



CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA

**MULHERES NORDESTINAS, SUJEITOS OU OBJETOS?
ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM QUATRO FILMES
BRASILEIROS DA DÉCADA DE OITENTA**

CAMPINAS
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA

**MULHERES NORDESTINAS, SUJEITOS OU OBJETOS?
ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM QUATRO FILMES
BRASILEIROS DA DÉCADA DE OITENTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Multimeios do Instituto de Artes, da Universidade Estadual
de Campinas, para obtenção do título de Doutora em
Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA
CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA, E
ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCIUS CESAR
SOARES FREIRE

A handwritten signature in blue ink is positioned above a horizontal line. The signature is stylized and appears to be the name of the author or supervisor.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P166m Paiva, Carla Conceição da Silva, 1975-
Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos? Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta / Carla Conceição da Silva Paiva. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema - história. 2. Mulheres. 3. Brasil, Nordeste. 4. Feminismo. 5. Cinema brasileiro. I. Freire, Marcius César Soares, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Northeastern Women, subjects or objects? Analysis of female representation in four Brazilian films in the eighties

Palavras-chave em inglês:

Film-history

women

Brazil, Northeast

Feminism

Brazilian cinema

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutora em Multimeios

Banca examinadora:

Marcius César Soares Freire [Orientador]

Nuno César Pereira Abreu

Antônio Fernando da Conceição Passos

Josette Maria Alves de Souza Monzani

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Data de defesa: 28-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

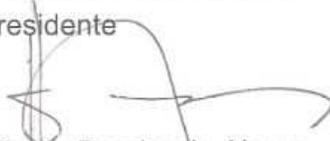
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

5

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Carla Conceição da Silva Paiva - RA 099751 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Március César Soares Freire
Presidente



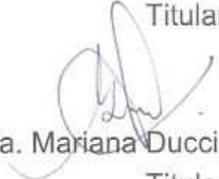
Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Titular



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
Titular



Profa. Dra. Mariana Duccini Junqueira da Silva
Titular

RESUMO

Nosso trabalho se apresenta como uma reflexão sobre as representações das mulheres nordestinas presentes no cinema brasileiro da década de oitenta, buscando, especificamente, distinguir de que forma essas mulheres são caracterizadas e qual a relação dessas encenações com o movimento feminista da época. Considerando que um filme apresenta muito da sua realidade social, partimos das relações existentes entre cinema e história e a análise do discurso para decompor as imagens de *Gabriela* (1983); *Parahyba, mulher-macho* (1983); *A Hora da estrela* (1985) e *Luzia-Homem* (1987). Ao contrário do que consideravam a maior parte dos críticos de cinema da década de oitenta, no Brasil, percebemos que nossas quatro protagonistas não eram totalmente alienadas e que suas ações não eram inócuas em termos de rompimento com as regras sociais. Não podemos assinalar os filmes *corpus* desta pesquisa como “sexistas”, mas também não rotulamos como “cinema de mulheres”. À margem desses dualismos, procuramos caracterizá-los como narrativas audiovisuais com extrema identificação com o universo feminino e com as lutas empreendidas pelas mulheres na sociedade brasileira da década de oitenta. Buscamos perceber o grau de adesão desses cineastas aos diversos tipos de “feminismos”.

Palavras-chave: Cinema - história; mulheres; nordeste; feminismo; e cinema brasileiro.

ABSTRACT

This work presents a thinking on the representation of northeastern women at the Brazilian cinema in the eighties, looking specifically distinguish how these women are characterized and what the relationship of these scenarios with the feminist movement of the time. Considering that films reflect the society and values, etc, we set the relationship between film and history as well as the discourse analysis to deconstruct the representation of Gabriela (1983); Parahyba, mulher-macho (1983); A hora da estrela (1985) and Luzia homem (1987). Unlike many film critics have considered during the 80s in Brazil, we realized that our four protagonists were not totally alienated and that his actions were not innocuous in terms of disruption to social rules. We can not describe these films of this research films as "sexist", nor label them as " women's cinema." Alongside these dualisms, seek characterizes them as audiovisual narratives with extreme identification with the feminine universe and the struggles waged by women in Brazilian society of the eighties. We seek to understand the extent to which these filmmakers to various types of "feminisms".

Keywords: Film - history; women; northeast; feminism; and brazilian cinema.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	xiii
INTRODUÇÃO	17
1. O CENÁRIO DE NOSSA PESQUISA	43
1. 1. O MOVIMENTO DAS MULHERES NO BRASIL E AS PRINCIPAIS BANDEIRAS DE LUTA NA DÉCADA DE OITENTA	46
1.1.1. Os primórdios do movimento das mulheres no Brasil	47
1.1.2. O novo feminismo brasileiro	52
1.1.3. O feminismo brasileiro na década de oitenta e seus principais temas	59
1.1.4. O combate à violência, a saúde, o trabalho e a sexualidade das mulheres	65
1.2. A REPRESENTAÇÃO FEMINISTA DAS MULHERES	79
1.2.1. O feminismo e a mídia na década de oitenta	79
1.2.2. O movimento feminista no cinema	84
1.2.3. A autoria feminina no cinema sobre uma visão feminista	99
2. O CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE OITENTA	103
2.1. O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE OITENTA ..	115
2.1.1. O cangaço no cinema brasileiro da década de oitenta	122
2.1.2. A representação dos migrantes nordestinos no cinema brasileiro da década de oitenta	126
2.1.3. O sertanejo como metonímia do sertão	131
2.1.4. O heroísmo nordestino no documentário	135
3. A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NORDESTINAS NO CINEMA NACIONAL	141
3.1. SOBRE A FORMA DE REPRESENTAR O FEMININO OU UM POUCO DE HISTÓRIA DAS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES	143
3.2. A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO	153
3.2.1. A representação feminina no cinema brasileiro da década de oitenta	166
3.3. A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NORDESTINAS NO CINEMA BRASILEIRO	168
3.3.1. O protagonismo das mulheres nordestinas no cinema brasileiro	184

3.3.1.1. Mulheres nordestinas urbanas	190
4. PARA ALÉM DO PROTAGONISMO DAS MULHERES NORDESTINAS NO CINEMA DA DÉCADA DE OITENTA	195
4.1. O TEXTO E A TELA: PROLEGÔMENOS PARA UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA	196
4.1.1. O luar de Gabriela	196
4.1.2. Paixão e morte na Parahyba	203
4.1.3. Culpa, lamento e a perda de uma estrela	208
4.1.4. Luzia, a mulher-homem	213
4.2. O CAMPO SOCIAL RETRATADO PELOS FILMES	228
4.3. A CARACTERIZAÇÃO DAS MULHERES NORDESTINAS NAS TELAS .	221
4.3.1. As atrizes e nossos primeiros olhares sobre nossas quatro personagens nordestinas	221
4.3.2. Em linhas gerais, muitas nordestinas possíveis nas telas	236
4.3.3. O feminino versus o masculino	252
4.3.4. Dois modelos majoritariamente femininos	267
4.4. PARA ALÉM DO PROTAGONISMO DAS MULHERES NORDESTINAS: OUTRAS PRESENÇAS FEMININAS NAS TELAS	271
CONCLUSÕES	281
REFERENCIAS	297
FICHA CATALOGRÁFICA DOS FILMES ANALISADOS	313
FILMES CITADOS	315

AGRADECIMENTOS

Ao contrário da maioria das pessoas, eu adoro ler os agradecimentos dos trabalhos acadêmicos (tese, dissertações, monografia etc.). Normalmente, essa leitura me faz projetar um pouco do universo de quem realizou determinado estudo e desvendar uma parte do processo pelo qual passou cada pesquisador. Gosto de imaginar o rosto de cada homenageado tendo contato com seu nome impresso no papel e a emoção do pesquisador ao selecionar esses nomes e qualificar a relevância de cada um deles na concretização da tarefa árdua e, na maior parte do tempo solitária, da escrita. Alguns textos de agradecimentos são mais poéticos, outros mais concisos. Tímidos ou longos, eles atendem a uma espécie de “rito de passagem” e, nesse momento, servem como um alento para essa autora, um sinal de que: “Você conseguiu!”. “Chegou até o final.” Por isso, depois de longos/rápidos quatro anos e meio, vivendo cotidianamente; na saúde e na doença; na pobreza e na riqueza; na criatividade e nos dramas existenciais; perto ou longe de tudo, de todos e todas, quero agradecer, de forma sincera e profunda, a todas as pessoas que me encorajaram e estiveram comigo ao longo desse desafio que é a produção de uma tese de doutorado.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pela minha vida, saúde, sabedoria, mas, particularmente, por alimentar sempre minha “ousadia” e minha capacidade de sonhar, imaginar, voar pelos livros, pela vida, pelo mundo.

Em seguida, quero agradecer a todos meus familiares (ainda que a maior parte deles não entendam direito o que é uma tese de doutorado), por compreenderem minhas ausências, meus impedimentos, a distância, e respeitarem minha escolha profissional, principalmente minha mãe, Maria da Conceição da Silva Paiva, meu exemplo de dedicação e amor incondicional que enfrentou seus “medos”, superou seus “traumas” e pacientemente me socorreu sempre que precisei com uma palavra de conforto, um colo amigo, um abraço apertado.

Às minhas amigas de Salvador, particularmente Uilta Farias Paixão (Ui) e Cristiane Ferreira (Cris) que também superaram nosso afastamento físico por telefone, Skype e e-mails e fizeram companhia para mim nessa louca jornada, voando para Campinas e São Paulo, sempre que possível; comemoraram cada disciplina concluída, artigo publicado e capítulo finalizado como se fosse a concretização de seu próprio sonho.

Às minhas amigas “desbravadoras”, mulheres guerreiras que migraram dos mais diversos “cantinhos” brasileiros, como eu, para adotar Campinas e São Paulo como as cidades de seu coração. Especialmente, Letizia Nicoli (Lê), Lillian Bento (Li), Sara Rojo (*In memoriam*), Jennifer Serra (Belinha), Teresa Noll Trindade (Teretetê) e Fernanda Brandão (Amadinha) que alegraram muitos dos meus dias com seus sorrisos; cuidaram da minha saúde mental e física pessoalmente e por telefone; fizeram mudanças, compras; choraram junto comigo, mas, nunca desanimaram e nem deixaram eu desistir, mesmo como tudo parecia conspirar contra. Vocês são maravilhosas.

Ao amigo Cesário Francisco das Virgens (meu Catarro) e às amigas Ivete Sacramento (Ivetinha) e Ana Paula Feitosa (Amiga do sul) pela lealdade, amizade e amor dedicados a mim e por acreditarem na educação como eu. Vocês realmente são pessoas que fazem a diferença.

Às minhas amigas unebianas Emiliana Vieira (Milica), Cristina Elyote (Cris) e Dalila Carla (Mainha) pelo apoio e amizade de sempre, por compartilharem suas famílias, problemas e soluções.

Aos meus ex-alunos do curso de Jornalismo em Múltiplos Meios por fazerem a diferença na minha vida acadêmica, especificamente, minhas ex-orientadas de iniciação científica Jamile Nunes (Cab), Cintia Sacramento (Novinha), Eneida Trindade (Eneidão) e Dalila Carla dos Santos (Mainha), pela contribuição no projeto de pesquisa “Signos de nordestinidade” que serviu como alicerce para esta tese de doutorado, mas também pelo incentivo, pelas trocas de opinião e pelo carinho com o qual sempre me recebem e partilham suas vidas. Vocês são amigas maravilhosas também.

À meu ex-marido, amigo e companheiro de aventuras em Juazeiro da Bahia, Gleydson (Love) Cavalcante Rodrigues (in memoriam), por acreditar no meu sonho antes de mim e por me apresentar a uma nova família em Petrolina e em São Paulo que também me encheu de carinho e afeto.

Ao meu orientador, Marcius Freire, pela orientação e disposição em repassar suas ideias para este trabalho, mas também pelas caronas de São Paulo para Campinas, pela paciência nas minhas “ansiedades”, por partilhar suas experiências de vida, risadas e “courage” e por me ofertar com muita generosidade sua amizade.

À todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios, em especial aos professores Nuno Cesar Abreu e Fernando Passos, que integraram a minha banca de qualificação e muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus colegas de Programa de Pós-Graduação e grupo de pesquisa por compartilharem suas pesquisas e leituras e pelas sugestões para esta tese e “trocas” de conhecimento. Quero destacar a presença intelectual e carinhosa de Juliano Araújo (meu Índio) e Rodrigo Barreto (o Favorito) que pacientemente ouviam minhas lamúrias, liam meus textos e colaboraram para meu amadurecimento intelectual, na Unicamp ou nos cafés da Avenida Paulista, colaborando com esta tese e/ou organizando Jornadas, disciplinas e e-books.

Às professoras Mariana Duccini e Josette Monzani e aos professores Nuno Cesar Abreu e Fernando Passos por aceitarem meu convite para participar da minha banca de defesa.

Ao meu ex-orientador de Mestrado, amigo e professor, Júlio Cesar Lobo, por seu apoio e por partilhar do amor pelos estudos de cinema.

Aos funcionários do Departamento de Ciências Humanas, Campus III, da UNEB que sempre me recebem com sorriso no rosto e atendem as minhas demandas com extrema

presteza e aos amigos professores do curso de Jornalismo em Multimeios, notadamente, minhas amigas “marronzinhas”, Verbena Mourão, Ceres Santos e Márcia Guena, pelo apoio dentro e fora da Universidade do Estado da Bahia e Emanuel Andrade (Manu) e Andréa Santos (Déa) por “desbravarem” Juazeiro e Petrolina junto comigo.

À administração da Universidade do Estado da Bahia por viabilizar meu afastamento e apoio financeiro através de bolsa de doutorado e à professora e diretora do Departamento de Ciências Humanas, Campus III, Aurilene Rodrigues, por me ajudar com as questões burocráticas e incentivar a conclusão do Doutorado.

Aos funcionários da Cinemateca de São Paulo por me ajudarem a “garimpar” arquivos e filmes.

Às minhas amigas Ana Luisa Alakija Palma Addei (Analu), Lily Chambers (Lility) e Sabrina Thompson (Sá) que, além mar, me oferecem o conforto de suas amizades e torcem sempre por mim.

Às minhas ex-alunas e ex-alunos “puxa-sacos”, de hoje e de sempre, pela companhia nas madrugadas de Skype e Facebook e pelos telefonemas carinhosos e cheios de “veneno” também: Fernanda Mendes, Jane Aline, Raiane Sousa, Natália Carneiro, Sheila Gomes, Micael Benaic, Carol Souza, Wellington Junior e Diego Antunes.

Aos amigos e amigas de Juazeiro e Salvador que me visitaram em Campinas e São Paulo ou sempre deram um jeitinho de me abraçar pelas passagens meteóricas por Salvador e Petrolina, ainda que fossem resumidas apenas a um café nos aeroportos da vida e a todos e todas que, direta ou indiretamente, colaboraram com minha chegada até aqui, meu MUITO OBRIGADA!!!

INTRODUÇÃO

Com a conclusão do nosso mestrado, no início de 2006, quando investigamos a virtude como signo primordial de nordestinidade, utilizando como *corpus* de estudo os filmes *O Pagador de promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983), sentimos a necessidade de continuar nossas análises sobre a representação do nordeste no cinema nacional. Por isso, durante os anos de 2006, 2007 e 2008, passamos a examinar que outros significados estariam sendo atribuídos ao nordeste e à sua gente no cinema brasileiro nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, considerando o potencial das narrativas cinematográficas em criar e difundir identidades. Para nós era essencial, naquele momento, consolidar a ideia da presença de uma nordestinidade nesse tipo de artefato audiovisual como a resultante de diversas identidades sociais nordestinas que ignoravam a diversidade espacial e territorial do nordeste brasileiro.

Diagnosticamos também que há/havia uma seleção de imagens e histórias cinematográficas com uma única interpretação sobre a identidade regional do nordeste. Habitualmente, a identidade regional nordestina passou a ser veiculada apenas a partir da imagem do sertanejo, o que constitui um reducionismo, um estereótipo inserido na cultura nacional, historicamente construído e mantido, principalmente através da literatura e do cinema. Para tanto, realizamos um mapeamento da filmografia de ficção nacional que apresentava como protagonistas personagens nordestinos como o vaqueiro, o cangaceiro, o retirante etc. e, em seguida, promovemos uma análise do conteúdo desses filmes, considerados como um texto, um discurso organizado sobre o nordeste e sua gente.

Nessas análises, observamos que as mulheres nordestinas são normalmente caracterizadas como personagens submissas, silenciadas, que apareciam em cenas marcadas pela presença da família ou nos encontros com a fé, em igrejas, procissões etc. Nesses dois cenários, suas principais atividades seriam, basicamente, ajudar os maridos e/ou filhos a lutarem pela sobrevivência requerida no nordeste devido, principalmente, ao clima seco, sem chuvas e à situação econômica precária, ancoradas na religiosidade e na passividade. Essas representações do universo feminino seriam produzidas, segundo as teorias feministas, a partir de um “olhar masculino” que reforça a existência de uma

postura patriarcal no cinema - repetição de esquemas estáticos e de estereótipos femininos. Todavia, durante a análise de conteúdo dos filmes brasileiros na década de oitenta, notamos a presença de um protagonismo de personagens femininas em detrimento das efígies masculinas que, quase sempre, conduziam as tramas, como cangaceiros, coronéis, vaqueiros, beatos etc. Destacamos que, contrariamente ao erotismo e à exploração sexual do corpo feminino, o que chama a nossa atenção nesses filmes é a caracterização das nordestinas como mulheres corajosas, valentes, que assumem características masculinizadas, o que, implicitamente, pode ser lido como uma tendência a valorizar a liberdade e a independência femininas, difundidas pelo movimento feminista no Brasil nessa década; o que sinaliza um possível envolvimento do cinema com os movimentos sociais.

Assim, nasceu nosso interesse em analisar quais representações das mulheres nordestinas estariam presentes no cinema brasileiro na década de oitenta e passamos, mais especificamente a:

a) Distinguir de que forma as mulheres nordestinas foram representadas no cinema nacional na década de oitenta e sua relação com o movimento feminista da época;

b) Identificar os tipos de mulheres nordestinas presentes nas narrativas fílmicas de quatro produções: *Gabriela* (1983) de Bruno Barreto, *Parahyba mulher-macho* (1983) de Tizuka Yamasaki, *A Hora da estrela* (1985) de Suzana Amaral e *Luzia-Homem* (1987) de Fábio Barreto, compreendendo suas caracterizações e seus comportamentos no decorrer da trama;

c) Diagnosticar que tipo de identidade social das mulheres nordestinas é construído pela distinção das protagonistas dos quatro filmes/*corpus* do estudo.

A primeira dificuldade com a qual nos deparamos foi a escassez de estudos sobre a representação das mulheres no cinema brasileiro. Em seguida, a natureza complexa e transversal dessa investigação exigiu a delimitação de alguns conceitos presentes em distintos campos de investigação, como o que entendemos por representação e por nordeste - que envolve questões relacionadas à geografia, à política, à literatura e às artes, por exemplo; ou qual a relação entre cinema e história implícita na nossa pesquisa e como

iríamos abordá-la. Depois, deveríamos escolher um método de análise para o estudo do discurso fílmico dos quatro longas investigados, bem como explicitar possíveis diálogos entre as representações das mulheres nordestinas e as teorias feministas. Por conseguinte, resolvemos apresentar as matrizes teóricas que balizam nossas análises e os métodos de investigação (cinema e história e análise do discurso) nesta introdução sob o título de “Nossas principais matrizes teóricas e métodos”, como descreveremos a seguir.

NOSSAS PRINCIPAIS MATRIZES TEÓRICAS E MÉTODOS

As representações sociais e a pertinência de seu estudo no campo cinematográfico

As representações sociais são, para nós, fenômenos complexos, ativos e em constante movimento dentro do contexto de uma dada sociedade. Essa complexidade está alicerçada na prática social da partilha do mundo com os outros (às vezes de forma convergente ou conflituosa), considerando que cada indivíduo não está isolado no vazio social nem apto a automatismos, mas ligado a sistemas de pensamento mais amplos, ideológicos e/ou culturais. Essas representações se configuram como algo natural, uma vez que circulam nos discursos; são veiculadas por mensagens e imagens nos meios de comunicação de massa, na educação, nas artes etc. e são cristalizadas em condutas individuais e/ou organizações materiais e espaciais.

Para a pesquisadora Denise Jodelet (2001), as representações sociais compõem um sistema e oferecem “teorias espontâneas”, “versões da realidade encarnadas por imagens ou condensadas por palavras (...)” (p. 21). Essa “visão da realidade”, que define um objeto por ela representado, constrói uma visão consensual de determinados indivíduos, grupos e/ou objetos e/ou gera um conflito sobre as “imagens” a respeito desses grupos e indivíduos, guiando-os, por conseguinte, nas ações e trocas cotidianas e instalando uma dinâmica própria ao fenômeno das “representações sociais” e ao seu “saber que diz algo sobre o estado da realidade” (p. 21).

A pesquisa acadêmica em torno das representações, no Brasil, ganhou fôlego a partir da difusão da Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici que, em 1961, renovou as análises sobre as representações mentais e coletivas de Durkheim (1895), frisando a especificidade desses fenômenos nas sociedades modernas e contemporâneas, considerando os interesses de um pequeno grupo de psicólogos sociais em estudar a difusão dos saberes no ambiente social, a formação do senso comum e a relação entre pensamento e comunicação. Para Durkheim (1968), um símbolo representava outra coisa diferente de si mesmo, revelando-se como um elemento alegórico da vida social, o que caracterizaria as representações coletivas (identificadas, basicamente, por uma consciência da sociedade em sua totalidade) que poderiam se repelir ou se deixar atrair pelas representações individuais (cuja essência seria a consciência de cada um). As representações coletivas, portanto, seriam singularizadas por sua homogeneidade; pela partilha de signos entre membros de um grupo, como uma língua, por exemplo; por persistir por diversas gerações e por exercer um poder de integração entre os indivíduos de determinado grupo. “Se é comum a todos é porque era obra da comunidade”, uma representação coletiva (DURKHEIM, 1968, p. 609).

Na modernidade, mitos, lendas e elaborações mentais correntes nas sociedades tradicionais são, paulatinamente, substituídos e a ideia das representações coletivas de Durkheim (1968) sucumbe às representações sociais, fruto da sua origem diversificada pelos grupos de indivíduos e pela ênfase dada à comunicação que permitiu uma maior convergência dos sentimentos e dos indivíduos. As representações passaram do nível molecular para o molar; perderam seu valor estático, estabelecido pela visão clássica, e passaram a ser concebidas como um fenômeno simultaneamente construído e adquirido no fluxo de processos de trocas e de interações sociais, ganhando autonomia nos seus procedimentos de combinação e transformação, instituindo regras próprias. As representações sociais não correspondem, exatamente, nem ao real, nem ao ideal, mas à parte subjetiva do objeto ou à parte objetiva do sujeito, isto é, são um produto da relação estabelecida entre essas duas instâncias (SANTOS e ALMEIDA, 2005).

O indivíduo sofre a pressão das representações dominantes na sociedade e é nesse meio que pensa ou exprime seus sentimentos. Essas representações diferem de acordo com a sociedade em que nascem e são moldadas. Portanto,

cada tipo de mentalidade é distinto e corresponde a um tipo de sociedade, às instituições e às práticas que lhe são próprias (MOSCOVICI, 2001, p. 49).

As representações sociais, portanto, se caracterizariam como uma forma de conhecimento organizado e partilhado socialmente, cujo principal objetivo é construir uma realidade comum a um determinado conjunto social ou, simplesmente, poderiam ser compreendidas como sistemas de interpretação que imperam na nossa relação com o mundo. Neste estudo de doutoramento, as representações sociais chamaram nossa atenção de forma mais específica, porque elas nos ajudaram a observar melhor que tipo de sociedade (fruto de um movimento mental coletivo) produz determinada narrativa fílmica e que representação de mundo é nela construída e com qual objetivo.

Produto e processo das atividades de apropriação da realidade, as representações sociais, segundo o próprio Serge Moscovici (1978), se apresentam na encruzilhada de uma série de conceitos psicológicos e sociológicos, porque se trata de uma proposta que prioriza o interesse na relação do indivíduo com a sociedade, com seu grupo e com sua identidade, mas também o papel de organizadores sociais, como a educação, a cultura, as tradições orais e a mídia que circulam na sociedade. Tais representações nascem de um processo relacional entre essas instâncias referenciadas, constituindo-se como uma construção em que figura e sentido aparecem duplamente em duas faces inseparáveis (SANTOS e ALMEIDA, 2005).

A representação social, desse modo, é sempre a representação de alguma coisa (objeto - simbolizado) e alguém (sujeito – quem confere significações), envolve um ato de pensamento e seu estudo deve articular elementos mentais e sociais, cognição e linguagem. Seu estudo permite também revolver o modelo dominante do tratamento dos discursos no ambiente social, visto que uma sociedade “(...) representa a si mesma naquilo que tem de distinto, de próprio” (MOSCOVICI, 2001, p. 52). Para Denise Jodelet (2001), as representações sociais ainda orientam e organizam nossa relação com o mundo.

De fato, representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, quanto uma coisa, um acontecimento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria etc.; pode ser tanto imaginário ou mítico, mas é sempre necessário. Não há representação sem objeto (...) [p. 22].

Serge Moscovici (1978) ainda reconhece que a representação social é um conjunto de conceitos, explicações e afirmações que se originam na vida diária, no curso de comunicações interindividuais e caracterizam-se pelos seus dois processos sócio-cognitivos básicos: a ancoragem e a objetivação. A ancoragem desempenha papel fundamental no estudo das representações sociais, versando sobre o processo de integração cognitiva do objeto representado para um sistema de pensamento social pré-existente e para as transformações históricas e culturalmente situadas implícitas em tal processo. Ela é o exercício de delinear categorias e imagens conhecidas para o que ainda não está classificado e/ou rotulado. Enquanto a objetivação pode ser definida como a transformação de uma ideia, de um conceito, ou de uma opinião sobre algo concreto e que se cristaliza a partir de um processo figurativo e social. Ela transforma um conceito em uma imagem ou em um núcleo figurativo e passa a constituir o núcleo central de uma determinada representação, seguidamente evocada, concretizada e disseminada como se fosse o real daqueles que a expressam.

Por conseguinte, antes de estudar uma representação social é preciso definir o agente que a produz e enfatizar que a representação tem como função contribuir para os processos de formação de condutas e de orientação das comunicações sociais, de uma forma geral. Contudo, podemos destacar pelo menos quatro funções das representações sociais. A primeira função é de saber e dar sentido à realidade social; a segunda função é de orientação, guiando condutas; a terceira função é a justificadora e serve como referência para aprovação do comportamento a determinados objetivos e; a última função é a identitária que compartilha uma representação social de um grupo e como ele pode ser definido e diferenciado de outro (SANTOS e ALMEIDA, 2005).

Ponderando essas afirmações, nossa escolha de pesquisa foi articular o fenômeno das representações sociais com os estudos que relacionam cinema e história e a análise do discurso francesa para compor uma reflexão científica sobre as representações das mulheres nordestinas no cinema na década de oitenta e sua relação com o movimento feminista, a partir da análise dos únicos quatro filmes brasileiros (*Gabriela*, *Parahybamulher-macho*, *A Hora da estrela* e *Luzia-Homem*), produzidos e exibidos nessa década, que apresentam mulheres nordestinas como protagonistas principais. Ressaltamos que a escolha do *corpus* de nossa pesquisa não se apresenta como uma alternativa aleatória

mas, como relatamos no início desta introdução, fruto de investigações anteriores sobre o cinema nacional e sua forma de representar o nordeste e sua gente.

Na linha de pensamento exposta acima sobre as representações sociais, inúmeros estudos são promovidos anualmente, envolvendo temáticas de gênero, raça, etnia, religião, classe social, saúde, educação etc. Porém, analisando quais os tipos de produções simbólicas são mais frequentes nessas indagações, diagnosticamos que faltam ainda especulações sobre a importância das representações sociais e da construção de identidades femininas mais especificamente. Há poucos estudos que investiguem o uso do cinema. Esse, assim, como a escola e os meios de comunicação, ocupa uma posição privilegiada na organização da sociedade como meio de perpetuação de imagens e produções simbólicas sobre as mulheres nordestinas.

Segundo o já citado Moscovici (2001), homogêneas ou não, vividas por todos os membros de um grupo da mesma forma que partilham uma língua, as representações sociais têm por função preservar o vínculo entre esses partícipes, prepará-los para pensar e agir de modo uniforme. Uma produção cuja natureza coletiva colabora para a sua perpetuação por diversas gerações, exercendo uma coerção sobre os indivíduos, traço comum a todos os fatos sociais (p. 47). Em outras palavras, as representações simbólicas constituem uma forma de pensamento social que abrange as informações, experiências, conhecimentos e modelos, que são recebidos, transmitidos e circulam na sociedade através de mecanismos utilizados pela educação, pelas tradições e pela comunicação social. E, por conseguinte, pelo cinema.

A exposição contínua a esses mecanismos faz com que as “representações coletivas” exerçam uma “experiência do real” e “uma vez formadas, adquirem certa autonomia, combinam-se e transformam-se segundo regras que lhes são próprias” (MOSCOVICI, 2001, p.48). Dessa forma, podem alimentar práticas culturais em vigor na sociedade, transformando-as ou perpetuando-as, legitimando poderes ou contribuindo para processos de mudança e, assim, elas se firmam na sociedade, compondo identidades formadas a partir da “dispersão, da focalização e da pressão” para inferência de determinados objetos que surgem com a necessidade de responder ao meio, de emitir opinião, juízo e/ou expor valores (MOSCOVICI *apud* PENNA, 1992, p. 59 e 60).

Assim, a identidade pode ser tomada como a resultante de formas de inclusão em diversos círculos de união ou classes (gênero, raça, etnia, religião etc.) dos quais as pessoas se sentem parte. Essas “classes” e “frações de classe” estão engajadas em uma luta simbólica que reproduz, no campo das posições sociais, a definição de mundo mais conveniente aos seus interesses. Contudo, quando se fala em identidade regional, Bourdieu (1989) alerta que, nesse caso específico de “lutas simbólicas”, em que os indivíduos estão envolvidos particularmente e em “estado de dispersão”, encontra-se “um estado da relação de forças materiais (...) entre os que têm interesse num ou noutro modo de classificação que invocam frequentemente a autoridade científica para fundamentarem na realidade e na razão a divisão arbitrária que querem impor” (p. 112-113; 115). E continua afirmando que os diversos círculos de união ou classes conseguem “fazer-se reconhecer” ou ser desempenhado por “autoridade reconhecida”, exercendo poder sobre um grupo, “impondo-lhe princípios de visão e de divisão comuns, portanto uma visão única da sua identidade, e uma visão única da sua unidade” (p. 116-117).

Para Bourdieu (1989), uma região e suas fronteiras (produto de atos jurídicos de delimitação) “não passam do vestígio apagado do acto de autoridade que consiste em circunscrever a região”, o território e a sua definição “legítima, conhecida e reconhecida”, a partir de um ato de direito que “consiste em afirmar com autoridade uma verdade que tem força de lei”, um ato de conhecimento que “por estar firmado, como todo o poder simbólico, no reconhecimento, produz a existência daquilo que enuncia” (p.114). Assim, o discurso regionalista nada mais é do que um discurso performativo que “(...) tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer conhecer a região assim delimitada (...)’ (p. 116).

Em síntese, as identidades poderiam ser definidas como “(...) um todo complexo de contornos relativamente definidos e, por outro lado, suficientemente flexíveis para permitir reparos e reformulações” (MOURA, 2001, p. 165); um conceito amplo e até mesmo permissivo que se refere a uma formulação ou enunciado que anuncia o perfil de um sujeito ou de um coletivo/sociedade. Por isso, as identidades são forjadas como uma tessitura, um entrelaçamento de ideias que compõe um arranjo hegemônico na significação de quem somos.

Não obstante trabalhar com identidade regional, acreditamos que seja pertinente perceber como as identidades são “arquitetadas”, construídas dentro e fora do discurso, a partir das afirmações de Stuart Hall (1998) acerca das identidades nacionais, uma vez que ambas se constituem como processos de construção social, representações. Segundo Bourdieu (1989), “o regionalismo (ou o nacionalismo) é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer colectivamente e em estado de organização (...)” [p.124]. Corroborando com essas ideias, Hall (1998) afirma que, além das “concepções de identidade” como o reconhecimento próprio, merece destaque a compreensão das “culturas nacionais” (onde se nasce, constituindo-se numa das principais fontes da identidade cultural), que não podem ser pensadas como “unificadas”, pois são constituintes de um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade e afirma que uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como “expressão da cultura subjacente de um único povo” (p. 10-12).

Em outras palavras, podemos afirmar que as identidades regionais ou nacionais “(...) não são coisas com as quais nós nascemos”, elas são “formadas e transformadas” no interior de um “conjunto de representações”. A nação, por exemplo, não é apenas uma “entidade política”, ela é algo que produz sentido – “um sistema de representação cultural” - onde as pessoas não são apenas cidadãos legais, mas participam da “ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional”. Portanto, uma nação pode ser compreendida como uma “comunidade simbólica”, cuja formação da cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais; para generalizar uma única língua como o meio dominante de comunicação em toda a nação; para criar “uma cultura homogênea”, muitas vezes resultado da “supressão ou da mistura de diversas culturas ou nações”, como no caso brasileiro em que a cultura indígena foi suprimida pela cultura colonizadora portuguesa, a qual, por sua vez, sofreu influências das culturas africanas, anglo-saxônica e norte-americana (HALL, 2000, p. 47-48).

Desse modo, as culturas nacionais, bem como as regionais, contribuem para “costurar” as diferenças em uma única identidade. Bhabha (1990), consoante Hall (1998), destaca que o “sistema de representação da identidade nacional unificada” está baseado nos conceitos de “memórias do passado” e na “perpetuação da herança”, através da

integração de membros de diferentes classes, gêneros e raças que se tornam uma mesma grande família na mesma cultura. Logo, “a lealdade, a união e a identificação simbólica se tornam uma estrutura de poder” (*apud* HALL, 1998, p. 51).

Ainda segundo Bhabha (1990), essas práticas discursivas demonstram uma hierarquização cultural, pois objetivam apresentar o “colonizado” ou o representado como uma “população de tipos degenerados”, com base na “origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução (p. 111). Essa forma de representação se propõe, desse modo, a tornar conhecido e familiar um “outro” que precisa ser apreendido na sua “essência” para ser governado. É um discurso que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais, culturais e históricas.

Nesse contexto, as identidades nascem da narrativização do “eu” e a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui seu efeito discursivo, material ou político, mesmo que a sensação de pertencimento esteja apenas no imaginário. Maura Penna (1992), por exemplo, já tentou elucidar o que nos faz ser nordestino, analisando a representação da nordestinidade no “escândalo” Erundina. Suas observações apontaram para a necessidade de fazermos uma digressão sobre a questão da regionalidade nordestina.

Afinal, o que é o nordeste?

