



## **Relações de Gênero e Cinema: a figura feminina no filme *Potiche*<sup>1</sup>**

Janaina de Araujo Morais<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### **Resumo**

O presente trabalho dedica-se a refletir sobre a participação dos meios de comunicação na manutenção das relações de gênero desiguais e como esses meios contribuem para a sustentação de mitos acerca da história da mulher e, a partir disso, procura-se discutir como a figura feminina foi e é retratada pelo cinema, e de que forma, essa representação é um reflexo da realidade social. Uma análise do longa-metragem francês, *Potiche*, do diretor François Ozon, foi feita, buscando refletir como um filme da indústria cultural pode apresentar, com legitimidade, a figura feminina e qual sua representatividade para as lutas sociais feministas contra o conservadorismo.

**Palavras-chave:** cinema; relações de gênero; feminismo; comunicação;

### **Introdução**

Este *paper* foi desenvolvido a partir de um Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em dezembro de 2011, como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social, na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), intitulado. “Feminismo, Relações de Gênero e Cinema: uma análise do filme *Potiche*”. O TCC foi desenvolvido com a orientação da Profa. Dra. Cláudia Regina Lahni<sup>3</sup>, docente da Faculdade de Comunicação, e co-orientação da Profa. Dra. Daniela Auad<sup>4</sup>, docente da Faculdade de Educação.

O artigo apresenta o que seria uma versão resumida da monografia em questão, buscando refletir como os meios de comunicação atuam, contribuindo para a manutenção das relações de gênero desiguais, tendo como análise o filme francês *Potiche*, do diretor François Ozon. Para tanto, o texto procura abordar a representatividade do movimento feminista, para a libertação feminina e sua contribuição para a construção identitária da mulher, refletindo também, como a imagem da mulher e do movimento foi sendo criada socialmente, e passada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no II 7 Comunicação, Espaço e Cidadania, do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Aluna do último período de graduação em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Minas Gerais. Bolsista do projeto de extensão Cultura no Campus, sob a coordenação da Professora Doutora Silvana Carrizo, pertencente ao grupo docente da Faculdade de Letras da UFJF, email: janainajanis@gmail.com.

<sup>3</sup> Cláudia Regina Lahni é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) e professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>4</sup> Daniela Auad é mestra e doutora em Sociologia da Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP).



culturalmente para gerações futuras, contando com o suporte dos meios de comunicação. Optando-se por focar no cinema e tendo como aporte teórico a crítica cinematográfica feminista, busca-se compreender como este dispositivo foi utilizado para propagar concepções patriarcais sobre as mulheres, ajudando a fomentar as desigualdades de gênero, e como, em contrapartida, este dispositivo, pode ser trabalhado como uma alternativa contracultural.

Entende-se também que dada a dimensão de um TCC, não será possível abordar, neste *paper*, todos os assuntos pontuados com a mesma profundidade feita na monografia, no entanto, isso não impede que uma comunicação de relevância seja feita.

### **Relações de Gênero, Feminismo e Comunicação**

As relações de gênero, tais quais são entendidas hoje, foram construída por meio de ideias sociais e culturais que indicavam o que era adequado aos homens e às mulheres. O gênero é uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres.

Para validar essas identidades subjetivas, discursos tentavam justificar as diferenças sociais entre os sexos com base em fundamentações biológicas, colocando os homens e as mulheres em esferas separadas. O uso do termo gênero rejeita as explicações biológicas, que tentam encontrar um denominador comum, para diferentes formas de subordinação feminina.

Ao romper com esse tipo de discurso Stuart Hall vê o feminismo como um dos movimentos responsáveis pelas quebras de concepções do senso comum.

O feminismo questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”. O slogan do feminismo era: “O pessoal é político”. Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc. Ele também enfatizou, como questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados [sic]. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). (HALL, 1997, p. 49).

O feminismo é, segundo Hall, parte do grupo de “novos movimentos sociais” que surgiram nos anos sessenta, junto com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas e as lutas pelos direitos civis.

Cada movimento destacava a identidade social de seus integrantes: o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas. “Isso constitui o nascimento histórico do que



veio a ser conhecida como a *política de identidade* uma identidade para cada movimento” (HALL, 2002, p.45).

Mesmo sendo um movimento de relevância histórica, o feminismo, é associado, no âmbito do senso comum, como algo ultrapassado e desnecessário para a sociedade atual. Apesar disso, é possível perceber que as mulheres ainda são desvalorizadas e estigmatizadas, em diferentes esferas, no que se refere ao acesso a emprego e renda, à qualificação profissional e ao livre exercício da sexualidade.

Nesse sentido, algumas autoras trabalharam o feminismo, procurando fazer uma retomada histórica sobre a representação social da mulher e sobre o movimento, como é o caso da professora Daniela Auad, autora do livro “Feminismo: que história é essa?”. Em seu livro, Auad desmitifica a história que levou o feminismo a ser conhecido como um movimento de “queima de sutiã”. Segundo a autora, embora não haja consenso, há a lenda sobre 1968, quando, em um concurso de miss nos Estados Unidos, um grupo de feministas, protestando contra os rígidos padrões de beleza impostos pelos concursos, jogou sutiãs em um balde de lixo, em que não havia fogo. Mas um jornalista, para tornar a notícia mais atraente, acrescentou as chamas na ação das ativistas.

