o dinheiro pra gente comprar aquela bala: baleiro, baleiro, bala [...] tinha aquelas pessoas vendendo a bala, o amendoim, pipoca na hora da saída, mamãe sempre dava o dinheirinho do cinema e da bala (Joana, 71a).

²² Rosália DUARTE, 2002, p. 7.

As narrativas confirmam o cinema como esse espaço de lazer autorizado pelos valores morais e educacionais da época na medida em que as mulheres – que na época tinham suas vidas muito limitadas ao espaço do lar – podiam frequentá-lo. Como dito por Rosália Duarte,²² “Muitas poucas atividades de lazer fora de casa eram permitidas às mulheres naquela época [...] Mas o cinema lhes era facultado e era por meio dele que vinha o pouco contato que tinham com outras realidades”.

Vários dos relatos foram bastante ricos também para evidenciar o exercício da vigilância pela instituição familiar, principalmente através da figura paterna, à medida que às moças uma série de prescrições acompanhava o ‘ir ao cinema’: só se permitia ir ao cinema para ver determinados filmes e sempre na companhia de outros, principalmente familiares:

Eu adorava cinema. Ia com minha mãe, ela também adorava! Assistir filmes musicais. Meu pai selecionava os filmes. Não via romances, só musicais. O cinema era pra isso né? Divertir, distrair. Naquela época não tinha muita opção, não (Márcia, 71a).

A gente, quando podia era todo domingo no cinema. Porque não podia outro dia. Ah, o pai não deixava, né? ir fora do domingo. Tinha domingo certo pra ir e tinha que pedir muito, implorar pra ir. E as três juntas (Lina, 71a).

²³ FOUCAULT, 1985, p. 103.

Cumpre-se, assim, o papel da família, em uma sociedade patriarcal, de estabelecer normas, regular e determinar verdades sobre a autoridade paterna e sua centralidade nas relações entre os membros da família. Essa família, que, segundo aponta Foucault,²³ se tornou a partir do

²⁴ Maria Luiza HEILBORN, 1997.

século XVIII “lugar obrigatório de afetos, de sentimentos, de amor”, tem sua autoridade reconhecida principalmente através da figura paterna, a quem cumpria estabelecer limites e proteger a moral das filhas para que pudessem chegar puras ao matrimônio. Parece interessante notar, como apontado por Heilborn,²⁴ que, principalmente entre as classes populares, controle semelhante ainda se exerce pelas famílias em relação às jovens. Na fala de Lina, observa-se uma aceitação sem questionamentos das ordens paternas: ia-se ao cinema aos domingos “*porque não podia outro dia*” (ordens do pai). Não era todo domingo, e a forma de se conseguir quebrar essa regra demandava um grande investimento: “*tinha que pedir muito, implorar pra ir*”. E ao que parece, a regra da companhia não podia ser questionada: “*E as três juntas*”. Aprende-se muito cedo a ser homem e mulher, e a submissão às determinações dos homens seria uma dessas aprendizagens. No dizer de Judith Butler,²⁵ uma “operação diferencial” produzida com e através dos discursos informa quem você é – ou pode ser – através da negação da possibilidade de produção do questionamento:

²⁵ Judith BUTLER, 2000.

O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural.²⁶

²⁶ BUTLER, 2000, p. 154-155.

²⁷ FOUCAULT, 1987.

Lembramos também aqui Foucault,²⁷ quando revela formas histórico-sociais de disciplinamento sobre os corpos que produzem padrões de funcionalidade e utilidade. Penetrando na rede constitutiva das relações sociais, o filósofo procura detectar “[...] como funcionam as coisas no nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos, etc.”.²⁸

²⁸ FOUCAULT, 1987, p. 182.