A questão da regionalidade nordestina foi inicialmente demarcada com base nas relações espaço/estado/capital e fenômenos climáticos, como a seca, que eram considerados definidores da unidade regional nordestina, apesar de agregar estruturas agrárias e industriais de Estados distintos. Posteriormente, o conceito de região passou a ser influenciado por “questões políticas” e por fatores como a ação das elites brasileiras e a institucionalização de órgãos, como o Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) que passaram a marcar a “(re)distribuição geográfica do território brasileiro e da região Nordeste” (MAMEDE, 1992, p.15-17).

O marco para a formação das regiões no Brasil e, conseqüentemente, para a configuração do regionalismo nordestino situa-se no século XIX com a expansão do capitalismo em nível mundial. Até aquele século, a “percepção de espaço da classe dominante regional” era essencialmente distribuída em províncias, marcas das unidades político-administrativas do Estado brasileiro, e o nordeste era admitido como “Província do Norte” e, notadamente, se contrapunha politicamente e economicamente à chamada “Província do Sul”. Só com a crise açucareira, a “Província do Norte” se enfraquece ideológica e economicamente, apesar de conservar a “dominação em nível regional”, e o Estado brasileiro elimina essa “macrodivisão” e começa a fazer numerosos estudos para distribuir o país em regiões no âmbito do Conselho Nacional de Geografia (PENNA, 1992, p. 22-24).

Em 1941, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), criado pelo governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, para “diminuir a autonomia dos Estados e fazer uma integração nacional, a partir do fortalecimento do poder central” (a sede do Governo brasileiro), divide oficialmente o Brasil em grandes regiões, que eram pautadas, principalmente, na “estrutura geológica, no relevo, na hidrografia, no clima e na vegetação natural” (ANDRADE, 1986, p. 5).

O Nordeste passou a compreender, de acordo com essa divisão os Estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. O ‘Rio São Francisco separando a região Nordeste da região Leste, que compreendia Sergipe e Bahia’. Naquela época, ressalta-se, que os problemas de ‘desníveis regionais’ ganham interesse da sociedade brasileira, impulsionado pelas tensões sociais da região Nordeste, através de diversos movimentos populares (OP. CIT, p. 6).

O processo de consolidação do regionalismo nordestino prosseguiu e, após a Segunda Guerra Mundial, o governo brasileiro passou a ter uma preocupação maior com os problemas de planejamento. Por conseguinte, ao elaborar a “Constituição de 1946”, o governo instituiu um programa para a região nordeste a ser executado pelo Banco do Nordeste do Brasil (BNB), que deveria atuar nas áreas sujeitas à seca. Cria-se um “polígono de atuação do Banco” e a região nordeste é novamente delimitada: o nordeste agora excluía o Maranhão e se prolongava do Piauí à Bahia, incluindo ainda áreas do norte de Minas Gerais (PENNA, 1992, p. 27-29).

Passados seis anos sob a vigência da configuração descrita acima, uma grande seca atinge o nordeste. Logo, o Governo Federal cria uma comissão para enfrentar o problema, chamada de “Operação Nordeste” (OPENO), e propiciar o desenvolvimento da região. O grupo conclui seu trabalho com um diagnóstico sucinto da região, demonstrando que o “grande problema” do nordeste não era de ordem climática, mas de “ordem econômica” em razão do “atraso” em que se encontrava comparado às outras regiões brasileiras. Como providência imediata, esse grupo de trabalho propôs a volta do Maranhão à composição da região nordeste. Isso se deu em 1959, com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, que deveria planejar e orientar a atuação dos órgãos federais na região (ANDRADE, 1986, p. 7-9).

Admitindo-se a existência de uma região, tornou-se necessária a sua caracterização e delimitação, passando a mesma a ser composta pelos Estados do Maranhão à Bahia, incluindo ainda a porção setentrional de Minas Gerais e o Território de Fernando de Noronha, desmembrado de Pernambuco durante a Segunda Guerra Mundial. No final dos anos de 1960, o IBGE reformulou a divisão regional brasileira, criando a região sudeste (que incluiu os Estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo) e instituindo a atual composição da região nordeste que compreende os Estados do Maranhão à Bahia (IDEM, p. 8). Salientamos que as críticas ao sistema distributivo do país em termos espaciais e regionais não se estendem à própria região, internamente, mas ao uso de dados numéricos e estatísticos para traçar superficialmente as distinções do nordeste dentro do Brasil, o que encobre as possíveis diferenças entre camadas sociais ou mesmo entre localidades.

Desde então, o que compreendemos como região nordeste se estende por uma área de mais de 1.542.000 km², caracterizando-se, basicamente, por uma infinidade de paisagens naturais e culturais, resultantes da influência de uma série de fatores, entre os quais se destacam as estruturas geológicas, o relevo, o clima, a vegetação, a fauna, mas também o processo histórico de ocupação espacial, a distribuição de terras e a construção das cidades (ANDRADE, 1986, p. 24). Normalmente delimitado por sub-regiões espaciais, que levam em conta, principalmente, os fatores naturais e a forma como o homem organizou o espaço, mas também está atrelado “à ação dos brasileiros vinculados aos interesses do capital estrangeiro”, o nordeste brasileiro é dividido em Zona da Mata,

Agreste, Sertão e Meio Norte. Uma divisão que privilegia nitidamente aspectos ideológicos e econômicos, que camuflam os interesses da construção de uma representação frágil e inferior do nordeste, em vigor dentro de um determinado espaço de tempo. No entanto, nunca foi feita “uma reflexão sobre o que ocorreu nessas sub-regiões nos quarenta anos de atuação da SUDENE que, por inspiração do economista Celso Furtado, procurava desenvolvê-la”, mantendo o “sentido de colonização” (IDEM, p.194-195).

O fechamento de áreas de cultura da cana-de-açúcar, formando espaços de periferia de pobreza muito intensa; o crescimento urbano desenfreado, face à aglomeração gerada pelo êxodo rural, que piorou a qualificação profissional para os setores secundário e terciário da economia; e a falta de uma política norteadora para a prática do turismo são apenas alguns dos fatores que contribuíram para a ampliação das diferenças entre os estados nordestinos e as demais regiões do Brasil. Dentre os principais obstáculos ao desenvolvimento da região nordeste, hoje, destacamos a concentração da propriedade da terra e a dificuldade ao seu acesso; o problema do desemprego, fortalecendo o êxodo rural e, conseqüentemente, a “concentração urbana desordenada”; a necessidade de fortalecimento do ensino; a ausência de políticas públicas para a melhoria das condições de saúde e a falta de uma política ambiental que se preocupe em resguardar o meio ambiente dos impactos resultantes da expansão social (ANDRADE, 2004, p. 201).

Suas diversas configurações territoriais, no entanto, não conseguiram impedir o uso de “expressões condensadas” de signos estigmatizantes da “nordestinidade” que se reportam ao povo nordestino com um todo (MAMEDE, 1992, p. 20-21). E, ainda hoje, a imagem dominante do nordeste é marcada por traços como a pobreza, a seca, o agrário etc. Traços identificadores que constroem e expressam uma “unicidade regional”. Arquetizada através da política, mas consolidada basicamente pela cultura, pela educação e pela mídia, a figura do nordeste é difundida através de livros didáticos, letras de músicas ou por produções literárias como de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado, e outros, que inventam o nordeste “como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtos tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes a eles ligados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 67). Trata-se de um compromisso de homogeneização imagético assumido no Congresso Regionalista de 1926, a fim de instituir uma única origem para a região, “um estatuto ao mesmo tempo

universal e histórico (...) restituição de uma verdade num desenvolvimento histórico contínuo em que as únicas descontinuidades seriam de ordem negativa” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 75).

O Congresso Regionalista de 1926 nasceu no contexto de uma ebulição discursiva sobre a construção de uma unidade brasileira que tinha como objetivo primordial transformar os costumes, as manifestações culturais e as práticas sociais de cada região brasileira em ícones e imagens que representassem o nacional – o “Brasil brasileiro”. Despontam artistas como Cândido Portinari, Graciliano Ramos e Jorge Amado. Na produção desses artistas, chama atenção a preocupação como o desenvolvimento e aprofundamento de estratégias do campo das ciências sociais, arquitetadas com instrumentais que dessem conta de compor uma nova imagem do país, bem como a existência de uma representação idealizada das regiões sudeste e sul do Brasil, lideradas pelo olhar de São Paulo, exibidas como o “lugar da prosperidade”, da “novidade” e do “pleno desenvolvimento”. Nesse contexto, essas duas regiões eram apontadas como um recinto povoado por “modernistas”, artistas e intelectuais classificados como “sujeitos” extraordinários que demarcariam a vocação desses territórios como um novo polo cultural do país e, em contrapartida, acabavam por difundir uma

(...) imagem altamente pejorativa do Norte/Nordeste, antigo centro de poder econômico e político do país, fundamentada principalmente nas teorias de cunho científico e disseminada pelos meios de comunicação da época, que supostamente comprovariam a inferioridade da região Nordeste e dos seus habitantes, visto como espaço primitivo e atrasado (VASCONCELOS, 2007, p. 42).

O Movimento Regionalista Tradicionalista Modernista do Nordeste, liderado pelos pernambucanos, como o próprio Gilberto Freyre, estabelece uma oposição a esse discurso, prezando pelo combate a essas ideias pejorativas veiculadas nos jornais da região sul e sudeste. Consequentemente, abordam como tema central a decadência de valores e projetos políticos e sociais e a principal razão seria a classe social da qual provêm os seus romancistas, apanhada por essas mudanças econômicas e políticas presentes no sudeste e sul do país. Ato contínuo, os regionalistas passam a construir enunciados que, de forma contundente, exploram o conceito da região nordeste como o berço de uma brasilidade,

organizando imagens opostas do nordeste e de sua gente e sua representação pesa fortemente sobre o cinema brasileiro.

É principalmente através do Manifesto Regionalista de 1926, escrito por Gilberto Freyre e apresentado no I Congresso Brasileiro de Regionalismo na cidade do Recife, que essa região, que já possui capital simbólico suficiente para afirmar o seu potencial e sua brasilidade, se apresenta com vigor para uma luta pela sua legitimidade em representar o nacional.

O argumento principal do Movimento é que, com o acelerado processo de industrialização e a febre de modernização que contaminava os dirigentes do país, o Brasil estava perdendo a sua originalidade, deixando de valorizar a culinária, as festas, a arquitetura, a mestiçagem, enfim, os elementos que verdadeiramente compõem a cultura brasileira, para copiar a cultura do estrangeiro ao adotar padrões e gostos vindos de outras terras, havendo assim o risco de estrangeiramento da cultura nacional (VASCONCELOS, 2007, p. 43).

Essa “construção cultural” da ideia de nordeste fica mais clara no momento em que analisamos o processo de constituição do Estado brasileiro que, para Azevedo (1977) “aparece como uma providência que precede os indivíduos e a que se recorre como um sistema de amparo e proteção” (p. 227). O “olhar contaminado” de processos civilizatórios e valores industriais e capitalistas, principalmente dos brasileiros do sul, força a representação da identidade social nordestina tomada a partir do ideal sertanejo euclidiano, um estereótipo que prega a virtude como uma característica inata ao homem nordestino, conforme já verificamos em estudo anterior sobre a virtude como signo primordial do homem nordestino.

Diante disso, defendemos a proposta que ser nordestino, ou mais precisamente, nordestina, é fazer parte de um discurso político-ideológico mantido por instituições culturais de comunicação, de educação e política que, por sua vez, compõem um segmento de um sistema nacional voltado para despertar nas pessoas o interesse em se auto-atribuir como tal. Essa tessitura uniu diferentes lógicas, noções de tempo e espaço, valores de convivência, economia, festividades e manifestações artísticas e culturais, em prol de uma unidade política territorial que apresenta um caráter mais metonímico do que metafórico e sua diluição com a inclusão - até hoje - de um complexo simbólico presente em telenovelas, minisséries, canções populares e no cinema brasileiro.

Algumas breves palavras sobre o cinema como fonte histórica

A relação entre cinema e história é antiga. No entanto, segundo Marcius Freire (2006), essa relação tem merecido atenção especial devido ao seu potencial pelos campos da comunicação, estudos de cinema e da própria história, ainda que alguns especialistas das ciências humanas apresentem alguma desconfiança em relação ao uso das imagens em movimento, por eles consideradas apenas como instrumento de entretenimento. Investigada por diversos autores, destacamos, na nossa pesquisa, as propostas apresentadas pelo historiador Marc Ferro (1992), que colaborou definitivamente para a incorporação do cinema ao fazer histórico dentro dos domínios da Nova História, na década de setenta, atribuindo-lhe valor documental. Para Ferro (1992), todo artefato audiovisual apresenta uma articulação com o ambiente social e

A câmara revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (...). A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade (p. 86).

Ferro (1992) define a existência de quatro possibilidades de estudo envolvendo cinema e história: 1) o cinema como agente histórico, testemunha de seu tempo e liderança na tomada de consciência social; 2) o cinema como expressão da sociedade que produz e que recepção o filme, reservando suas devidas especificidades e seu modo de ação enquanto linguagem; 3) o cinema como modo de escrita de uma determinada sociedade, que institui, muitas vezes, uma defasagem entre o primeiro julgamento da crítica e apreciação popular e um (re)exame posterior; e 4) a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história, avaliando tanto o discurso das imagens como o discurso dos textos. O cinema, portanto, nos permitiria explorar conhecimentos, mensagens e modelos de mundo oferecidos pelo diretor e seu produto, porque “(...) um filme vai além de seu próprio conteúdo” (p. 29).

Para desvendar uma trama fílmica é preciso trazer à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade visíveis ou não visíveis, latentes ou explícitos, que colaboram

para a construção de uma abordagem sócio-histórica da sociedade que produziu e assistiu a um filme. Isso porque, para Ferro (1992), os filmes delineiam lapsos que representam a realidade, independente da vontade dos seus realizadores, uma vez que o cinema se constitui como uma arte da imagem que trabalha com as representações. O entrecruzamento do cinema e da história não se transpõe de forma direta nos dois âmbitos, por isso, mensurar o impacto cultural que o cinema exerce na sociedade enquanto análise histórica sob a interferência de um determinado caráter ideológico é extremamente pertinente.

Para nós, a narrativa fílmica se apresenta como um discurso representativo de seu tempo e da sociedade que o engendrou e sua observação nos ajuda a discernir as opções, os interesses dos seus realizadores, mas também a construção sócio-histórica que ele comporta, isso porque um filme e suas imagens, assim como os textos, são repletos de ambiguidades e, em suas representações, articulam quatro termos: a própria representação, seu conteúdo, o usuário e o produtor da representação. Quando sugerimos examinar a representação atribuída a um determinado grupo social, como as mulheres nordestinas, lembramos que é preciso ter uma metodologia de análise que explore os materiais visuais, buscando compreender como são construídas as narrativas fílmicas e o que essas mensagens querem dizer sobre as mulheres nordestinas; o que elas não dizem e por que não disseram; se essas “falas” estão ligadas ou não aos ideais feministas amplamente difundidos no Brasil na década de oitenta e como essas quatro questões descritas acima corroboram para a construção de um discurso social acerca de uma identidade feminina. Questões que indicam, para nós, a existência de um diálogo dos instrumentais do cinema e da história com a análise do discurso, que se apresenta como uma estratégia que proporciona uma boa interseção entre os objetos simbólicos que produzem sentidos, como uma narrativa fílmica, e as implicações dessas mensagens no espaço social. A análise do discurso na sua constituição como campo científico articulou conceitos do materialismo histórico, linguística e teoria do discurso, carregando, portanto, consigo uma noção de história estritamente ligada ao social (ORLANDI, 2003).

Considerando que o cinema, conforme já mencionamos anteriormente, não reinventa uma situação histórica qualquer, simplesmente a particulariza contando-a de uma maneira diferente, o que realizamos nesta tese é uma (re)significação das práticas

ideológicas presentes nessas quatro narrativas fílmicas sobre as mulheres nordestinas, através da análise das falas e das imagens de suas personagens principais. Isso só foi possível porque os discursos, como afirma Eni Orlandi (2003), são “(...) a palavra em movimento, prática de linguagem” (p. 43), “(...) um processo social cuja especificidade está no tipo de materialidade de sua base, a materialidade linguística” (p. 45).

A linguagem e seu uso construtivo é um aspecto da vida social que, segundo Rosalind Gill (2008), é aceito sem discussão, mas que envolve um conjunto de escolhas, uma seleção de números diferentes de possibilidades de “montagem” de uma “ideia”, uma “construção ideológica” (p. 248) que a análise do discurso visa elucidar a partir da compreensão “(...) de como um objeto simbólico produz sentido, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2003, p.26). Os discursos ocorrem no espaço social e se caracterizam por sua natureza circunstancial. Desenhadas no espaço e no tempo, as representações forjam um marco para ordenar o caos e dotar de sentido o mundo pessoal, familiar e coletivo, apresentando um objeto e sua relação com seu signo. Partindo desse pressuposto, qualquer objeto simbólico que expresse linguagem, como um filme, pode gerar reflexão e interpretação, sendo passível de verificação sobre o seu significado e os seus interesses.

A apreciação dos contextos interpretativos reforça o entendimento de que os discursos não podem ser compreendidos separados das instituições que os produzem, do lado dissimulado, intencional da dinâmica de seleção que os torna possível. Um discurso é, por conseguinte, uma relação de poder, um lugar onde as práticas de significação envolvem um sujeito e um objeto incluído ou alguém e alguma coisa que é excluída, uma vez que os significados são produzidos no meio de classificações que dão ordem à vida social e afirmam-se em falas, imagens e rituais. Devemos ter em mente também que todo discurso é persuasivo e implica “(...) estabelecer uma verdade do mundo diante de versões competitivas” (GILL, 2008, p. 250). Portanto, para nós, um filme não se limitaria a ser apenas uma composição de sons e imagens.

Corroborando essa linha de pensamento, Ismail Xavier (1983) afirma que o cinema se apresenta como uma linguagem que está revestida pela expressão facial e pelo gesto, pela cenografia e pela música, entre outras características, trazendo sempre novas formas de expressão que levam o espectador para dentro do filme. Ciente dessas especificidades

da linguagem cinematográfica, já que nosso objeto de pesquisa é o cinema brasileiro, coube, nesta tese, uma exposição de suas características e história para decifrá-lo enquanto linguagem, singularmente nas suas interseções e interferências sobre a representação das mulheres. Nossa proposta se enquadraria na seguinte descrição de Eni Orlandi (2003),

A proposta é a da construção de um dispositivo da interpretação, esse dispositivo tem como característica colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar, com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente o sentido de suas palavras. A Análise de Discurso não procura o sentido “verdadeiro”, mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica (p. 59).

Essa assertiva de Orlandi (2003) nos remete à defesa de que os filmes, dados os limites de seu tempo e espaço, apenas se aproximam de momentos históricos, refletindo uma materialidade mesmo através de personagens e imagens inventadas, isso porque, segundo Rosenstone (1995), eles simbolizam, condensam ou resumem grande quantidade de dados verdadeiros, na medida em que realizam o significado geral do passado que pode ser verificado ou argumentado. Para esse último autor, a narrativa fílmica tem uma “borda” autorreflexiva, aquela que sugere muito sobre a dificuldade de qualquer empreendimento histórico e da quase impossibilidade de se chegar às verdades históricas definitivas. Por esse motivo, salientamos que, conforme frisa Eduardo Morettin (2003),

A avaliação acerca da pertinência histórica do documento fílmico é dada pelo saber que já se deteve sobre as fontes escritas e que pode assim aquilatar a qualidade de sua informação. Nesse sentido, subjaz uma ideia de complementaridade entre os diversos tipos de fontes que, não necessariamente excludentes, amalgamam-se, tendo em vista que o fato histórico permanece como o referencial de análise (p. 24).

Com base nos estudos de Marc Ferro (1985), Eduardo Morettin (2003) ainda aponta que os estudos entre cinema e história e “(...) a crítica analítica de uma obra cinematográfica de ficção deve se ater: à sociedade que a produz; à própria obra; à relação entre autor, filme e sociedade; à sua história (...)” e defende que as “operações de análise” devem agregar diferentes metodologias e unidades operatórias que sejam capazes de revelar o conteúdo aparente e latente de cada substância do filme (imagem, música, diálogos etc.). Para tanto, é necessário que o pesquisador, ao examinar um filme, separe da obra seu enredo, seu conteúdo e avalie como esse caminha paralelamente às combinações

entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Também é preciso ter domínio sobre conhecimentos próprios ao meio, o que nos permitiria encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua configuração em imagens em movimento.

Além dessas questões, a análise do discurso fílmico mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema. Como observa Ismail Xavier (2001), no filme encontramos uma pluralidade de canais, como o olhar da câmera, a *mise-en-scène*, o som, os efeitos na montagem etc., que podem nos permitir notar a presença ou não de tensões, corroborando para a identificação, por meio da análise fílmica, do discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões. Logo, conseguiremos sinalizar como o cinema efetiva sua dimensão de fonte histórica, ora questionando as verdades oficiais do passado de forma tão provocante que somos obrigados a olhar para a história mais uma vez para analisar o que os eventos significam para nós hoje; ora por sua elegância de argumento ou habilidade de representação de uma sociedade.

Rosenstone (1995) defende que o filme também pode ser lido como um documento (texto) histórico porque fornece uma janela para as preocupações sociais e culturais de uma época, algo que está inserido dentro da prática tradicional histórica. Acreditamos, conforme Rossana Lianza (2006) assinala, que o campo cinematográfico pode nos fornecer indícios das relações de força em jogo para a construção de imagens sobre um lugar ou situação, permitindo a visualização das estruturas sociais representadas sobre o nordeste e o Brasil na década de oitenta. Assim, em outras palavras, pretendemos comprovar como a linguagem cinematográfica ao se materializar na forma de discurso, de narrativa fílmica, obedeceu a um jogo social “inconsciente” e “ideológico”, que vigorava na sociedade brasileira naquele momento, ajudando a expandir alguns ideais femininos como a liberdade sexual. Funcionando mais ou menos assim: na medida em que afirmavam uma determinada coisa, que produziam um determinado sentido para a representação das mulheres, os diretores e diretoras que serão estudados poderiam está dizendo outra coisa, e é essa outra coisa que dá lugar a outras interpretações, possibilitando uma leitura histórica hoje diferenciada daquela empreendida na época do lançamento desses filmes.

Orlandi (2003) define isso como uma “(...) interpretação que podemos considerar o interdiscurso, o (exterior) como a alteridade discursiva” (p. 59). Salientamos também o papel do cinema como um enunciado sem um único enunciador. Com isso não estamos recusando os princípios básicos da construção discursiva que são, por assim dizer, as vozes do texto: o locutor discursivo (EU), responsável pela anunciação, e o destinatário (TU), a quem se dirige a mensagem; ao contrário, reconhecemos que a eficácia do gênero cinematográfico reside no fato de ele ser produzido para ser visto. O filme “nasceria”, portanto, a partir do momento em que é visto pelo espectador.

Em outras palavras, nosso exercício enquanto pesquisadora do campo dos estudos de cinema, foi analisar quais os sentidos que são produzidos nas narrativas que compõem o *corpus* desta investigação, desvendando os projetos ideológicos com as quais a obra dialoga e/ou trava contato, destacando a singularidade do contexto de sua produção e recepção. Destacamos que, muitas vezes, “É como material fragmentado, parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados, que o filme pode se revelar como documento histórico da época e da sociedade que o produziu” (NAPOLITANO, 2011, p. 84), uma vez que o diálogo direto ou indireto que os atores sociais e diretores estabelecem com o contexto social no qual o filme é produzido, projetam sobre a sociedade as imagens correspondentes ao que eles pensam do seu mundo e de seu tempo.

Por conseguinte, considerando que toda narrativa fílmica delinea uma história que é história, “(...) com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens” (FERRO, 1992, p. 17), nasceu nosso interesse em investigar se há uma relação direta ou indireta entre o movimento feminista no Brasil na década de oitenta e as quatro narrativas fílmicas deste estudo de doutoramento. Para nós, um filme pode acolher, total ou parcialmente, um projeto político, ideológico e/ou estético de um grupo social, mesmo que essas ideias não estejam claramente presentes entre os realizadores do filme, esse acolhimento pode, por exemplo, se dar não na totalidade do filme, mas balizar algumas de suas características. Toda narrativa audiovisual também se transforma através da incidência de um determinado olhar, o que favorece uma defasagem entre o primeiro julgamento da crítica e a apreciação popular de um filme a uma análise posterior ao seu lançamento, pois costuma haver uma distância muito grande entre a percepção do artista

manifestada em suas obras e a desinformação e conservadorismo dos espectadores e críticos.

Assim, nosso desafio maior seria caracterizar a representação sociocultural das mulheres nordestinas e a construção imagética do feminino no nordeste, conforme sugere Freire (2006), através da análise do universo diegético (escolha e desempenho dos atores e atrizes; falas e condutas fílmicas; eleição de determinados cenários, planos, figurinos, montagem etc.), e não diegético (elementos não visuais como o tipo de produção, público, crítica, regime de governo e diretor, por exemplo), a fim de compreender que realidade essas obras retratam da sociedade na década de oitenta e o que nelas existe de visível ou não visível sobre as lutas das mulheres brasileiras nesse período. Para tanto, atentamos, basicamente, para a forma de aparição das protagonistas e personagens femininas nas quatro tramas (enquadramento, angulação, duração do plano etc.); quantidade e qualidade de suas intervenções verbais; relações diretas e indiretas com outros personagens e traços singulares utilizados na tessitura do ser mulher que poderiam indicar uma preocupação com as causas coletivas da época.

Tivemos o máximo de cuidado para que nossas observações não fossem apenas qualificadas como crítica cinematográfica quando, na verdade, trata-se de um exame histórico com base nos estudos cinematográficos, uma vez que seu vetor principal é considerar que as imagens são testemunhas de arranjos sociais passados e das maneiras de ver e pensar o passado, como já afirmamos. Atestado o potencial do filme como fonte histórica, confirmamos nossa suspeita de que tanto a escolha de acontecimentos a serem representados quanto a maneira como são apresentados testemunham a natureza sociopolítica e econômica, consciente ou inconsciente da percepção artística desses acontecimentos pelos realizadores de um filme.

Por conseguinte, antes de estudar um filme, devemos estudar seu contexto, seu diretor etc. De certa forma, corroborando essas observações, ressaltamos que, para Ferro (1992), alguns cineastas e suas películas, “(...) manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova” (p. 12). Por isso, já que pretendemos investigar o significado histórico das imagens, devemos seguir

algumas recomendações, como incluir o contexto geral, político, cultural e social do período em que o artefato audiovisual foi produzido.

(...) O testemunho das imagens necessita ser colocado no ‘contexto’, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas para representar as crianças (por exemplo) em um determinado lugar e tempo, bem como os interesses do artista e do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem (FERRO, 1992, p. 237).

Concordamos com Morettin (2003) quando ele afirma que uma análise fílmica comprometida com seu teor histórico deve extrair o “sentido” que emerge da crítica da época, de seu diretor, das falas das personagens etc. Por esse motivo, escolhemos operar com um outro enfoque, uma outra técnica que também nos permitirá trabalhar com o filme e o “movimento que lhe é próprio”, identificando o seu “fluxo e refluxo”. Algo que será relevante para “(...) que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto” (p. 38-39).

Conforme delinea Rosenstone (1995), fazer isso pode parecer perigoso para o estudioso, já que resulta numa espécie de “cumplicidade”, uma identificação que pode conduzir diretamente a uma noção ao mesmo tempo óbvia e incrédula. Para nós, esse contratempo pode ser eliminado se pensarmos sistematicamente sobre os elementos que compõem a história e a coerência existente com as imagens fílmicas e a forma como elas se cruzam com os significados do passado. Também, conforme observa Rosenstone (1995), é interessante evitar um argumento linear, movimentando-se em direção ao conhecimento fragmentado por aglomeração, como uma colagem.

Objetivando atender a esses “interesses”, utilizaremos como critérios: a) nossas questões iniciais de pesquisa; b) materiais de arquivos sobre as quatro narrativas fílmicas a serem analisadas, a história, o cinema e o movimento das mulheres na década de oitenta; c) artigos de jornais e revistas; d) a regularidade e variabilidade de dados relacionados à linguagem cinematográfica do cinema brasileiro na década de oitenta etc., a fim de captar, parafraseando Dominique Maingueneau (1989), os sentidos ocultos acerca da representação das mulheres nordestinas na década de 1980 e sua relação com as bandeiras

do movimento feminista, uma vez que o discurso trabalha sob o signo da heterogeneidade, isto é, “(...) os enunciados de cada discurso têm um percurso que faz com que carreguem a memória de outros discursos” (p.10), vestígios de outros discursos como a própria narrativa histórica.

Além do interesse pela memória de outros discursos presentes nas imagens fílmicas, uma questão relevante são os silêncios ou os “não ditos” percebidos nos filmes que estudamos. Para Maingueneau (1989),

O riso, a linguagem corporal, a entonação, o olhar, o silêncio pertencem ao universo da conversação e podem ser observados não só naquele que fala como também naquele que ouve, produzindo os mesmos efeitos e suscitando as mesmas reações que aquelas produzidas pelas palavras (p. 55).

Concordando com essas observações, Eni Orlandi (2003) destaca que, ao dizer alguma coisa, naturalmente deixamos de pronunciar outra, portanto há sempre um não-dizer necessário que precisa ser retomado pela análise do discurso. O silenciamento ou os “não ditos” e suas reflexões

(...) podem levar à seguinte questão: se o não dizer significa, então o analista pode tomar tudo o que foi dito como relativo ao dito em análise? Não há limite para isso? Esta é uma questão de método: partimos do dizer de suas condições e de sua relação com a memória, com o saber discursivo para delinear as margens do não dito que faz os contornos do dito significativamente (...) não é, pois uma questão de tudo ou nada nem de critério positivo (ORLANDI, 2003, p. 84).

Face ao exposto e considerando, segundo Maingueneau (2002), que é preciso estar atento aos elementos do discurso - pois a língua não é apenas um instrumento de comunicação, ela é também um poderoso instrumento de dominação a serviço de interesses, ideologias, vontades e desejos, percebemos a necessidade de investigar a conjunção dos elementos próprios da narrativa fílmica com nossa matéria de estudo. Essa demanda pondera que a análise fílmica mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva - que também possui características próprias no campo do cinema, como “o olhar da câmera”. Marcos Napolitano (2011) reforça essa compreensão, destacando o caráter espetacular do filme de ficção, sua imensa popularidade e as operações de monumentalização do passado que as narrativas cinematográficas, aliando arte e técnica, ajudam a construir a partir de uma noção de “fidelidade” ao passado histórico representado

ou a partir do grau de informação ilustrativa sobre um determinado momento da sociedade que produziu esse filme.

ESTRUTURA DA TESE

No primeiro capítulo, intitulado “O cenário de nossa pesquisa”, descrevemos como se encontrava a sociedade brasileira na década de oitenta, enfatizando, em particular, o papel dos movimentos sociais na reabertura democrática e a força do movimento feminista nesse panorama, uma vez que, para nós, o cinema brasileiro sofreu influência do discurso desse grupo político, bem como o restante da sociedade. Antes de delinear a atuação do movimento das mulheres na década de oitenta, consideramos essencial repassar a história da trajetória das ações femininas no campo sociopolítico nacional, por reconhecer que as lutas empreendidas na década de oitenta pelas mulheres se apresentam como resultante de um processo longo, complexo e ininterrupto de conquistas e combates no campo ideológico. Em seguida, realçamos as principais bandeiras de luta das mulheres presente na sociedade brasileira na década de oitenta e refletimos um pouco sobre as representações feministas das mulheres, destacando como algumas delas se utilizaram dos meios de comunicação de massa e do cinema, obviamente, como um espaço propício às discussões sobre o lugar ocupado pelas mulheres na nossa sociedade.

O segundo capítulo, “O cinema brasileiro na década de oitenta”, começa com uma breve descrição do panorama do cinema brasileiro nos anos 1980, sublinhando, além de suas características, seus principais diretores e filmes que fizeram sucesso com o público e com a crítica e/ou inovaram em alguns aspectos relacionados à linguagem cinematográfica. Também elencamos como o nordeste e seu povo foram representados nas telas durante esse período, analisando signos de nordestinidade recorrentes, como o cangaço, o heroísmo dos sertanejos e os fenômenos das migrações do meio rural nordestino para as metrópoles brasileiras, especificamente São Paulo e Rio de Janeiro.

No terceiro capítulo, nomeado “A representação das mulheres nordestinas no cinema nacional”, discutimos o problema da dominação da representação masculina sobre o

nordeste e o feminino em geral. Depois, apresentamos uma retrospectiva acerca da representação do feminino na cultura e nas artes, notadamente no cinema mundial e brasileiro, a partir das teorias feministas no campo dos estudos de cinema. Ato contínuo, identificamos como as mulheres nordestinas eram representadas nos longas-metragens de ficção brasileiros até o início dos anos 1980, como contraponto para nossa análise da caracterização das quatro protagonistas (Gabriela, Anayde Beiriz, Macabéa e Luzia-Homem) que integram o *corpus* de nossa tese.

Por fim, no quarto capítulo, “Para além do protagonismo das mulheres nordestinas no cinema na década de oitenta”, traçamos, em primeiro lugar, as principais diferenças entre as obras literárias que “inspiraram” as quatro ficções analisadas ressaltando que o caráter dessas distinções pode estar ancorado na influência sociopolítica e na formação profissional dos dois diretores e das duas diretoras que assinam os filmes. A partir dos conceitos apresentados pela teoria feminista no cinema, exploraremos de forma mais detalhada como foram engendrados seus olhares sobre o corpo feminino como objeto ou como sujeito da ação cinematográfica. Em seguida, descrevemos como essas quatro protagonistas são caracterizadas ao longo da trama, através de observações de figurino, cenários, enquadramentos, movimentos de câmera e ações que envolvem outros personagens masculinos e femininos. Lembramos que cada enquadramento é uma escolha do diretor ou diretora. O ângulo escolhido e o tempo de duração de cada tomada etc., tudo isso é pessoal e contém um pouco de quem filma. A presença ou ausência de música, cortes e a maneira de montar, por exemplo, configuram um discurso. Também frisamos algumas falas, trilha sonora e composição das massas humanas na tela, buscando semelhanças e diferenças que, de alguma forma, poderiam estar ancoradas na presença muito forte do discurso em favor das mulheres na nossa sociedade, durante a realização e a exibição desses filmes.

Finalmente, nas “Conclusões”, retomamos as principais questões que emergiram durante a pesquisa doutoral. De forma mais ampla, destacamos nossos objetivos, caminhos metodológicos e maiores dificuldades, esboçando como buscamos comprovar nossas hipóteses e propondo novas direções a serem seguidas sobre a mesma temática.