É seguindo essa ideia que se faz importante lutar por um espaço legítimo de representação nos meios de comunicação, responsáveis por criar mitos e construir identidades, além de regular a relação do indivíduo com a sociedade. O que se vê, no entanto, é que estes espaços são dominados por grupos de interesse. Com a diversidade de identidades vêm-se necessárias políticas de democratização da comunicação, e a conquista de mais espaços de representação, para fazer existir socialmente os discursos, que são calados ou deturpados pelas esferas de poder. Qualquer indivíduo pode e deve ser capaz de representar diferentes interesses seus e de seus pares. Para Alexandre Barbalho (2005, p.37) “a cidadania, para as minorias, começa, antes de tudo, com o acesso democrático aos meios de comunicação. Só assim ela pode dar visibilidade e viabilizar outra imagem sua que não a feita pela maioria”.

Joan Scott<sup>5</sup> ao refletir sobre minorias comenta a citação retirada de um artigo sobre o assunto, da *International Encyclopedia of the Social Sciences*, acrescentando que:

---

<sup>5</sup> Joan Scott é uma historiadora norte-americana que trouxe grandes contribuições para a história de gênero e para a história intelectual. É professora da faculdade de Ciências Sociais do Instituto de Estudos Avançados em Princeton, Estados Unidos.



É devido a diferenciais de poder entre homens e mulheres que as feministas têm-se referido às mulheres como uma minoria, mesmo que elas perfaçam mais da metade da população. [...] os eventos que determinam que minorias sejam minorias o fazem através da atribuição do status de minoria a algumas qualidades inerentes ao grupo minoritário, como se essas qualidades fossem a razão e também a racionalização de um tratamento desigual. Por exemplo, a maternidade foi frequentemente oferecida como explicação para a exclusão das mulheres da política, a raça como razão da escravização e/ou sujeição dos negros, quando de fato a relação de causalidade se dá ao inverso: processos de diferenciação social produzem exclusões e escravizações que são então justificadas em termos de biologia ou de raça. (SCOTT, 2005, p.18-9)

Durante anos, as mulheres têm lutado pelo direito de exercer sua cidadania, argumentando que são qualificadas, tanto quanto os homens, para esse exercício. No entanto, a sociedade patriarcal lhe negou esse direito ao tratá-la como o outro. A igualdade que os movimentos de minoria buscam, não representa a ausência ou eliminação da diferença, mas sim, o reconhecimento da diferença e a decisão de ignorá-la ou de levá-la em consideração.

### **Cinema e Mulher**

O cinema, enquanto prática discursiva, é mediador das relações entre sujeito e sociedade, podendo exercer, por meio desses discursos, determinados controles sobre certas questões sociais.

Como a mídia, o cinema não somente representa, mas também constitui a realidade, reforçando exclusões e influenciando na subjetividade dos indivíduos. Neste sentido, Guacira Louro<sup>6</sup> (2000), citada por Fernandes e Siqueira, defende que os diferentes gêneros narrativos do cinema “educam” 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”.

O cinema pode ser visto como um produto cultural gerador de significados regulando de forma importante questões referentes à classe social, etnia e gênero. Através da construção de situações e personagens, o cinema representa identidades, que podem ser apropriadas pelo sujeito.

---

<sup>6</sup> Guacira Louro é doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1986). Professora Titular aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atualmente é professora convidada desta mesma universidade, atuando no Programa de Pós-graduação em Educação, na Linha de Pesquisa Educação, Sexualidade e Relações de Gênero.



Com o intuito de estudar a representação da sexualidade feminina nas artes – literatura, pintura, cinema - críticas feministas dos anos de 1970, como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Mary Ann Doanne e Janet Bergstrom, examinaram diversos trabalhos, tanto nas artes clássicas, quanto nos entretenimentos de massa. As críticas utilizaram abordagens que perpassavam pelo cerne da sociologia, da semiologia e da psicanálise.

Apesar da grande rejeição que muitas feministas têm em relação às teorias freudiana e lacaniana, a autora E. Ann Kaplan, em seu livro “A mulher e o cinema”<sup>7</sup>, afirma a relevância da psicanálise para o estado de organização social e industrial característico do século XX. Ela defende a ideia de que os modelos psíquicos criados pelas estruturas capitalistas sociais e interpessoais “exigiram a imediata criação de uma máquina (o cinema) que liberasse seu inconsciente e uma ferramenta analítica (a psicanálise) que compreendesse e ajustasse os distúrbios causados por essas estruturas restritivas.” (KAPLAN, 1995, p.44)

Os signos do cinema clássico estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta as estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica. Segundo a autora, a psicanálise torna-se então uma ferramenta para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por homens e mulheres que se refletem nos filmes.