Marcas do lugar social ocupado por essas mulheres aparecem nitidamente nas falas. Relegadas a desenvolver afazeres domésticos, poucas oportunidades tinham de usufruir de uma multiplicidade de experiências dos espaços públicos e, em um contexto de carestia próprio à sua classe social onde imperavam a rotina e o trabalho mecânico, o cinema era investido de poderes para suprir faltas – de ordem material e simbólica – que caracterizavam aquele universo. Nesse sentido, outra informante alega:

Então você vivia em função de trabalho o dia todo dentro da casa até às vezes sobre o alimento, e que não era também de variedade nenhuma, era quase todo dia, quase que a mesma coisa. As comidas que eram melhores, que hoje é corriqueira, era

macarronada, que era só aos domingos, uma carne assada, só aos domingos. E nesses filmes você via até isso, [...] era aquela fartura, aquela mesa, né, de alimento, né, cada um saía comendo o que queria, fazia, bebia, né, dançava [...]. Eu, eu, da minha parte, é como se eu entrasse num sonho. Com vontade que aquilo pudesse [...]. Fosse real, que eu pudesse realmente ter aquilo na minha vida. Eu sabia que não ia ter, né. [...]! (Hilma, 67a).

Interessante notar que as imagens presenciadas são investidas do poder de saciar algo que falta tanto pelas condições materiais de existência – as roupas e a comida que se limitam ao atendimento das necessidades básicas – como em relação ao envolvimento amoroso, alguém do desejado, ou reprimido pela família.

Eu tive uma época que eu não perdia filme de Victor Mature, porque tive um namorado, mas meu pai não quis, cortava muito namorado, então uma maneira que eu tinha de ver o namorado era indo ver o filme de Victor Mature [...]. Era o artista, o ator. É como se eu visse nele meu namorado. Com certeza, o próprio namorado. Ele era muito bonito. Eu, quando eu falo assim eu me emociono mesmo [fala com os olhos cheios de lágrimas], porque ele era muito bonito (Joana, 71a).

Essa velha aqui [fala batendo no peito] foi pobre. Minha vida toda, mas quando eu podia, uma vez no mês assim, né? Eu ia ver os filmes. Era, era assim [...] a maior alegria que a gente tinha. Muito bonito, muito bonito! A gente muito pobre e ali a gente se encantava. A gente via e sonhava com aquela beleza toda! Será que um dia vamos também ser feliz assim? [risos] era sonho, compreende? Mas a gente vivia aquilo, compreende? (Maria, 84a).

O cinema americano construiu um novo mundo idealizado e romântico, funcionando, principalmente na primeira metade do século XX, como uma nova e sutil instância pedagogizante. É interessante notar que as produções hollywoodianas pertencentes aos gêneros drama romântico e musical foram as mais citadas por essas mulheres. Nove das dez informantes citaram as produções americanas *E o vento levou* (1939) e *Cantando na chuva* (1952) como sendo filmes marcantes e inesquecíveis.

Os discursos dessas mulheres evidenciam o papel exercido por esse cinema americano, que diz sim ao riso e ao romance, reconfigurando um novo perfil para as mulheres, posto que o 'novo homem' urbano, civilizado e industrial, necessitava de uma mulher moderna. Uma das principais precauções de Foucault²⁹ foi identificar essa

²⁹ FOUCAULT, 1987.

³⁰ FOUCAULT, 1987, p. 176.

dimensão produtiva de exercício do poder exercido, sobretudo relacionalmente, desmistificando a noção de poder como algo que diz não. “É preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ele ‘reprime’, ele ‘recalca’, ele ‘censura’, ele ‘abstrai’, ele ‘mascara’, ele ‘esconde’”.³⁰ O poder tem como alvo o corpo humano para aprimorá-lo, adestrá-lo. A função do poder não é expulsar os homens da vida social, impedir o exercício de suas atividades, e sim gerir suas vidas, controlá-los em suas ações. Adestrando seus gestos, regulando seus comportamentos, normalizando o prazer, interpretando o discurso, separando, comparando, distribuindo, avaliando, hierarquizando e, desse modo, fazendo aparecer pela primeira vez na história essa figura singular, individualizada – o homem – como produção do poder, mas também, e ao mesmo tempo, como objeto de saber.³¹

³¹ FOUCAULT, 1987.