1. O CENÁRIO DE NOSSA PESQUISA

Os movimentos sociais são um dos indicadores mais expressivos para a análise do funcionamento das sociedades. Segundo Arim Soares do Bem (2012), os movimentos sociais servem para demonstrar como a militância política impulsiona a institucionalização jurídico-legal das conquistas (força transformadora); permitem também o conhecimento do modelo de sociedade, uma vez que, por intermédio deles se tornam materialmente visíveis as “feridas sociais”. Para Aloísio Ruscheinsky (1999), as mudanças políticas ocorridas dentro de um determinado período podem incrementar ou delimitar o campo de expressão dos movimentos sociais.

Desmantelados pela extrema vigilância do governo militar, pós 1964, no Brasil, os movimentos sociais viveram na clandestinidade quase vinte anos, combatendo inimigos comuns: os avanços do desenvolvimento capitalista implantados no país; as alianças militares; e o capital estrangeiro inserido no ambiente nacional. Após, 1973, devido à recessão, ao desemprego nas grandes metrópoles, à retomada da inflação e ao fim da ilusão de acesso a um consumo cada vez mais ampliado, o governo militar passa a perder legitimidade e, conseqüentemente, os movimentos sociais ressurgem no período conhecido como “a era da participação” (BEM, 2012).

Sader (1988), a partir, primeiro da movimentação operária a favor da política salarial e da liberdade sindical, por exemplo, diversos grupos populares brotaram na cena pública exigindo suas vantagens e o direito de reivindicar. Parte dessas ações sindicais, inclusive, culminaram para a construção de novos partidos políticos como o Partido dos Trabalhadores – PT, fundado em fevereiro de 1980, em São Paulo. Paulatinamente, a luta social, silenciada e pulverizada durante a consolidação do regime militar, volta a aparecer sob a forma de pequenos movimentos de lugares distintos, com linguagens diferenciadas, valores e identidades coletivas desiguais. Essa fragmentação dos movimentos sociais

aparece vinculada à diversidade das próprias condições sociais, políticas e culturais em que essas inquietações emergiam.

As manifestações de rua, os movimentos, as lutas sociais da metade da década de 70, quando vieram a público, foram percebidas como expressões de coragem, como novidade no cenário político. Vistas em outro momento, 15 anos após, parecem tímidas iniciativas, equivocadas quanto aos laços com instituições e partidos políticos, mas naquele momento foram de indiscutível relevância analisadas no conjunto dos acontecimentos políticos (RUSCHEINSKY, 1999, p. 72).

Em 1976, começa o amplo movimento pela anistia e a retomada sindical e, em 1977, ressurge o movimento estudantil. Nas eleições de 1978, trabalhadores, intelectuais, classe média, pequenos e médios empresários e produtores rurais votaram contra o governo militar, modificando a configuração do Congresso Nacional. Esses setores, segundo Bernardo Kucinski (1982), foram atingidos gradativamente pela crise econômica e passaram a ser possuídos pelo mesmo sentimento de revolta contra os problemas sociais e a corrupção. Conseqüentemente, o General João Baptista de Oliveira Figueiredo é indicado para a Presidência da República, mas o que todos não sabiam é que, na verdade, essa recomendação instalava uma crise no meio militar e corroborava para “(...) a existência de uma profunda e irreconciliável contradição entre as políticas do governo (...) e a aspiração desse mesmo regime de se ver legitimado pelo voto (KUCINSKI, 1982, p. 100).

Assim, nos anos seguintes, testemunhamos a transição política do regime militar para o primeiro governo civil após mais de vinte anos de autoritarismo. Para Kucinski (1982), a Igreja católica foi a instituição que mais colaborou para o desnudamento ideológico do regime militar, por sua capilaridade no território nacional, graças às Comunidades Eclesiais de Base – que proliferaram desde 1965, com o intuito de promover a comunicação dos “agentes pastorais” (clérigos ou leigos); e por seus recursos materiais e infraestrutura. Inicialmente, a Igreja atendeu às necessidades básicas dos organizadores do golpe militar, participando da preparação da chamada “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. Em 1974, contudo, paulatinamente, os bispos se tornaram líderes políticos e chefes espirituais e começaram a denunciar as misérias do país, em sua maior parte relacionadas à violação de direitos humanos.

As Comunidades Eclesiais de Base exerceram papel fundamental, porque, como espaço de cunho religioso, tendiam a sofrer menor controle e repressão do governo militar. Suas ações públicas envolviam as necessidades locais e específicas de moradores de bairros e localidades populares de baixa renda, mas também discussões ideológicas e de poder contra a concentração de renda, a vigência do Estado autoritário e as restrições correspondentes ao vertiginoso crescimento da urbanização, por exemplo, gerados pelo denominado “milagre brasileiro” (RUSCHEINSKY, 1999).

Das Comunidades Eclesiais de Base nasceu, em 1973, o primeiro movimento reivindicatório com apelo de massas e caráter nacional (...) o Movimento Custo de Vida. (...) levanta reivindicações semelhantes às que fariam anos depois as primeiras greves operárias. (...) liderou, cronologicamente, ao lado do movimento estudantil, o processo de reocupação da praça pública, que é quase uma medida física do grau real de abertura (...) [KUCINSKI, 1982, p. 103-104].

O Movimento Estudantil, liderado pela União Nacional dos Estudantes – UNE, junto com a Igreja, foi extremamente reprimido pelo governo militar, em parte, por ser o reservatório de grande parte dos quadros políticos do Brasil e dos movimentos de guerrilhas, mas também pela ocupação dos espaços públicos com passeatas e greves, como a caminhada de dez mil estudantes, em São Paulo, reprimida com violência pela polícia, em 1977, que resultou na eclosão de diversas manifestações em outras capitais e grandes cidades no interior do Brasil (KUCINSKI, 1982). Esse episódio colaborou para o movimento se impor como protagonista na luta pela ampliação do espaço político e pela anistia, apesar de, segundo Ruscheinsky (1999), o movimento estudantil permanecer com suas próprias questões a maior parte da história, mantendo-se, conseqüentemente, distante dos movimentos populares.

O Movimento Custo de Vida, que também se espalhou rapidamente pelo país, a partir de 1978, era formado, predominantemente, por mulheres da periferia, além dos membros das Comunidades Eclesiais de Base. Essas mulheres, junto com outras tantas que compunham os “Clubes de mães” e o Movimento Feminino pela Anistia, conforme veremos a seguir, colaboraram para a desestabilização do sistema político instituído, decisivamente, promovendo a crise dos referenciais políticos e analíticos que limitavam as representações sobre o Estado e a sociedade em nosso país. Também colaboraram para o

fortalecimento de outros movimentos sociais, como o feminismo que refletia dinâmicas desencadeadas em uma perspectiva internacional.

1. 1. O MOVIMENTO DAS MULHERES NO BRASIL E AS PRINCIPAIS BANDEIRAS DE LUTA NA DÉCADA DE OITENTA

O feminismo é um fenômeno muito particular, presente na nossa sociedade, diversificado, que desafia uma ordem institucional conservadora que exclui as mulheres dos seus direitos de cidadã, por conseguinte, sua militância envolve ações apaixonadas e propostas revolucionárias. Antes de compor uma breve retrospectiva do movimento feminista brasileiro e analisar suas bandeiras de luta na década de oitenta, queremos destacar que (re)construir a história de um movimento fragmentado, que envolve múltiplos aspectos, requer algumas escolhas estratégicas. A primeira escolha é o próprio entendimento sobre o que seria o feminismo. Para nós, o feminismo pode ser compreendido como todo conjunto de ações intelectuais ou práticas, individuais e/ou coletivas que questione a cultura e a sociedade dominada pelos homens. Assim, nossa principal opção foi descrever as principais tendências do movimento feminista e as manifestações das mulheres solitárias ou organizadas em prol dos direitos das mulheres brasileiras, apesar de muitas vezes, essas últimas “agitações” não serem classificadas como feministas, uma vez que, politicamente e/ou filosoficamente, não exigiram a transformação da condição das mulheres na sociedade.

1.1.1. Os primórdios do movimento das mulheres no Brasil

Segundo Maria Amélia Teles (1999), na época em que Cabral chegou com suas caravelas a estas terras, algumas tribos eram chefiadas por mulheres e as poucas senhoras que vieram de Portugal para a nova terra realizavam apenas trabalhos do lar e eram muito disputadas pelos portugueses, pois a igreja e o reinado de Portugal não admitiam que os seus patrícios se casassem com índias ou escravas, outra categoria de mulheres que, em grande número, constituía o cenário da época. Durante o período escravocrata, muitas mulheres brancas e negras lutaram contra a exploração e a favor da libertação do Brasil de Portugal, em movimentos como a Inconfidência Mineira e a Conjuração Baiana e, no Brasil Império, começaram a reivindicar o direito ao acesso à educação no mesmo grau dado aos homens.

Contudo, os primórdios do movimento das mulheres no Brasil foram iniciados mesmo na virada do século XIX para o século XX, quando nossas mulheres passaram a se organizar de forma mais incisiva, influenciadas pelas vanguardistas da Europa que lutavam pelo direito de votar e serem votadas. O pensamento feminista surge pela primeira vez através das figuras de Nísia Floresta Brasileira Augusta, que publicou “Conselhos à minha filha” (1842), “Opúsculo Humanitário” (1853) e “Mulher” (1856) e Mary Wollstonecraft que traduziu *A vindication of the rights of women* (1832). Desde então, o feminismo brasileiro se engajou na dinâmica da nossa sociedade, ora sufragista, anarquista, socialista, comunista, burguesa ou reformista (COSTA e SARDENBERG, 2008).

Destacamos os trabalhos dessa primeira, Nísia Floresta Brasileira Augusta, que, na verdade, era o pseudônimo adotado por Dionísia de Faria Rocha, que nasceu num pequeno sítio de propriedade de seus pais, na cidade de Papari, no Rio Grande do Norte. Nísia se casou aos 13 anos, deixou seu marido no ano seguinte, quando seu pai fugiu para Recife por causa das perseguições políticas, passando a ser repudiada por toda sua família menos sua mãe. Em 1828, começou a ensinar num colégio para sustentar sua mãe e três irmãos após o assassinato de seu pai. Em 1832, casa-se novamente e publica “Direitos das mulheres e injustiça dos homens” e, desde então, destaca-se ainda como republicana e

abolicionista, escrevendo diversos textos que provocam polêmicas nos jornais cariocas; viaja para a Europa, onde é prestigiada por diversos escritores como o português Alexandre Herculano, até sua morte em Rouen, na França, em 1885 (TELLES, 2002).

No início do século XX, conforme atesta Céli Regina Jardim Pinto (2003), podemos perceber a coexistência de três tendências: uma “bem comportada”, liderada por Bertha Lutz que figurou na luta das mulheres por direitos políticos no Brasil durante a década de vinte e se manteve ligada às causas femininas até a década de setenta, quando faleceu; outra “mal comportada”, que envolve uma heterogeneidade feminina que se posicionava de forma mais radical frente à dominação masculina, sobretudo, a partir de alguns jornais editados por mulheres na grande maioria professoras, escritoras e jornalistas que defendiam questões como acesso à educação, fim da dominação dos homens e seu interesse em excluir as mulheres do mundo público; e uma última inclinação, que se manifestou no movimento anarquista e, em seguida, no partido comunista, composta por trabalhadoras e intelectuais que defendia a liberação das mulheres de uma forma mais radical.

Bertha Lutz retornou de Paris na década de dez do século passado, quando começou a organizar a Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), maior expressão do feminismo na época. Anteriormente, algumas mulheres haviam fundado o Partido Republicano Feminino, um grupo político que ambicionava representar os interesses das mulheres na esfera política, ainda que fosse composto por pessoas sem direitos políticos. Além do direito ao voto, o partido liderado pela professora Leolinda Daltro e pela poetisa Gilka Machado falava em emancipação e independência femininas. A luta da FBPF também era pelo direito ao voto. As principais ações empreendidas pela FBPF foram a conquista do apoio da opinião pública, a partir de abaixo-assinados levados ao Senado; a composição de uma comissão que pressionou o senador Juvenal Lamartine a ser um aliado da referida Federação no Congresso Nacional; e a campanha política em favor de Lamartine ao governo do Estado do Rio Grande do Norte, onde seria implantado, inicialmente, o voto feminino (PINTO, 2003).

À frente da Federação, Bertha Lutz ainda representou o país no Conselho Feminino da Organização Internacional do Trabalho e na I Conferência Pan-Americana da Mulher

nos Estados Unidos e promoveu o Congresso Internacional Feminino no Rio de Janeiro (que contou também com representantes brasileiras dos estados de São Paulo e Ceará) junto com a Associação Americana das Mulheres e a Aliança dos Sufrágios da Holanda. O congresso no Rio de Janeiro foi essencial para a criação de outras federações ligadas a FBPF nos estados de Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do Norte, São Paulo, Paraíba e Ceará.

Essas agremiações foram responsáveis, segundo já mencionamos, pela expansão do feminismo “bem-comportado” no território brasileiro, porque não questionava as bases da organização das relações patriarcais, preservando um bom relacionamento com os membros da elite conservadora da classe política nacional. Essas federações eram compostas por um grupo bastante homogêneo de mulheres: filhas da elite intelectual do país, professoras, advogadas, jornalistas, uma médica e uma engenheira que viram sua luta concluída em 1932 com a instituição do novo Código Eleitoral Brasileiro que incluiu o direito de votar e ser votada às mulheres (LIMA, 2003).

A tendência “mal comportada” do feminismo brasileiro nas primeiras décadas do século XX ficava a cargo das mensagens escritas presentes em pequenos jornais, alguns artesanais, de associações e sindicatos, onde eram publicados artigos de opiniões mais radicais sobre a condição das mulheres em nossa sociedade. A maioria trazia ideias patriarcais de comportamento, como a “Revista Quinzenal” e “O Jornal das Senhoras”, de Cândida do Carmo Souza Menezes, primeira mulher considerada jornalista; “Novelista Brasileiro”; o “Belo Sexo” e “A família” que se preocupava com a educação das mulheres como forma de emancipação. Essas produções não duraram mais de cinco ou seis números, todavia serviram para divulgar notícias e construir opinião e, com o passar do tempo, o rumo foi mudando, abordando a consciência da identidade e dos direitos das mulheres, como demonstra “O Sexo Feminino”, por exemplo (TELES, 1999).

Com a revolução industrial, muitas senhoras, brasileiras e estrangeiras, tornaram-se trabalhadoras da indústria. Além da dupla jornada de trabalho, os salários pagos às mulheres eram bem menores do que os dos homens, mesmo quando essas trabalhavam mais horas. Os direitos escassos para as operárias motivaram as reivindicações trabalhistas,

as greves em favor de melhores condições de trabalho e fizeram com que um grupo de mulheres passasse a defender os ideários anarquistas.

Ressaltamos que, tanto o anarquismo como o comunismo, posteriormente, não tinham uma posição muito clara sobre as questões específicas referentes à condição das mulheres na sociedade brasileira. No entanto, definiam que a exploração das mulheres era resultado da dominação de classe e das desigualdades presentes nas relações de trabalho (TELES, 1999). Para a historiadora Magareth Rago (2010), as mulheres operárias anarquistas e as intelectuais de esquerda, como Maria Lacerda de Moura, longe dos movimentos libertários e da luta sufragista das federações do progresso feminino e do jornalismo feminista, foram as primeiras a apontar a opressão masculina e a reconhecer a especificidade desse abuso e suas consequências.

No final da década de trinta, as mudanças políticas no cenário nacional, empreendidas por Getúlio Vargas, pôs fim aos avanços verificados nas primeiras décadas da República e instituiu o Estado Novo que ‘veio a “barrar” a movimentação feminista, movimentação essa que se expressou a partir das três tendências descritas acima e suas diferentes ideologias. Só em maio de 1947, foi criada a Federação das Mulheres do Brasil (FMB), tendo como primeira presidente Alice Tibiriça. As lutas eram basicamente as mesmas das organizações anteriores. Esse grupo também era influenciado por partidos de esquerda como o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Em 1951, as lideranças femininas organizaram o I Congresso da FMB, com a participação de “146 donas-de-casa e as demais operárias, funcionárias públicas, professoras, profissionais liberais, estudantes e camponesas” (TELES, 1999, p. 49).

A partir das décadas de cinquenta e sessenta, por influência do crescimento da repressão sócio-política e cultural capitaneada pelo governo militar brasileiro, mas também por uma conjuntura internacional de luta democrática nos Estados Unidos, através dos movimentos *beat* e *hippie* e, na Europa, principalmente por força de maio de 1968, as mobilizações sociais começam a tomar forma e expressão no Brasil. Questões sociais passam a fazer parte das discussões realizadas por diversos segmentos da sociedade civil. Os militares, que já objetivavam o golpe, recorreram às bases sociais para que essas impedissem as perspectivas governamentais.

Entre esses grupos, as mulheres tiveram importante participação, concentrando centenas de milhares em suas marchas que almejavam barrar as “forças comunistas”, em prol da família e da sociedade. A grande maioria dessas mulheres era impulsionada pela igreja, maridos e patrões, lutavam contra a carestia e a anistia, compondo algumas organizações denominadas “Clubes de mães”, por exemplo. No ano de 1963, elas prepararam o Encontro Nacional da Mulher Trabalhadora, tendo como principais pautas o salário igualitário e a aplicação das leis sociais e trabalhistas conquistadas pelas mulheres (RAGO, 2010).

Destacamos que, apesar desse movimento feminino, composto em sua maioria por integrantes das classes médias e populares, apresentar uma proposta de intervenção das mulheres no mundo público, fossem elas dona-de-casa, esposa e/ou mãe, não havia um questionamento sobre a condição de opressão das mulheres na sociedade, claramente defendidas por personalidades como Simone de Beauvoir e Beth Friedman que já despontavam no cenário internacional. Essa tendência, portanto, se delineava como algo totalmente dissociado do movimento feminista brasileiro porque seus pressupostos fugiam da luta pela mudança dos papéis atribuídos às mulheres na nossa sociedade. Mas havia uma aproximação entre os dois movimentos, uma vez que ambos problematizavam a questões relacionadas às mulheres.

Segundo Eder Sader (1988), as mulheres, na sua maioria donas de casa, procuravam os “Clubes de mães”, que cresceram em número e importância na década de setenta por três motivos: para extensão do mundo feminino, constituído do espaço familiar; para buscar uma alternativa a uma rotina opressiva; e por razões de ordem instrumental, como um curso de gestante ou crochê. As reuniões eram divididas em dois momentos. No primeiro, as mulheres faziam trabalhos manuais, falavam de suas vidas, trocavam receitas etc. Em seguida, havia uma reflexão coletiva motivada, geralmente, pela leitura de uma passagem bíblica comparada com aspectos da realidade, demonstrando para as “mães” que problemas vivenciados por elas, pensados como naturais e privados, seriam questões sociais que poderiam ser alteradas por novas práticas sociais.

Na verdade, o feminismo brasileiro nunca teve uma “unidade”, pois foi marcado pela dispersão em torno de variadas “causas” e “bandeiras de luta”. De certa forma, esse

movimento de mulheres, precedeu o novo movimento feminista brasileiro, que surge no final dos anos sessenta, e continua a existir paralelamente ao desenvolvimento do feminismo nas décadas de setenta e oitenta, por isso devemos reconhecer a sua relevância política e social.

1.1.2. O novo feminismo brasileiro

Com a instauração da ditadura militar, no Brasil, em 1964, os movimentos sociais foram abafados e os membros mais atuantes tiveram que seguir o caminho do exílio, em sua maioria, o destino era a Europa. A partir do exílio, as militantes femininas envolvidas na luta contra a ditadura militar tiveram a oportunidade de ter acesso às bases do movimento mundial das mulheres e trocar teorias e experiências com as ativistas de bases marxistas do Chile, França etc.

(...) fora do Brasil elas fundaram grupos feministas no exterior. Quatro deles ganharam destaque: o Comitê de Mulheres Brasileiras no Exterior, criado por Zuleika Alambert, no Chile, durante os dois primeiros anos da década de 70; grupo de autoconsciência, fundado por Branca Moreira Alves, em Berkeley, Estados Unidos, no início dos anos 70; o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, fundado em abril de 1976, por um grupo de mulheres brasileiras, e o Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris, fundado por Danda Prado, na França, em 1972 (CARDOSO, 2004, p. 41).

Paralelamente, em nosso território, outras mulheres assumiram liderança dos lares e saíram em busca de emprego para o sustento da família, pois seus maridos estavam no exílio ou presos. Esses acontecimentos acabaram retirando as mulheres do ambiente doméstico e as colocando nas lutas sociais e as diferenças gritantes entre as condições e direitos entre homens e mulheres no mercado de trabalho incentivaram lutas que mais tarde seriam incluídas no movimento das mulheres, como redução da jornada de trabalho, isonomia salarial etc. (TELES, 1999).

Agora, inserida nas organizações de esquerda, inicialmente, atuando como um membro que apenas compartilhava de ideias e conceitos democráticos, as mulheres normalmente não são representadas ou destacadas na luta armada contra a ditadura militar. Segundo a maioria dos historiadores, a participação feminina acontecia, nesse período, apenas nas estratégias de combate que se resumiam a tarefas de observação social e política e coleta de informações. Contudo, há registros de mulheres que participaram da luta armada no Brasil, uma questão que vem sendo pesquisada inclusive pela “Comissão da Verdade”. Com o tempo, no entanto, as mulheres passaram a reivindicar sua inclusão nas frentes de batalha, o que gerou muita discussão dentro dos grupos de esquerda, mas acabou acontecendo de forma esporádica. Durante o período de contestação à ditadura militar, a experiência vivenciada pelas mulheres dentro dos movimentos revolucionários da época foi relevante para a aglutinação de pessoas, teorias e práticas para o movimento feminino.

Segundo Cristina Scheibe Wolff (*apud* PINSKY e PEDRO, 2012), na nossa sociedade, as armas e a guerra são associadas à masculinidade, como se a violência fosse uma exclusividade masculina. No entanto, as mulheres sempre participaram de movimentos armados, apesar de seu pouco reconhecimento. Após citar mulheres que reconhecidamente participaram de revoltas armadas, como a soldada Maria Quitéria de Jesus Medeiros; a militante Anita Garibaldi e as mulheres cangaçueiras, essa autora destaca a participação feminina nos grupos de esquerda que buscaram uma revolução socialista oferecendo resistência armada à ditadura militar no Brasil. Esses grupos eram compostos por pessoas de diversas classes sociais, na maior parte jovens do movimento estudantil, trabalhadores fabris e camponeses.

Como o movimento estudantil foi um dos focos de resistência a alimentar os quadros das organizações clandestinas de esquerda, é possível pensar que a entrada de um número importante de mulheres na universidade explique por que as organizações da esquerda armada e da nova esquerda em geral tiveram um número maior de mulheres participantes do que os partidos tradicionais de esquerda, como o PCB (Partido Comunista Brasileiro) ou o PSB (Partido Socialista Brasileiro) naquele período (PINSKY e PEDRO, 2012, p. 440).

Wolff (*apud* PINSKY e PEDRO, 2012) avulta a participação de Helenira Rezende, militante do partido comunista do Brasil, que foi presa e torturada pela polícia do Departamento de Ordem Pública e Social – DOPS por sua atuação como liderança no congresso da União Nacional dos Estudantes – UNE, em Ibiúna, e, depois, juntamente com Crimeia Alice Schmidt de Almeida, lutou na guerrilha rural do Araguaia. Frisamos que, segundo Crimeia, única sobrevivente dessa guerrilha que foi exterminada pelo governo militar em 1975, as mulheres empunhavam enxada, machado e fuzil, enquanto os homens aprendiam a cumprir tarefas domésticas. Todavia, ainda faltava reconhecimento da capacidade política das mulheres que, mesmo demonstrando imensa coragem e destreza com as armas, não assumiam postos nas lideranças das organizações de esquerda armada. Além disso,

Havia uma forte interferência da organização na vida pessoal dos participantes (...). O controle das organizações atingia suas vidas do namoro ao casamento e incluía a questão da gravidez, geralmente repudiada pelos dirigentes por considerarem-na mais um fator de risco e fragilidade para o grupo (...) [GIANORDOLI-NASCIMENTO, TRINDADE e SANTOS, 2012, p. 303].

Para Ingrid Faria Gianordoli-Nascimento, Zeidi Araujo Trindade e Maria de Fátima de Souza Santos (2012), em seu estudo sobre o engajamento feminino nos movimentos de oposição ao regime militar, as mulheres brasileiras que militaram contra a ditadura reconstruíram seu papel social e político e também alteraram sua atitude em relação a sua posição de gênero, revolucionando costumes, valores e relações sociais e afetivas e rompendo com a ideia das mulheres restritas ao espaço privado. Portanto, ainda que essa participação fosse menos frequente, ela não pode ser desprezada. Essas mulheres foram perseguidas, presas, torturadas, viveram na clandestinidade e passaram por inúmeras experiências de medo, dor, desespero e luta pela sobrevivência; foram obrigadas à conviver com a ausência de seus filhos e tiveram suas vidas invadidas e reviradas e, por isso, algumas delas se organizaram nos chamados grupos de mães.

Desde 1968, grupos de mães de presos políticos, no Rio de Janeiro, percorriam presídios, de forma relativamente organizada, chamando a atenção para a situação desses presos. Em 1975, nasce o Movimento Feminino pela Anistia (MFA), esforço ainda isolado e extremamente arriscado de Terezinha Zerbini,

esposa do general Zerbini, que se opôs ao golpe de 1964 e foi por isso afastado do Exército. Já naquele ano, o MFA coleta 16 mil assinaturas num manifesto pela anistia política (KUCINSKI, 1982, p. 109).

Em 1978, o Movimento Feminino pela Anistia ganha força com a criação, no Rio de Janeiro, do Comitê Brasileiro pela Anistia, que, segundo Bernardo Kucinski (1982), tinha caráter mais abrangente e contou com o apoio de várias correntes de esquerda, a Igreja católica e alguns liberais, além da MFA. Em poucos meses, outros comitês foram formados em distintas capitais brasileiras como Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Ceará e Pernambuco.

Do mesmo modo, os grupos de esquerda também ganharam com a inserção das militantes femininas nessa luta, pois as mesmas não eram alvos do governo, que subestimava a capacidade das mulheres de participar desse tipo de movimento. Essa “aparente fragilidade feminina” também permitiu que o feminismo, alinhado ao discurso predominante da esquerda (luta contra o capitalismo e os governos autoritários da América Latina etc.), familiarizado com os conceitos marxistas e demais teorias progressistas, aos poucos, passassem a “provar” como, em cada uma das questões levantadas pelos líderes políticos de esquerda, era possível também perceber a dimensão da luta feminina. Assim, as “causas” das mulheres foram sendo legitimadas e seu discurso permitiu que o movimento feminista fosse se apresentando como um grupo político importante e digno de confiança (RAGO, 2010).

Em 1972, a advogada Romy Medeiros, criadora do Conselho Nacional de Mulheres, que lutou na década de cinquenta e início dos anos sessenta pela cidadania feminina, conseguindo a aprovação, em 1962, do Estatuto da Mulher Casada, que concedia às mulheres “uma independência” em relação aos seus maridos que antes determinavam, inclusive, se essas poderiam trabalhar ou viajar para o exterior, por exemplo, organiza um congresso nacional com o apoio da Sociedade de Bem-Estar Familiar - Bemfam (fundação norte-americana voltada para o planejamento familiar) e do clero católico e também são organizadas reuniões de grupos de mulheres nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Esses dois encaminhamentos marcam o novo feminismo brasileiro, fazendo aportar na nossa sociedade o feminismo “moderno” que se espalhava pelos Estados Unidos e

Europa. Os grupos de reuniões paulistas e cariocas eram numerosos e colaboraram para a dispersão do novo movimento feminista; envolviam intelectuais de esquerda, profissionais de meia-idade, mas também jovens mulheres estudantes universitárias que mais tarde se tornariam políticas e acadêmicas destacadas nacionalmente, como Branca Moreira Alves (PINTO, 2003).

Somente na década de setenta, o movimento de mulheres brasileiras chegou às periferias das cidades. As donas-de-casa estavam revoltadas com a atual situação do país, como o alto custo de vida e as questões trabalhistas desencadeadas pelo fim do período conhecido como “milagre brasileiro” do governo de Médici. Por conseguinte, começaram a se reunir e criar pautas de reivindicações que eram levadas às autoridades por via de abaixo-assinados. Suas necessidades também eram encaminhadas através de cartas públicas. Muitas dessas correspondências, inclusive, eram lidas nas missas aos domingos. Uma ferramenta que servia como modo de fazer as problemáticas atingirem o maior número de pessoas, mas também recuperavam a marca histórica do movimento das mulheres no início dos anos cinquenta, além de trazer a Igreja como uma importante categoria social da época para perto dos objetivos do movimento (TELES, 1999).

Os questionamentos sobre os problemas que afetavam as famílias, maior interesse das “dona-de-casa”, fizeram com que as militantes feministas começassem a inserir elementos do movimento em locais que antes não tinham acesso à noção de igualdade entre homens e mulheres. A partir dessa influência mútua, iniciou-se um processo de afloramento de sujeitos políticos, preocupados em questionar a condição social das mulheres. A questão da liberdade feminina foi o ponto mais debatido e defendido nesses encontros. O objetivo era obter os mesmos direitos garantidos aos homens sem que para isso fosse necessário agir como um deles. A defesa da identidade feminina era ponto crucial dos debates, objetivando o fim da discriminação sofrida pelas mulheres em diferentes setores sociais (RAGO, 2010, p. 6).

Em 1975, em Paris, mulheres exiladas de diversas sociedades se reúnem em prol da autonomia feminina e elaboram um documento intitulado “Por uma tendência feminina revolucionária” que originou a criação do “Círculo de Mulheres”, um grupo comprometido com a reflexão em espaços públicos sobre o ideário marxista e as discussões sobre os

modos de opressão capitalista contra as mulheres. Era a formalização do feminismo atrelado à luta de classes. Devido à emancipação e repercussão das ideias feministas pelo mundo, a Organização das Nações Unidas (ONU) estipula esse ano como o Ano Internacional da Mulher e, no Brasil, vários eventos de natureza distinta marcam a entrada definitiva das mulheres e suas demandas na esfera pública. O Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, por exemplo, promoveu no Rio de Janeiro, com o apoio do Centro de Informação da ONU, o seminário “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira”, evocando a institucionalização do movimento feminista nacional e impulsionando sua trajetória. Esse centro desempenhou papel importante na difusão de discussões sobre a sexualidade, o corpo, o aborto e a contracepção, mas enfrentou resistência das feministas radicais marxistas que encaravam esses debates como uma problemática muito burguesa (PINTO, 2003).

Em 1978, em São Bernardo do Campo, foi realizado o I Congresso da Mulher Metalúrgica. Outra data importante para fortalecer o movimento feminista foi a instituição do dia 8 de Março como “Dia Internacional da Mulher”, no Brasil, para marcar o papel da luta das mulheres na nossa sociedade, uma referência a morte das operárias norte-americanas que, no dia 8 de março de 1857, realizaram uma greve na fábrica de tecidos, situada na cidade de Nova Iorque. Elas ocuparam a fábrica e começaram a reivindicar melhores condições de trabalho; equiparação de salários com os homens e tratamento digno dentro do ambiente de trabalho. No entanto, a manifestação foi reprimida com total violência, as mulheres foram trancadas dentro da fábrica, que foi incendiada e aproximadamente cento e trinta tecelãs morreram carbonizadas num ato totalmente desumano. Em 1979, a realização dos Congressos da Mulher Paulista se apresentou como mais uma ferramenta para dar visibilidade às pautas feministas e o movimento feminino passou a ser visto de maneira positiva pela mídia nacional (TELES, 1999).

A partir dos anos setenta, resumidamente, passamos a conviver com três grandes tendências do feminismo no território brasileiro. Duas inclinações mais políticas que tendiam a vislumbrar os problemas enfrentados pelas mulheres como polêmicas coletivas que excediam uma luta específica. A primeira tendência marxista reduzia a luta das mulheres às questões de classe e a outra, de vocação mais liberal, entendia que era necessário assegurar alguns direitos individuais. O terceiro grupo de mulheres, por sua vez,

expunha abertamente a condição da opressão masculina, apesar de não apresentar, claramente, argumentos que justificassem sua militância. Lentamente, essas três grandes “marés” passaram a compor o cenário político nacional reivindicando questões mais gerais, como anistia ampla e restrita, eleições diretas, Assembleia Constituinte, fim da carestia; mas também, específicas, como criação de creches nas empresas e bairros, igualdade salarial, condições mais adequadas de salário e acabaram por tornar o movimento feminista, ainda que frágil, fragmentado e perseguido, muito presente no Brasil que ensaiava o retorno à democracia (PINTO, 2003).

A abertura democrática tão esperada por todos os brasileiros veio, em 1979, com a anistia aos presos políticos exilados e a reforma partidária. Esses dois eventos marcaram o movimento feminista nacional. Primeiro, porque a anistia permitiu a volta de homens e mulheres exilados durante a ditadura militar, e as brasileiras

(...) exiladas traziam em sua bagagem não apenas a elaboração (alguma, pelo menos) de sua experiência política anterior, como também a influência de um movimento feminista atuante, sobretudo na Europa. Além disso, a própria experiência de vida no exterior, com uma organização doméstica distinta dos tradicionais padrões patriarcais da sociedade brasileira, repercutiu decisivamente tanto em sua vida pessoal quanto em sua atuação política. O saldo do exílio, de umas, e a experiência de ter ficado no país nos anos 70, de outras, que construíram o feminismo local, fez deste encontro de aliadas um novo panorama (SARTI, 2009, p.8).

O projeto de anistia, nos primeiros meses do governo Figueiredo, foi abreviado por todas as contradições e compromissos que envolveram o processo de “anistia”.

Era uma anistia pela metade, que atendia os propósitos do governo de permitir o retorno ao Brasil de antigos líderes políticos visando implodir a frente oposicionista, sem que fossem necessariamente anistiados antigos integrantes da luta armada, ou permitida a volta à política de todo parlamentar cassado (KUCINSKI, 1982, p. 134).

A anistia também gerou menos repressão e a possibilidade de manifestações. A reforma partidária, por sua vez, dividiu as militantes feministas, que antes se agrupavam no Movimento Democrático Brasileiro (MDB), entre o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e o Partido dos Trabalhadores (PT) e as questões políticas,

particularmente as eleições gerais do país, passam a atrair o movimento feminista brasileiro e a dividi-lo em dois grupos: um que lutava pela institucionalização do movimento se aproximando da esfera estatal e outro que defendia a autonomia do movimento. Paralelamente, expandia-se também um novo tipo de feminismo liderado por acadêmicas que pesquisam na área das ciências humanas e educação (PINTO, 2003). Nesse contexto, nos anos oitenta, o movimento feminista se desenvolve e se fortalece na nossa sociedade tornando-se uma ideologia de grande influência política e social.