O cinema clássico hollywoodiano é caracterizado pelo domínio do olhar masculino, que, com o lastro do seu poder político e econômico, além de sexual, relega a mulher à ausência, ao silêncio e à marginalidade. Laura Mulvey (1975), em seu artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, busca na teoria psicanalítica os fundamentos para uma crítica da imagem - sobretudo à produzida no contexto do cinema hollywoodiano – como um produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. A teoria psicanalítica é utilizada como uma espécie de arma política para desvendar os meios como o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema.

O poder dominador do olhar masculino utiliza uma série de mecanismos freudianos, como voyerismo, narcisismo, complexo de castração<sup>8</sup> e fetichismo<sup>9</sup>, para

---

<sup>7</sup> Apesar da grande gama de críticas cinematográficas feministas, como Laura Mulvey, Mary Ann Doanne e Janet Bergstrom, neste item, o enfoque será dado a obra “A Mulher e o Cinema” (1995), da norte-americana, Elizabeth Ann Kaplan, que foi uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica, nos anos 70, junto com as teóricas citadas acima. Tomou-se esta posição não por acreditar que a concepção da autora seja, a melhor ou a mais correta, e sim na tentativa de facilitar o entendimento deste trabalho, já que ao tratar da atividade crítica feminista estará também tratando de teorias psicanalíticas e linguísticas. Como este campo ainda é de pouco conhecimento da autora que escreve este trabalho, o interesse não é aprofundar nas duas teorias, mas sim, apropriar-se delas para a análise fílmica, visto que esta apropriação é considerada necessária por muitas críticas.

<sup>8</sup> Complexo centrado na fantasia de castração, que proporciona uma resposta ao enigma que a diferença anatômica dos sexos (presença ou ausência de pênis) coloca para a criança. Essa diferença é atribuída à amputação do pênis na



efetivar a submissão feminina. Kaplan explica alguns desses mecanismos analisando quatro filmes, que exemplificam como a imagem da mulher vai sendo construída por esse olhar masculino ao longo dos anos.

O filme “A dama das camélias”<sup>10</sup> (1936) traz o clássico enredo da figura masculina, que ao ser economicamente superior, exerce uma autoridade, impondo exigências sobre a mulher. Feita para servir de objeto erótico, a mulher que o filme apresenta, deve sacrificar seu desejo em favor do desejo masculino. Submetendo-se às leis masculinas ela contribui para a manutenção do patriarcado. A mulher retratada em “A dama das camélias” é vulnerável tanto economicamente, quanto sexualmente, precisando de um tipo certo de homem que a proteja dela própria e de outro tipo de homem.

“A vênus loura” (1932) apresenta um segundo método de dominação da mulher dentro do sistema representacional para diminuir a ameaça que a sexualidade feminina representa para o patriarcado. O filme traz a história de Helen, uma mulher que para pagar as despesas médicas de seu marido doente, consegue um emprego como cantora. No clube onde trabalha, conhece um policial por quem se apaixona. Enquanto seu marido está viajando para se tratar, Helen decide viver com o policial, levando seu filho, Johnny, consigo. Ao retornar da viagem o marido, Edward, vai atrás de Helen querendo o filho de volta. Para não perder o menino, Helen decide fugir vivendo clandestinamente e tendo que recorrer à prostituição para sobreviver. Cansada de fugir dos detetives contratados pelo marido, Helen retorna, entrega seu filho a Edward e vai investir na carreira de cantora. Helen tem uma ascensão meteórica e uma das “cenas-chave” é a personagem cantando em um elegante clube de Paris, vestindo um traje

---

menina. A estrutura e os efeitos do complexo de castração são diferentes no menino e na menina. O menino teme a castração como realização de uma ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais, surgindo daí uma intensa angústia de castração. Na menina, a ausência do pênis é sentida como um dano sofrido que ela procura negar, compensar ou reparar. O complexo de castração está em estreita relação com o complexo de Édipo e, mais especificamente, com a função interditoria e normativa. (trecho retirado do glossário do site: [www.psicopedagogia.com.br](http://www.psicopedagogia.com.br)).

<sup>9</sup> Fetichismo é um termo freudiano que se refere à perversão em que os homens buscam encontrar o pênis na mulher, com o objetivo de alcançar para si a satisfação erótica. É o medo da castração que está por trás do fetichismo, impedindo que haja excitação sexual com uma criatura que não tenha pênis, ou algo que o substitua. No cinema, todo o corpo da mulher pode ser “fetichizado” com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual, isto é da castração. Trecho retirado do livro *A Mulher e o Cinema*, de Ann Kaplan, 1995, p. 32).