Aprendendo a ser mulher: o cinema, sutil instância educativa

Foi observado que, de uma forma sutil, novas práticas sociais foram produzidas e reproduzidas através da experiência fílmica. Se o cinema era o espaço para o divertimento e o lúdico, era também uma instância de incorporação do novo, o que apareceu de forma bastante clara nas falas. Ia-se ao cinema para aprender, para se pôr em contato com coisas externas ao mundo marcado por restrições: o moderno e o novo, que contavam com aceitação social, no caso representado pela moda, eram investidos por sonhos e desejos e incorporados à vida dessas mulheres.

Porque a gente trazia aquelas coisas que se via no [...] no cinema, como por exemplo, roupa, né, aquelas saias muito rodadas, a manga das roupas que eu prestava muita atenção na manga das roupas, e a minha mãe era uma grande costureira, então quando a gente ia ao cinema a gente levava até um pedacinho de papel pra copiar, copiar os modelos (Joana, 71a).

³² John THOMPSON, 1998.

Conforme exposto por John Thompson,³² ao romper com os limites da interação face a face, a mídia passou a disponibilizar uma diversidade cada vez maior de comportamentos, atitudes e modos de viver. Através dela os sujeitos ganham acesso a uma infinidade de modos de ser e estar no mundo, que podem alterar a forma através da qual se situam nele. No contexto da vida de nossas depoentes, era pelo cinema que acessavam o que estava na moda – vestuários, penteados e adornos – e nesse sentido este cumpria um papel bastante funcional, fornecendo modelos que eram copiados, o que correspondia a uma

etapa inicial de uma atividade 'natural' para as mulheres, na medida em que revelava o cuidado com os outros no contexto do mundo privado. "Gravavam-se os modelos" ou levava-se um "pedacinho de papel para copiar", assim não se perdiam os detalhes. As roupas, os penteados, os comportamentos e os maneirismos reproduzidos correspondiam àqueles valorizados socialmente, e assim essas mulheres se apropriavam de certos signos pertencentes à outra classe social.

Eu ia pro cinema pra assistir os filmes, pra fazer roupa pra mim e pra minhas irmãs, iguais. Isso aí fiz muito. Copiava. Eu gravava os modelos e eu em casa eu fazia os modelos de roupas que eram vestidos na época; que eram rodados e assim compridinhos né? Copiava tudinho que me agradava. Até o vestido da minha irmã de noiva foi de um filme que eu assisti – esqueci o nome do filme [...]. Tinha aquela blusa assim toda de renda fazendo uns bicos assim [tenta explicar através de gestos o feitiço da blusa]. [...]. Até o que ela colocou na cabeça [...] tudinho era pelo cinema [...]. Ah, feitiço dos cabelos né? Aqueles penteados, as flores no cabelo, que aí eu fazia logo uma papolona bem grande, que era pra chamar bastante atenção [...]. Naquele tempo não tinha televisão, não tinha revistas pra mostrar moda de nada né? Então você tinha que copiar da onde? Dos filmes que você assistia, senão você ficava usando aquelas roupas tudo esquisita sempre [...] que uma botava, outra botava. Não existia essas coisas pra gente tá olhando, nem lojas de moda, nada (Lina, 71a).

Eu sempre fui espetivada. Então, eu assim [...] como diz [...] eu aproveitava pra imitar as coisas do estrangeiro, chiques né? Que tinha nos filmes, né? Teve uma certa ocasião que, que [...] como foi mesmo? Ah, num filme, minha cabeça tá muito ruim, a artista fumava e nós, eu e minhas primas que também num eram mole [risos], roubamos o cigarro de meu tio e fomos escondidas tentar imitar a artista fumar [...] [risos] menina! Foi uma tosse, um engasgo [...] (Lucia, 77a).