1.1.3. O feminismo brasileiro na década de oitenta e seus principais temas

Com o retorno à democracia, nos anos oitenta, pode-se falar de uma explosão de diversos femininos e movimentos de mulheres. Antes, algumas brasileiras não aceitavam o rótulo de feminista, porque no senso comum o referido termo era associado à luta de mulheres masculinizadas, lésbicas, anti-homens e mal-amadas. Em 1983, nasce o Conselho Estadual da Condição Feminina paulista e, em 1985, é criado o Conselho Nacional da Condição da Mulher como resultado das mobilizações femininas que culminaram com a união das três tendências feministas em torno do Movimento das Mulheres pelas Diretas Já. A criação desses e outros conselhos e ministérios que se ocupavam apenas com as questões referentes às mulheres é um bom exemplo da influência política do movimento das mulheres na década de oitenta. A conquista de espaços no plano institucional, todavia, ameaçou a unidade do movimento e sua autonomia, uma vez que esses grupos de mulheres romperam a impenetrabilidade estatal brasileira, mas não assumiram instâncias decisórias, o que incomodava os grupos de mulheres mais radicais e das camadas populares. Em 1985, ainda foi criado o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) junto ao Ministério da Justiça que, apesar de sua vida curta (aproximadamente quatro anos), articulou e centralizou algumas demandas do movimento feminista, como a luta por creches e as

polêmicas ligadas ao corpo e a sexualidade, bem como interferiu junto à Assembleia Nacional Constituinte, assegurando alguns direitos femininos na Constituição de 1988.

Segundo Ana Alice Costa (2013), durante o período da Assembleia Nacional Constituinte, conjuntamente com o movimento feminista autônomo e outras organizações do movimento de mulheres de todo o país, o CNDM conduziu a campanha nacional “Constituinte pra valer tem que ter palavra de mulher” com o objetivo de articular as demandas das mulheres. Foram realizados eventos em todo o país e posteriormente as propostas regionais foram sistematizadas em um encontro nacional com a participação de duas mil mulheres. Essas demandas foram apresentadas a sociedade civil e aos constituintes através da “Carta das Mulheres à Assembleia Constituinte”, uma ação direta de convencimento entre os parlamentares que ficou conhecida na imprensa como o “lobby do batom”. Tiveram também papel preponderante nas conquistas constitucionais femininas as mulheres eleitas deputadas. Ressaltamos que em sua maioria eram representantes do Norte e do Nordeste, contrariando as expectativas do Sudeste onde o movimento feminista era mais forte. As deputadas não eram assumidamente feministas, mas se autodenominaram “bancada feminina”, englobaram todas as reivindicações e apresentaram 30 emendas sobre o direito das mulheres.

Participando ativamente das subcomissões de Direitos e Garantia Individuais, Saúde, Seguridade e Meio Ambiente, Família, Menor e Idoso, as deputadas, junto com o CNDM, organizaram em Brasília um encontro que resultou na chamada “Cartas das Mulheres”; distribuíram uma “carta-modelo” para ser enviada pelas mulheres brasileiras aos constituintes; acompanharam as votações de interesse específico feminino e apresentaram o documento “Propostas à Assembleia Constituinte”, que se destacou dos demais apontamentos constitucionais por problematizar a questão da violência contra as mulheres e o aborto (PINTO, 2003). Salientamos que o maior número de assinaturas, segundo Céli Pinto (2003), entre as emendas que tratavam dos direitos das mulheres, era proveniente de três entidades baianas: a Federação das Associações de Bairro de Salvador, a Associação de Moradores de Plataforma e a Associação de Mulheres de Cosme de Farias, que apresentavam propostas diretamente focadas nas relações entre as mulheres e o trabalho doméstico ou não.

A atuação política feminina e a pressão social organizada e propositiva marcaram o movimento feminista na década de oitenta e garantiram na Constituição de 1988 direitos como: o direito de posse e da propriedade da terra para as mulheres; a igualdade de direitos e obrigações entre homens e mulheres, extinguindo a tutela masculina no processo de separação conjugal; a proibição da diferença de salários por motivo de sexo, idade, cor ou estado civil; licença à gestante, sem prejuízo do emprego e do salário; liberdade para o planejamento familiar; direitos e deveres referentes à sociedade conjugal etc., porém não foi suficiente para aprovar a legalização do aborto, por exemplo, que nem teve repercussão na Assembleia Constituinte. A presença do feminismo, no entanto, não se limitou a essas ações. Cynthia Sarti (2009) assinala que, nos anos oitenta, o movimento das mulheres no Brasil era uma força política e social consolidada, explicitando-se a partir de um discurso feminista em que estavam em jogo as relações de gênero.

O conceito de gênero surge na década de setenta para se contrapor ao determinismo biológico, que define os comportamentos dos homens e mulheres com base em uma visão naturalizada e incapaz de mudança. A questão de gênero contrapõe esse conceito evidenciando que a constituição de homens e mulheres acontece a partir de processos de construção e formação histórica, cultural e social e se difere da compreensão de sexo. Assim, sexo se referia ao biológico e gênero a uma elaboração cultural. O termo gênero foi introduzido pela historiadora norte-americana Joan Scott, pela primeira vez, em 1986, com a publicação do artigo "Gênero: uma categoria útil de análise histórica", que defendia a existência de uma noção relacional entre homens e mulheres, constituída a partir de relações sociais e de poder, construídas sobre os corpos e as mentes.

A organização de gênero reconhece dois tipos de corpos diferenciados – um masculino e outro feminino – e sobre eles se constroem modos de vida, tipos de sujeito de gênero – um homem e uma mulher – e dois modos de ser e existir, que centraliza nos corpos o sistema de poder relacional entre homens e mulheres. A especialização dos sujeitos definidos a partir do sexo; a estruturação do mundo através desse binômio; e a transformação das atividades e tarefas em ocupações e funções específicas para homens e para mulheres se apresentam, segundo Marcela Lagarde (1997), como os objetivos sociais da organização de gênero.

Além disso, o debate sobre gênero, levantado pelas feministas, não discutia apenas as questões sobre as mulheres, mas também sobre a construção das masculinidades, abordando de que maneira esse elemento é colocado em discurso e varia no tempo e no espaço. Os estudos de gêneros demonstraram que a estrutura social de nossa sociedade molda os homens e as mulheres mesmo antes deles nascerem, impondo imagens tradicionais que repercutem em marcas hierárquicas e relações de poder. A teoria do papel de gênero sustentava que as pessoas desenvolviam expectativas sobre si e o outro com base nas crenças de um comportamento mais adequado para homens ou para mulheres e que as concepções de padrão feminino sempre eram subalternas às atitudes traçadas como masculinas. O gênero estaria atrelado às identidades sexuais e as “vantagens” dos homens aparecem no mundo do trabalho, nas decisões de rotina, na família, nas resoluções de conflito etc. (AFONSO e LEAL, 2011).

A masculinidade hegemônica, marcada pela virilidade, racionalidade, força, controle, produção, sucesso e aventura, sempre em oposição à feminilidade, apontada como dependente, materna, pura e dócil, concretizava uma ideologia, para Tereza Cristina Fagundes (2005), sociocultural e política através de representações e estereótipos que conduziam ao fenômeno da dominação dos homens, frequentemente definido como algo natural. Junto com os processos de democratização, em meados da década de 1980, as centrais sindicais, como a CUT (Central Única dos Trabalhadores), começam a valorizar e auxiliar a luta das mulheres, reconhecendo, inclusive, a existência do patriarcado e sua ideologia que proclama a subordinação das mulheres.

Etimologicamente, o patriarcado remete ao poder dos patriarcas e dos chefes de família, revestido por uma autoridade legitimada por uma “mitologia” que decreta a masculinidade como algo divino e oferece supremacia à qualidade paterna. Historicamente, apresenta-se como uma metanarrativa com pretensões universais que enfoca e dá visibilidade aos atos promovidos pelos homens, enquanto oculta, silencia e amordaça a vida e as obras das mulheres, não apenas excluindo essas de seu papel como sujeito da história, mas também minimizando sua dignidade pessoal e suas atribuições como cidadã (PALMERO, 2004).

Para Ana Alice Costa (2010), o patriarcado deve ser lido como uma organização sexual hierárquica da sociedade necessária ao domínio político que se alimenta do comando masculino na estrutura familiar (esfera privada) e na lógica organizacional das instituições políticas (esfera pública), construída a partir de um modelo masculino de dominação baseado no arquétipo viril. O poder patriarcal se apresenta em distintas manifestações, mas, sobretudo, pelo controle masculino do trabalho das mulheres, pelo acesso restrito e distribuição desigual dos recursos econômicos e sociais, bem como o poder entre os sexos, pela violência e pelo controle da sexualidade.

Drude Dahlerup (1987) salienta que devemos pensar no patriarcado como um fenômeno social e cultural, portanto não natural, utilizado para denominar a subordinação feminina, que se estende em todas as sociedades até a contemporaneidade, modificando apenas o tipo de hierarquia, interdependência e solidariedade masculina em prol da dominação das mulheres. O patriarcado utiliza estratégias de opressão físicas e materiais; psicológicas e ilegítimas, como a separação entre as esferas públicas e privadas; Estado e família, domínio masculino e feminino respectivamente, utilizados como forma de identificação sexual. Por isso uma boa parte das feministas defende como estratégia política a ampliação da representação política das mulheres junto aos governos. Dahlerup (1987), contudo, adverte que esse tipo de ação tem se limitado a apenas obter direitos oficiais para as mulheres, quando, na verdade, a luta deveria estar focada na necessidade de modificação das estruturas fundamentais que demarcam as diferenças entre homens e mulheres.

Outro motivo de divisão dentro do movimento feminista era a questão da homossexualidade. Este elemento era combatido veementemente por um grupo denominado MR-8 (Movimento Revolucionário de 8 de Outubro). As militantes dessa coligação acreditavam que as lésbicas não eram dignas das lutas feministas, pois as mesmas negavam sua condição de mulheres. O MR-8 era filiado ao PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), mas com o apoio crescente da sociedade civil, os partidos de esquerda PC do B e PCB também se aliaram, inserindo suas militantes nessa organização. A homossexualidade feminina era uma “ofensa particular” aos homens. O teor discriminatório e o sexismo manifestado até pelos líderes comunistas ficavam

explícitos nas proibições da participação de lésbicas e gays nas reuniões dos partidos que definiram o debate de gênero como algo inferior a luta de classes (TELES, 1999).

Para Kelly Cristina Nascimento (2006), até meados do século XIX, é nítida a divisão de funções sociais entre homens e mulheres: “(...) os primeiros eram agentes ativos no espaço público, ambiente das decisões e confrontações políticas e econômicas. Elas exerceriam suas funções no lado oposto, no espaço privado, doméstico, voltadas para o lar e para a família” (p. 75-76). O ambiente social de nosso país era propício à difusão da ideia de que as mulheres deixariam de ser mãe dedicada e esposa carinhosa caso passassem a ocupar “esse espaço público”. Isso revelava uma preocupação excessiva com a moralidade das mulheres e rígidas fronteiras entre homens e mulheres. O feminismo passou então a defender radicalmente transformações nos espaços de sociabilidade.

Comprovadamente consolidado, o movimento feminista começou a ser tema de pesquisas acadêmicas, de edição de livros e revistas especializadas e viu nascer instâncias organizacionais com as mulheres começando a ocupar outras frentes de lutas nos campos da educação e da cultura. Destacamos a atuação do feminismo acadêmico. O movimento feminista, em sua maioria, foi um movimento popular, suas maiores representantes, desde o fim do século XIX sempre foram intelectuais, contudo, conforme já mencionamos anteriormente, na década de setenta, professoras universitárias e profissionais liberais ligadas às áreas de ciências sociais, educação, história, psicologia, direito e letras começaram a produzir pesquisas e estudos científicos sobre as temáticas relacionadas às mulheres em espaços como a Fundação Carlos Chagas, financiadas pela Fundação Ford, de 1978 a 1998, e associações nacionais das diversas áreas de conhecimento (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciências Sociais e Associação Nacional de Pesquisa em Educação, por exemplo), incentivando a criação de centros universitários (PINTO, 2003).

Organizadas em grupos, com certa regularidade, as feministas impulsionaram ainda mais as pesquisas sobre as mulheres na década de oitenta. Novos grupos de trabalho foram organizados junto às mais diversas associações científicas: na ANPOCS (um segundo grupo de trabalho foi organizado em 1980, o GT Mulher e Política); na Associação Brasileira de Antropologia (ABA); na Associação Nacional de Pesquisa em Educação

(ANPED); na Associação Nacional de Pesquisa em Letras (ANPOL); na Associação dos Sociólogos do Estado de São Paulo (ASESP); dentre outras. Núcleos de pesquisa também foram organizados nas universidades. Em 1980, criou-se também, pela iniciativa de Fanny Tabak, o Núcleo de Estudos da Mulher (NEM) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em 1981, é organizado o Núcleo de Estudos, Documentação e Informação sobre a Mulher (NEDIM), na Universidade Federal do Ceará. Em 1983, três novos núcleos foram criados: o Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM), na Universidade Federal da Bahia, que possui a primeira graduação em Gênero e Diversidade da América Latina e o Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo; o Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Relações Sociais de Gênero (NEIRSG), da PUC de São Paulo e o NEM da Universidade Federal da Paraíba. Em 1984, chega a vez das universidades federais de Minas Gerais (Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher – NEPEM) e do sul do país criarem seus núcleos: o Núcleo Mulher, da UFRGS, e o NEM, da UFSC (COSTA E SARDENBERG, 2008, p. 390).

1.1.4. O combate à violência, a saúde, o trabalho e a sexualidade das mulheres

A questão da violência contra as mulheres parece ter suas origens na posição dos homens como portadores do direito de vida ou morte sobre aqueles que viviam “sob o seu teto” ainda na casa grande na época do Brasil escravocrata. Apesar do processo de modernização e urbanização do século XX ter forçado as mulheres a dividirem com o marido o sustento da casa, os homens brasileiros continuaram protegidos por uma legislação conservadora que permitia a “voz de mando” na casa em relação às esposas e filhos. Sobre as mulheres sempre recaíram pressões sobre o comportamento pessoal e familiar desejado e as características normalmente atribuídas às mulheres (fragilidade, recato, subordinação sexual, vocação maternal etc.) pareciam ser suficientes para justificar

sua submissão ao comportamento masculino. Nesse contexto, a violência era marcante e os atos de violência contra as mulheres e as crianças eram considerados como questões de foro familiar, por esse motivo não caberia ao Estado e à lei interferirem (PINTO, 2003).

Na verdade, o código penal brasileiro, o complexo judiciário e a ação policial, acabavam apoiando a ação masculina sobre as mulheres e ajudavam a “disciplinar” e “estabelecer” normas para que coibissem práticas consideradas criminosas, como a prostituição ou o adultério, uma vez que essas práticas “fugiam” às regras estabelecidas como um comportamento típico feminino. Destacamos que, pelo Código Civil de 1916 (que vigorou até 2002), as mulheres eram tuteladas, como os menores, por exemplo, e o adultério feminino poderia ser punido se houvesse suspeita ou prova da relação íntima com um homem que não fosse o seu marido. A jurisprudência nacional até mesmo concedia o direito aos homens de matar em legítima defesa da honra, argumentando que o indivíduo estaria em estado de completa privação de sentidos e inteligência no ato criminal.

Nesse sentido, segundo Mary Del Priore (2005), enquanto a infidelidade masculina era considerada um problema de foro íntimo, não manchando a reputação das esposas traídas, constituindo-se como um objeto de tolerância social desde que os homens assegurassem seu papel de provedor familiar, a infidelidade feminina significava escândalo e era uma questão social e não somente íntima. Consequentemente, havia o medo de que infidelidades femininas manchassem a imagem dos maridos e das famílias, por isto a violência física e até o crime (assassinato) era justificável. Além disso, a infidelidade feminina significava também a quebra da hierarquia de gênero, pois o corpo das mulheres deixava de pertencer aos seus maridos. O adultério feminino revelava também a possibilidade de livre arbítrio das mulheres e sua intensidade sexual, transgredindo os valores atribuídos ao corpo feminino, como a reprodução para a continuidade da família.

Notamos que, além da violência física, portanto, havia um abuso estrutural que pesava sobre as mulheres. Segundo a pesquisadora Cláudia Fonseca (*apud* PRIORE, 2005), desde o século XIX, havia uma inclinação vitoriana de dividir as mulheres entre “santas ou demônios, pacatas donas de casa ou prostitutas” (p. 513) e o adultério feminino era visto como mais que um “escândalo”, uma “degenerescência moral e cívica” (p. 512). Enquanto os homens poderiam abandonar suas esposas e sumir sem precisar se preocupar

com nada, inclusive dar conta de sustentar sua família, as mulheres não saíam tranquilamente de um casamento, porque era resguardado aos homens o direito de tomar medidas mais enérgicas como o uso da força física. Uma mãe sozinha sofria pressões econômicas e políticas, condenada pela opinião pública, era obrigada a se defender sozinha contra “agressões, ladrões e predadores sexuais” (p. 525), porque não podia contar nem mesmo com a polícia. Por outro lado, a mancebia (viver com um novo companheiro) era extremamente condenável e as mulheres que viviam nesse tipo de relação perdiam seus filhos para seus ex-maridos na justiça devido à imoralidade de viver amancebada.

Sobre as mulheres recaíam as mais diversas pressões comportamentais. A rua, o espaço público, representavam o campo do descaminho, das “tentações” e as mulheres sofriam pressão de seus pais, maridos, médicos e juristas para, em prol da moralidade, não ocuparem “esse lugar” desacompanhadas de uma presença masculina. Algumas características também eram exigidas para as mulheres e poderiam ser determinantes, inclusive, sobre o seu destino, como a submissão sexual (preservando sua virgindade até o casamento), a delicadeza, a fragilidade, a falta de instrução escolar etc. Assim, era expandida a inferioridade feminina e sua relação de subalternidade em relação aos homens, exacerbando a presença de uma violência simbólica que forçava as mulheres a corresponderem ao estereótipo do “sexo frágil”.

Para Rachel Soihet (*apud* PRIORE, 2005), havia uma cultura dominante na sociedade brasileira, desde o século XIX, que parecia atribuir a todas as camadas sociais um modelo feminino único que exigia das mulheres um comportamento irrepreensível. Esse arquétipo reforçava condutas de violência dos homens sobre as mulheres, principalmente, no casamento ou concubinato, porque esse primeiro exigia, com base nessa ideologia dominante, de suas companheiras adequação total aos moldes sociais e/ou “descontavam” a falta de poder no espaço público e trabalho nos seus lares, fazendo uso da força para não perderem sua suposta “autoridade familiar”. Algumas mulheres reagiam à violência, abriam mão do casamento, mas tinham dificuldades de sobrevivência social, pois mal recebiam apoio de seus pais e enfrentavam muito preconceito por estarem à margem do arquétipo feminino; outras escondiam “sua condição” com receio das reações que poderiam advir se a sua desventura se tornasse de domínio público. Essa desigualdade exacerbada entre homens e mulheres acabou acentuando os crimes passionais.

A partir da década de oitenta, houve uma expansão da realização de congressos e mobilizações que combatiam a violência contra as mulheres no Brasil. Outrossim, surgem as primeiras organizações de apoio às mulheres vítimas de violência, como o SOS Mulher, no Rio de Janeiro, em 1981. Pesquisas e estudos relacionados a essa área evidenciaram que os agressores, em sua maioria, eram os próprios companheiros, sendo um tipo de acometimento que estaria presente em todas as classes sociais. A ação feminista resolve se debruçar sobre essa temática que se torna uma tendência dominante no movimento nessa década, tanto nos grupos de reflexão quanto na ação política e/ou acadêmica e cultural (SARTI, 2009).

As ações empreendidas pelas organizações de apoio às mulheres vítimas de violência constataram que, na maioria dos casos, as mulheres atendidas voltavam a conviver com seus maridos/agressores e as feministas entraram em crise, porque seus esforços pareciam não estar resultando em mudanças de atitudes das mulheres. Segundo Céli Regina Jardim Pinto (2003), essa crise marcou as diferenças gritantes entre as feministas “mulheres cultas e politizadas” e “as companheiras de classe operária”, mulheres, em sua maioria, das camadas mais populares da sociedade, que se enquadravam como vítimas mais contundentes da violência física masculina, mas que trabalhavam em casa ou ganhavam muito pouco, tinham muitos filhos, viviam em regiões distantes e/ou muito pobres e por esses e outros motivos temiam que a ausência de um homem em casa representasse não só a possibilidade de passar fome como também um risco à sua integridade física.

Essas mulheres queriam apenas não ser mais agredidas fisicamente, não conheciam ou não pretendiam se engajar na luta contra a opressão patriarcal. Nesse contexto, surge um feminismo de prestação de serviço, concentrando profissionais da saúde e da área jurídica para auxiliar e mobilizar as mulheres das camadas mais populares, um tipo de associação que perdurou durante toda a década de oitenta e anos 1990 através de organizações não-governamentais.

Outro alvo da luta do movimento feminista é o julgamento e punição dos agressores. Em 1985, a partir da criação da Delegacia de Defesa da Mulher, inicialmente, implantada no estado de São Paulo e, em seguida, em outros estados do país, a luta das mulheres contra a violência ganha uma maior visibilidade e essas delegacias especializadas

aparecem como uma política pública bem sucedida, dando outros rumos para o movimento feminista. A criação das delegacias não resolveu a questão da violência contra as mulheres, mas, pelo menos, tornou reconhecido seu status de vítima (SARTI, 2009). Anteriormente, no momento de seu atendimento numa delegacia comum, as mulheres eram tratadas de maneira grosseira e consideradas como incentivadoras da ação cometida pelos homens. Agora, a constituição de equipes compostas por mulheres no acolhimento às vítimas desse tipo de violência se apresentava como um grande diferencial, primeiro na forma como eram aceitas, mas também porque reconhecia como crime os atos de violência cometidos por seus maridos ou companheiros.

As delegacias ofereceram *duas novas dimensões à mulher*: seja àquela inculta, dos extratos de baixa renda, seja àquela de classe média, em contato com as esferas de poder: 1) de descobrir que não eram responsáveis nem culpadas pela violência machista que as atinge entre quatro paredes; 2) que agora tinham realmente a quem recorrer (FIGUEIREDO *apud* COSTA e SARDENBERG, 2008, p. 65).

A violência de gênero associada às práticas sexuais e reprodutivas e ao corpo das mulheres também levantava outra questão relacionada à saúde feminina. A hegemonia dos homens e a possibilidade da infidelidade masculina tornaram o sexo inseguro para as mulheres que, impossibilitadas de utilizar formas de prevenção como a camisinha com seus parceiros, passaram a compor grupos de maior vulnerabilidade nas estatísticas de contaminação pelas Doenças Sexualmente Transmissíveis – DST (PITANGUY, 2003). Além disso, as desigualdades de gênero também geravam outras consequências para a saúde das mulheres, como ferimentos, escoriações, hematomas e fraturas decorrentes de espancamentos; problemas ginecológicos como corrimentos, infecções, dor pélvica crônica e gravidez indesejada; abortamento espontâneo; incapacidade física parcial ou permanente, geralmente causadas pelo abuso de poder masculino no ambiente familiar; estresse pós-traumático; depressões; ansiedade; câncer de mama e útero etc. Assim, a saúde das mulheres foi outro tema bastante comum na década de oitenta no movimento feminista.

Durante esse período foram criadas algumas alternativas de atendimento à saúde das mulheres, como o Programa de Atenção Integral à Saúde da Mulher (PAISM), no Ministério da Saúde, em 1983, com um programa que abrangia as fases da vida das

mulheres, levando em consideração aspectos biológicos e sociais; o SOS Corpo em Recife e o Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde em São Paulo. “Além de temas tradicionais como os cuidados com a maternidade e com a prevenção do câncer, a questão da saúde das mulheres pressupunha três outros temas que envolviam controvérsias e preconceitos: planejamento familiar, sexualidade e aborto” (PINTO, 2003, p. 83).

É verdade que no final dos anos setenta e na década de oitenta, as feministas começaram a ser mais contundentes em relação a temas como a sexualidade, a contracepção e o aborto, mas, dentro dos grupos de reflexão, as mais radicais já reivindicavam a liberdade sexual das mulheres muito antes. Todavia, no Brasil, a possibilidade de usar novos métodos contraceptivos não se configurou como um resultado de reclamações ou luta coletiva. Desde os anos sessenta, algumas instituições internacionais, como o Bemfam, discutiam a regulação da fecundidade e o planejamento familiar no nosso país e a pílula anticoncepcional passou a ser pensada como algo necessário para definir uma família de menor porte, apesar das discussões se acirrarem também quanto aos seus riscos para a saúde das mulheres. A presença desses órgãos internacionais acentuada desde o regime militar, na verdade, envolviam questões controversas, como o planejamento familiar, entendido apenas como controle de natalidade das populações pobres. Isso fez com que as feministas passassem a ter um grande papel na elaboração de projetos de planejamento familiar que buscassem atender as mulheres de camadas populares sem cair em políticas consideradas discriminatórias (COSTA, 1999).

Em 1983, o movimento feminista conseguiu organizar uma Comissão Parlamentar de Investigação – CPI sobre o planejamento familiar no Senado Federal. Debates foram abertos pelo Ministro da Saúde e pelo corpo técnico do Programa de Assistência Integral à Saúde da Mulher – PAISM. A principal ideia era a separação completa entre planejamento familiar e desenvolvimento econômico. Como resultado, em 1984, as experiências-piloto do PAISM foram implantadas em São Paulo e em Goiânia, e as feministas tiveram um papel de sustentação crítica, propondo modificações, como a incorporação de características pedagógicas criadas por grupos de mulheres, através da inclusão de revistas sobre a sexualidade e a saúde elaboradas pelas pesquisadoras para suas aulas na periferia; um manual e mensagens sobre a contracepção etc. (COSTA, 1999).

Essas ações demonstraram que, em parte, o governo brasileiro reconhecia a especificidade da condição feminina, porém não inviabilizou as discriminações e os atos opressivos contra as mulheres, principalmente quanto à sua sexualidade. Para Tereza Cristina Fagundes (2005), a sexualidade é um elemento característico de cada pessoa, mas que nossa cultura tende a reduzir às funções reprodutivas. Essa reflexão também explica que a sexualidade, assim como o gênero, resulta de uma construção social carimbada pela história e localizada pela cultura, impondo padrões comportamentais distintos para homens e mulheres. A sexualidade abrangeria igualmente aspectos ligados à emoção e aos sentimentos e se realiza na corporeidade e no desenho pela qual o cérebro reconhece e utiliza o corpo como instrumento relacional com o mundo. Considerando que os limites impostos ao corpo feminino, compreendido apenas por fatores biológicos ligados à reprodução da espécie, as mulheres sempre tiveram sua sexualidade castrada, ou seja, para elas era negado o direito de expressão de pensamentos, fantasias, desejos, crenças, atitudes e valores relacionados à prática sexual, demonstrando que as relações de opressão e submissão feminina são demarcadas também pelo conceito de sexualidade.

Assim como o respeito à sexualidade feminina, a legalização do aborto também era um tema polêmico na sociedade brasileira na década de oitenta. Responsável por altos índices de mortalidade entre as mulheres, os abortos em clínicas clandestinas ou em casa ainda causavam (e ainda causam) sérios problemas de saúde nas mulheres. Os abortos, normalmente, eram devido à resistência por parte de alguns patrões que não reconheciam direitos elementares já assegurados às mulheres, como licença-maternidade (a gravidez, portanto, se constituía como um método de seleção trabalhista), mas também ocorriam porque algumas mulheres queriam a liberdade sobre seu próprio corpo.

A prática do aborto era punida por diferentes instrumentos legais e ainda hoje é considerada crime pelo Código Penal brasileiro. Os embates entre os grupos feministas e a igreja, no entanto, fizeram com que a maior vitória do movimento das mulheres na década de oitenta em relação a essa questão fosse a proclamação do dia 22 de dezembro de 1983 como o Dia Nacional pelo Direito ao Aborto, dando visibilidade e ampliação do debate acerca do tema (ROCHA, 2011).

Segundo Luciana Klanovicz (2006), é no controle sobre o corpo das mulheres que as fronteiras entre o gênero masculino e feminino são estabelecidas, por isso o desejo de liberdade feminino é, principalmente, focado, por conseguinte, na década de oitenta, no prazer sexual e no direito das mulheres de serem possuidoras de ideias e de seu próprio corpo, como o uso de preservativos e a defesa do orgasmo feminino. Porém, talvez a maior bandeira de luta relacionada à saúde feminina seja a legalização do aborto como forma de evitar mortes prematuras de mulheres que se arriscam para manter o direito sobre o seu próprio corpo.

Na sociedade brasileira, a receita para uma mulher ideal parecia ser uma mistura da imagem da mãe piedosa divulgada pela igreja; a mãe educadora, imposta pelos valores positivistas; a esposa dedicada, companheira do aparato médico higienista; e a virgem pura sexualmente pronta para casar.

A honra da mulher constitui-se em um conceito sexualmente localizado do qual o homem é o legitimador, uma vez que a honra é atribuída pela ausência do homem, através da virgindade, ou pela presença masculina no casamento. Essa concepção impõe ao gênero feminino o desconhecimento do próprio corpo e abre caminhos para a repressão de sua sexualidade. Decorre daí o fato de as mulheres manterem com seu corpo uma relação matizada por sentimentos de culpa, de impureza, de diminuição, de vergonha de não ser mais virgem, de vergonha de estar menstruada etc. (SOIHET *apud* PRIORE, 2005, p. 389).

Esse valor simbólico atribuído à virgindade das mulheres se caracterizava por transmitir uma natureza punitiva e restritiva à sexualidade feminina, construindo uma identidade sexual e social das mulheres que reforçavam o sistema de dominação familiar pautado no machismo. Segundo Cláudia Fonseca (*apud* PRIORE, 2005), o “próprio código civil previa a nulidade do casamento quando constatada pelo marido a não-virgindade da noiva” (p. 528). Uma modalidade de violência simbólica que atingia a autoestima feminina reprimindo seus impulsos e desejos e espalhava no ambiente social conceitos morais enraizados “desde a casa-grande nordestina, onde o quarto das filhas se localizava sempre no centro do edifício justamente para evitar” (Ibid. p. 530) riscos como o rapto, um crime muito comum praticado por homens de diversas condições sociais.

O rapto, de acordo com Miridan Knox Falci (1997), guardadas as devidas particularidades, já que a descrição dessa autora refere-se ao século XIX e ao norte da região nordeste, era um costume comum, muitas vezes, quando o namoro não desejado pelos pais encorajava os homens a sequestrar a moça que pretendia desposar.

O noivo não poderia ter relações sexuais com ela. Depositava a moça na casa de uma pessoa importante ou na do Juiz da localidade vizinha ou da mesma cidade, onde já combinara o asilo. A moça mandava avisar a família. Só saíria de lá casada. Os pais não tinham alternativa. Faziam o casamento, mesmo sem ser “de gosto” no dia seguinte sem festas, sem proclamas. A honra da moça e da família estariam prejudicadas, caso não fosse realizado o casamento (FALCI, 1997, p. 267).

Isso acontecia porque a “honra feminina” tinha grande significado social. As mulheres que eram violentadas, por exemplo, mesmo temendo o processo de estigmatização, às vezes cometiam delitos graves como assassinatos de seus agressores com o intuito de comprovar que eram merecedoras da tolerância jurídica e social brasileira, já que haviam lutado em favor de sua integridade individual de mulher.

A figura da prostituta se localizava na encruzilhada entre o estereótipo aterrorizante da ‘mulher decaída’ e a realidade vivida por um sem-número de amásias, mães solteiras e crianças ilegítimas; em outras palavras, entre a condenação pela moral burguesa e a tolerância tácita para com um modo de vida que se desviava radicalmente da norma oficial (FONSECA *apud* PRIORE, 2005, p. 534).

Já as concubinas e mães solteiras eram condenadas ao anonimato. Esses exemplos demonstram bem como o corpo feminino era vinculado à virtude sexual, isto é, à contenção e ao controle da sexualidade, enquanto a ideia de virilidade era associada à potência sexual masculina. O resultado era uma moral sexual que privilegiava a hegemonia do poder masculino.

Outro problema recorrente na luta feminista presente nas discussões na década de oitenta, no Brasil, é o controle masculino do trabalho das mulheres e as diferenças salariais entre homens e mulheres, cujo resultado é uma distribuição desigual dos recursos sociais e/ou econômicos entre os sexos (COSTA, 2010).

(...) alguns confundem ‘trabalho feminino’ com as funções domésticas, os cuidados com a família e a casa, já outros entendem que ele envolve as atividades remuneradas realizadas no próprio domicílio e mesmo a participação das mulheres no mercado de trabalho. Neste último sentido, o trabalho chegou a ser questionado como elemento impeditivo das ditas ‘funções naturais’ das mulheres, as de mãe e esposa. Entretanto, basta olhar com atenção a história para ver que as mulheres sempre trabalharam, mesmo que, em várias situações, seu labor não fosse tão evidente ao confundir-se com os ofícios coletivos e familiares (MATOS e BORELLI *apud* PINSKY e PEDRO, 2012, p. 127).

As mulheres já haviam participado nos anos sessenta nas lutas contra a carestia; nos anos setenta a favor das creches e da anistia, mas, nos anos oitenta, as lutas femininas, capitaneadas pela atividade feminista denominada de “Segunda Onda”, passaram a exigir o crescimento das oportunidades de trabalho para mulheres e salários mais próximos aos dos homens, muito longe ainda de oportunidades e promoções equiparadas.

Dentre as precursoras do neofeminismo, ainda nos anos 60, a socióloga Heleieth Saffioti, em sua tese de doutorado, tratou da questão específica da mulher, analisando como, numa sociedade de classes, a população feminina é marginalizada de estruturas ocupacionais, o que permite ao sistema de produção capitalista manter e dispor de um contingente de mão-de-obra de reserva (FIGUEIREDO *apud* COSTA e SARDENBERG, 2008, p. 56).

Devido às discussões em favor de uma nova Constituição brasileira, já tinham sido assegurados direitos trabalhistas para as mulheres como a ampliação da licença maternidade, limite de idade diferente para a aposentadoria, reciprocidade no casamento e na chefia da família e o direito ao registro no seu nome de títulos de propriedade da terra. Contudo, havia uma nítida divisão social do trabalho: cabia às mulheres cuidar das crianças e da casa e aos homens serem os provedores econômicos da família. Perdurava, portanto, a necessidade de lutar pela legitimação de normas universais de igualdade entre homens e mulheres também nas relações de trabalho.

Na verdade, mulheres participaram ativamente das lutas operárias, atuaram em mobilizações, paralisaram as fábricas, tomaram parte em piquetes, reivindicando a redução da jornada e melhores condições de trabalho. Muitas delas reagiram frente às reduções salariais, aos maus-tratos e aos assédios constantes impingidos por mestres e patrões (MATOS e BORELLI *apud* PINSKY E PEDRO, 2012, p. 128).