<sup>10</sup> Ambientado em Paris nos anos 1840, “A dama das camélias” traça a história de Marguerite, uma mulher que vive para conquistar amantes ricos. Confundindo Armand Duval (filho de um advogado de classe média), com um rico barão, ela se apaixona pela primeira vez. Mas rejeita Armand para ficar com o barão. Depois de algum tempo, os dois amantes se reencontram e vivem uma grande paixão, até Marguerite ser persuadida por um Monsieur a desistir de Armand e voltar para o barão. Quando anos mais tarde, Armand ganha uma boa quantia em dinheiro e pede a Marguerite que vá embora com ele, ela emocionada recusa a proposta. O barão e Armand, então, desafiam-se para um duelo, do qual o barão sai ferido, obrigando Armand a fugir. Abandonada também pelo barão, a saúde de Marguerite é frágil e ela acaba morrendo nos braços do amado, que retorna do refúgio, para conceder-lhe o perdão.

masculino muito marcante. “Ao transformar a imagem feminina em fetiche, o homem tenta negar a sua diferença, ele incorpora-a ao seu próprio corpo, além de vestir a mulher em trajes masculinos. Assim a mulher, enquanto mulher, desaparece, redesenhada como está à semelhança do homem.” (KAPLAN, 1995, p. 21). No entanto, Kaplan acrescenta que esta imagem pode produzir um efeito inverso nas espectadoras – a imagem feminina masculinizada pode tornar-se uma imagem de resistência.

O filme também mostra uma ligação entre a tentativa masculina de “fetichizar” a mulher e a repressão da maternidade no patriarcado, que reserva à mãe a atitude de silêncio, ausência e marginalidade. A personagem foge para ficar com o filho, mas pela intensidade do empenho dos agentes patriarcais, a ameaça que esta atitude representa, faz com que Helen se reintegre no final do filme, em seu lugar dentro da família patriarcal – Helen ganha o perdão do marido e retorna para a casa, para viver junto ao seu filho.

Outro filme analisado por Kaplan é o “A dama de Xangai”<sup>11</sup> (1946). Neste longa-metragem a mulher não é mais vítima desprotegida, nem substituto fálico, pelo contrário, a ameaça que sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem feminina.

Como em todos os filmes *noir*, agora a heroína é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída. Enquanto no modelo de vítima, a heroína assume o sofrimento para si e normalmente morre (por doença ou pobreza), e no modelo fetichista, via de regra a mulher é controlada pelo matrimônio, já aqui, ao reunir os dois modelos, a *femme fatale* deve ser assassinada. O revólver ou a faca assumem o lugar do falo que deve, eliminando-a, dominá-la. (KAPLAN, 1995, p. 22).

O cinema *noir* foi uma abertura para a ameaça que a sexualidade feminina propunha, essa sexualidade foi expressa em sua totalidade. No entanto, o cinema contemporâneo<sup>12</sup> foi muito mais longe na representação explícita da sexualidade

---

<sup>11</sup> “A dama de Xangai” é um filme dirigido por Orson Wells que conta a história de Michael O'Hara, um desempregado irlandês, que se envolve com Elsa, a misteriosa mulher do promotor Arthur Bannister. Ela e o marido estão a caminho de São Francisco, voltando de Xangai, a bordo de um barco e contratam Michael para trabalhar durante a viagem. No trajeto, o parceiro de Bannister, George Grisby se junta ao casal. Grisby induz Michael a ajudá-lo a forjar a morte de Bannister para receber um seguro de vida. Michael, que está completamente seduzido por Elsa, aceita a proposta e planeja fugir com ela logo que Grisby lhe pagar a sua parte do seguro. Mas quando Grisby é encontrado morto, Michael é acusado de homicídio e descobre que Elsa também estava envolvida na tentativa de matar o marido. Na cena final, O'Hara presencia uma troca de tiros entre Elsa e Bannister, que já sabe do plano da esposa e O'Hara, mesmo vendo que Elsa está ferida, deixa-a morrendo, determinado a esquecê-la.

<sup>12</sup> No período de transição do cinema dos anos 60, para o cinema dos anos 70 surgiram filmes que abordavam temáticas politicamente engajadas e que procuravam retratar de maneira mais fiel a realidade vivida pelos espectadores em seus diversos meios de convivência social, marcando o início do cinema contemporâneo.



feminina. A causa é atribuída aos numerosos movimentos dos anos 60, que produziram mudanças culturais radicais que afrouxaram os rígidos códigos puritanos.

Os mecanismos – vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude – que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais, não funcionam mais nesse momento após os anos 1960 - “a mulher sexual não pode mais ser taxada de ‘má’, uma vez que adquiriu o direito de ser “boa” e sexual.” (KAPLAN, 1995, p. 23).

A crítica feminista Molly Haskell (citada por Kaplan) observou que, em consequência disso, no início dos anos 1970 houve um grande número de filmes que mostravam mulheres sendo estupradas. A maior hostilidade patriarcal era expressada na ideia de que todas as mulheres queriam sexo. Com essa ideia, a repulsa do homem nasce do fato de ser forçado a reconhecer a vagina, e com isso a diferença sexual. E a reação masculina é querer penetrar o mais dolorosamente e de preferência à força, para punir a mulher por tal suposto desejo e para manter o controle sobre a sexualidade dela, provando sua “masculinidade” pela habilidade de dominar com o falo.