Ainda o cinema, como instância de aprendizagem, aparece na fala de Noêmia, que muito jovem se depara com a complexidade das relações conjugais através de um filme. De forma um tanto contraditória, por um lado delimita o estatuto ficcional do cinema, negando sua transposição às experiências concretas de sua vida, e por outro dá evidências dos ensinamentos conferidos por essa tecnologia. Como nos mostra esse trecho da sua narrativa: "No cinema eu sabia que estava vendo fantasias. Nunca

me passou pela cabeça daquilo fazer parte da minha vida, não [...]. As loucuras que a gente via nos filmes era uma fantasia que ficava ali” (Noêmia, 75a).

Em outro momento, ela relata:

Tinha esse filme antigo, A Carta – Beth Davis, Herbert Marshall – era a história de um casal, que quando ela morre, ele descobre que ela o enganava [...]. Eu fiquei tão impressionada com aquela história! [risos]. Eu tinha uns nove anos, mas eu entendia! Conversando com minha prima ela disse: isso aí é mais comum do que você pensa! Foi uma informação que uma menina de nove anos recebeu! [...] Quando o filme é muito bom, que você se envolve bem, esse momento é de reflexão da própria vida (Noêmia, 75a).

Ela compreende-se, reflete sobre a própria vida através do cinema, quando este é “muito bom”. Claramente, o filme muito bom corresponde àquele que encontra ressonância nos desejos, nas indagações e nos sonhos. Neste caso específico, o filme aborda a infidelidade feminina como algo negativo, que invariavelmente será descoberto. Noêmia relata ter aprendido essa lição naquele momento de sua infância. Interessante notar que ela traz essa temática, a infidelidade feminina, ainda no relato de outro filme, desta vez da atualidade, chamado *Confissões*. Em seu depoimento destaca cenas para sustentar suas reflexões:

O último que eu vi, Confissões, teve muito a ver com a minha vida: um casal que viveu anos e anos. Ele não dava a atenção devida à esposa. Ele chegou a essa conclusão depois que ele descobriu que a esposa o enganava com o melhor amigo dele. Mas aí ele foi viajar. Pegou um trem e foi viajar, aí ele foi refletindo a vida dele com a esposa, chegou a uma conclusão, de que ele em parte foi o culpado da deslealdade da esposa, porque ele não dava atenção pra ela. Ela morreu de repente [...] teve um derrame [...] caiu na cozinha [...]. Limpando a cozinha [dá ênfase a esta frase], como a maioria das mulheres fazem, né? Eu cheguei agora de fora, a casa tava toda suja, tive que entrar na faxina [risos sem graça]. Então [...] tudo isso ele refletiu. E eu me identifico com determinadas histórias [...] têm muito a ver com a gente (Noêmia, 75a).

Em sua história conjugal, Noêmia indica ter sofrido com a infidelidade do marido. Inferimos que, de certa forma, através da narração desses filmes ela realiza sua própria vingança ou infidelidade. A mensagem sobre a morte da esposa infiel constituiu um aprendizado por meio do qual é reforçada a interdição daquilo que foge às normas estabelecidas socialmente para as mulheres. É relevante lembrar

que a questão de gênero tem que ser pensada a partir da noção introduzida pelo pós-estruturalismo sobre a constituição discursiva dos sujeitos: não se nasce homem ou mulher, torna-se homem, torna-se mulher.

Foi possível identificar a incorporação dos discursos patriarcais presentes nos filmes vistos. O masculino como sendo o forte, o sedutor, o que salva, e o feminino como sendo o encanto, a sedução, mas também o cuidado, o companheirismo, conforme trechos destacados abaixo.

[...] Tyrone, que era o meu ator preferido. Hum! Cisne Negro com Tyrone Power, que era um pirata. Isso ficou toda vida na minha cabeça [...] (Lina, 71a).