A participação das mulheres no setor fabril, por exemplo, sempre foi determinante. Segundo Ana Silvia Scott (*apud* PINSKY e PEDRO 2012), em 1872, as mulheres brasileiras constituíam 76% da força de trabalho nas fábricas, já, em 1950, elas passaram a ser apenas 20%. Essa redução do peso da mão-de-obra feminina na indústria estaria associado, particularmente, ao aumento da oferta de trabalhadores masculinos ocorrida em razão da imigração europeia, nas primeiras décadas do século XX, difundindo-se a ideia de que as mulheres deveriam se restringir ao lar para cuidar de seus pais, filhos e maridos, a partir da difusão de hábitos de rotina doméstica, como cuidar da higiene familiar e orientar o comportamento e escolha dos filhos e filhas. Na prática, todavia, as mulheres pobres não deixaram de combinar as atividades domésticas com aquelas que pudessem gerar rendimento para garantir condições mínimas de sobrevivência para sua família. A essa questão se soma a instabilidade do emprego masculino de alguns homens e sua busca incessante por trabalho, que geravam a renúncia masculina do lar e deixavam a maioria das mulheres, principalmente nas camadas mais populares da sociedade, periodicamente em estado de abandono social e financeiro, restando apenas como alternativa procurar alguma forma de renda complementar ao salário masculino.

A norma oficial, contudo, defendia que as mulheres deveriam ser resguardadas em casa, ocupando-se apenas dos afazeres domésticos. A existência dessa moralidade vitoriana no âmbito social e a preocupação explícita do governo com a “organização e proteção da família”, através de decretos e leis que afirmavam ser do Estado a obrigação de educar a infância e a juventude, cabendo as mulheres serem aperfeiçoadas ao casamento e desejosas da maternidade, faziam com que as mulheres trabalhadoras fossem ainda mais vítimas de preconceito. Quando essas exerciam sua profissão fora de casa eram taxadas de “mulher pública” e afora as diferenças salariais e discriminações trabalhistas ainda tinham que lidar com o assédio sexual, por exemplo (SCOTT, *apud* PINSKY e PEDRO, 2012).

Reputadas a poluidoras morais, na maioria dos casos, as mulheres trabalhadoras eram acusadas de serem mães incontritas, já que muitos acreditavam que o trabalho das mulheres fora de casa destruía a família, pois as crianças se desenvolveriam mais soltas e sem a constante atenção de que necessitavam. Ademais, essas mulheres não recebiam o mínimo suficiente para o seu sustento, ganhando até trinta por cento a menos que um homem na mesma função. Também enfrentavam dificuldades de acesso às carreiras

profissionais e promoções, apesar de, na maioria das vezes, possuírem índices de escolaridade maiores que os seus concorrentes masculinos. Incentivadas pelos seus empregadores, algumas mulheres se esterilizavam temendo dificuldades. Para reconfigurar essas relações entre a família e o trabalho, as trabalhadoras urbanas e rurais, a partir das contribuições do feminismo, intercalaram reflexões sobre a divisão sexual no trabalho; a relação de poder na representação sindical; a discriminação das mulheres; a dupla jornada de trabalho feminino; a falta de creche e a falta de profissionalização. Renovam ainda o conceito de feminilidade, combatendo o machismo nas suas casas, no trabalho e no próprio sindicato (GIULANI *apud* PRIORE, 2005).

Somente em 1943 a legislação brasileira concedeu permissão para as mulheres casadas trabalharem fora de casa sem a autorização de seus maridos e a partir dos anos sessenta, quando as essas passaram a ter acesso a meios contraceptivos mais eficientes, como a pílula anticoncepcional, a Lei de Diretrizes e Base da Educação Brasileira – LDB, garantiu a equivalência de todos os cursos de grau médio, possibilitando que as estudantes de magistério da Escola Normal pudessem disputar e aceder a vagas no ensino superior. Nas décadas de sessenta e setenta, essas mudanças se incorporaram ao aumento da participação feminina no mercado de trabalho, à instituição do divórcio e à luta política, permitindo que as mulheres avançassem nas discussões por igualdade entre os gêneros no mercado de trabalho (SCOTT, *apud* PINSKY e PEDRO, 2012).

Anteriormente, nos anos sessenta, o arrocho salarial era o maior alvo de questionamentos, tanto masculinos quanto femininos. Mas, no final dos anos setenta e durante a década de oitenta, quando os movimentos associativos passam por um processo de questionamento interno e externo, reformulando, inclusive, a cultura sindical e suas formas de mobilização e ação, as mulheres trabalhadoras, membros de partidos políticos e os grupos feministas conseguem “(...) penetrar nos vértices das estruturas de representação tradicionalmente ocupados por homens, nas diretorias das organizações sindicais, partidos políticos, comitês etc.” (GIULANI *apud* PRIORE, 2005, p. 645). Durante essa última década, as mulheres perceberam que havia também negligência e desvalorização do trabalho feminino nos centros urbanos e que existia censura no meio rural.

No meio rural, o trabalho feminino também foi uma constante, desde o período da escravidão, passando pela cultura do café, quando famílias de trabalhadores imigrantes eram contratadas, as mulheres

(...) eram também encarregadas da lavoura de subsistência localizada em área definida pelos proprietários, onde se plantava principalmente milho e feijão. Elas ainda cultivavam uma pequena horta, criavam animais de pequeno porte (porcos e galinhas), cuidavam de uma ou duas vacas e cavalos (quando havia), preparavam carnes (salgar, defumar), faziam embutidos e produziam banha e sabão, além da farinha (de milho e mandioca), conservas, doces, queijos e manteiga. O excedente dessa produção de subsistência era comercializado (MATOS e BORELLI *apud* PINSKY E PEDRO, 2012, p. 140).

Segundo Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (*apud* PINSKY E PEDRO, 2012), a partir dos anos sessenta, a modernização da agricultura, a concentração de propriedade, a difusão de novas culturas e as alterações nas relações de trabalho produziram um novo tipo de trabalhador rural, submetido a longas jornadas de trabalho, mínimas condições de higiene e exigências diárias de alta produtividade. Além disso, o trabalho das mulheres passou a ser individualizado, seus ganhos também passaram a ser inferiores aos dos homens e aumentaram as situações de assédio sexual, moral e violência. Paulatinamente, as trabalhadoras rurais ganharam visibilidade, participando de manifestações, protestos e abaixo-assinados que denunciavam a presença de valores patriarcais dominantes na sociedade rural brasileira e reivindicam o respeito às legislações trabalhistas, acesso à previdência social etc. A participação das trabalhadoras rurais ainda merece nosso destaque, primeiro porque:

São os grupos de mulheres trabalhadoras que no fim da década de setenta introduzem em seus temários o apelo para que os sindicatos assumam com maior determinação a defesa e a preservação do vínculo à terra, dando aos produtores maior força para enfrentarem os proprietários rurais (GIULANI *apud* PRIORE, 2005, p. 646).

Elas se juntam aos movimentos de ocupação de terras consideradas improdutivas e participam ativamente na organização dos acampamentos, enfrentando a violência dos policiais, proprietários de terra, especuladores etc. Além disso, em pequenos grupos ligados à igreja católica, nas dioceses ou paróquias; nos Clubes de mãe; e/ou nos

sindicatos, as trabalhadoras rurais são as pioneiras na organização de reuniões, passeatas e protestos em favor da reforma agrária, de melhores condições de trabalho, salários e de vida no meio rural.

No Nordeste, no decorrer das grandes secas de 1978 e de 1982, grupos de mulheres rurais reivindicavam sua cidadania. Face aos frequentes retardos na implementação dos programas das frentes de emergência contra a seca e dada à demora, quando não os desvios, na distribuição emergencial de alimentos, as mulheres exigem que os empregos nas frentes de trabalho sejam acessíveis também para elas, que sejam respeitados na contratação os direitos previstos pela lei trabalhista – salário mínimo integral e acesso à previdência social – e reivindicavam a abertura de creches nos locais onde se realizam as frentes (GIULANI *apud* PRIORE, 2005, p. 648).

Apesar dessa efetiva participação nas lutas trabalhistas nos sindicatos, nos grupos de jovens, nos bairros e nos movimentos populares, as mulheres não conseguiam compor as diretorias dessas formas de associação. Elas eram reconhecidas como militantes atuantes, porém sua candidatura para cargos políticos nessas formas de organização era encarada como algo que extrapolava “as atribuições naturais das mulheres” (GIULANI *apud* PRIORE, 2005, p. 655), como se a “representação política fosse um passo além dos limites de suas responsabilidades doméstico-familiares e invadisse um território considerado ainda dos homens” (GIULANI *apud* PRIORE, 2005, p. 655). Destarte, as mulheres trabalhadoras começaram a descobrir os delicados fios de discriminação que faziam parte dos nossos códigos sociais e passaram a compor uma aliança com mulheres de outras classes para combater as diferenças de gênero. Essa união, particularmente com grupos feministas, foi essencial para que essas trabalhadoras passassem a compreender e promover discussões sobre temas contrários aos valores sociais machistas, como violência sexual e doméstica, direito à opção a ter ou não filhos e o direito do prazer, denunciavam, por conseguinte, as relações de gênero baseadas na dominação masculina e submissão feminina.

1.2. A REPRESENTAÇÃO FEMINISTA DAS MULHERES

1.2.1. O feminismo e a mídia na década de oitenta

O movimento das mulheres, desde o início do século XX, já havia descoberto a importância da conquista da opinião pública, através dos meios de comunicação de massa, por isso mesmo se utilizaram da publicação de artigos e sustentaram jornais pequenos, alguns artesanais, para denunciar a condição das mulheres na sociedade. Tradicionalmente, a imprensa feminista foi classificada como uma expressão da imprensa agremiada aos cerca de 150 jornais alternativos que existiam, no Brasil, na década de 1970, assim como haviam os jornais voltados para a ecologia, o humor etc.

Segundo Elizabeth Cardoso (2004), os principais temas da imprensa feminista, no período de 1974 a 1980, eram assuntos de interesse geral, não apenas interesses femininos, como carestia, creche e injustiça social, além de notícias dos movimentos sociais não obstante o governo militar. Todavia, a partir de 1981, temas específicos, como saúde das mulheres, trabalho, legislação e mulheres, violência contra as mulheres, sexualidade feminina e notícias do movimento passaram a compor o centro das matérias jornalísticas. As atividades feministas na imprensa foram bastante expressivas, apesar do alto índice de analfabetismo brasileiro, especialmente, entre as mulheres, as dificuldades econômicas para sua manutenção e o isolamento geográfico. Em espaços como a “Revista Quinzenal”, “O Jornal das Senhoras”, o “Belo Sexo” e “A família”, algumas mulheres, como Francisca Senhorinha, construíram no espaço público da nossa sociedade, paulatinamente, um rudimentar jornalismo feminista que defendia a emancipação das mulheres a partir da educação e questionava os papéis delegados às mulheres pela sociedade (PINTO, 2003).

Fundado em 1974, o jornal “Nosotras” foi resultado de um contato inicial de Danda Prado com as feministas francesas. Segundo Elizabeth Cardoso (2004), as reuniões de

pauta aconteciam quinzenalmente, durante os encontros do Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris.

O objetivo era publicar uma revista por mês; então, no primeiro encontro, se definiam as pautas e as respectivas redatoras e, no segundo encontro, começava o fechamento. A periodicidade foi mantida até a edição número 20, de agosto de 1975; depois disso o *Nosotras* se tornou bimestral e, do início de 1976 até a sua extinção, não houve um padrão de periodicidade. A tiragem variou entre 100 e 200 exemplares, que depois poderiam ser reproduzidos pelos grupos ou pelas assinantes individuais (CARDOSO, 2004, p. 42).

Em 1975, surgia o jornal “Brasil-Mulher” que defendia amplamente a anistia para os presos políticos, depois, em 1976, começou a ser produzido o periódico “Nós Mulheres”, primeiro a se apresentar, realmente, como feminista, afirmando a opressão sexual das mulheres, e, em 1980, o jornal “Mulherio”. Esses quatro tabloides marcaram o desenvolvimento do feminismo moderno no Brasil, inspirados, nomeadamente, pelo feminismo francês. O jornal “Nós Mulheres”, por exemplo, era editado pelas militantes do grupo clandestino “Debates” e circulou até 1978. Com apenas oito edições, essa publicação se destacou pela luta a favor da liberação do aborto e do divórcio. As matérias traziam um tom documental e valorizavam os depoimentos e entrevistas, sua divulgação e assinaturas eram restritas, ocorrendo apenas em associações e clubes de mães (ATHAYDE, 2011).

Depois de produzirem jornais, revistas e panfletos, as feministas passaram a ocupar outros espaços midiáticos. No cinema brasileiro,

(...) é raro encontrar mulheres entre os diretores de filmes comerciais anteriores aos anos 1970, elas estão completamente ausentes da direção nos principais movimentos de vanguarda do cinema brasileiro. Desde o memorável filme de Mário Peixoto, *Limite*, de 1930, e durante o movimento do Cinema Novo no início dos anos 1960, assim como no movimento *underground* da "Estética do Lixo" no final dos anos 1960, o território de vanguarda do cinema nacional tem sido dominado exclusivamente pelos homens (OSTHOFF, 2013, p. 4).

Durante esse período, as mulheres brasileiras contribuíram como autoras e diretoras, somente no contexto da experimentação nas artes visuais, com formatos de filmes variando de super-8 a 16 mm, 35 mm e vídeo, nas décadas de sessenta e setenta, principalmente.

Os experimentos com os formatos super-8, 16 mm, 35 mm e vídeo nas artes visuais nos anos 1960 e início dos anos 1970 se tornaram conhecidos como "quase cinema". Resultando da ênfase no processo mais que do produto acabado nos anos 1960, esses filmes documentavam um grande número de ações conceituais, performances e happenings. Ao trazer o tempo para o espaço das artes visuais, a vanguarda dessas décadas geralmente acrescentava, àquelas considerações experimentais, atitudes críticas com relação ao cinema comercial. Entre as artistas que exploraram filme e vídeo no Rio de Janeiro, estavam: Lygia Pape, Anna Bella Geiger, Iole de Freitas, Agora, inserida nas organizações de esquerda, Sônia Andrade, Miriam Danowsky, Letícia Parente e Regina Vater (trabalhando nos EUA desde o início dos anos 1970); em São Paulo: Carmela Gross e Regina Silveira (OSTHOFF, 2013, p. 4).

Contudo, registramos a presença de cineastas femininas que tentaram levar para o audiovisual os ideais feministas, como Cléo de Verberina, ainda nos anos vinte do século passado, que financiou, produziu, foi atriz e diretora de *O mistério do dominó negro*; Carmem Santos, que fundou sua própria empresa, a Brasil Vita Filmes e morreu de câncer em 1952, e seu filme inacabado *Inconfidência Mineira* (1937) e Gilda de Abreu que, na década de quarenta, para produzir *O ébrio*(1946), *Pinguinho de gente*(1949) e *Coração Materno*(1951) tinha que comparecer as gravações de calças cumpridas. Apenas quatro diretoras despontaram depois no cenário brasileiro, nos anos sessenta: Zélia Costa, Sonia Shaw, Rosa Maria Antuña e Walkíria Salvá. Nos anos setenta, aumenta consideravelmente a produção audiovisual brasileira. Se, entre 1961 e 1970 foram lançados 439 filmes brasileiros de longa metragem, entre 1971 e 1980 foram lançados 904 filmes, mais que o dobro. Nesse momento, um grande número de realizadoras começa a atuar e há um aumento de oitenta e cinco por cento na participação feminina na direção. Doze mulheres estrearam na direção cinematográfica nos anos setenta e 22 nos anos oitenta (ATHAYDE, 2011).

Para Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982), entre 1930 e 1988, 195 diretoras de cinema produziram 479 filmes, em sua maioria curtas-metragens e documentários. Analisando dezesseis dos vinte filmes de longa-metragem ficcionais dirigidos por mulheres, no Brasil, até 1979, essas duas autoras concluíram que, embora fosse possível falar de um crescente número de mulheres diretoras de cinema nos anos setenta, os filmes, mais recentes, continuavam a reforçar antigos estereótipos femininos, como a dona de casa, conforme discutiremos no terceiro capítulo desta tese.

O vídeo surgiu no Brasil nos anos setenta e os artistas brasileiros resolveram experimentar essa nova forma de produção audiovisual como um novo caminho para propagar suas causas. A disseminação do vídeo criou um novo espaço para as experiências com imagens e marcou a década de oitenta, quando uma nova vaga de realizadores - composta basicamente por jovens recém-saídos das universidades que, de acordo com Arlindo Machado (2007), “[...] buscavam explorar as possibilidades da televisão como um sistema expressivo, e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo” (p. 18) - vai reorientar a trajetória do vídeo brasileiro. Consoante com esse cenário, as lutas feministas, bem como outros movimentos populares, passaram a pleitear um espaço maior nos meios de comunicação de massa com o intuito de chamar a atenção para suas causas e propostas.

Economicamente e tecnicamente mais acessível do que o cinema, o novo suporte possibilitou um amplo campo de atuação para inúmeras realizadoras cujos trabalhos passaram a ser periodicamente apresentados em mostras e festivais. Destacamos o festival “Videobrasil”, dirigido por Solange Oliveira Farkas, que se manteve ativo por vinte anos, e atuações com as de Sônia Andrade, Diana Domingues, Regina Vater, Sandra Kogut e Jacira Melo. Essas mulheres, apesar de não atuarem efetivamente no movimento feminista, ampliaram a representação do universo feminino. Jacira Melo, por exemplo, em seu vídeo-documentário *Beijo na boca* (1987), desmistificou a vida das prostitutas que trabalhavam nos arredores da Estação da Luz, em São Paulo, na zona conhecida como “Boca do Lixo” e inovou ainda esteticamente, intercalando depoimentos de mulheres e sequências de planos editados com flagrantes do cotidiano e planos descritivos. Segundo Cláudia Mesquita (2007), “(...) *Beijo na boca* fica, portanto, a meio caminho: não anula as individualidades das mulheres em proveito de uma identidade comum, nem coloca as subjetividades das entrevistadas acima de qualquer generalização possível (...)” [p. 192].

Nesse contexto, as feministas se encantaram com as facilidades do vídeo como meio de comunicação e arte e passaram a considerá-lo como o formato ideal para abordar suas questões dirigindo-se a outros movimentos populares. A produção dos vídeos feministas se consolidou em nosso país a partir de 1983, devido ao barateamento dos recursos técnicos necessários e, ainda segundo Telma Valente (1995), abordava temáticas femininas que passaram a ser exibidas em salas de aula, nas tevês de sindicatos e programações nos

centros culturais. Algumas produções videográficas feministas tiveram espaço nas emissoras de televisão como o programa “Feminino Plural”, exibido em 17 cidades do país.

A maior virtude dessas iniciativas foi despertar nas mulheres o uso de sua potencialidade como ser humano. Em 1987, em Brasília, o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher organizou o “I Vídeo Mulher”, um festival que teve como foco a exibição de documentários que tratavam das mulheres negras, índias, donas-de-casa, prostitutas, trabalhadoras rurais, entre outras, em contraposição aos valores sociais impostos, estereótipos e preconceitos raciais e sexuais e realizados sobre as premissas feministas. A produção audiovisual feminina, expandida pelos vídeos feministas, também se alargou pelo cinema brasileiro. Destacamos nomes como Tereza Trautman de *Os homens e Eu* (1973); Vanja Orico de *O segredo da Rosa* (1975); Rosângela Maldonado de *A mulher que põe a pomba no ar* (1977) e a própria Suzana Amaral e seu filme *A Hora da estrela*. Na frente das telas e nos teatros, algumas atrizes, como Ruth Escobar, Leila Diniz, Odete Lara etc., se destacavam em papéis que discutiam a situação das mulheres na sociedade.

As mídias, em geral, noticiaram as inúmeras manifestações de rua organizadas pelas mulheres; divulgaram os atos de violência doméstica cometidos contra elas, quando ficou famoso o slogan “Quem ama não mata”; absorveram e reelaboraram a partir de seu ponto de vista algumas propostas feministas, especialmente para as mulheres de classe média e alta. Nesse período, temos o desenvolvimento da “Revista Cláudia” (que existia desde a década de sessenta) e a criação do Programa “TV Mulher”, que enaltecia o fato das mulheres entrarem no mercado de trabalho, mas não se manifestava em relação à dupla jornada de trabalho feminino (como trabalhadora e dona-de-casa). Produzido pela jornalista Rose Nogueira e exibido na Rede Globo de televisão, o programa “TV Mulher” ficou no ar durante oito anos (1980-1988) e, segundo Flailda Siqueira (1995), objetivava refletir sobre a atmosfera de participação feminina presente na nossa sociedade, mas também sugeria representações das mulheres e do movimento feminista voltadas para “as massas”. A psicanalista Marta Suplicy, por exemplo, alavancava a audiência a partir das discussões que travava a cerca da sexualidade feminina, defendendo temas como o orgasmo.

Na esteira dessa produção, surgiram ainda na TV Bandeirantes outros programas como “Ela” e “Nova Mulher” e, na TV Cultura, o “Palavra de Mulher”. Também merece destaque o projeto de ficção “Malu Mulher”, um seriado da TV Globo, criado e dirigido por Daniel Filho, de maio de 1979 a dezembro de 1980, que apresentava uma protagonista feminina separada, com uma filha, tendo que superar dificuldades como: agressões verbais e físicas, falta de dinheiro e trabalho, preconceitos sociais etc. Contudo, a penetração restrita do movimento feminista nas mídias e/ou a deturpação dos seus princípios por esses canais estimularam as mulheres a criarem seus próprios meios de comunicação, como jornais, revistas, vídeos etc. (VALENTE, 1995).

1.2.2. O movimento feminista no cinema

Os estudos da teoria cinematográfica, que tentam explicar as qualidades e funções do cinema, principalmente no período pós 1968, quando houve um declínio generalizado do marxismo e das propostas teóricas totalizantes, bem como o surgimento de novas concepções políticas nos movimentos sociais, passaram a ser influenciados por discussões que envolviam questões de raça, gênero e sexualidade. No bojo desses debates, o discurso feminista se destaca, porque não separa o “sujeito” e o seu “saber” do contexto social em que está inserido e também se constitui como uma ferramenta conceitual para analisar ângulos da realidade colocados em pauta por “novos olhares” que nasceram a partir do questionamento das ciências e do avanço dos estudos culturais, da nova história etc.

Essas influências concorreram para que, no início da década de setenta, surgissem as primeiras abordagens feministas relacionadas ao cinema. A maioria desses estudos nasce com uma proposta de pensamento sobre a forma de representação do lugar próprio do universo feminino, normalmente circunscrito ao espaço familiar e ao ambiente doméstico. Uma visão das mulheres proposta culturalmente e difundida pelos meios de comunicação, principalmente, mas que passou a ser conformada e construída pela visão dicotômica do

masculino e do feminino, produzida pelas pesquisas médicas e biológicas, desenvolvidas ao longo do século XIX, que, apoiadas no discurso naturalista, defendia a proposição de que havia duas naturezas com qualidades e aptidões específicas: os homens eram associados ao cérebro, à inteligência e à razão, enquanto às mulheres eram associadas ao coração, à intuição e à sensibilidade (RIBEIRO, 2006).

A intenção feminista era investigar como se processavam as articulações de poder e os mecanismos psicossociais existentes na base da sociedade patriarcal, objetivando transformar a teoria e a crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas presentes nos filmes. As feministas, em sua maioria, atribuíam às mulheres uma representação associada a uma ausência de “sujeito”, uma reflexão teórica que estava vinculada ao ativismo dos grupos do período pós-1968 e à nova política de movimentos sociais que se baseavam na conscientização, nas campanhas políticas e nas conferências temáticas e traziam para a pauta temas de maior relevância para as mulheres como, por exemplo, o estupro, a violência doméstica, educação infantil e o direito ao aborto. Prezando por uma abordagem plural, as primeiras manifestações da “onda” feminista nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema das mulheres (STAM, 2003).

Depois, as feministas passaram a criticar tanto o cinema clássico e os filmes reacionários antifeministas hollywoodianos quanto as narrativas cinematográficas de arte europeias taxadas de falocêntricas. Analisavam os estereótipos negativos femininos como virgens, *vamps*, prostitutas, professoras, fofoqueiras etc., mas também o machismo cinematográfico multiforme que se apresentava através da idealização das mulheres como seres moralmente inferiores; sua inferiorização como castração intelectual e psicológica; seu hiperbolismo como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, a expressão da inveja masculina em relação à capacidade reprodutiva feminina. Alertavam para a homogeneização dos personagens masculinos como figuras ativas e altamente individualizadas em contrapartida às figuras femininas que se pareciam com entidades abstratas de um mundo atemporal mitológico.

A teoria feminista do cinema, segundo Robert Stam (2003), ainda detonou uma nova reflexão sobre o estilo, as hierarquias e os processos de produção industriais

cinematográficos e reconfigurou as teorias da espetatorialidade - como o cinema clássico hollywoodiano construía seu próprio espectador. Esse último conceito foi redefinido, sobretudo, a partir das investigações sobre o “olhar masculino” no cinema narrativo. As feministas, todavia não centraram o foco de sua discussão apenas na “imagem” das mulheres, ao contrário, articularam o amálgama preexistente, sobre o marxismo, semiótica e psicanálise já empregados por críticos anteriores e transferiram sua vigilância para a natureza genérica da própria visão e para o papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma representação masculina das mulheres. Aportada na visão moderna do indivíduo, que tem como atributos centrais a liberdade e a igualdade, a psicanálise ajudou o movimento feminista a desconstruir a imagem das mulheres passivas, calcada na moral religiosa, e a desqualificar a relação cristalizada de opressão dos homens sobre as mulheres.

Intenso na Inglaterra, nos Estados Unidos e no norte da Europa, o feminismo cinematográfico, que se expandiu durante os anos oitenta, ajudou a construir um novo campo de pesquisa dentro dos estudos cinematográficos. Na referida década, os livros sobre cinema, inclusive escritos por homens, faziam referência à questão da representação feminina e destacavam as contribuições de autoras como Elizabeth Ann Kaplan, Laura Mulvey e Mary Ann Doane. Essas mulheres, entre outras, frisavam também a existência de um padrão narrativo cinematográfico que circunscrevia as mulheres em um universo tipicamente feminino e reconheciam a existência de uma representação das mulheres no cinema como um produto de identidade. Para as feministas, a psicanálise era crucial para entender as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação das mulheres e à sua participação total e igual na sociedade em todos os níveis.

Maior representante dos estudos feministas sobre o cinema, Laura Mulvey é uma crítica cinematográfica e ativista feminista britânica que trabalhou durante muitos anos no British Film Institute. Sua produção intelectual pode ser resumida pela crítica feminista ao cinema narrativo tradicional e a ruptura com seus regimes de prazer visual, única alternativa de construção de um contra-cinema (ideia de um cinema feminista). Sua obra mais conhecida é um texto, que completa trinta anos, traduzido para o português como “Prazer visual e cinema narrativo” (um dos trabalhos mais publicados, traduzidos e citados), no qual Mulvey denuncia a existência de um “olhar masculino” no cinema a partir de

alguns conceitos freudianos como voyeurismo (que envolve o ato de observar indivíduos, sem esses suspeitarem que estão sendo observados).

Sobre o voyeurismo no cinema, Laura Mulvey (1983) nos adverte para o fato da maioria das narrativas cinematográficas desenvolver um instinto de “escopofilia” que se processa tanto através da sujeição da imagem de outra pessoa ao olhar daquele que deseja ver, como pela identificação narcisista do espectador com a imagem na qual se reconhece. A “escopofilia”, por sua vez, envolve três tipos de “olhar”: dentro do próprio filme, o olhar das personagens masculinas para as mulheres que se tornam objetos do olhar; o olhar do espectador que, na sala de cinema, é compelido a identificar-se com esse primeiro olhar masculino e a objetificar a figura feminina que está na tela; e o “olhar” original da câmera que entra em ação no momento exato da captura das imagens nas filmagens.

Para Laura Mulvey (1983), o cinema dominante reinscreve assim as convenções patriarcais, favorecendo o masculino tanto na narrativa audiovisual como no espetáculo. Os homens são, portanto, instituídos como sujeitos ativos da narrativa (pela própria caracterização das personagens e suas ações na tela) e o feminino objeto passivo de um olhar espectral, definido também a partir do masculino. O prazer visual no cinema reproduzia, conseqüentemente, uma estrutura em que o masculino olhava e o feminino era olhado, reproduzindo uma estrutura binária que espalhava as relações assimétricas de poder ancoradas no mundo social “real” e o cinema dominante; conseqüentemente, reinscreveria as convenções patriarcais, beneficiando o masculino tanto na narrativa como no espetáculo. Assim, as mulheres, no contexto do patriarcado, existiriam como significante do outro masculino e estariam, nas narrativas fílmicas, presas a um lugar apenas de portadora de significado, enquanto os homens – produtores de significado – podem exprimir suas fantasias e obsessões por meio de vários comandos linguísticos.

As observações dessa pesquisadora nos ajudam a compreender como a construção da narrativa cinematográfica sobre as mulheres se caracteriza como um tipo de produção que chama atenção pelos enquadramentos reiterados da nudez das mulheres e simulações de ato sexuais, onde a câmera assume um ponto de vista masculino, despertando nos espectadores a satisfação sexual que vem do ato de olhar em um sentido ativo e controlador típico de um *voyeur*. Para nós, conforme salienta Laura Mulvey (1983), a

câmera se afasta e se posiciona em lugares distantes, como muros e janelas, passando uma sensação de distância entre o “olhar” que assiste àquela cena e as personagens que a encenam (recorte heterossexista ativo/passivo). Assim, paulatinamente, o cinema produz uma representação de que “As mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para ser olhada’” (MULVEY, 1983, p. 444).

Essa forma peculiar de representar o corpo das mulheres nas telas, segundo Laura Mulvey (1983), é composta por uma heteronormatividade compulsória da sociedade, que estrutura as formas de ver e o prazer no olhar do masculino sobre o corpo das mulheres. A heteronormatividade é um termo usado para descrever situações nas quais as variações da orientação heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas. Esse termo foi criado por Michael Warner, em 1991, e configura-se como uma marca dos primeiros estudos sobre a teoria *queer* (BUTLER, 2003).

O conceito de heteronormatividade, de certa forma, está relacionado com a noção de fetichismofreudiano e “[...] a função das mulheres na formação do inconsciente patriarcal”, que, para Mulvey (1983), “[...] simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica” (p.438). Mulvey (2007) defende que o inconsciente masculino tem duas possibilidades de escapar dessa possibilidade de castração: colocando as mulheres numa posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo); ou pela completa negação da castração, substituindo ou transformando a figura feminina por um fetiche. O voyeurismo, em outras palavras, seria um conceito que envolveria mais que o ato de observar indivíduos sem esses suspeitarem que estão sendo observados, podendo ser caracterizado como uma perversão ativa, praticada por homens que transformam o corpo feminino no objeto de seu olhar, concordando com a abordagem de Mary Ann Doane (1991). O voyeurismo, assim, envolveria o exibicionismo, compreendido como uma gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu corpo, mas também estaria atrelado ao fetichismo, uma perversão caracterizada pelo desejo masculino de encontrar o pênis, ou o “falo”, nas mulheres, com o objetivo de obter prazer, transformando objetos como o cabelo comprido, um sapato etc. em símbolos eróticos capazes de neutralizar o medo da diferença sexual.

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 corpo da mulher pode ser “fetichizado” com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual, isto é, da castração (KAPLAN, 1995, p. 33).

Numa perspectiva feminista, o fetichismo implica o reconhecimento da castração materna e a negação desse reconhecimento, triunfo sobre a ameaça de castração e uma proteção contra ela (as mulheres representam a diferença sexual). O “fascínio” pelo ato de olhar, materializado a partir de um ponto de vista masculino, pode ser qualificado como uma das primeiras manifestações de reconhecimento da existência de uma relação entre a imagem real e o seu reflexo intensamente realista que é materializado como forma de expressão no cinema dominante (KAPLAN, 1995). Nessa perspectiva, Laura Mulvey (1983) constata que

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. [...] É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. [...] Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar (p.444 e 445).

Essa estrutura narrativa, baseada na oposição entre masculino e feminino, revela o mecanismo de prazer e plenitude do cinema narrativo de ficção e sua divisão heterossexista ativo/passivo que se expressa através dos homens, que são “o olhar”, e as mulheres, “a imagem” (MULVEY, 2005). Em outras palavras, Mulvey define que o inconsciente masculino para escapar dessa ansiedade coloca as mulheres numa posição desvalorizada (alguém que deve ser salva ou punida) ou substitui ou transforma a figura feminina em fetiche (escopofilia – tomar as pessoas como objetos - culto à estrela de cinema).

No artigo “Reflexões sobre ‘O prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol* de King Vidor (1946)”, Mulvey introduz dois novos elementos teóricos: as mulheres como espectadoras e a personagem feminina como centro da narrativa (melodrama), mas mantém os pressupostos centrais de seu texto fundador e/ou a sobreposição dessas duas

áreas e critica as teorias freudianas sobre a feminilidade por acreditar que há problemas de linguagem (uso do termo no masculino como convencional) e limites à expressão do feminino a partir do masculino (oposição/similaridade). Por conseguinte, através da crise de identidade sexual da heroína desse filme, ela foca mais diretamente no tema das mulheres na audiência, explicitando ainda mais que o “olhar masculino” é mais que o “olhar do homem”, na verdade, trata-se de uma masculinização da posição do espectador e a masculinidade como ponto de vista. Essa representação é tão forte que, segundo essa autora, faz com que as mulheres assumam na posição de espectadoras o “lugar masculino do olhar e do prazer”, revivendo o que seria definido ainda no campo da psicanálise, o aspecto perdido de sua sexualidade, isto é, a fase ativa, fálica e pré-simbólica da vida sexual (subjetividade feminina como uma travessia para a passividade).

Em *Duelo ao sol*, a personagem Pearl Chavez acaba se dividindo entre o amor dos irmãos Jesse e Lewton, que disputam seu amor até as últimas consequências. Nesse western, segundo Mulvey, há uma função cambiante das “mulheres”, considerando a sua típica estrutura narrativa (diferença sexual; ativo-passivo etc.), mas também a apresentação de dois lados irreconciliáveis: um irmão que representa a concentração do poder e os elementos fálicos e o outro que exhibe uma impotência individual, recompensada pelo poder financeiro e político. Ela também define a relevância do “casamento” e sua negação na narrativa.

O casamento, para as feministas do campo do audiovisual, exalta o erótico e as mulheres como representação desse conceito (a mulher = sexualidade), uma nostalgia edipiana. No melodrama, *Duelo ao sol*, a presença de uma protagonista feminina acentua ainda mais esse caráter sexual atribuído às mulheres, porque ressalta as oscilações na identidade sexual de Pearl, principalmente, atormentada por sua “masculinidade” em atingir o heroísmo matando o vilão. Uma identificação masculina que expõe sua tristeza.

O livro *Visual and Other Pleasures* é uma coletânea dos primeiros escritos de Mulvey (2007), que se caracteriza pelo predomínio de um projeto de construção de um campo crítico ao cinema narrativo clássico, denunciando o caráter fetichista e aparente da relação olhar-imagem e a desconstituição do prazer provocado por esse tipo de relação naturalmente amparada pelas estruturas do campo da psicanálise relacionadas com a

sexualidade. Recentemente, Laura Mulvey (2006) passou a admitir a possibilidade de um “olhar feminino” não colonizado e, em seu último livro *Death 24 x a second*, ela se volta para a questão das novas tecnologias digitais e como elas podem afetar não somente a realização cinematográfica como também as formas de ver um filme, incitando a releitura de filmes clássicos e antigos, por exemplo. A autora também reconhece que a portabilidade e a facilidade de utilização de câmeras digitais possibilitam uma proximidade sem precedentes e uma profunda integração entre o diretor e seu objeto.