Para exemplificar essas mudanças, Ann Kaplan utiliza o filme “À procura de Mr. Goodbar” (1977), que traz a história de Teresa, uma mulher livre, que se relacionava com vários homens, mas que tem um final trágico ao conhecer George em um bar e convidá-lo para ir ao seu apartamento. George era um jovem inseguro e teve dificuldades na hora de fazer sexo com Teresa. Quando na manhã seguinte ela pede para que o jovem vá embora, ele com raiva fica excitado e violentamente faz sexo com Teresa, ao mesmo tempo que a apunhala, quando histericamente começa a gritar.

Enquanto a *femme fatale*, nesta fase cinematográfica, usava a sua sexualidade para manipular o homem para conseguir o que queria, a mulher liberada busca satisfazer-se, forçando o homem a confrontar-se diretamente com seus medos da sexualidade feminina. E se a *femme fatale* tinha que ser morta por incitar o desejo no homem, a nova mulher sexual tem que ser dominada pelo falo como forma de assegurar o controle masculino sobre a recém descoberta da expressividade sexual. Seu estupro e sua morte são, portanto, um castigo por recusar a se submeter aos códigos que definem seu espaço e limitam suas possibilidades ao que o patriarcado exige.

Em última análise Kaplan afirma que “nos filmes de Hollywood é negada à mulher uma voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeitado ao desejo masculino. Em silêncio, elas vivem vidas frustradas ou, se resistem a essa condição, sacrificam as próprias vidas por tal ousadia.” (KAPLAN, 1995, p. 24).



### **Potiche**

O filme *Potiche* é uma produção francesa-belga, de 2010, dirigida por François Ozon, um escritor e cineasta francês, que ficou conhecido internacionalmente pelos filmes *8 femmes* e *Swimming Pool*. Ozon estudou cinema na Universidade de Paris I e também na escola francesa de cinema *La Femis*.

*Potiche – a esposa troféu* (título do filme traduzido para o português) é escrito pelo próprio diretor, baseado em uma peça de teatro homônima, de Pierre Barillet e Jean- Pierre Grédy, dramaturgos franceses. A trama se passa na França dos anos de 1970 e conta a história da família Pujol.

O elenco conta com duas figuras muito marcantes no cinema francês: Catherine Deneuve, como Suzanne Pujol e Gérard Depardieu, como Maurice Babin. E com outros quatro atores que já trabalhavam no cinema, mas não tão conhecidos como Deneuve e Depardieu - Fabrice Luchini, como Robert Pujol, Karin Viard, como Nadège, Judith Godrèche, como Joëlle Pujol e Jérémie Renier, como Laurent Pujol.

Suzanne Pujol é uma mulher da burguesia, casada com Robert Pujol que comanda a fábrica de guarda-chuvas, herdada por Suzanne. Robert é um homem arrogante e machista, que durante o casamento manteve relacionamentos com outras mulheres, inclusive com a própria secretária, Nadège. Não bastando, Robert coordena a fábrica e os funcionários com “mãos-de-ferro”, privando-os de seus direitos trabalhistas.

O termo *potiche*, título do filme, faz referência a um objeto de decoração, como um troféu, e no longa-metragem esse objeto faz referência a Suzanne, que, casada há mais de 30 anos com Robert, faz “vista grossa” às suas traições, voltando sua atenção para a casa, os filhos (Joëlle e Laurent) e para os poemas que escreve. Submissa às vontades do marido, Suzanne inicialmente sequer consegue defender suas opiniões e ideias. Assim, pertence àquela casa somente como objeto de decoração. Mas essa situação muda quando, devido às más condições de trabalho, os funcionários da fábrica declaram greve e Robert tem sua saúde prejudicada por não aceitar a ação dos trabalhadores, precisando se afastar do cargo para se tratar. Com isso, quem assume seu posto é Suzanne, que, com o auxílio do comunista, também prefeito e deputado, Maurice Babin, entra em harmonia com os funcionários. Contando com a ajuda dos filhos, Suzanne faz grandes modificações na fábrica, modernizando a produção de guarda-chuvas.



Quando Robert volta do tratamento percebe que tudo está modificado e que Suzanne não é mais a sua esposa troféu. Ele quer retomar o seu lugar na fábrica, mas Suzanne não aceita as imposições do marido. Para conseguir o que quer, Robert manipula Babin, para que a esposa perca o prestígio junto aos trabalhadores e para que, com isso, a posição dela na fábrica seja revista pelo conselho. Contando com o apoio da filha Joelle (o voto de Minerva) Robert retoma sua posição na fábrica, decepcionando Suzanne e o filho, Laurent.

Pela atitude do marido, Suzanne pede o divórcio e vai além: lança a sua candidatura para o legislativo, contra Maurice Babin. Com o apoio do filho, da secretária Nadège (que se tornou sua grande aliada) e de várias pessoas que admiravam seu trabalho, Suzanne é a candidata de maior prestígio, ganhando a eleição para deputada, enquanto Maurice Babin continua apenas como prefeito.

Depois desse breve panorama sobre o enredo do filme, o próximo momento dedica-se a análise de discurso de algumas cenas. Neste *paper* não foi possível fazer uma análise minuciosa cena por cena, como feita no TCC, mas acredita-se que as cenas definidas darão o dimensionamento necessário para este trabalho.