[...] eu queria o Haji Baba, que foi um filme, né, que o mocinho era como um cigano do deserto, né? Que ele andava com um bracelete no braço assim [faz o gesto], né, peito nu, cor bronzeada [dá ênfase], né? Vinha nos cavalos, né, e arrebatava a mocinha pela cintura [risos], assim [enlaça sua própria cintura], e saía com ela correndo [...]. Porque os homens não andavam assim, de corpo nu, não. Não aparecia nada. [...] Dentro da nossa casa, [...] nem meu irmão, papai não admitia que a gente visse nosso irmão sem camisa. [...] Então nós não víamos, como os homens não viam, vamos dizer assim, joelho da gente, né, o braço todo de fora [...] mulher não ficava sem [...] sem manga, ah! Aparecer as axilas era uma [...] era, era, num era mulher de família, que eles diziam, né? (Hilma, 67a)

Os costumes mudaram, sendo crescente a liberdade de exposição dos corpos femininos, e é, a partir das vivências em um centro urbano com essas características, que Hilma significa o que hoje entende como aspectos repressivos presentes em sua juventude. Nas falas acima, vale também destacar a identificação, conforme referido por Jésus Martin-Barbero,³³ suscitada pela figura mítica do 'astro' ou da 'estrela', característica do filme hollywoodiano, em que o desejo mobilizado produzia a transposição da fascinação onírica, na sala de cinema, para a idealização de valores e comportamentos na vida cotidiana. Através do chamado *star system*, o cinema conseguiu fazer com que o público se apropriasse de modelos de masculinidades e feminilidades por meio de seus 'astros' e/ou 'estrelas'. O depoimento de Lina (71a) perpassa toda sua expectativa de viver relações afetivas nos moldes transmitidos pelo cinema:

[...] quem que não era romântica que não gostaria de ter, de tá beijando [...] só podia beijar, né? Então, era os beijos só. Ninguém fazia outra coisa. Era beijos [...]. Porque antigamente era assim. Os beijos não era assim. Era fazendo mais misuras, né? Abraçado,

³³ Jésus MARTIN-BARBERO, 2001.

que nem Clark Gable naquele filme que pega a mulher, aí tinha a namorada beijava [...]. Então tinha aquelas coisas que a gente via e achava que ia ser, mas acabava que nem era, né? Era só no cinema [risos]. Aí pegava as meninas pra beijar, assim, num era beijar assim [faz o barulho tchutchutchu], não. Aí pegava, entortava a pessoa pra dá aqueles beijos [...]. E quando arranjava namorado os beijos num era nada daquele jeito, era beijinho a toa. Não passava do beijo não. Era beijinho, beijinho mesmo, "cabou". E só isso que a gente aprendia no cinema? Só. Só beijar. E nem era beijo de língua como é hoje, que eu ouvi dizer que é beijinho de língua, né? Não existia beijo de língua não, nunca vi disso. Ih, Deus me livre, tenho nojo [diz isso rindo como envergonhada]. Ih, beijo de língua, não. Era só beijinho mesmo assim nos lábios (Lina, 71a).

Lina (71a) continua seu relato mostrando toda a frustração de não ter conseguido transpor para a vida real aquele modelo de homem, a vida amorosa apreendida através do filme. Contrapõe a relação de prazer vivida por meio da experiência fílmica com a dura realidade de sua vida:

Agora eu tô mais violenta [...]. Hoje em dia, gosto do filme com mais ação né? Não gosto mais de filme romântico porque é muito meloso! É como se eu não tivesse mais isso dentro de mim. Eu vejo aquelas coisas, vai me dando uma revolta [...]. Ah! Isso tudo é besteira, isso tudo é bobagem. Ah, é ilusão da pessoa, é tudo mentira [...]. Nunca escutei uma palavra de carinho de meu bem, nada, não escutei. Eu era romântica, parei de ser porque não ia ficar gastando meu vocabulário sozinha, né? Aí fiquei murcha, porque não fui correspondida por, por marido [pausa]. José nunca disse meu bem, minha filha, nunca disse uma palavra de, de [...] nos filmes a gente até sonhava em encontrar isso. Até sonhava, porque eu era, porque via as pessoas, o tratamento, a gente fica sendo assim romântica, né, tratando bem [...]. Mas arranja um namorado, e casa. Ele nunca disse nem [...] nem pra me chamar de "estopor", não me chamava na hora de transar, ela dizendo, era uma professora de história que eu costurava pra ela [riso], ela reclamava da mesma coisa: "ah, nem que fosse de estopor, num diz nada pra mim". Não dizia uma palavra, o minha filha, ou meu bem, ou meu amor, ou qualquer coisa, né? Nunca disse, eu vou dizer? Vou gastar meu vocabulário? Ah, que nada. "Cabou", morreu. Com um ano de casada eu já não tava chamando palavra doce nenhuma. Só palavras sem estar com açúcar [risos]. O pessoal vai pensar assim: ih, essa velha é maluca! (Lina, 71a).

Foi possível observar que quase a totalidade dos filmes citados e comentados foi vista durante a juventude. Teria aquela relação com o cinema, lugar que era de fascínio, sonhos e encantamento, perdido-se a partir de realidades tão diferentes vividas? Talvez suas decepções ao longo da vida as tenham afastado desse cinema romântico, que glamouriza as relações entre os homens e as mulheres. É possível, entretanto, notar que, a despeito das inúmeras dificuldades encontradas ao longo da vida, lembranças desse encantamento permanecem presentes. É o caso de Nilce, que a, despeito de só ter ido uma única vez ao cinema em toda sua vida, relata essa experiência como marcante e, ainda hoje, capaz de provocar estados de bem-estar e alegria:

Olha, foi fantástico! Eu só fui uma vez, na minha vida toda, uma vez [...]. Mas foi incrível! Eu já tinha mais de trinta anos, porque eu vim da roça, né? Meu marido me levou, uma vez só [...]. Aqui em Niterói naquele cinema Odeon, num sabe? Fui ver aquele filme do Oscarito [...] como é o nome [...] num lembro! [...] o filme foi [...] [expressão de alegria] nunca mais saiu da minha cabeça [...] eu quando ficava triste, porque a vida era difícil né? Eu sentava, fechava meus olhos e ficava me lembrando do filme, daquela história e aí eu começava a rir [...] as crianças dizia mãe que foi? E eu rindo, sozinha [...]. Que nem uma maluca, anos já tinha passado [...]. Até hoje quando eu lembro eu começo a rir (Nilce, 82a).

Eles [os filmes] satisfaziam a gente e na maioria das vezes eles eram românticos mesmo. A gente assistia e vivia [...]. Hoje em dia não vou mais. Atualmente eu não tenho ido mais a cinema não. Eu prefiro rádio. Eu acho que a televisão, ela está [...] os programas estão péssimos. Eu acho sem conteúdo (Nara, 71a).

Não vou mais não. Ia assistir como te falei, os clássicos, musicais. Vida de Caruso, de grandes nomes da música. Hoje não tem mais isso. Só besteira de violência ou de sexo. Televisão só tem novela, ouço muito rádio (Márcia, 84a).

Os relatos dessas mulheres evidenciam que elas não buscam mais saciar os desejos através das imagens. Nostalgia, crítica à banalização da imagem e decepção com os rumos seguidos pela vida estão presentes em seus discursos. Na juventude os sonhos existiam, e nas imagens cinematográficas elas encontravam habitação. Hoje, mais do que a televisão, é o rádio que essas mulheres mais ouvem, mas a relação é certamente de outra natureza, conforme evidenciado nas falas acima.