Recentemente, Mulvey, em algumas entrevistas e palestras, quando questionada sobre a possibilidade da existência de um “olhar feminino”, “não colonizado”, evidenciou sua preocupação no desenvolvimento de um “contra-cinema”, capaz de quebrar o ilusionismo da narrativa clássica cinematográfica. Essa qualidade de repensar suas próprias leituras e teorias também está presente nos seus filmes, realizados em parceria com Peter Wollen: *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974); *Riddles of the Sphinx* (1977); *AMY!* (1980); *Crystal Gazing* (1982); *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1982); *Disgraced Monuments* (1991). Desses, *Riddles of the Sphinx* (1977) é seu filme mais conhecido. Nessa narrativa, Mulvey (1977) discute o tema do Édipo e da esfinge para representar a questão da maternidade e do triângulo edípico, destacando a relação mãe-filha e a esfinge como uma espécie de “mãe mítica”, associando a ideia da maternidade como um mistério e como resistência ao patriarcado, uma vez que, nas representações do cinema dominante, há uma dificuldade em combinar sexualidade e maternidade, ficando a primeira sempre associada ao fetichismo. Assim, ela expressa o que seria o “contra-cinema”, desmontando os mecanismos de “prazer visual” do cinema narrativo e provocando um deslocamento do olhar e do sentido. Além de aparecer no início e no fim da narrativa através de um espelho, denunciando o processo de fabricação cinematográfica e quebrando o ilusionismo da narrativa clássica do cinema, Mulvey no referido filme coloca uma câmera posicionada no centro do espaço onde ocorre um plano-sequência em movimentos de 360 graus (MALUF; MELLO e PEDRO, 2013).

Ao lado de Laura Mulvey, a professora norte-americana e pesquisadora de cinema e mídia, Mary Ann Doane (1992) nos alerta para outros modelos de leitura que devem ser utilizados para interpretar a representação feminina no cinema narrativo clássico. Doane (1996) aponta, para além das conclusões de Mulvey sobre um modelo determinista, a

existência de várias formas pelas quais as mulheres subvertem, redirecionam ou sabotam o “olhar masculino”.

Para tanto, Doane (1991), inicialmente, aponta duas formas de ruptura com a supremacia do “olhar masculino”, defendido por Mulvey. Primeiro, ela considera a possibilidade das personagens femininas atuarem como portadoras e controladoras do “olhar” da câmera e, conseqüentemente, da plateia. Em seguida, ela defende que a ostentação ofensiva da feminilidade nas telas pode ser assumida e usada pelas atrizes como uma “máscara”. Assim, as imagens fílmicas poderiam funcionar como uma espécie de “vitrine” para o mundo, possibilitando ao espectador entrar em contato com uma forma de vida idealizada, cuja relação se dá através do olhar, deslocando a oposição ativo/passivo de Laura Mulvey para a dicotomia distância/proximidade em relação à imagem de si próprios na tela, observações que também deveremos considerar na análise do nosso *corpus* de estudo.

A imagem cinematográfica para a mulher é ambos, vitrine e espelho, uma simples maneira de acesso à outra. O espelho/vitrine, então toma o aspecto de uma armadilha, enquanto a sua subjetividade torna-se sinônimo de sua objetivação (DOANE, 1996, p. 131).

Em outras palavras, para Doane (1991), a esmagadora presença do corpo feminino no cinema impediria as mulheres de estabelecerem a distância necessária para compartilhar o “prazer visual” e o controle voyeurístico propostos pela tese de Mulvey, bem como a representação das mulheres no cinema clássico não representaria, para a espectadora feminina, exatamente uma ameaça. Uma mulher poderia, de forma travestida, por exemplo, identificar-se como o “olhar masculino”, paradoxalmente, adquirindo esse “poder” e ao mesmo tempo subtraindo de si o próprio “gênero”, ou ainda poderia se identificar de forma masoquista com sua própria estigmatização.

Em seu estudo sobre as mulheres no cinema, Doane (1987) analisou filmes clássicos em que as mulheres figuravam como protagonistas e defendeu que, em última instância, essas narrativas audiovisuais circunscrevem e frustram o desejo feminino, definindo-o como nada mais além de um “desejo de desejar”. Nos filmes que tratam de doença, por exemplo, o desejo feminino é cooptado pela relação institucional entre o médico e a

paciente; nos melodramas familiares ele é sublimado na maternidade; na comédia romântica é canalizado como narcisismo e, nos filmes de horror, é desarticulado pela ansiedade.

Essa autora ainda acastelou as narrativas audiovisuais conhecidas como específica para as mulheres – “(...) tipo de obra que tem como centro de seu universo narrativo uma personagem que deve lidar emocional, social e psicologicamente com problemas específicos derivados do fato dela ser mulher” (NEALE, 2000, p. 189) - como um campo de análise privilegiado para a crítica feminista, porque colocam em primeiro plano tanto a subjetividade feminina quanto as próprias mulheres como espectadoras. Doane (1987) observou também, nesse estudo, que, na maior parte desses filmes, as mulheres representadas estão ligadas aos termos das esferas domésticas, familiar e amorosa heterossexual, privilegiando temáticas como o elogio ao amor eterno; a pacificação do lar; a fidelidade amorosa e o sacrifício das próprias mulheres em nome da preservação da família ou do *status quo* patriarcal.

Consoante a essas afirmações, segundo Kaplan (1995), Laura Mulvey também defendeu o melodrama familiar como importante por explorar emoções, amarguras e desilusões amalgamadas nas mulheres, mas

(...) conclui que se por um lado o melodrama é importante por trazer à tona contradições ideológicas e por ser dedicado ao público feminino, no final os fatos nunca se reconciliam de modo a beneficiar a mulher. (...) Designada ao lugar de objeto (ausência), ela é a depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo (KAPLAN, 1995, p. 47).

Ainda segundo Doane (1992), a representação das mulheres a partir da construção imagética das “fêmeas fatais”, típicas do *film noir* americano, nunca é o que parece. As mulheres fatais não são o que aparentam ser nas tramas fílmicas, elas possuem um segredo, algo que precisa ser revelado de maneira agressiva, que acaba sendo desvelado mediante a sua sexualidade, presente no corpo alegorizado e mitificado. Em seguida, após a revelação de seu “segredo”, suas transgressões são punidas com a morte ou sua prisão, reafirmando a existência de um controle por parte da figura masculina. Desse modo, a personagem feminina não é construída como uma “heroína moderna”, ao contrário, há a manutenção do

status quo de uma representação que evidencia o medo masculino advindo do feminismo. Contudo, a diferença da posição entre homens e mulheres não era apenas possível de ser determinada pela relação ação – passividade, como argumentara Mulvey -, mas, sobretudo, porque:

Ter e aparecer são proximamente entrelaçados na significativa seleção narcisística da mulher com a mercadoria. A comercialização pressupõe a relação aguçada de autoconsciência do corpo a que é atribuída à feminilidade. A operação efetiva do sistema de mercadoria requer a quebra do corpo em partes – unhas, cabelos, pele - cada uma das quais pode ser melhorada constantemente com a compra de uma mercadoria (...) O efeito ideológico da lógica da mercadoria em larga escala é, portanto, o esvaziamento de qualquer insatisfação com a vida ou qualquer crítica ao sistema social em um sentido intensificado com o corpo, que é de alguma maneira garantido por ser excessivo (DOANE, 1996, p. 131).

Outra questão levantada por Mary Ann Doane (1992) sobre o feminino no cinema é o fetichismo da imagem fílmica das atrizes como uma corrente metonímica a favor da comercialização de mercadorias. A produção desse tipo de narrativa motivou uma quantidade enorme de filmes dirigidos ao público das mulheres com nítidas intenções capitalistas, em que

A espectadora feminina é encorajada a testemunhar sua própria comercialização e, mais tarde, a comprar a sua própria imagem, já que [...] com a estrela feminina é proposto o ideal feminino de beleza. ‘Comprar’ aqui é crença – (pois) a imagem tem certa quantidade de valor corrente. Este plano envolve aqui não somente o valor corrente do corpo, mas de um espaço no qual expor o corpo: um carro, uma casa, um quarto cheio de móveis e utensílios (DOANE. 1996: p.121) [Grifos da autora]

Mary Ann Doane (1992) avança também na análise dos “gêneros” cinematográficos, enfatizando que, no melodrama, por exemplo, o corpo feminino é a sexualidade, mas que nos filmes de mulheres diretoras, o “olhar” deve ser deserotizado. Examinando os processos que determinam como os filmes provocam reações e como os espectadores as produzem, essa autora defende a possibilidade de um cinema feminista que apresente em suas narrativas sonhos e conteúdos latentes reprimidos pelas mulheres contra os discursos patriarcais, fato que nos parece ser passível de observação no cinema brasileiro na década

de oitenta, em algumas produções como *A Hora da estrela* (1985). Esse tipo de produção, denominada de filmes militantes, deveria ter uma “missão pedagógica”, expor uma proposta de conversão do sistema patriarcal a uma nova exigência feminista; opondo-se ao cinema dominante, questionando não apenas seu conteúdo ideológico como também suas estratégias de produção.

Com base nessas questões, Elizabeth Ann Kaplan (1995), outra norte-americana e fundadora da abordagem feminista na crítica cinematográfica, nos anos setenta, passou a estudar como as mulheres eram representadas no contexto da sua imagem fílmica, concentrando-se na polêmica do “olhar masculino”, também a partir das afirmações de Laura Mulvey (1983) e o patriarcado. Para Kaplan (1995), seria possível construir outras estruturas em que as mulheres, a partir de suas experiências sensuais/física, portariam o “olhar” sem necessariamente estarem na posição masculina e/ou “abririam brechas” (p.18) no discurso patriarcal. A psicanálise também deveria ser colocada em questionamento, considerando que essa se configura como um instrumento importante para a análise feminista sobre o cinema dominante, mas também um aparelho opressor, na medida em que aloca as mulheres em uma posição contraditória no que tange, principalmente, o controle do discurso e o desejo feminino.

A espectadora feminina está, portanto, na posição de experimentar uma identificação duplamente masoquista; primeiro, ela se identifica com a figura feminina e ‘sua’ construção como espectadora masoquista; depois, há sua própria posição no cinema como espectadora identificada com a vítima mulher (KAPLAN, 1995, p. 111).

Kaplan (1995) também refletiu sobre os mecanismos que entram em funcionamento no que se refere ao posicionamento do espectador enquanto observador da imagem feminina na tela, identificando três tipos de mulheres produzidas pelo “inconsciente patriarcal masculino” nos filmes hollywoodianos, desde os anos trinta. Isso porque, segundo ela “(...) superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo – mas se arranhamos a superfície, lá está o modelo conhecido” (p. 17). O primeiro tipo feminino são as mulheres “cúmplices”, que renunciam aos seus sentimentos pessoais e à sua realização individual, assumindo uma postura frágil perante a figura masculina. O

segundo modelo se refere às mulheres “resistentes”, que surgem no século XX e se caracterizam por sua integração ao mercado de trabalho e sua emancipação financeira, talvez graças ao movimento feminista. E, o último tipo, enuncia as mulheres “pós-modernas”, que conquistam a liberdade de escolha desejada e enfrentam as novas e complexas questões que se originam na contemporaneidade, porque encontraram espaço na esfera econômica e política.

Nesses três tipos de representação feminina, contudo, fica claro que as mulheres, enquanto seres sexuais, são efetivamente reprimidas, “(...) para que os homens possam permanecer no centro do mundo do filme, a despeito do fato de este ostensivamente focar uma mulher (...) [KAPLAN, 1995, p. 80]. Ainda segundo essa autora, nas narrativas audiovisuais em que predominam as estruturas patriarcais, as mulheres que se subordinam à Lei Paterna (patriarcado) são as únicas moralmente admiráveis e o “custo” da “independência feminina” é sempre a degradação moral “ (...) já que, devido ao sistema machista em que está encerrada, ela tem que ser punida por sua resistência aos códigos estabelecidos para as mulheres (p. 104).

Para além dessas ponderações, três pontos apontados por Kaplan (1995) se aproximam de nosso estudo sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema na década de oitenta. Primeiro a constatação de que, nos anos oitenta, é significativo que “(...) os filmes que mostram a brutalidade contra a mulher ou praticada por mulheres tenham sido relegados à categoria ‘B’ e aos filmes de terror” (p. 112) e que, no final dos anos setenta, “(...) um ciclo direcionado especificamente à plateia feminina, que tratava explicitamente de questões que os movimentos pela liberação da mulher haviam levantado” (p.112) foi desenvolvido, principalmente nos Estados Unidos da América, onde a cultura trabalhou no sentido de integrar e cooptar as exigências feitas pelas mulheres, “(...) abriu-se uma brecha dentro da qual os problemas envolvendo diferenças sexuais e papéis diferentes dos sexos finalmente puderam ser enunciados, mesmo que os resultados estejam longe de ser progressistas” (p. 113).

Segundo, porque essa autora concordando com Charlotte Brunsdon (1982), defende que fatores extracinematográficos, definidos como:

(...) fatos sociais, políticos e econômicos como as modificações por que estavam passando os modelos educacionais e profissionais das mulheres e as transformações nos padrões sexuais (trazidos em parte pelos movimentos feministas e pelo acesso à contracepção), e mudanças nos modelos de casamento e divórcio (KAPLAN, 1995, p. 112).

podem fornecer contextos para as narrativas audiovisuais. Por conseguinte, encontramos, especialmente nos filmes produzidos nesse período, conflitos e contradições que se referem a modelos de posicionamento das mulheres dentro do patriarcado. Kaplan (1995) assinala que as narrativas cinematográficas começam a assumir um posicionamento a partir da figura da heroína que se recusa a abandonar um desejo, um posicionamento que produz algumas implicações relativamente moldadas e estruturadas dentro do patriarcado que tenta dominá-la e controlá-la, atraindo, assim, mais hostilidade e ódio contra ela do que contra as outras personagens. Diante disso, a autora nos alerta:

Interpretar o filme como sendo sobre uma mulher ‘liberada’ seria, no entanto, falsear seus significados, caindo na armadilha de relacionar as imagens da tela com ‘essências’ unificadas, em vez de olhá-las como configurações num sistema narrativo global. (...) o filme é mais complexo e mais ideologicamente conservador do que uma interpretação superficial acerca da ‘liberação’ poderia permitir (p. 115).

E, terceiro ponto, na análise do cinema feminista independente, notadamente mais europeu e norte-americano, Kaplan (1995) delinea as principais características das produções dessas mulheres, que, por trás das câmeras, procuraram desenvolver uma semiótica do cinema diferenciada das práticas cinematográficas clássicas e sua opressão, dividindo-as em três grandes grupos: o cinema de vanguarda experimental e formalista; o documentário realista e sociológico; e o cinema político da teoria da vanguarda. Em linhas gerais, esses filmes apresentam como características comuns: o rompimento com a linguagem e a política do uso do silêncio e de interações não verbais entre personagens femininas nas tramas; presença de figuras dramáticas femininas, ativamente engajadas na luta para definir suas vidas, sua identidade e uma determinada posição política feminista, tendo ou não conexão direta com os problemas pessoais e psicológicos; alterações nas relações tempo-espço etc.

Apesar de nossos estudos não estarem centrados na questão da autoria feminina no cinema e as cineastas brasileiras não assumirem publicamente sua ligação com esses ideais do cinema feminista independente, acreditamos ser relevante tecer algumas considerações sobre essa temática, ainda que de forma pontual. Primeiro para demonstrar como os filmes de nosso *corpus* dialogam ou não com essa tendência mundial audiovisual e, segundo, para percebermos de que forma as interferências políticas e sociais foram utilizadas como contexto para as narrativas que analisamos.

A presença de mulheres na direção de filmes é fato episódico em todas as cinematografias. Além da irregularidade, as mulheres cineastas se deparam com problemas estruturais como a ausência de registros e negligência da crítica. Segundo Simone Osthoff (2013), as artistas brasileiras, incluindo as cineastas, preferiram/preferem fugir do “gueto da estética feminina” porque, no Brasil, espalhou-se a crença, ainda nos anos setenta e oitenta, que as teorias feministas e homossexuais seriam apenas uma importação norte-americana que não se aplicaria à “nossa realidade”. Para a crítica de arte paulistana Aracy Amaral (*apud* OSTHOFF, 2013), haveria um desinteresse das artistas brasileiras com relação às questões de gênero, fato que poderia ser, ao menos parcialmente, explicado pelas estruturas de classe no país, principalmente se considerarmos a dupla jornada, que sobrepõe ao trabalho doméstico o trabalho profissional, realidade das mulheres das classes menos favorecidas. Outra razão seria a descrença com relação à existência de uma estética feminina ou, como afirmou a própria cineasta Suzana Amaral em algumas entrevistas, as brasileiras, assim como ela, não teriam paciência para reuniões do movimento feminista. Entre as poucas exceções à falta de organizações políticas femininas brasileira, Osthoff (2013) cita o “Festival Internacional de Mulheres nas Artes”, realizado em São Paulo de 03 a 12 de setembro de 1982, organizado por Ruth Escobar.

1.2.3. A autoria feminina no cinema sobre uma visão feminista

A discussão sobre a autoria no cinema não faz parte de nossos objetivos neste estudo, contudo acreditamos ser necessário delinear algumas linhas gerais presentes na autoria feminista no cinema, notadamente no cenário internacional, após os anos sessenta, antes de analisar a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro na década de oitenta. Para nós, é impraticável separar a experiência estética e a perspectiva política na concepção cinematográfica, bem como desconsiderar a relevância desses dois elementos na análise fílmica e historiográfica que pretendemos desenvolver. Assim, é essencial (re)conhecer ou não aproximações, distinções, entrelaçamentos, circulações e/ou apropriações nos filmes brasileiros, *corpus* de nossos estudos, sejam eles dirigidos por mulheres ou homens.

A teórica Kaja Silverman, em 1988, após considerar a “morte do autor” exposta por Roland Barthes, promove uma releitura da questão da autoria no cinema, revendo os posicionamentos de autores como Raymond Bellour (1968), Sandy Flitterman (1978), Andrew Sarris (1962), Peter Wollen (1969), Laura Mulvey (1975) e Claire Johnston (1973), para analisar os filmes da diretora italiana Liliana Cavani. Silverman (2003) defende que a autoria pode ser inscrita não apenas através da câmera ou um indicador diegético, obviamente reflexivo, como o “olhar”, defendido por Sandy Flitterman e Laura Mulvey, mas também por meio de uma variedade de dispositivos característicos e narrativos, como o desejo autoral e a subjetividade feminina pensados em relação de proximidade. A subjetividade autoral estaria, portanto, presente nos modos de representação, além da escolha do tema e da construção da narrativa e transitaria por todo o tecido fílmico.

Kaja Silverman (2003) argumenta ainda sobre a função dos/das cineastas como enunciadores dos trabalhos que levam seus nomes e utilizando o conceito de autor “dentro” do texto, reconhece que alguns diretores como Orson Wells, Rainer W. Fassbinder e Marguerite Duras, apresentam em seus filmes diversas marcas de seu “falar”, através da presença nos seus trabalhos de certos sons, imagens, padrões narrativos, e/ou

configurações formais que assinalam uma possível relação que se estabelece entre o autor “dentro” e o autor “fora” do texto. Desse modo, a autora sinaliza a existência de traços comuns no conjunto de filmes de um mesmo/a cineasta, que indicam uma relação subjetiva estética/ ética que vem à tona com a linguagem cinematográfica, uma assinatura dentro da diegese, uma posição subjetiva dentro da *mise en scène*, que pode, muitas vezes, ou quase sempre, ser interpretados como posicionamentos políticos. Todavia, Silverman (2003) reconhece ainda que outros cineastas podem deixar a sua assinatura apenas em pontos aleatórios dentro da diegese cinematográfica sem haver, necessariamente, correspondência com o “sexo” do autor/diretor “fora” do texto/filme. Apura também que a autoria feminista pode ser marcada pelo protagonismo feminino que coloca as mulheres como sujeito na ação fílmica no lugar da supremacia masculina presente no modelo hollywoodiano.

Face ao exposto, Silverman (2003) adota a existência de uma “voz autoral feminina” nos filmes de Cavani, uma subjetividade que parece estar inscrita no “texto” cinematográfico de duas maneiras principais: na relação imaginária de Cavani com seus personagens masculinos e na coerência libidinal que seus filmes apresentam em relação aos assuntos e referências perceptíveis nos desejos femininos. Na primeira forma, Liliana Cavani marca sua subjetividade autoral através do figurino de alguns personagens que se despem durante a narrativa fílmica, como uma metáfora insistente da renúncia ao poder e aos privilégios patriarcais, via a recorrência de sujeitos masculinos marginais que anunciam o “sonho” feminino por meio de sua alienação. E, no segundo modo, essa diretora explora a figuração narrativa repetida de alienação fálica e a castração masculina apregoada por personagens femininas, que demonstram atração fatal por figuras dramáticas masculinas que, por sua vez, são forçados a confrontar diversas faltas, passam por sofrimentos e negações de identidade durante as tramas. Também é significativa a posição ocupada pelos personagens masculinos em relação à linguagem e aos conceitos saussuriano de língua presentes na cultura dominante e em relação à própria vida.

A rejeição à linguagem e aos conceitos saussurianos presentes no sistema linguístico aparecem como características muito presentes nos filmes da cineasta Marguerite Duras que, para Elizabeth Ann Kaplan (1995), destacou-se na *nouvelle vague* francesa através de seus ideais de rompimento com o sistema linguístico. Kaplan (Ibid) nos lembra que, para algumas feministas, esse sistema - suas regras e formas próprias de delimitar a escrita e a

oralidade das pessoas - era visto como essencialmente linear e gramaticalmente ordenado pelo simbólico, pelo superego e pela lei, acentuando o patriarcal. Por esse motivo, cineastas como Duras valorizavam o silêncio e outras formas de estruturas não verbais, nos seus filmes, como estratégias políticas femininas, evidenciadas, por exemplo, na ausência de sons produzidos pelos movimentos das mulheres nas telas. O silêncio sugestiona a permanência das mulheres dentro do território do imaginário, recusando a ordem masculina imposta pelo exercício da linguagem verbal.

Como resultado disso surge o filme *Nathalie Granger* (1972) de Duras, que narra a história de duas mulheres que se preocupam com o comportamento violento de uma filha na escola na medida em que escutam pelo rádio notícias sobre vários assassinatos, evocando as ligações emocionais entre as duas mulheres e as tensões que rompem o mundo real. A estética desse trabalho se destaca por valorizar ainda os contrastes entre preto e branco e apresentar motivos recorrentes, como as relações entre o tempo e o espaço, memórias, fantasias, música, vozes externas separação entre os dois mundos, olhar para fora e para dentro (janelas), espelhos, simbolismo, como o gato e seu “espírito” independente etc.

Ainda segundo Kaplan (1995), o cinema experimental representou uma liberação das representações ilusionistas, opressivas e artificiais do cinema hollywoodiano, servindo, inclusive, como palco para que mulheres lésbicas simbolizassem sua sexualidade.

As mulheres que se sentiram atraídas pelos filmes experimentais estavam, de modo geral, procurando um escape para suas experiências, sensações, sentimentos e pensamentos mais íntimos, enquanto aquelas interessadas nos documentários estavam mais preocupadas com a vida das mulheres dentro da formação social (p. 130).

Nesse contexto, ainda se destacam a alemã Margarethe Von Trotta, que se recusa fornecer imagens idealizadas para as mulheres. Para tanto, ela retrata personagens femininas ativamente engajadas na luta para definir suas vidas, identidade e política feminista, explorando seus “duplos” (como atração pelas “qualidades femininas”, dificuldade de limites entre “Eu” e “Outro”, ciúme e competição entre as mulheres), a partir de *flashbacks*, ponto de vista da câmera subjetivos, destituição das esferas públicas e

privadas e *closes* acentuados, como somos convidados a assistir em *Die bleierne Zeit* (1981). Nesse filme, Von Trotta descreve o percurso seguido por duas irmãs nas suas vidas: uma, rebelde na juventude, torna-se jornalista e militante de um movimento feminista, enquanto a outra, submissa nos seus primeiros anos, revolta-se contra a sociedade que considera injusta e hipócrita e torna-se terrorista urbana.

E, finalmente, a própria Laura Mulvey, que se avultou na vanguarda inglesa por trabalhar em seus filmes temas como o sacrifício da heroína em favor dos objetivos patriarcais, a exploração da ideia da maternidade, a presença feminina sem casamento, a ideia do suicídio como estratégia de libertação para as mulheres, e idealização da figura paterna na psicanálise em detrimento da omissão da figura materna. Mas, principalmente, como já mencionamos anteriormente, quando listamos sua filmografia, por evitar fazer do corpo feminino um objeto do “olhar” masculino (KAPLAN, 1995).

Destacamos ainda que, apesar de avançar na análise de filmes produzidos por mulheres e indicar, inclusive, uma intenção feminista teórica de produzir um novo tipo de cinema e transitar no campo da sociologia, da política, da semiologia e da psicanálise etc., a teoria feminista do cinema foi muito criticada, especialmente por não contemplar o corpo feminino negro, por exemplo, ou, de certa forma, marginalizar as lésbicas. As realizações da teoria feminista expuseram, em resumo, retroativamente, o substrato masculino da própria teoria do cinema, mas não foi capaz de conter as produções cinematográficas machistas ao longo do globo. Por isso, nos anos oitenta, em pleno período de efervescência das teorias e estudos feministas sobre o “olhar masculino”, no Brasil, assistimos à expansão de um tipo de narrativa cinematográfica tipicamente heteronormativa: a pornochanchada, uma tendência forte nas décadas de setenta e oitenta que explorava o corpo feminino, como veremos nos capítulos seguintes.

2. O CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE OITENTA

Conforme enunciam alguns autores, nos anos oitenta o cinema nacional não apresentava um modelo hegemônico. A maior preocupação de seus produtores e diretores era conviver com a perspectiva de instituir um modelo regulado pelo mercado junto com a abertura política do país, traços que corroboram o não desenvolvimento de uma linha, uma unidade nas suas produções, portanto, não se pode definir uma escola cinematográfica nacional nesses anos. Com um significativo número de filmes tendo sucesso de bilheteria, boa aceitação da crítica internacional e suscitando debate político, a partir de temas como as lutas armadas, a tortura e as manifestações em torno da abertura política do país. De maneira diluída, a maior preocupação dos cineastas residia, nessa época, em formular novas formas de trabalho capazes de operar nas condições adversas brasileiras e solucionar os impasses econômicos, sociais, estéticos e culturais presentes.

Por conseguinte, nesse período é dada continuidade a uma pesquisa de linguagem e a busca por um estilo original para representar e discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos brasileiros. Tal busca estava atrelada a uma tradição moderna, mas ainda prevalecia um diálogo com o Cinema novo e a ideia de um cinema mais preocupado com a formação cultural. Um filme bastante representativo dessa tendência é *Memórias do Cárcere* (1984) de Nelson Pereira dos Santos, inspirado na obra literária homônima de Graciliano Ramos. A obra narra o período da criação da Aliança Nacional Brasileira, em 1935, e o início de suas atividades como um vigoroso movimento de massas, no qual conviviam comunistas, socialistas, católicos, positivistas e democratas de vários partidos, atraídos pela frente ampla antifascista. A narrativa utiliza como fio condutor a vida do próprio Graciliano Ramos que, em 1936, ocupou o cargo público de diretor de instrução do Estado de Alagoas e na fase do Estado Novo (1937-1945) foi preso por causa das suas convicções políticas. O filme encena, assim, o passado para pensar os problemas políticos presentes, estabelecendo uma alegoria desse período da história brasileira com os anos de ditadura militar e a abertura do regime político contemporâneo, “fugindo” da censura que teve um peso considerável no período compreendido entre 1964 e 1984, principalmente, quando começou então a abertura política, nas artes e na cultura em geral.

Esse cenário, favorecido pela política de distensão e o clima de transição que vivia a sociedade brasileira, contribuiu também para que outros cineastas veteranos, como Eduardo Coutinho, conseguissem realizar antigos projetos, como *Cabra marcado para morrer* (1984), que recapitula o processo de discussão política empreendido pelo cinema brasileiro durante o golpe militar, aproximando a linguagem do documentário da experiência de reportagens da televisão, como veremos a seguir no subitem 2.1. “O nordeste no cinema brasileiro na década de oitenta”. A referida cena política e social influenciou ainda novos cineastas que, com pouco ou mais dinheiro e talento, continuaram resgatando facetas da história brasileira e de seus conflitos sociais, como Tizuka Yamasaki que dirigiu *Gaijin, os caminhos da liberdade* (1980). Esse filme, muito premiado, foca na discussão dos processos de importação da mão de obra japonesa no começo do século XX para o Brasil e as dificuldades para os imigrantes se adaptarem ao trabalho em uma fazenda de café em São Paulo, onde eram tratados com hostilidade, quase como escravos e eram roubados pelo patrão. Além de *Gaijin*, há, ainda, o próprio *Parahyba, mulher-macho*, objeto de estudo desta tese.

Esse impulso de revisão sobre o passado histórico brasileiro, para Xavier (2001), muito próprio dos anos setenta e oitenta, reside na preocupação de (re)afirmar valores e mitos e iluminar experiências históricas, resgatando a memória e, sobretudo, promovendo a emergência de outras vozes que, por fazerem parte de movimentos de oposição à política oficial, não tiveram suas “informações”, atuação e modos de vida representados e veiculados nas artes e na cultura. Coube ao cinema, nesse período, proporcionar, portanto, um diálogo com a história, através da introdução nas telas de material de arquivo pessoal e de museu, monumentos etc., especificamente em documentários como *O homem de areia* (1981) de Vladimir Carvalho, ou *Jânio a 24 quadros* (1982), de Luiz Alberto Pereira, e *Jango* (1984) de Sílvio Tendler. O primeiro conta a trajetória de José Américo de Almeida, uma emblemática figura nordestina que foi escritor, político, advogado, professor universitário, folclorista e sociólogo. É simbólica a sua ligação com fatos e momentos históricos da política do país. Ele testemunhou, por exemplo, o assassinato do candidato a presidente do Brasil João Pessoa, na década de trinta do século passado. Já os outros dois filmes, seguindo essa linha cinematográfica, utilizam estratégias similares para resgatar personagens políticos da época do golpe militar; ver e ouvir diversos segmentos da

população, os agentes históricos e testemunhas dos processos políticos, buscando promover um diálogo entre observador e plateia.

Nessas operações de resgate, ao lado do conflito de interpretações do fato ou da personalidade em foco, há uma postura geral de levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador, uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades. O consenso é de que a teoria está em crise, há muita coisa de esquemático no pensamento socialista, nos modelos da revolução (XAVIER, 2001, p. 89).

Esse movimento pesa não somente em documentários históricos e chega à ficção, principalmente, no que tange a postura dialógica com a sociedade. Sobressaem as escolhas de temáticas e valores que representem as crenças sociais brasileiras de forma atualizada. Assim, a estrutura dramática e a composição de personagens “heróis” e “bandidos” resultam na construção de tramas articuladas de modo simplificado com a realidade, como *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1980) de Héctor Babenco. Nessas duas narrativas, esse cineasta explora uma representação mais naturalista da vida nas grandes cidades pós-experiência política dos anos da ditadura militar, ressaltando o que incide sobre os corpos de jovens que vivem nas ruas, como o sexo e a violência dos esquadrões da morte e a corrupção policial. Também é questionada a marginalidade como consequência da falta de educação básica e de formação psicológica dos jovens brasileiros.

Segundo Ismail Xavier (2001), ainda na década de oitenta, época da abertura do regime militar, essa interação entre filme e questões sociais assume formas variadas, algumas narrativas cinematográficas de curta e longa metragens passam a discutir a condição das mulheres, como defendemos nesta tese, afirmando a perspectiva feminina a partir de uma nova ótica, como em *Das tripas coração* (1982), de Ana Carolina, em que um colégio interno serve de pano de fundo para uma discussão sobre desejos femininos e masculinos, educação religiosa e sexualidade e narcisismo. Contudo, o foco principal do cinema brasileiro era viabilizar projetos de épocas anteriores, vivendo as vicissitudes do nacionalismo das políticas culturais oficiais, atrelado a ondas internacionais no campo cinematográfico que tornaram a comédia erótica, que apresentava as mulheres como produto de consumo (como verificaremos no Capítulo 3), o filme sertanejo e o filme infantil como gêneros estáveis no mercado audiovisual.

Na crista dessa onda, notamos a expansão, como bem afirma o próprio Xavier (2001), de uma tendência carioca em reestruturar os negócios audiovisuais a partir de uma concepção mercantilista da cultura, seguindo uma tendência mais hollywoodiana, bem distante da proposta do cinema novista, por exemplo, de pensar o país através do cinema. Alguns bons exemplos desse tipo de proposta são os filmes de comédia infantil, capitaneados pelos Trapalhões, comediantes de alta popularidade devido ao seu programa televisivo na Rede Globo, que também se intensificavam e conquistavam as bilheterias do cinema brasileiro em longas como *Os Trapalhões na Serra Pelada* (1982), de Josip Bogoslaw Tanko, e *Os Trapalhões na arca de Noé* (1983), dirigido por Del Rangel etc. Os trapalhões fizeram cerca de quarenta filmes e na década de oitenta lançavam um filme por ano, fazendo paródias de grandes sucessos hollywoodianos e explorando diversas temáticas de grande repercussão na mídia, como o futebol, o romance entre pessoas de classes sociais diferentes, as distinções regionais que marcam nordestinos e sulistas e os problemas sociais, como a corrida pelo ouro em Serra Pelada. Essas produções apresentavam um bom acabamento técnico e eram aprovadas e recomendadas pela Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, cuja intenção era perpetuar uma nova ordem do audiovisual brasileiro bem próxima da linguagem televisiva e preocupada com a grande audiência (LEITE, 2005).

A Embrafilme, na verdade, era uma empresa de economia mista, desativada em 1990, conforme observa Pedro Butcher (2005), na gestão do presidente Fernando Collor de Mello. Criada em 1969, durante o governo militar, através do Decreto-Lei n. 862, em 12 de setembro, a Embrafilme, segundo André Gatti (1999), era uma autarquia que operava como um mero apêndice do Instituto Nacional do Cinema – INC, que, por sua vez, foi criado no final de 1966 para estimular e desenvolver o cinema no país e formular e executar a política governamental relativa ao processo de produção, importação, distribuição e exibição de filmes no Brasil e no exterior. Por sua natureza jurídica, a Embrafilme funcionava sob o controle da União, principalmente do INC e do Ministério da Educação e Cultura – MEC, que ficou com setenta por cento de suas ações, e sua atuação foi imprescindível durante um grande período do cinema brasileiro. A Embrafilme ganhou apoio, legitimidade e aporte financeiro do Ministro da Educação e Cultura na época, Jarbas Passarinho, e logo se tornou importante e reconhecida no setor cultural, passando a

acumular mais uma função: administrar o financiamento dos filmes nacionais. Essa nova responsabilidade inseriu a Embrafilme na cadeia produtiva cinematográfica e sua ação passou a ser determinante na maioria das produções nacionais. Seu corpo gestor era indicado pelo governo.