### **O feminismo no filme**

Ao se passar nos anos de 1970, o filme retrata as modificações que ocorrem com a personagem Suzanne Pujol, em decorrência do movimento Feminista, o qual, na época ganhava grandes proporções. Portanto, em muitas cenas, são abordadas concepções feministas, tópicos defendidos pelo movimento e transformações que o movimento estava causando na sociedade e nas mulheres.

Um exemplo disso é a cena, na qual pode ser notada uma expressão do feminismo marxista<sup>13</sup>, quando Babin ajuda Suzanne a se preparar para a reunião com os trabalhadores, para discutirem as reivindicações. Ele tenta controlá-la dizendo o que deve ou não falar no discurso, e em um momento chega a dizer que Suzanne deveria iniciar uma frase com a seguinte sentença: “Sou apenas uma mulher, mas...”. Suzanne logo o corta dizendo que não quer se desculpar por ser uma mulher. E Babin rapidamente tenta contornar, afirmando que não era isso que ele queria dizer e Suzanne retruca: “No fundo você é um misógino”. Maurice fica bravo e diz: “Como ousa? Nós apoiamos todas as reivindicações das mulheres”. E ela continua

---

<sup>13</sup> Nesta corrente postula-se que se a opressão contra a classe trabalhadora cessar, a opressão contra a mulher também cessará.



pensando em seu discurso e por fim diz: “Sim, sou uma mulher! Queiram ou não, sou uma mulher”. Nesta cena, Maurice diz que não é um misógino, e a comprovação dessa afirmativa está no fato dele pertencer a um partido de esquerda que apóia a causa das mulheres. No entanto, o que se percebe ao longo do filme e o que é visto em alguns momentos da história do movimento esquerdista, é que a causa feminina recebe atenção e apoio quando as reivindicações das mulheres andam paralelas aos interesses dos partidos de esquerda. Se, alguma bandeira levantada pelo movimento feminista causar transtornos que interfiram nos interesses desses partidos políticos dominados majoritariamente por homens<sup>14</sup>, o apoio é retirado. O suporte dado ao movimento feminista pelos movimentos de esquerda acontece apenas quando os problemas da mulher são também problemas da classe proletária.

Uma outra cena muito significativa que caminha na direção de um feminismo que busca a emancipação feminina, um feminismo burguês<sup>15</sup>, é quando Robert Pujol retorna à fábrica depois de três meses ausente. Nesta parte, Robert conversa com Suzanne no escritório, agradecendo pelo tempo que ficou em seu lugar, insinua também que este tempo foi um período de férias para os funcionários, mas que, com a volta dele, tudo retoma seu curso “certo” e a vida tranquila dos trabalhadores termina. No entanto, Suzanne afirma que ninguém esteve de férias e que inclusive, durante a ausência de Robert, eles conseguiram recuperar o tempo que havia sido perdido com a greve e acrescenta, por fim, que não vai sair do cargo. Robert espantado com a reação da esposa pergunta: “Afim, quem é o patrão aqui?” e Suzanne retruca: “Eu! Analise a situação: represento um quadro de empregados sorridentes, justos e amáveis, consegui até colocar seus próprios filhos trabalhando na fábrica. Por que deveria sair do cargo?”. Robert responde debochado: “Porque tenho a maioria acionária, eis porquê, tolinha”. E Suzanne calmamente diz: “Examinei tudo em detalhe

---

<sup>14</sup> Durante a fase do progresso industrial na União Soviética, o governo stalinista criou planos econômicos, que necessitavam de uma grande quantidade de mão de obra, o que resultou no recrutamento de muitas mulheres para as linhas de montagem. Para que a mão de obra feminina se tornasse qualificada foi reservada 25% a 50% das vagas em escolas técnicas e universidades para mulheres e os salários entre operárias e operários se igualaram. No entanto, como as condições de vida e trabalho eram precárias e cada vez era mais difícil para as mulheres conciliar o trabalho fora do lar com os filhos, houve uma forte queda na taxa de natalidade a partir de 1934. Para o governo, era então necessário tomar medidas que contornassem essa situação. Criaram, então, políticas que fomentassem a volta da estrutura familiar tradicional (com marido, esposa e filhos) e uma moralidade sexual puritana. O aborto livre foi abolido em 1936, o divórcio ficou cada vez mais difícil de ser obtido e as cotas para as mulheres nas escolas técnicas e universidades, suprimidas. O governo considerava que “a questão da mulher estava resolvida. Desde que ambos os sexos eram iguais em direitos e deveres, ao menos em teoria, já não eram necessárias medidas especiais a favor do, anteriormente, sexo oprimido.” (trecho retirado do livro *As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres*, de Ana Isabel Álvarez González, 2010, p. 143).