Algumas considerações finais

Um determinado saber sobre o que é ser mulher em nossa sociedade foi construído por esse grupo de mulheres a partir de um processo de significação complexo, resultante de múltiplas mediações situadas historicamente. A partir dos heterogêneos significados potenciais dos discursos desses filmes, sentidos particulares foram construídos por essas mulheres, enraizados nas estruturas sociais concretas e nas repercussões delas em suas vidas cotidianas.

Concluímos que o cinema, em sua dimensão simbólica – através de signos e sentidos –, serviu como elemento estruturante para a construção, produção e circulação de regimes de verdades na elaboração de identidade de gênero dessas mulheres. Nesse sentido pudemos perceber a influência exercida por essa mídia como lugar de prazer e entretenimento, acessível às camadas menos favorecidas, autorizado pelos valores sociais e morais da época. Esse achado reafirma reflexões feitas por estudiosos do campo social como Martin-Barbero,³⁴ em análise sobre o papel social do cinema na América Latina.

Essa tecnologia se confirmou como instância pedagógica, contribuindo para a perpetuação de estereótipos sociais relativos aos comportamentos femininos/masculinos, divulgando modelos e naturalizando diferenças. Mostrou-se também como instrumento de fascínio relacionado ao exercício do imaginário, eficaz em subjetivar essas mulheres em relação a formas de conceber os seus papéis na sociedade, à expressão de seus desejos e ao estabelecimento de relações com os/as outros/as. Identificamos também que o cinema serviu como fonte de aprendizagem de novas aptidões, oferecendo hábitos e costumes de outras classes sociais. Evidenciou-se, assim, que o cinema atua na perspectiva proposta por Foucault,³⁵ que desvincula a negação ou proibição da noção de poder, associando-o também ao riso, à possibilidade do sonho, da magia e do romance.

Acreditamos na contribuição deste estudo para que educadores/as estabeleçam uma relação mais crítica com as representações veiculadas pelo discurso cinematográfico, entendendo-o como forte instrumento pedagógico, constitutivo e reprodutor de valores e padrões estabelecidos sobre feminilidades/masculinidades.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- BUTLER, Judith. "Corpos que pesam sobre os limites discursivos do 'sexo'". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo*

³⁴ MARTIN-BARBERO, 2001.

³⁵ FOUCAULT, 1988.

- educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. "Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v. 9, n. 2, p. 586-599, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- GIROUX, Henry. "Praticando estudos culturais nas faculdades de educação". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas em sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001. p. 85-103.
- GIROUX, Henry. *Cruzando as fronteiras do discurso educacional: novas políticas em educação*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.
- HEILBORN, Maria Luiza. "Gênero, sexualidade e saúde". In: UERJ (Org.). *Saúde, sexualidade e reprodução: compartilhando responsabilidades*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997. p. 101-110.
- JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin. "Entrevista narrativa". In: BAUER, Martin; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2002. p. 90-113.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru (SP): EDUSC, 2001.
- LARROSA, Jorge. "Tecnologias do eu e educação". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva estruturalista*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.
- LOURO, Guacira Lopes. "O cinema como pedagogia". In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 608 p. (Coleção Historial, 6).
- MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

- PINTO, Manuel. *Comunicação e discurso*. São Paulo: Hackers, 1999.
- SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.
- SILVA, Tomás Tadeu da. "A poética e a política do currículo como representação". In: 21ª REUNIÃO ANUAL DA ANPED, set. 1998, Caxambu (MG).
- THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998.

[Recebido em novembro de 2008
e aceito para publicação em junho de 2009]

Cinema as Cultural Pedagogy: Meanings by Elderly Women

Abstract: *Using the theoretical reference of the cultural studies- mainly some foucauldian and feminist studies notions- this paper focuses upon the influence of films on the construction of gender identities. After a brief discussion on aspects of culture, power and identities formation, the meanings established by a group of elderly women on films they have attended during their youth are analyzed. We bring into evidence the effects that the discourses present in that media had upon those women's identity construction and production.*

Key Words: *Cinema; Gender Identities; Discourses; Elderly.*