Em 1973, o INC é absorvido pela Embrafilme, quando também é criado o Conselho Nacional de Cinema - Concine. Com a criação desse conselho e a troca de direção da Embrafilme, essa autarquia passou a ser responsável pela distribuição dos filmes nacionais em território brasileiro. Assim, até agosto de 1974, a Embrafilme tinha como principais funções a distribuição e divulgação dos filmes brasileiros, promovendo a realização de mostras e apresentações no exterior. A intenção desses expedientes era difundir os filmes nacionais e seus aspectos culturais, artísticos e científicos. Pretendia também

(...) que o cinema brasileiro alcançasse uma repercussão comercial internacional expressiva, isto porque, em termos artísticos e culturais, a produção nacional já tinha alcançado um status diferenciado das cinematografias latino-americanas, como a mexicana e argentina, que ao contrário da cinematografia brasileira, eram ou foram bem sucedidas, no que se refere à comercialização internacional dos seus filmes (GATTI, 1999, p.12).

Bem sucedida nos anos setenta, essa instituição, adepta de um modelo centralizado, entre 1974 e 1985, concentrou-se na consolidação de um exemplo inédito no Brasil de dupla intervenção do Estado no campo cinematográfico, atuando nos níveis econômico, mercadológico, jurídico, de distribuição e de exibição. Durante esse período, a Embrafilme passou a coproduzir, inclusive direcionando a produção temática de filmes; a adquirir e importar filmes; a comercializar (distribuir e exibir) filmes nacionais no Brasil e no exterior; financiar a indústria cinematográfica; promover filmes em festivais dentro e fora do país; criar subsidiárias, como a Superintendência Comercial – SUCOM, responsável pela distribuição dos produtos audiovisuais, função estabelecida, realmente, a partir de 1975; pesquisar, recuperar e conservar filmes; produzir, coproduzir e difundir filmes educativos, científicos, técnicos e culturais; formar profissionais; documentar e publicar material sobre o cinema nacional e suas manifestações culturais. Contudo, depois de 1984, esse excesso de atividades e poderes sobre o setor de audiovisual, que às vezes entravam em choques e provocava incompatibilidades (distribuição *versus* produção, por exemplo); a sua estrutura burocratizante que, segundo Gatti (1999), obstaculizava a inserção de novos

empreendedores cinematográficos; o descrédito da própria classe cinematográfica, que começou a questionar a forma como os recursos da Embrafilme eram distribuídos (percebia-se uma concentração das verbas de produção e distribuição no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre pessoas próximas à administração da empresa); a fúria dos exibidores contra o controle de suas atividades, com o uso de ingressos padronizados, cota de tela, lei da dobra (artifício que garantia mais uma semana de exibição caso o filme superasse a média de público semanal da sala de cinema em relação ao semestre anterior) e ações de fiscalização e a competição da televisão foram preponderantes para o acúmulo de críticas e problemas financeiros que resultaram no declínio da instituição.

Durante os anos oitenta, a Embrafilme concentrou o debate acerca da questão institucional do cinema brasileiro e, apesar do seu desempenho ser questionado por críticos e cineastas jovens e antigos que falavam, inclusive, de uma possível morte do cinema genuinamente brasileiro, aparece como grande divulgadora do produto brasileiro internacionalmente, uma vez que os filmes produzidos e/ou por ela distribuídos começaram a conquistar diversos prêmios em vários lugares como Cannes, Veneza e Berlim. Seu declínio, na segunda metade da década de oitenta, é indicado por autores como Sidney Ferreira Leite (2005) em razão dos índices astronômicos de inflação, o lançamento de filmes polêmicos, de cunho relacionado às proibições e censura militares, que desagradavam os militares, acelerando seu enfraquecimento político, e o boicote de alguns exibidores e cineastas.

Nos anos oitenta, também são realizados filmes cheios de citações, dialogando com diversos gêneros da indústria cinematográfica em busca da reconciliação com a ideia de produzir filmes para o mercado. Notadamente em São Paulo, surge uma nova geração de cineastas que fomentou uma outra relação do cinema brasileiro com o espaço urbano e a sexualidade, através de uma iconografia policial *noir*, em filmes como *Anjos da noite* (1987) de Wilson Barros e *O olho mágico do amor* (1981) de Ícaro Martins e José Antônio Garcia, respectivamente, bem como apresentou algumas propostas alternativas, como o filme sertanejo *A marvada carne* (1985) de André Klotzel. Esse último, um grande sucesso de crítica por ser considerado uma aventura no campo da linguagem oral, original, comunicativo e agradável para todas as faixas de público e os mais diferentes tipos de espectadores (PEREIRA, 1986). *A marvada carne*, pelas veias da simplicidade e do

humor, explora a extinção do caipira paulista e sua vida simples, focando na questão temporal que ele próprio revela: a existência de um Brasil “fora” do tempo da modernidade, o que assinala a presença de contrastes entre o urbano e o rural e a coexistência de diversos “tempos” históricos e sociais na década de oitenta. Essa questão temporal, apontada no próprio nome ambíguo do filme, que brinca com os títulos comuns nas narrativas do cinema pornográfico brasileiro, é trabalhada via a obsessão de Nhô Quin (Adilson Barros) em comer carne de boi, pelo menos uma vez na vida (exemplo claro da penúria sertaneja brasileira) e encontrar uma noiva, a jovem Carula (Fernanda Torres) que, por sua vez, rezava todos os dias para Santo Antônio com o intuito de arranjar um marido e vê na chegada de Nhô Quin uma oportunidade para se casar. Carula submete-o a várias “provas” e promete que seu pai matará um boi e ele poderá comer a tão sonhada carne com a concretização de seu casamento. Contudo, Nhô Quin acaba tendo seu desejo de comer carne de boi atendido não com o casamento, mas após um saque de supermercado praticado por famintos da grande cidade de São Paulo.

Para Carlos Roberto de Souza (1998), merecem destaque ainda cineastas paulistas como Djalma Batista, Chico Botelho, Sérgio Bianchi e Suzana Amaral. Para Ismail Xavier (2001), “(...) a experiência paulista se empenhou no ajuste às novas condições de um Brasil onde a urbanização avança, mas o cinema se retrai, sendo precocemente atropelado pelo aguçamento da crise econômica e política do cinema brasileiro” (p. 39) e a falta constante de uma infraestrutura adequada.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o cinema dirigido ao público jovem misturava uma estética inspirada em alguns videoclipes, como montagem fragmentada e acelerada e *closes*, com os filmes biográficos de personagens recentes da História brasileira, como *Menino do Rio* (1981), de Antônio Calmon, *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues e *Eternamente Pagu* (1988) de Norma Bengell, assim como a crônica urbana bem retratada na comédia *Bar Esperança, o último que fecha* (1983), de Hugo Carvana. Considerando a dominação da música norte-americana nos meios de comunicação social, como o rádio e a televisão, particularmente o rock e a música pop durante a década de oitenta, e o casamento entre canções cinematográficas e programação dos meios de comunicação e suas tensões na divulgação da cultura e da comercialização de pacotes de entretenimento, esses filmes brasileiros, especialmente produzidos no Rio de Janeiro, passaram a ter sua

trilha musical marcada pela disseminação dos instrumentos eletrônicos, como sintetizadores; pela música brega e sertaneja e pela revitalização do rock brasileiro, uma tendência analisada por Marcia Carvalho (2010) em seu estudo sobre a canção no cinema brasileiro dos anos oitenta.

Outro polo de produção cinematográfica na década de oitenta, no Brasil, era Porto Alegre. O cinema gaúcho dessa década era filho do Festival de Gramado e do Grupo de Cinema Humberto Mauro, composto por um grupo de jovens que começou a fazer experiências em Super 8 e depois se lançaram em 35 mm, contando histórias de escritores gaúchos e suas vivências, como *Deu pra ti anos 70* (1980), de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil e *Quero ser feliz* (1986), de Sérgio Daniel Lerner (SOUZA, 1988). Ainda merece destaque *Filme demência* (1985) e *Anjos do Arrabalde* (1986), de Carlos Reichenbach Filho. O primeiro conta a história de Fausto (Ênio Gonçalves), que após a falência da pequena fábrica de cigarro que herdou e consequente ruína financeira, sente-se derrotado e marginalizado pela família (após o fim de sua relação matrimonial) e pelo contexto em que vive, compra um revólver e mergulha na noite, conhecendo vários personagens. Esse é o mote para o filme utilizar o apelo onírico como instrumento de reflexão sobre as fontes corrompidas do amoldamento social, como a insatisfação material, a responsabilidade pessoal e a indiferença, através de um diálogo com o drama fáustico e o mito de Prometeu. Já em *Anjos do Arrabalde*, o cotidiano das professoras Dália (Betty Faria), Rosa (Clarisse Abujamra) e Carmo (Irene Stefânia), na periferia de São Paulo, serve para expor as extremidades físicas paulistas e suas diferenças sociais gritantes, bem como para narrar agudamente os dramas patriarcais e o conservadorismo dos homens frente as ações dessas mulheres. Contudo, assim como no Rio de Janeiro e São Paulo, em Porto Alegre, os cineastas não esboçaram uma proposta estética globalizante (GUIDO, 2002).

Para além dessas características, o cinema brasileiro na década de oitenta, ainda segundo Carlos Roberto de Souza (1998), se viu envolvido por uma “estranha polêmica”: os críticos acusavam a Embrafilme de patrocinar apenas cineastas consagrados e projetos milionários, denominados de “cinemão”, e os mecanismos repressivos do governo militar pareciam também restringir a criatividade dos cineastas que tinham que exercitar uma nova forma de liberdade. Apesar disso, a classe cinematográfica brasileira parecia recuperar paulatinamente sua autoestima, lançando obras primas como *Eles não usam Black-*

tie(1981) e *O homem que virou suco* (1980). Ainda na década de oitenta, muitas mulheres despontaram como realizadoras, como Cida Aida, Eliane Bandeira, Eunice Gutman, Inês Castilho, Tânia Savietto, Sandra Werneck, Tetê Moraes entre outras. Outro bom exemplo foi Ana Carolina e seu cinema intimista que, com inventividade, ironia e humor, conseguiu filmar *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* (1987). A maioria dessas mulheres produzia filmes com temáticas relacionadas aos movimentos sociais que ganhavam força em nossa sociedade que dava os primeiros passos para a abertura democrática, com o fim da pressão da censura que teve peso notável no período entre 1964 e 1984. Assim, passaram a aparecer nas telas os migrantes nordestinos, mulheres desaparecidas, imigrantes japoneses, trabalhadores e sindicalistas etc.

Impulsionados pelo sucesso das pornochanchadas, pela crise econômica, pela evasão do público e pelo acirramento da censura política, também começaram a ser produzidos, na década de oitenta, filmes de pornô explícito, influenciados por filmes estrangeiros desse gênero que faziam sucesso no mercado exibidor.

O filme que inaugura esta fase, o primeiro pornô nacional concebido conforme as regras do gênero, é *Coisas Eróticas*, de Rafaele Rossi (1981), que chega aos cinemas também por força de mandato judicial, fazendo 4 milhões de espectadores (até hoje uma das maiores bilheterias – número de espectadores – no Brasil) [ABREU, 2006, p. 126].

Para Abreu (2006), a exibição dos filmes com atos sexuais explícitos, *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima e *Calígula* (1979), de Tinto Brass, por força de mandatos judiciais, foi decisiva para a abertura do mercado brasileiro à produção pornográfica internacional, principalmente norte-americana, e para o desenvolvimento de narrativas audiovisuais similares nacionais. Ainda segundo esse autor, o cinema conhecido como da Boca do Lixo, responsável na década anterior pelo desenvolvimento de um mercado de produção e exibição genuinamente nacionais em São Paulo, que produzia as famosas pornochanchadas, lançou-se nesse novo “filão”, passando a radicalizar a exibição do sexual. Os filmes de diretores como David Cardoso e Ody Fraga, por exemplo, se tornaram cada vez mais ousados, visando manter seu público, aproximando-se cada vez mais do gênero erótico.

Segundo Susan Dwyer (2009), a chamada “Era de ouro” da pornografia coincide com os anos setenta, período em que seus produtores tinham como objetivo desenvolver

filmes tecnicamente melhores e mais próximos do cinema dominante. Nesse período, começam a ser traçadas, em pesquisas e declarações dos críticos de arte, notadamente nos Estados Unidos da América, as primeiras distinções entre o gênero erótico e o pornográfico, através de parâmetros plásticos, psicológicos, intuitivos, estéticos, funcionais, narrativos e comerciais. Em linhas gerais, essas caracterizações apresentam problemas ainda hoje devido ao desacordo persistente em relação às suas próprias definições e aos códigos sociais que são escolhidos como parâmetros para a sua conceituação. No entanto, a pornografia é normalmente qualificada como material verbal ou pictórico, moralmente questionável, que representa corpos em movimentos explícitos de atos sexuais e/ou descreve comportamento sexual degradante ou abusivo de um ou mais participantes, com a intenção principal de despertar alguns desejos nos seus espectadores; enquanto o gênero erótico se caracterizaria como representação da ação dos amantes sem a exposição da genitália masculina e feminina.

Os filmes pornográficos brasileiros realizados nos anos 1980 cobrem um leque que vai do escatológico à zoofilia, passando por honrosas exceções de produções com um relativo acabamento, em meio a picaretagens explícitas do tipo “uma câmera na mão e uma ‘suruba’ no sofá”. Há quem diga que os filmes não excitavam, mas incitavam. O público cativo das pornochanchadas aderiu, mantendo-se participativo: assovios, vaias e comentários no escuro do cinema. Não que na exibição de filmes estrangeiros isto não ocorresse, mas, com as fitas nacionais, a participação era mais extremada, seja pela identidade da língua, pelos tipos humanos mais identificados com a plateia, ou mesmo por sua maior familiaridade com o similar nacional, que talvez convidasse a uma maior interação (ABREU, 2006, p. 130-131).

Esse gênero manteve produção expressiva ao longo dos anos oitenta, especialmente na Boca do Lixo, responsável pelo lançamento de mais de 500 títulos. Os filmes pornográficos brasileiros dominavam o cenário cinematográfico e se caracterizam por enquadramentos reiterados da nudez (nu frontal e detalhes da anatomia feminina e masculina), linguagem pesada, com cenas de sexo explícito e várias simulações de atos sexuais, inclusive utilizando imagens prontas norte-americanas, com pouco fio narrativo ou sem conexão com a “história narrada”. Normalmente, esses filmes exploravam, através do escracho e do deboche, locações e gêneros que não eram comuns para as pornochanchadas, como praias e garimpos, cangaço e *westerns*. Passaram a entrar em colapso quando se tornou mais barato importar cinco filmes desse gênero dos Estados

Unidos do que filmar apenas um aqui, no Brasil, mas, principalmente, pelo fim da parceria produtores-exibidores que existia na Boca do Lixo Paulista.

Excluindo a produção de filmes pornográficos, o cinema brasileiro na década de oitenta não superou quantitativamente a produção audiovisual nacional dos anos setenta, mas apresentou um razoável número de filmes que contou com a diversidade de temas e abordagens. Além dos longas já citados, merecem destaque ainda as produções intimistas e existenciais de Walter Hugo Khouri, como *Convite ao prazer* (1980), *Eros, o Deus do amor* (1981), *Amor estranho amor* (1982), *Amor voraz* (1984) e *Eu* (1986), as obras altamente pessoais de Ozualdo Candeias e seu cinema sobre os marginalizados, como em *Manelão*, *O caçador de orelhas* (1982) e *As belas da Billings* (1987), o cinema de terror representado por *O segredo da múmia* (1981), de Ivan Cardoso, *A praga* (1980), de José Mojica Marins, a narrativa científica de *O fruto do amor* (1980), de Milton Alencar e desenhos como *Boi Aruá* (1985), de Chico Liberato (BILHARINO, 1997).

Para além de todas as dificuldades políticas e sociais já descritas, as incompreensões, distorções e oposições da crítica cinematográfica e as crises com o sistema político e financeiro de produção e distribuição, os cineastas brasileiros, segundo José Geraldo Couto (2010), sofreram ainda o impacto das profundas mudanças no perfil de seu público com o fechamento das salas populares, de rua, e o progressivo encolhimento e confinamento da exibição em shopping centers e multiplex, em parte gerados pelo esgotamento do modelo da Embrafilme de fomento e distribuição, mas também pela elitização do público provocada pelo aumento dos preços dos ingressos e pelo papel hegemônico da televisão como fornecedora de entretenimento de massas. Dentro da multiplicidade de problemas, algumas preocupações se tornaram comuns, como reafirmar valores e mitos “genuinamente” brasileiros; iluminar experiências históricas e/ou documentar e veicular informações do campo político que ainda não eram de domínio público.

Face ao exposto, concordamos com Ismail Xavier (2001), quando o mesmo afirma que é impossível atribuir uma única característica ao cinema brasileiro na década de oitenta ou, simplesmente ao cinema moderno brasileiro. Podemos sim atribuir “marcas”, valores, tais como o abandono de determinados modelos hegemônicos (Cinema Novo, por exemplo); a adoção de uma mentalidade mais técnica e profissional e uma produção mais diversificada em relação a temáticas e conteúdos; o pluralismo preocupado com os

aspectos da experiência social e articulação com os movimentos sociais; a emergência de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre; a realização de filmes nos moldes da própria produção norte-americana dos anos oitenta. Essa última característica, que espelha uma preocupação dos cineastas brasileiros em seguir um padrão de linguagem para o “grande público”, especificamente, atrelado ao sucesso das pornochanchadas e dos filmes eróticos com esse tipo de plateia, para nós, corroborou a manutenção no cinema nacional de um “olhar masculino” sobre as mulheres, ainda que essas começassem a aparecer como protagonistas nos filmes nacionais - como melhor definiremos no próximo capítulo -, em longa metragens como *Vera* (1987), de Sérgio Toledo e *Janete* (1983), de Chico Botelho.

Em *Janete*, acompanhamos a história de sua protagonista (Nice Marinelli), uma jovem de 19 anos que se prostitui muito cedo e passa a trabalhar num bordel no Paraná. Presa, sofre horríveis humilhações até viver uma relação amorosa com uma funcionária do presídio para conseguir benefícios na cadeia -, um sórdido ambiente - até fugir, se entregando a motoristas de caminhão pela estrada em busca da realização de suas fantasias de amor e liberdade e a um trapezista e palhaço de circo, fascinada pelo brilho de suas roupas e sua maneira de viver. *Vera*, por sua vez, é inspirado no livro “A queda para o alto” (1982), uma narrativa autobiográfica de Anderson Herzer, poeta brasileiro, que se auto-identifica como lésbico-transsexual. Natural de Rolândia, no estado do Paraná, sem família, Anderson se tornou um aluno problemático e foi encaminhado para a Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor – FEBEM, em São Paulo, onde residiu até cometer suicídio.

No filme, a personagem Vera (Ana Beatriz Nogueira) é uma transexual e poeta, que tem sua trajetória de vida, exposta para os espectadores, desde os maus-tratos sofridos no regime de internato na FEBEM até o seu suicídio em 1982, passando pela fase em que saiu da FEBEM pelas mãos do (então) Deputado Eduardo Suplicy que, sensibilizado com o seu talento, deu-lhe apoio e conseguiu-lhe emprego. Vencedor do Urso de Prata de Melhor atriz em Berlim, em 1987, *Vera*, além de dedicar-se ao universo da transexualidade, explora o universo feminino apresentando o corpo nu das mulheres numa perspectiva mais simbólica e menos exposta ao “olhar masculino” da câmera e exhibe outras nuances em sua diegese, como trilha sonora com sensações da água e a fluidez das transformações no corpo e na vida de sua personagem principal e seu naufrágio em relação ao feminino. O

cenário é composto por arquiteturas e linhas modernas que aproximam o universo masculino do feminino e o tom verde que ressalta o cinza e azul das imagens externas de São Paulo.

Nesses filmes, brevemente analisados por nós, além das questões referentes às descobertas e às práticas sexuais e o protagonismo feminino, podemos perceber a existência de um roteiro que ainda destaca a migração de homens e mulheres do interior do país para as grandes capitais e a influência do modo de vida urbano e a crise econômica no universo social brasileiro explorado, principalmente, como um espaço corruptível. Concomitante a essa perspectiva, volta à cena também, no cinema brasileiro na década de oitenta, o nordeste como um lugar onde a matriz da identidade nacional deve ser preservada e há uma certa qualidade de vida.

2.1. O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE OITENTA

Conforme mencionamos na Introdução deste estudo, percebemos que existe no cinema brasileiro uma forte tendência a adotar uma postura de homogeneização do nordeste, o que pode ser verificado em outros campos como a política, a literatura, o jornalismo e as artes. O audiovisual nacional apresenta, na maioria de seus filmes de ficção, um discurso centralizado na figura do nordestino como um mártir que desenvolve sua existência trágica, que se traduz em dor, fome, miséria e morte. Segundo Sylvie Debs (2007), personagens-chave da literatura - como o cangaceiro, o beato, o coronel, o contador de estórias, o retirante etc. - próprios do regionalismo e intimismo, são incorporados em outras artes como uma forma de introduzir um “falar brasileiro”. Essa inclinação vai sendo construída desde o início dos anos 1930, com o surgimento dos primeiros filmes sobre a temática nordestina, notadamente longas-metragens sobre o cangaço.

Segundo Célia Tolentino (2001), essa representação cinematográfica do nordeste, que parte de um aspecto reducionista da ideia do sertão, difunde uma imagem do nordeste como “parte de um mundo selvagem que precedeu o civilizado”. Essa inclinação é

difundida entre “tentativas de leituras fiéis ao cangaço real” a “apropriação do cangaço como alegoria” e “paródias”. A partir de um projeto de país que tem São Paulo como modelo, o sertão é, assim, categorizado como um lugar próximo do faroeste americano e da idade média europeia, mas também autenticamente nacional (p. 68-71).

Apesar de ser apresentado individualmente por um duplo ponto de vista (regional e nacional), tanto por escritores e cineastas originários do sul quanto do próprio nordeste do nosso país, a ideia de sertão nordestino como sinônimo de brasilidade, nacionalidade e especificidade ganha força nas décadas de 1950 e 1960. A partir de filmes como *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, o nordeste passou a ser muito percebido através da cristalização da obra *Os sertões* de Euclides da Cunha e os elementos de mestiçagem que esse texto valoriza. Antes, as imagens do sertão nordestino já apareciam a serviço de campanhas institucionais de irrigação ou combate ao analfabetismo, mas a partir desses filmes o nordeste como um todo, paulatinamente, passa a ser um elemento de reflexão sobre a identidade nacional pautado nessas construções representativas e nas ações de implantação do desenvolvimento econômico burguês na sociedade brasileira. A ideia de nordeste como sinônimo de brasilidade envolve também, ainda segundo Célia Tolentino (2001), aspectos políticos, econômicos e culturais que nortearam a transição do Brasil rural para o Brasil urbano, debatendo projetos nacionais como modernização, industrialismo e brasilidade. O cinema nacional, portanto, privilegia o rural como uma representação da identidade brasileira, quando o Brasil precisava desenvolver outras estratégias mais eficientes do que os livros para fixar determinadas representações na sociedade.

Destacamos, nos estudos dessa autora, a defesa de que o cinema politizado dos anos sessenta e a forma romântica pela qual seus narradores expressavam o rural nordestino, principalmente em detrimento ao urbano, se tratava de um cinema orientado por um projeto político que defendia uma sociedade sem classes e que apoiava o rural como síntese do destino nacional. Concordamos também com Tolentino (2001) que percebe uma dicotomia nas imagens fílmicas: o mesmo “atraso” do nordeste, que é retratado como “resultante da falta de educação, do excesso de ignorância e rusticidade”, serve como modelo de identidade nacional a ser perseguido (p.73). Mas como isso é possível? Essa

dicotomia só é possível, porque segue um desenho da literatura nacional que “encontrava uma forma de reescrever e amenizar o processo complexo e violento da modernização, que avançava sobre o campo e regiões rurais”, através de “contornos” que serviam para a exposição da oposição entre barbárie e civilidade, tradição e modernidade (p. 76-77; 297).

Assim, a abstrata ideia de civilidade, que foi importada para o Brasil durante as duas guerras, pautada no ideal de modernidade da Europa, vai aos poucos sendo construída pelo cinema brasileiro e seu jogo de imagens. A forma do discurso evidencia que, “para além da suposta intenção de eleger o rural como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, está a leitura de que esse é o atraso, o pré-desenvolvido, embora ofereça esteio de bravura para nossa gente civilizada” (TOLENTINO, 2001, p. 84). Por conseguinte, anos de consumo da cinematografia nacional colaboram para que as plateias tomem a região nordeste “como composição de um imaginário de nacionalidade justamente porque, nessa região do país, encontramos o que precisamos para conformar uma tradição, [...] a sobrevivência do folclore, das manifestações populares” (IDEM, p. 92). Por isso, quando se discursa em nome do nordeste brasileiro como representante máximo da cultura nacional, coloca-se o tempo de quem fala como um tempo ainda mais distante, compondo, em “meio a ambiguidades variadas”, o melhor “retrato nacional”, difundindo o paradoxo do ser nordestino (IDEM, p. 305).

Esse discurso cinematográfico era apoiado pelo governo brasileiro através de instituições como a Comissão de Cinema Educativo – CONCINE, criada no Estado Novo; o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, criado em 1937 e a própria Embrafilme. Entre os anos vinte e oitenta, foram produzidos mais de cinquenta filmes com a temática nordestina, só nos anos oitenta, com produção e/ou distribuição da Embrafilme, encontramos vinte e um longas-metragens sobre o nordeste. Nesses filmes, o nordestino é representado por meio de signos já cristalizados no imaginário nacional, como a paisagem sertaneja, valorizada a partir da exploração da imagem da seca e da pobreza; a influência da visão de Euclides da Cunha sobre o sertão nordestino; a política do coronelismo e a violência como código de conduta; a fome; a virtude e o heroísmo dos homens; a mistura de religiosidade como o catolicismo e o candomblé e os movimentos messiânicos e do cangaço; a figura do migrante ou retirante e a mulher-macho como elemento exótico, comparável à própria natureza nordestina (PAIVA, 2006). Esses signos de nordestinidade,

diagnosticados em nossos estudos anteriores, preocupam na medida em que são inseridos na sociedade, contribuindo para a formação do imaginário popular que se perpetua em outras áreas, inclusive na educação, na história e no jornalismo, estabelecendo a afirmação do estereótipo de que o nordestino é apenas um sertanejo forte que sofre com a seca e com a miséria local, portanto sendo forçado a migrar para outras regiões e para o ambiente urbano e assim atingir uma qualidade de vida melhor. Nessas narrativas audiovisuais,

O narrador se especifica e fala do Nordeste a partir de um projeto de país que tem São Paulo como modelo: eleger o cangaço como uma ancestralidade, uma tradição bravia de nossa gente, se faz interessante desde que distante na história. Eleita como ancestralidade brasileira, já ia muito longe no tempo, afinal o país, visto de São Paulo, era moderno, industrial e tinha, até mesmo, cinema de qualidade. Não era assim que fazia *Hollywood* com o *western*, em cujo modelo cinematográfico *O cangaceiro* se inspirava? Então, também o sertanejo em questão não é o sertanejo real, mas aquele amalgamado no imaginário nacional desde Euclides da Cunha (TOLENTINO, 2001, P. 68) [Grifos da autora].

Esse cenário nos preocupa ainda mais, porque, apesar da existência de um tímido cinema nordestino, bem caracterizado pelo Ciclo Baiano na década de sessenta e pelo Ciclo de Recife nos anos 1922 e na atualidade, a maior parte dos filmes sobre a temática nordestina é produzida por uma perspectiva sulista, de grandes realizadores do Rio de Janeiro e São Paulo, como Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr, Ruy Guerra, Anselmo Duarte e Bruno Barreto, por exemplo, e muitos desses diretores

(...) buscaram fixar o Nordeste com conotações sociológicas, antropológicas, históricas e políticas, procurando uma autenticidade artística, esconder qualquer sentido comercial nos filmes, para igualá-los à arte ao romance de José Américo de Almeida, ao teatro de Ariano Suassuna, à pintura de João Cabral de Melo Neto, à música de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso ou de Geraldo Vandré, à tapeçaria de Genaro, aos bonecos de Vitalino e aos estudos de Gilberto Freyre e Josué de Castro e também aos protestos de líderes políticos esquerdizantes (LEAL, 1982, p. 15).

Talvez, por isso, uma boa parte desses filmes de temática nordestina resulte de transcrições de obras literárias dos referidos autores, citados por Leal (1982).

Sylvie Debs (2007) discutiu essa relação entre o cinema e a literatura no Brasil, focando nos mitos do sertão e do nordeste do país. Essa autora ratifica as afirmações de Célia Tolentino (2001) e Willis Leal (1982), acrescentando que a ficção cinematográfica no Brasil, para responder às demandas de formação da identidade nacional, teve papel

preponderante na construção do imaginário coletivo sobre o nordeste, projetando tanto no interior como no exterior do país mitos ligados ao sertão e ao litoral dessa região, reproduzindo uma atração pela imagem de um Brasil distante e arcaico. Ainda segundo Debs (2007), podem ser determinados cinco momentos na evolução da percepção do nordeste da literatura para o cinema:

(...) a descoberta de uma região considerada como o berço original da civilização brasileira (1902-1929); a descrição-denúncia de um estado de pobreza e miséria (1930-1938); a mitificação do sertão tanto no cinema quanto na literatura (1953-1956); a revolta contra a injustiça e o esquecimento enquanto o restante do País conhecia uma taxa superior de crescimento e desenvolvimento (1963); e o desejo de resgatar a memória de uma cultura e de um modo de vida específicos (1996-1998) [p. 283-284].

Marcelo Dídimo (2007), reconhecendo que o nordeste sempre teve forte presença na cultura brasileira e, especificamente, no cinema, diagnostica que essa frequência é bastante delineada pelo cangaço que foi retratado pelo cinema brasileiro em várias épocas e de diferentes formas. Primeiro, os filmes passaram a introduzir o banditismo de forma bastante sutil, apresentando personagens do cangaço rapidamente em sua narrativa, como quem exhibe um possível caminho para a produção de filmes que retratem diretamente o cangaço. Depois, o movimento do cangaço passou a ser utilizado como “(...) uma estrutura narrativa calcada nos *westerns* norte-americanos” (p. 396), oferecendo personalidades construídas com referências a Howard Hawks e John Ford, e cenários que lembram o gênero americano, por isso a denominação “Nordestern”. Além disso, o cangaço também foi fonte de inspiração para a realização de comédias, pornochanchadas e documentários. Debs (2007) defende que, além da influência do cinema norte-americano, os cineastas brasileiros defendiam, na verdade, a ambição de definir os cangaceiros como personagens tipicamente brasileiros, por sua força dramática intrínseca e sua dimensão universal, passível de comparação, inclusive, ao samurai japonês. Todavia, esses cineastas, em sua maioria, negligenciaram a dimensão social e econômica do cangaço e sua luta por justiça e sobrevivência, utilizando-o apenas como sujeitos de um cenário para histórias românticas pautadas em amores improváveis e impossíveis.

Segundo Fernando Pernambucano de Mello (1993), a expressão “cangaço” deriva da palavra “canga”, uma peça de madeira que se coloca no pescoço do boi para puxar o carro-de-boi. Esse nome também foi atribuído ao conjunto de equipamentos que o bandido

sertanejo carregava consigo por ser bastante volumoso. O cangaço ocorreu no nordeste brasileiro entre os anos de 1870 a 1940, era formado por grupos de homens e mulheres que cortavam o sertão brasileiro com ideal de justiça e sentimento de vingança. Alguns deles saqueavam grandes propriedades no campo e casas comerciais em busca de meios para sobreviver.

De acordo com Carlos Alberto Dória (1982), esse movimento teve seus primeiros grupos no contexto da Grande Seca (1887 -1889). Nesse período, havia ataques e saques a fazendas devido à escassez de alimento na região por conta das condições climáticas e falta de auxílio governamental. Dentro desse cenário, ainda (co)existiam os confrontos entre famílias, que caracterizavam as relações sociais do sertão naquela época. Os laços parentais serviam como identificação das pessoas, por conseguinte, determinado traço da personalidade do patriarca, figura central e de poder nessa conjuntura, era visto como algo que se repetia, se propagava pelos participantes daquele clã. Também destacamos como elemento catalisador desse movimento o regime imposto pelos grandes proprietários de terra do sertão, de submissão dos populares aos seus desmandos, conhecido como coronelismo, que foi se tornando motivo de revolta. Com a instauração da República, os coronéis conseguiram concentrar mais poder. Estes eram, basicamente, os motivos pelos quais os grupos de cangaceiros se formavam. Todavia, os jovens ainda entravam no movimento como uma forma de resistência à pobreza e ao alistamento militar obrigatório para a Guerra do Paraguai, iniciada em 1864 e encerrada em 1870.

Para Willis Leal (1982),

Os filmes de cangaço(...) têm sido os únicos que, produzidos em série, conseguiram fixar uma linha própria de valores, numa dimensão ampla.(...) o gênero filme-de-cangaço representa só uma coisa: a negação dos autênticos valores culturais nordestinos, valores poéticos, sociais, humanos, folclóricos e geográficos (p. 89).

Nos filmes de cangaço, conforme também observa Tolentino (2001), o banditismo seria uma opção à lei oficial e às injustiças impostas pelo coronelismo, que, segundo Victor Leal (1975), não é um fenômeno político simples, porque abarca uma complicada gama de características da política municipal brasileira, resultando, em boa parte, da “superposição de formas desenvolvidas do regime representativo”, da estrutura agrária brasileira e de uma estrutura econômica e social inadequada. As principais características

desse compromisso político ou “troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terra” (p. 20), ou simplesmente coronelismo são a força eleitoral que empresta prestígio político natural ao “coronel”; a ampla jurisdição sobre seus dependentes (descendentes, funcionários, amigos e protegidos) e as extensas funções policiais que se tornam efetivas a partir da atuação de empregados, agregados ou capangas.

Na década de oitenta, inicialmente, com base na leitura desses autores, observamos que o cinema brasileiro parece perpetuar as imagens que privilegiam uma mesma parcela do nordeste, consolidando uma representação generalizada e preconceituosa frente aos espectadores. Essas imagens apresentam uma soberania do masculino a partir dos mesmos signos de nordestinidade presentes na cinematografia nacional desde os anos cinquenta. Para nós, permanecem nesse tipo de narrativa audiovisual imagens espetaculares e sensacionalistas da natureza nordestina, com destaque para a corporeidade, o calor, a força, o poder e o heroísmo dos homens e a sensualidade das mulheres nordestinas. Essas últimas, contudo, aparecem mais independentes e inseridas em espaços anteriormente ocupados por personagens masculinos, assumindo o papel de heroína.