<sup>15</sup> Alinhado ao liberalismo, os grupos dessa corrente lutam por uma maior participação das mulheres na sociedade, pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, criando oportunidades e dando responsabilidades para essas mulheres.



durante seu cruzeiro. Papai me deixou 15% das ações, minha irmã Geneviève herdou a mesma coisa. Acrescente a isso os 10% de Laurent, 10% de Joëlle e mais os pequenos acionistas que me delegaram poderes. No total são 55% de ativos. Isso deixa você com 45%”. Robert fica boquiaberto, e Suzanne acrescenta consolando-o: “Mas não se preocupe, defenderei seus interesses como uma leoa! Enfim você poderá viver sem preocupações. Golf, pesca, caça, jogar bridge. Não vai parar”. Robert quase sem reação fala: “Deixe-me entender. Agora sou eu a peça de decoração?” e Suzanne responde: “De certa maneira, mas verá que logo se acostuma.” Esta cena mostra Suzanne como uma mulher capaz de coordenar uma fábrica, que é capaz de exercer um cargo público, tanto quanto um homem e que ela já não é mais a mulher que ocupa uma posição de inferioridade em relação ao marido.

Completando esta cena, o diretor François Ozon apresenta outro momento, em que Robert Pujol está assistindo a um programa de televisão com foco no público feminino, intitulado “*Aujourd'hui madame*”<sup>16</sup> (Hoje Madame), programa este que Suzanne adorava assistir. O programa apresenta vários depoimentos de homens que foram entrevistados nas ruas por um repórter. E essas pessoas respondem à seguinte pergunta: “Você é a favor da mulher trabalhar?” A maioria das respostas foram machistas: “O marido deve ganhar dinheiro suficiente para que a mulher fique em casa e cuide bem das coisas” e “Trabalho é coisa para homem”. Depois o repórter acrescenta outra pergunta: “Acha que as mulheres devem ganhar tanto quanto os homens?” e a resposta que vem logo em seguida é: “Não. Os sexos são diferentes”.

Resgatar esse programa que passava na década de 70 é um meio de situar o espectador no contexto da época e explicar um dos motivos pelos quais se fazia (e se faz) necessária a luta feminista naquele momento, mostrando a importância da modificação da personagem Suzanne ao longo da trama.

Outro momento do longa-metragem que vai tratar da luta feminista, de forma direta, é quando Suzanne decide lançar sua candidatura ao legislativo, contra Maurice Babin.

Em seu discurso de vitória, Suzanne ressalta o respeito ao seu adversário político, Babin, e ao seu pai, que foi um grande benfeitor da cidade. E finaliza o discurso dizendo: “Meu sonho, tornando-me sua deputada seria de abrir um imenso guarda-chuva para tê-los todos ao meu redor, para abrigá-los, incentivá-los, paparcá-

---

<sup>16</sup> Programa diário da TV francesa criado para mulheres do lar, que funcionava como uma revista feminina. Foi transmitido durante 1970 a 1975, nos canais da ORT, e de 1975 a 1992 na *Antenne 2*.



los. Porque vocês todos são crianças, minhas crianças”. A multidão grita mamãe repetidamente e ela retoma: “Sim, é o que quero ser para vocês, uma mãe<sup>17</sup>. Durante 30 anos me realizei cuidando da casa de Robert Pujol e só precisei de alguns meses para colocar sua fábrica em ordem. Por que não tentar a mesma coisa com a França? Após séculos de opressão e escravidão, chegou a hora das mulheres retomarem o poder. Está na hora de voltarmos à época do matriarcado e ao tempo abençoado das Amazonas!”. Assim, Suzanne finaliza seu discurso e começa a cantar a música “*C'est beau la vie*”<sup>18</sup> (“A vida é bela”).

O discurso final de Suzanne incita as mulheres a retomar o poder que tinham na época em que o matriarcado poderia ter existido, o que não é comprovado segundo Heleieth Saffioti (AUAD, 2003). E em sua fala, Suzanne apela para o lado materno das mulheres, o que faz com que seu discurso de libertação feminina perca um pouco da representatividade, já que retoma preceitos patriarcais, ao ressaltar o valor da mulher como mãe, em um espaço público, onde a mulher deveria também exercer sua subjetividade e legitimar sua identidade enquanto sujeito político. Apesar de questionáveis em seu valor emancipatório e democrático, as palavras de Suzanne marcam uma vitória feminina.

Na década de 70, uma mulher ocupar um cargo político era algo que fugia do padrão determinado pela sociedade patriarcal. Mesmo que Suzanne ainda reproduza certos discursos vindos da sua criação machista, ela sair da sua condição de esposa troféu e se tornar uma representante do legislativo da França é uma vitória da mulher e da luta feminista.

### **Considerações Finais**

Ao contrário do cinema clássico hollywoodiano, que possui produções cinematográficas predominantemente dominadas pelo “olhar masculino”, mantendo as mulheres na marginalidade, o filme *Potiche* é capaz de levantar questionamentos acerca do feminismo e da representatividade da mulher na sociedade, por meio da personagem de Suzanne Pujol. O diretor foi capaz de construir uma narrativa que,

---

<sup>17</sup> Durante as eleições de 2008, em vários momentos, a mídia se referiu à candidata a presidência e atual presidente do Brasil, Dilma Rousseff, como a “mãe do PAC”, “madrinha do PAC”, “afilhada de Lula”, na tentativa de afirmar os atributos tradicionalmente femininos, nesse lugar de disputa do poder majoritariamente dominado por homens. (Para saber mais ver Auad et Lahni, 2011, p.7.). Esse fato que ocorreu com Dilma se assemelha com a postura adotada pela personagem de Suzanne.

<sup>18</sup> Música escrita por Isabelle Aubret (cantora francesa), após sofrer um acidente de carro. A melodia foi composta por Jean Ferrat, cantor, compositor e comunista francês.



ao mesmo tempo em que se situa na década de 70, aborda assuntos ainda muito atuais – o que é, em um só tempo, um mérito para o diretor e uma expressão da imprescindibilidade do Movimento Social de Mulheres, em seus muitos feminismos.

Com o filme, François Ozon mostra que a luta pela emancipação da mulher é um assunto atemporal, até mesmo em uma sociedade em que o movimento feminista é muitas vezes estigmatizado, considerado sem valor, ou, pior ainda, defende-se, em determinados nichos acadêmicos, um pós-feminismo. Ao apresentar um desfecho, em que a mulher conquista sua liberdade ultrapassando os limites da esfera privada, e o faz como uma vencedora, o diretor utiliza a linguagem cinematográfica para retratar uma imagem feminina que em muitas outras produções foi negada, como é o caso dos quatro filmes analisados por Kaplan, em seu livro, e que foram citados no capítulo três: “A dama das camélias”, “A vênus loura”, “A dama de Xangai”, “À procura de Mr. Goodbar”.

Este trabalho percebe o cinema como uma alternativa de representação válida e como um espaço importante de empoderamento das minorias sociais. Ao ter como objeto de estudo um filme da indústria cultural, que apresenta a mulher como uma figura autônoma, libertadora e independente, é possível acreditar que, como defende o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva<sup>19</sup>, ao contrário do que muitos acreditam, essa indústria não é um todo monolítico e impenetrável do ponto de vista ideológico, existem “brechas” através das quais é possível passar para o público, conteúdos diversos, e muitas vezes contrários aos interesses dos grupos dominantes e das instituições de governo.

Finalmente, procurou-se mostrar como a carência desses espaços de representação para as minorias tem contribuído para o distanciamento entre os indivíduos, suas práticas, condições de vida e existência do fomento de modelos diferentes dos usualmente apresentados e relacionados aos padrões heterossexuais e eurocentrados. Tais modelos devem ser relativizados em sua legitimidade e status, de modo a contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, na qual todas as formas e condições de vida possam ser visibilizadas, analisadas e respeitadas.

---

19 No Livro de 1986, “Comunicação Popular e alternativa no Brasil”, escrito em conjunto com a professora doutora Regina Festa, o jornalista escreveu sobre as possibilidades de abertura da indústria cultural na época da ditadura militar, no texto: “As brechas da Indústria Cultural Brasileira”, p. 31- 52.



## Referências Bibliográficas

- ADOROCINEMA. <[www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)> Acesso em: 25/10/2011.
- AGENCIA Patrícia Galvão. <[www.agenciapatriciagalvao.org.br](http://www.agenciapatriciagalvao.org.br)> Acessado em: 02/11/2011.
- AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BARBALHO, Alexandre. Cidadania, minorias e mídia: ou algumas questões postas ao liberalismo. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre (Orgs). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- FERNANDES, Wânia Ribeiro; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz. **O cinema como pedagogia cultural**: significações por mulheres idosas. In: Revista Estudos Feministas, vol. 18, núm. 1, enero-abril, 2010, pp. 101-119.
- GONZÁLEZ, Ana Isabel Alvarez. **As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres**. São Paulo: Expressão Popular, SOF – Sempre Viva Organização Feminista, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, 7 ed.
- JORDÃO, Janaina; MENDONÇA, Maria Luiza. Domésticas no Cinema: identidade e representação. In: BARBALHO, Alexandre (Org.); FUSER, Bruno (Org.); COGO, Denise (Org.). **Comunicação para a cidadania**: temas e aportes teórico-metodológicos. 1. ed. São Paulo: INTERCOM, 2010. v. 5. 333 p.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. **A Mulher e o Cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAHNI, Cláudia Regina et al. **Gênero e Comunicação**: a caminho de um Estado da Arte. In: VIII Encontro Regional de Comunicação, 2010, Juiz de Fora.
- \_\_\_\_\_; AUAD, Daniela. **Comunicação Política e Relações de Gênero**: a presença da mulher na imprensa em período eleitoral. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. In: *Screen* 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18
- POTICHE. Direção: François Ozon. França/Bélgica, 2010, Drama, 100 min.
- PSICOPEDAGOGIA. <[www.psicopedagogia.com.br](http://www.psicopedagogia.com.br)> Acesso em: 20/10/2011.
- SCOTT, Joan. **O enigma da igualdade**. Florianópolis: *Revista de estudos feministas*, 2005.
- SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre (orgs). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- SILVA, Carlos Eduardo. As brechas da indústria cultural brasileira. In: FESTA, Regina;
- SILVA, Carlos Eduardo (Orgs). **Comunicação Popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.