Nossa intenção, nesta parte do segundo capítulo, é investigar e descrever como o nordeste e sua gente eram representados nos longas de ficção na década de oitenta a fim de buscar elucidar porque e como as mulheres nordestinas ganharam destaque, virando protagonistas em quatro tramas. Nossa pesquisa, nos arquivos da Cinemateca Brasileira, livros e sites especializados em cinema brasileiro, como o próprio Film B, mapeou a existência dos seguintes filmes produzidos nos anos oitenta: *O boi misterioso e o vaqueiro menino* (1980); *Prova de fogo* (1980); *O homem que virou suco* (1980); *O cangaceiro do diabo* (1980); *A pele do bicho* (1981); *Dadá, a musa do cangaço* (1981) – documentário; *O homem de areia* (1981) – documentário; *Terra, a medida do ter* (1981) – documentário; *Aventuras de um Paraíba* (1982); *Gabriela* (1983); *O cangaceiro Trapalhão* (1983); *Parahyba, mulher-macho* (1983); *Sargento Getúlio* (1983); *O baiano fantasma* (1984); *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (1984); *Cabra marcado para morrer* (1984) – documentário; *A terra queima* (1984) – documentário; *Boi Aruá* (1984) – animação; *A Hora da estrela* (1985); *O caldeirão da santa cruz do deserto* (1985); *Tigipió, uma*

questão de amor e honra(1985); *Luzia-homem* (1987); *Os Trapalhões no auto da compadecida* (1987); *Jubiabá* (1987) e *Uma questão de terra* (1988) – documentário.

2.1.1. O cangaço no cinema brasileiro na década de oitenta

Para Marcelo Dídimo (2007), nos filmes brasileiros na década de oitenta, o cangaço é (re)criado segundo algumas situações já encontradas em outros filmes do gênero que ficou conhecido como *Nordestern*. Nessas narrativas audiovisuais, as personagens condensam elementos característicos de outras imagens imortalizadas anteriormente pelo cinema brasileiro, desde os anos cinquenta. O cangaço é apresentado como a base de um conflito que ainda envolve polícias e/ou volantes militares; os conflitos ocorrem nas cidades e na caatinga, onde o coronelismo reina contra a população humilde; as mulheres são divididas entre moças de família, reclusas e silenciosas e mulheres cangaçueiras; e, contra tudo isso, aparece a fome e a seca como cenário que propicia uma maior dramaticidade às narrativas, fazendo com que as histórias, na maioria dos casos, adquiram contornos épicos..

Em *O cangaceiro do diabo*, por exemplo, Tião Valadares fez o argumento, escreveu o roteiro, dirigiu e deu vida à personagem principal Januário, um vaqueiro que, junto com Izaías (Heitor Gaiotti), entra para o banditismo e passa a saquear tudo por onde passa. O vaqueiro também é um signo de nordestinidade comum no cinema brasileiro, uma personagem típica do universo rural nordestino, introduzido por Euclides da Cunha nos modelos da população nordestina, que se apresenta como uma antítese negativa do gaúcho, classificado pelo próprio Cunha (1984) como um tipo dispare que não conhece os horrores da seca, convive com uma natureza carinhosa que encanta a todos e possui vestes que se assemelham a trajes de festas. A imagem do vaqueiro suscita o heroísmo e sua descrição está relacionada à rusticidade, movimento, força e capacidade combativa. Apesar disso, o vaqueiro sempre aparece submisso e como personagem secundário nos filmes sobre o nordeste e, em alguns casos como no filme acima referido, acaba perdendo papel determinante e assumindo outras características.

Januário, apaixonado por Adelaide (Claudette Joubert), cujo pai é um poderoso Coronel da região e seu patrão, mesmo tendo o amor correspondido, fica sabendo que sua amada marcou o casamento com um amigo de seu pai. Inconformado com a possibilidade de perdê-la, o vaqueiro faz um pacto com o diabo para ter “seu corpo fechado” e trama raptar a moça. No dia do casamento de Adelaide, os dois sertanejos vão à fazenda do pai da moça para evitar o matrimônio, mas há uma troca de tiros, o Coronel é atingido por uma bala e fica paraplégico, enquanto o noivo é assassinado por Januário. Todavia, na fuga Adelaide também é baleada fatalmente. Após sepultar o corpo de sua amada, Januário promete semear o terror no sertão nordestino e desenterra uma mala com armas e vestimentas de cangaceiro. A dupla de bandidos ainda consegue sequestrar Rosa (Maria Viana), namorada de Izaias, depois de matar seu marido, e os três passam a compor um novo bando de cangaceiros que se utiliza de métodos violentos e que passa a ser perseguido pela polícia. Em seguida, integra-se ao bando um assassino profissional, o grupo fica dividido com a morte de alguns e Januário, protegido do diabo, acaba dando muito trabalho à polícia. Por fim é morto, mas seu corpo é levado pelo capeta, sobrando só as suas roupas.

Além do drama, o cangaço serviu, na década de oitenta, como mote para a realização de comédias, como *O cangaceiro Trapalhão*, dirigido por Daniel Filho. Nesse filme, cujo maior objetivo é atingir o público infantil, assistimos às confusões do quarteto de comediantes “Os Trapalhões”, através das aventuras de Severino do Quixadá (Renato Aragão), dono de alguns cabritos que deseja vender e assim arrecadar dinheiro para conhecer o mar; Gavião (Dedé Santana), um dos capangas de Lampião; Mussum (Antônio Carlos) e Zacarias (Mauro Gonçalves). A narrativa começa com Severino do Quixadá salvando acidentalmente “Capitão” (Nelson Xavier) e seu bando de cangaceiros de uma emboscada do Tenente Zé Bezerra (José Dumont). Na confusão, os amigos Mussum e Zacarias fogem da cadeia e todos se encontram no esconderijo dos cangaceiros. Observando sua semelhança com Severino, Capitão lhe dá uma missão: juntamente com Mussum e Zacarias ele deve visitar a cidade de Água Linda, enganando as autoridades locais e livrando o Capitão de uma nova emboscada. No entanto, a missão falha porque a filha de Capitão é raptada e o quarteto atrapalhado resolve partir em sua busca. Começa assim uma embaraçada jornada para salvar a filha de Capitão que envolve guerra de tortas,

apresentação de malabares, ataque de cardume de piranhas e até uma busca pela Pedra da Galinha Choca. No final, Os Trapalhões são agraciados com a vida sonhada no Rio de Janeiro após entregar a filha de Capitão, salvar a todos os cangaceiros e ter seus desejos atendidos por uma fada que, encantada, vivia como bruxa.

Nessa trama de Daniel Filho em que personagens reais que figuraram na época do cangaço, como Lampião e Maria Bonita, no filme, respectivamente, Capitão e Maria (Tânia Alves), são misturados a personagens de ficção, como fadas e bruxas, percebemos que não há intenção de ridicularizá-los, ao contrário, pretende-se representá-los de forma positiva, uma vez que suas personagens perdoam e até recompensam outros protagonistas da trama. Outra questão que chama a atenção é o fato de Severino se passar por Capitão, ou seja, um Trapalhão, “um palhaço”, se passar por um líder do cangaço. Assim, o cangaceiro que é um mito conhecido por sua violência e coragem é apresentado de forma brincalhona e arruaceira, ao contrário do que costumavam retratar os livros de história.

No mundo histórico, o primeiro chefe dos cangaceiros foi Jesuíno Brilhante, que atuou no Rio Grande do Norte, seu estado de origem, e na Paraíba na década de 1870. Considerado o “Robin Hood” do sertão, pois saqueava e distribuía as mercadorias entre os sertanejos mais pobres, Jesuíno entrou para o cangaço após intrigas com outras famílias. Esse mesmo motivo despertou o interesse de Virgulino Ferreira (vingar a morte de seu pai) a tornar-se Lampião e a compor o bando do líder cangaceiro Sebastião Pereira, mais conhecido como Sinhô Pereira, que, quando decidiu sair do movimento, por volta de 1922, deixou sua tropa aos cuidados de Lampião, que passou de “soldado” a capitão do bando. O nome Lampião surgiu após um combate, em que Virgulino demonstrou extrema habilidade para matar, junto com sua espingarda “não deixar de ter clarão, tal qual um lampião”. Lampião assumiu o comando do bando e uma nova onda de banditismo reinou no sertão nordestino durante quase duas décadas, marcadas por seus atos de extrema crueldade (PÉRICAS, 2010).

Lampião e sua mulher, Maria Bonita, são mitos históricos do movimento do cangaço e, mesmo trabalhados numa paródia, não perdem sua importância dentro do imaginário popular. Segundo Marcelo Dídimo (2007), o cangaço enquanto um fenômeno histórico, desde os anos cinquenta, foi retratado por comédias e/ou outros filmes que abordaram o gênero, como o próprio *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha que immortalizou,

por exemplo, a personagem Antônio das Mortes (Maurício do Valle). No filme de Daniel Filho, esse personagem é representado pelo Rastejador (Danton Jardim), capanga do Tenente Zé Bezerra e/ou a presença do mar como referência de algo inalcançável para os sertanejos do filme e como destino promissor para a redenção do grupo.

Outro filme que explora a temática do cangaço no cinema brasileiro na década de oitenta é *Dadá, a musa do cangaço*, um documentário em formato curta metragem, realizado por José Umberto Dias, que conta a história de Dadá, ex-companheira de Corisco e membro do movimento. Com presença marcante no movimento do cangaço, as mulheres participaram seguindo seus companheiros pelo sertão. Essa inserção acontecia em consequência dos raptos das mulheres pelos cangaceiros. Alguns eram sequestros consentidos, quando uma mulher apaixonada por um cangaceiro aceitava ser raptada, retirada do convívio de sua família para viver com os bandos por vontade própria, mas, na maioria dos casos, as mulheres eram sequestradas a força.

Dadá foi raptada por Corisco, que se tornou seu companheiro no movimento do cangaço e na vida, aos 13 anos de idade. Em seguida, foi estuprada com tanta violência que chegou a adoecer, então ficou aos cuidados de uma tia de Corisco que cuidou dela por algum tempo. Logo que se recuperou, Corisco voltou para buscá-la. Com o tempo esse cangaceiro conseguiu chegar ao coração de Dadá. A partir de então ela não saiu mais do cangaço, passou a viver de vez com ele como sua mulher e aprendeu a ler e escrever. Além das atribuições domésticas, Dadá era responsável pela criação e produção das roupas do bando de cangaceiros (PÉRICAS, 2010).

Dadá conta que chegava a pedir às novas mulheres, ou meninas, que entravam para o bando para que elas desistissem dessa idéia, porque aquilo não era vida. A família, deixada para trás, poderia sofrer abusos de policiais para entregarem seu paradeiro. Ela revela que seu pai teve a orelha arrancada, sua mãe presa durante cinco dias com as irmãs, e seus irmãos mais novos, de 6 e 7 anos, tiveram as unhas arrancadas a ponta de faca. Verdadeiras atrocidades eram cometidas pelas volantes policiais para descobrirem o esconderijo dos cangaceiros (DÍDIMO, 2007, p. 289).

Corisco foi assassinado no dia 25 de maio de 1940. Sua cabeça foi cortada e exposta no museu Nina Rodrigues em Salvador, Bahia. Dadá foi presa e depois anistiada. Em 1969, Dadá moveu um processo contra o Estado e obteve o direito de sepultar a cabeça de

Corisco. No ano de 1994, com 79 anos, Dadá morreu em Salvador. Dadá e Corisco viraram lenda no coração do povo brasileiro (PÉRICAS, 2010).

Dadá, a musa do cangaço começa com imagens estáticas do movimento do cangaço tiradas por Benjamin Abrahão, libanês, radicado no Brasil, que trabalhava como mascate e que conseguiu retratar Lampião e seu bando, em 1937, intercaladas por letreiros que procuram situar o cangaço em seu contexto histórico:

O latifúndio é o pasto fértil da injustiça, exploração e fome. Nele surgiu o fenômeno do Cangaço: uma forma de revolta camponesa na história do Brasil. Lampião, com o seu bando independente, aplicou táticas de guerrilha e se manteve no poder (com inteligência, astúcia e intuição) quase 20 anos. As mulheres participaram da ação e organização da vida nômade dos cangaceiros. Elas atuaram na guerra e no amor. Dadá, mulher de Corisco, se destacou nas manobras de luta nas caatingas. Ela ficou no bando de 1928 a 1940. Este filme registra a memória de sua experiência após tantos anos de extermínio do cangaço.

Depois conhecemos Dadá e assistimos aos seus depoimentos, também intercalados por diversas imagens fotográficas sobre Corisco, a quem se refere com muito carinho; as lembranças dos tempos de acampamento e as amizades que fizera durante o tempo que viveu no movimento do cangaço. Ela também fala sobre as volantes, a polícia e a organização nos acampamentos. Por fim, temos um *close* de seu rosto ressaltado pela tristeza nos olhos que ela afirma carregar, lembrando dos filhos que perdeu no período do cangaço. Dídimo (2007) afirma que essa narrativa audiovisual merece ser destacada pela preocupação de seu diretor em registrar essa personagem histórica em momentos de descontração, como costurando, conversando com a família ou simplesmente andando de mula e por apresentá-la como narradora dos fatos da época.

2.1.2. A representação dos migrantes nordestinos no cinema brasileiro na década de oitenta

Além do cangaceiro, outra figura nordestina bastante explorada no cinema brasileiro é o migrante, identificado à imagem da seca e às dificuldades financeiras que forçam os

homens e as mulheres a saírem do seu local de nascimento em busca de “uma vida melhor” em outro espaço geográfico. Assim, paulatinamente, a partir da década de sessenta, a migração deslocou a população brasileira de um cenário predominantemente rural para outro hegemonicamente urbano.

Nas telas brasileiras, é a representação do homem nordestino migrante que prevalece nos filmes que apresentam o processo de migração da região nordeste para a região sudeste, mas muitas mulheres também vieram para as grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, viver como trabalhadoras domésticas. Como assinala Debs (2007), esses personagens são descritos como pessoas simples, em sua maioria homens, de aspecto rude, com alguma dificuldade em compreender o mundo que os cerca e organizar pensamentos, por isso mesmo são rejeitados e desvalorizados, vivem só e nos raros contatos que fazem com o outro são enganados ou humilhados. Uma ideia muito explorada pelo cinema brasileiro na década de oitenta, seguindo uma tendência que surgira duas décadas antes pela presença do homem rural nordestino nas grandes metrópoles do sudeste brasileiro.

Dirigido por João Batista de Andrade, *O homem que virou suco* conta a história de Deraldo (José Dumont), um poeta popular, recém-chegado do nordeste à metrópole paulistana e que é confundido com o operário de uma multinacional que mata o patrão na festa em que recebe o título de operário símbolo. Esse é o mote para o filme abordar a resistência do poeta nordestino diante de uma sociedade opressora, que tende a esmagar o homem cotidianamente, eliminando suas raízes. Segundo Guido Bilharinho (2002), o mais importante não é analisar a sequência de incidentes provocados pela confusão de identidade que envolve o protagonista, nem a sucessão de acontecimentos decorrentes desse equívoco da ação policial, mas diagnosticar a postura e as reações de cada personagem da diegese frente a cada um dos fatos narrados na tela, como a amizade que cresce entre Deraldo e os outros nordestinos que trabalham na construção de um prédio. Isso acontece a partir do momento em que o recém-chegado passa a ler e escrever cartas para os familiares dos seus colegas de trabalho.

A grande revelação de *O homem que virou suco* é constatar que os indivíduos são capazes de superar os condicionamentos de sua situação social e econômica. Por isso mesmo, o filme se preocupa em caracterizar a sociedade paulistana na década de oitenta e

os principais elementos das classes exploradas, tanto fisicamente como em relação à questão humana, destacando a figura do migrante nordestino como um indivíduo capaz de superar as mais diversas dificuldades e reveses que a organização social dominante impõe àqueles que nela procuram se inserir. Essa sociedade é representada como uma força que engole ou repele as pessoas, transformando-as em “pasta gelatinosa”, “suco”. É isso que acontece com o sócio do protagonista. Ele é destruído pelo poder econômico e as falsas ilusões do modelo industrial. Por sua vez, Deraldo figura como herói por não ceder às pressões coercitivas sociais, pela fortaleza de seu caráter, capacidade intelectual e artística que só um poeta nordestino parece ter. Ambos personagens, no entanto, articulam, graças a impressionante semelhança física, o fenômeno da duplicidade humana, o lado frágil e individualmente perecível da vida em contrapartida ao vigor e a força da coletividade.

José Dumont também é protagonista no filme *O baiano fantasma*, dirigido por Denoy de Oliveira. Todavia, dessa vez, assistimos à história de Lambusca, outro migrante nordestino, recém chegado a São Paulo, em busca de uma vida melhor, que acaba, de maneira atrapalhada e inocente, se tornando o cobrador de uma quadrilha que vende proteção pessoal a empresários e comerciantes. Durante uma cobrança, um devedor tem um ataque do coração e morre. Conseqüentemente, a polícia tenta capturar o "baiano fantasma", responsabilizado pela morte do empresário, enquanto a quadrilha tenta recuperar o dinheiro perdido com a cobrança. No decurso dessas ações, assistimos a uma trama que, apesar de ressaltar uma faceta criminosa da sociedade, valoriza a atitude do protagonista de resistir à violação de sua dignidade, já que suas reações ultrapassam as expectativas das personagens do filme e do público. Lambusca expõe o paradoxo social explorado nas imagens fílmicas. Ele carrega a inocência e a pureza nordestinas, próprias da pobreza material e intelectual, comumente expostas nas telas de cinema. Todavia, suas ações são similares à ambiência física e humana paulistana, com o crime organizado, a prostituição, as recompensas financeiras, a corrupção policial e política etc. No final, a influência urbana paulistana se revela frágil e inútil frente a simplicidade e riqueza da cultura nordestina que marcam as imagens finais do filme.

Durante todo filme, Lambusca reforça a condição de errância do migrante nordestino, atravessando os cartões postais paulistanos e sua periferia. Uma qualidade que parece, para Debs (2007), inscrever o nordestino na linha de uma população maldita e

condenada ao êxodo, primeiro do interior para o litoral nordestino e, em seguida, do norte para o sul do país, robustecendo sua condição de eterno penitente.

Em *Aventuras de um Paraíba*, de Marcos Altberg, o tema continua sendo o migrante nordestino, mas o cenário deixa de ser a metrópole paulistana. Agora, acompanhamos a história de Zé Branco (Caíque Ferreira), que vai para o Rio de Janeiro onde é recebido por seu amigo Zé Preto (Chico Díaz), atraído pelas praias, mulheres bonitas e a possibilidade de vida fácil. Contudo, ele acaba logo percebendo que essa perspectiva de vida foi um engano, passando a trabalhar em vários lugares, como camelô, ajudante de pedreiro na construção civil, falso mendigo, e calouro em programa de televisão, onde canta o clássico de Jackson do Pandeiro, “Zé da Paraíba”. Em suas andanças pela cidade, ele encontra Branca (Cláudia Ohana), uma linda jovem cega que ele salva de um atropelamento e, em seguida, após o sumiço de Branca, ele se envolve com Débora (Tamara Taxman), uma fotógrafa profissional que pretende partir para os Estados Unidos da América.

Ao contrário dos dois filmes anteriores protagonizados por José Dumont, o foco da trama não é o desajuste social do nordestino na grande cidade. Em *Aventuras de um Paraíba*, uma narrativa audiovisual mais popular, tem o seu centro na mistura de fantasia e realidade que envolve a vida amorosa de Zé Branco, cultivada como a figura de um herói individual que tem soluções objetivas para a vida, mas apresenta em seu caráter traços divertidos e uma enorme criatividade que o ajuda a sair das situações mais embaraçosas.

Júlio César Lobo (2006), quando analisou as representações de migrantes nordestinos em um conjunto de filmes de longa-metragem de ficção, do subgênero chanchada, realizados no Rio de Janeiro entre os anos de 1952 e 1961, destacou que, normalmente, a espontaneidade é o atributo mais utilizado na caracterização rápida das personagens “migrantes” do nordeste do país, apesar de sua fragilidade conceitual. Esse autor também identificou que há a associação de alguns de seus traços fisionômicos a essa espontaneidade nordestina em tom discriminatório e homogeneizante, que, no Rio de Janeiro, foi cunhada de “paraibano” e, em São Paulo, “baiano”, bem como uma fragilidade na exposição da motivação dos fluxos migratórios, que variam entre as seguintes bases: 1) econômicas (salários baixos, falta de emprego etc.); 2) domésticas (desejo de reunir membros da família etc.); e educacionais. Paralelamente, ainda encontramos outras

motivações, como o desejo de adquirir novas experiências, vontade de escapar de um ambiente mais tradicional, mobilidade e outras aspirações extremamente pessoais. Contudo, como verificamos também nos filmes produzidos sobre essa temática na década de oitenta, os filmes de ficção quase não fornecem dados a respeito das motivações para as migrações do nordeste para o sudeste e, quando o fazem, é superficialmente, explorando os fatos relacionados às bases econômicas sob a desculpa de “busca de melhores condições de vida”, sendo privilegiados indicadores relativos aos fatores de expulsão do campo e aos elementos de atração do mundo urbano.

Outra marca na caracterização do migrante nordestino nos filmes de ficção brasileiro diagnosticada por Lobo (2006) presente também em *O homem que virou suco*, *O baiano fantasma* e *Aventuras de um Paraíba* é a apresentação de circunstâncias de translação, ou seja, as personagens migrantes são acolhidas por parentes e amigos – pioneiros na experiência do retirar-se de seu local de origem – que servem como estímulo para que esses mantenham uma origem regional comum. Os pioneiros ainda são fundamentais na ajuda para descobrir uma ocupação remunerada e ainda servem como “tradutores” dos códigos das metrópoles para aqueles que vêm de regiões com outros perfis social, cultural e econômico. Uma outra construção cinematográfica que destacamos sobre o migrante nordestino, muito frequente, é a elogiada “valentia” ou “coragem”, normalmente, associada à ideia do “cabra-macho”, uma especificação nascida num contexto de valorização positiva, mas que acabou sendo estereotipada pela cultura, política e artes.

Para Durval Muniz Albuquerque Júnior (2005),

Alimentar o mito do ‘cabra macho’ é contribuir para a permanência, inclusive, da violência contra as mulheres e, ao mesmo tempo, alimentar um modelo de masculinidade que tenta manter um tipo de relação entre homens e mulheres que viria desde o período colonial e que, por isso mesmo, é vista como natural, como eterna. Este modelo vitima os próprios homens, já que os coloca em constantes situações de risco e deles exige renúncias afetivas e emocionais importantes, como a do exercício da paternidade e da expressão de sentimentos e emoções (p. 36).

Ainda segundo Albuquerque Júnior (2003), essa tendência de rotular os nordestinos de “cabra macho” está alicerçada no discurso de uma composição racial da identidade regional via influência do naturalismo (traçados da natureza a partir da imagem da seca e

da aridez sertaneja, principalmente) e culturalismo, que explica a decadência da região e a pobreza de sua população pelo descaso do governo federal e o privilégio de outras regiões do país. Essa influência foi essencial para forjar a ideia do homem nordestino como “macho” e representante do verdadeiro brasileiro e da virilidade.

Em oposição à representação da virilidade do homem nordestino e a favor das taxas de migração rural feminina, encontramos nas telas brasileiras, na década de oitenta, o filme *A hora da estrela* e sua protagonista Macabéa, vivida nas telas por Marcélia Cartaxo, uma jovem nordestina semianalfabeta, virgem, que trabalha como datilógrafa numa pequena firma e vive numa pensão miserável. Conhece, casualmente, o também nordestino Olímpico (José Dumont), operário metalúrgico, e os dois começam um namoro desajeitado que acaba em um triângulo amoroso com sua colega de trabalho, Glória (Tâmara Taxman). Logo no início do filme, assistimos à sua chegada à pensão onde passará a dividir o quarto com mais outras quatro mulheres também nordestinas. São elas, junto com Glória, que apresentarão para nossa protagonista os códigos da metrópole paulistana, como bem explicitaremos no Capítulo 4, onde aglutinaremos a análise dos filmes que fazem parte do *corpus* desta tese.

Ao contrário das personagens Lambusca, Deraldo e Zé Branco, Macabéa é apresentada como uma mulher desengonçada, frágil, perdida entre a liberdade e o progresso da metrópole e os valores tradicionais de sua origem simples no nordeste. Ela expõe uma ingenuidade sem limites, alienada, inconsequente e conformada com a sua situação miserável perante uma sociedade fictícia que não tem regras morais bem definidas e sofre com o tom discriminatório das pessoas que criticam sua inocência e o seu jeito de viver e conceber o mundo.

2.1.3. O sertanejo como metonímia do sertão

Debs (2007) anuncia que, no cinema brasileiro, há uma tendência em transformar o homem sertanejo como uma metonímia da região, sublinhando suas qualidades físicas, mentais, morais e religiosas com base na descrição Euclidiana. Um bom exemplo é o filme

Sargento Getúlio, dirigido por Hermano Penna, inspirado no romance homônimo do baiano João Ubaldo Ribeiro, que conta a história de Getúlio (Lima Duarte), um sargento da guarda sergipana que foi escolhido para conduzir um prisioneiro (Orlando Vieira) de Paulo Afonso, na Bahia, até Aracaju, em Sergipe. Durante esse trajeto, Getúlio sofre uma crise de identidade após a constatação de mudanças paradigmáticas no mundo político que começaram a contrastar com a agressividade de seu temperamento e conduta.

Nessa narrativa audiovisual, Getúlio é um homem nordestino apresentado como um herói, um virtuoso. Em primeiro lugar, percebemos uma forte conotação política a partir do relato ficcional de modelos de comportamento relacionados à política do coronelismo. Um período da história nordestina no qual o poder dos coronéis e a violência exacerbada começam a perder espaço e o avanço político é caracterizado pelo “progresso”, pela expansão da influência da imprensa sergipana e pela constituição de uma força federal em detrimento das milícias, como explicitado em algumas falas de Getúlio.

A crítica ao coronelismo presente nessa narrativa ressalta a existência de um diálogo do cinema na década de oitenta com o momento histórico vivenciado pelos brasileiros. Para nós, as mudanças políticas que servem de pano de fundo para a trama, bem como a crise de identidade vivida por seu protagonista, Getúlio, reafirmam o desejo dos homens e mulheres brasileiros pelo fim da ditadura e abertura democrática a favor das “Diretas Já”. Como vimos no primeiro capítulo desta tese, em 1983, no Brasil, concluída as eleições estaduais, a sociedade brasileira acreditou que poderia eleger, pelo voto direto, seu novo Presidente da República, após o deputado Dante de Oliveira apresentar uma emenda à Constituição prevendo a realização direta do pleito. Contudo, a maioria dos parlamentares no Congresso pretendia manter o sistema indireto de eleições, consolidado durante todo o governo militar, o que provocou a organização de passeatas e comícios, mobilizando a sociedade civil como forma de pressionar a aprovação da emenda.

Em segundo lugar, podemos ler a valentia ou o poder do Sargento Getúlio diante da impossibilidade de seguir no cumprimento da sua missão como um ato virtuoso, um heroísmo e, no seu trajeto até Aracaju, assistiremos à composição da figura do homem nordestino como um forte, valente, viril, destemido, que enfrenta a natureza inóspita e violenta da região para defender sua terra, sua honra e sua glória. Na fala simples e na forma rude de descrever os detalhes que marcaram sua vida, Getúlio assume as

características estereotipadas positivas descritas como típicas dos nordestinos, incorporando um sujeito vitorioso e virtuoso, o homem de confiança de um determinado chefe político que, apesar de não aparecer pessoalmente na narrativa, tem como função específica reforçar o caráter de subordinação do referido Sargento, ao mesmo tempo em que confere a esse uma inquestionável legitimidade, digna de um guerreiro.

Na literatura, dois diferentes níveis de descrição são propostos: a qualidade de guerreiro como um dado genético (Euclides da Cunha) e como um dado cultural (Mário de Andrade, João Guimarães Rosa). No cinema, dois tratamentos diversos lhe são reservados, segundo a origem dos autores: seja uma encarnação folclórica (Lima Barreto), seja uma tradição histórica (Glauber Rocha e Rosenberg Cariry) [DEBS, 2007, p. 266].

Durante toda a narrativa, ouvimos a voz *over* do protagonista e sua autodescrição como um forte, um homem de caráter, valores e personalidade diferenciada dos demais personagens – “Um homem como eu, aqui sentado, colocando terra no buraco do dedão, sabendo que não vai ter mais nada pra fazer depois.” – o que robustece uma leitura que preconiza o sertanejo nordestino como bravo, forte, rude, mas não desprovido de educação e inteligência, colocando o Sargento como um narrador fora da simplicidade do mundo rural. Debs (2007) adverte que nas narrativas cinematográficas sobre o nordeste a voz *off* e/ou *over* é muito utilizada como um efeito para se ter acesso ao interior da personagem, limitando a interpretação de suas ações mais do que seus pensamentos.

A analogia entre o homem e a sua terra, que segue uma tendência da literatura regionalista sobre o nordeste, força uma homogeneização que privilegia um modelo único de sertanejo bem delineado na caracterização de Getúlio. Endurecido pelas condições climáticas e luta cotidiana, vivendo num universo totalmente limitado e marcado por vicissitudes, como a fadiga, a palavra alongada e o andar desaprumado, esse protagonista reúne bem essas características se constituindo como um típico homem sertanejo enaltecido como figura heroica, especialmente pelo seu universo mental que, por sua vez, é marcado pela adaptação ao sertão e aos acontecimentos históricos desde a colonização do Brasil. Como bem exprime Debs (2007), “a obstinação, a determinação, a ideia fixa e o orgulho constituem outras características do sertanejo” (p. 253) presentes na narrativa do filme *Sargento Getúlio*, não apenas na caracterização de seu personagem principal, mas também na presença marcante da música que assume papel preponderante na

caracterização do protagonista e demais personagens e serve, também, para anunciar situações vivenciadas por essas na história ficcional, criando uma continuidade capaz, inclusive, de sublinhar os estados psicológicos das personagens, elemento muito comum em canções populares nordestinas.

Sobre esse papel empático da música no cinema, André Baptista (2007) destaca a força que ela exerce ao aderir ao sentimento depreendido pela cena e em particular a sentimentos expressos pelas personagens, criando um efeito, na maioria das vezes, redundante. Nesses casos, a música acaba funcionando segundo o princípio de valor agregado. A cena está imersa visualmente numa atmosfera neutra, mas "colorida" em tom alegre ou triste pela música. Inversamente, a música pode ser colorida de certa forma pela cena à qual ela foi associada. Assim, as imagens e a música exacerbam reciprocamente suas expressões.

Junto com as músicas, percebemos, também, a preponderância de enquadramentos em plano médio e closes que reforçam a caracterização física da personagem Getúlio ao longo da trama. Isso se dá a partir de um arranjo da identidade regional nordestina que, segundo Albuquerque Junior (2005), surgiu historicamente entre 1910 e 1930 com o Romance de 30, cuja principal "ideia era dotar o Nordeste brasileiro, recém criado na geografia e na cultura, de uma conformidade, de uma memória, de uma história e um conteúdo, definindo bem um modo de ser e uma estética". Através de textos políticos, jornalísticos, literários, sociológicos e artísticos, o discurso regionalista nordestino, segundo ele, aglutinou "diferentes políticos e intelectuais das mais variadas tendências, formulando uma identidade", que salta aos olhos, alimentando o imaginário coletivo (p. 32 e 33).

Segundo Bilharinho (2002), em todos os momentos, nas ações e intervenções de Getúlio está revelada a essência mais autêntica de um ser humano, apresentando-se simultaneamente como senhor e instrumento de um mundo particular, fruto de suas concepções e deformações, comportamentos sociais adquiridos e visões e deturpações da vida. Configura-se assim a figura de um protagonista épico por suas atitudes e manifestações, repete-se o arquétipo milenar de guerreiro movido pela honra pessoal e pela coragem imaculada, enquanto as demais personagens, inclusive sua namorada Luzinete (Ignês Maciel Santos), funcionam apenas como elementos que ajudam a marcar sua forte

personalidade e presença atuante nas telas, permanecendo a maior parte da trama em silêncio.

O poder do coronelismo também é explorado no filme *Gabriela*, onde a protagonista homônima é personificada pela atriz Sônia Braga, uma moça simples que em 1925 foge de uma grande seca no sertão nordestino e, junto com um grupo de retirantes, caminha por mais de quarenta dias pelo interior do estado até chegar à Ilhéus, sul da Bahia. Nesse ambiente, a personagem vai trabalhar na casa de Nacib (Marcello Mastroianni), dono do bar mais popular da cidade, com o qual acaba vivendo um tórrido romance em meio a discussões políticas e sociais sobre a chegada do “progresso”, representado pelo desenvolvimento da infraestrutura municipal e pela implantação de tecnologias de plantação e escoamento dos produtos cultivados na região, em detrimento ao poder dos coronéis do cacau e sua violência exacerbada.

Nas duas narrativas fílmicas em apreço, percebemos uma forte conotação política a partir do relato ficcional de modelos de comportamento relacionados à política do coronelismo. Contudo, observamos um tratamento diferenciado na caracterização de seus protagonistas, enquanto Getúlio é apresentado como um homem nordestino, heroico, altivo e virtuoso, a figura da mulher nordestina, representada por Gabriela, é explorada como símbolo sexual e quituteira, assinalando grandes diferenças de caracterização de gênero, o que reforça nossa preocupação em estudar a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro.

2.1.4. O heroísmo nordestino no documentário

Para Sylvie Debs (2007), a realidade nordestina, sua diversidade cultural e sua situação social e econômica estão na origem da maioria dos documentários importantes do cinema brasileiro.

Uma preocupação importante era atingir um reconhecimento no campo cinematográfico do mesmo nível que o de outras artes, ainda mais que o filme documentário era defendido na época por numerosos críticos, universitários e cineastas como um excelente modo de formação, verdadeira escola de realismo (p. 84).

Assim, muitos cineastas tentaram conotar o nordeste sociologicamente, antropologicamente, historicamente e politicamente, a partir de sua autenticidade artística e “heroísmo nordestino”, enraizado também na ideia do macho exacerbado, que diminui o papel social, político e econômico das mulheres na sociedade e parece concentrar a luta contra as mudanças sociais, principalmente as impostas pela modernidade, como delinea Albuquerque Júnior (2003),

O nordestino é, pois, um ponto de encontro entre um certo número de acontecimentos históricos, é fruto de um conjunto de operações de construção de um sujeito histórico, de um sujeito regional, de um personagem extremamente importante para a história política e cultural do Brasil contemporâneo (p. 252).

Um bom exemplo é o documentário do cineasta Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* que, assim como *Memórias do Cárcere*, segundo Ismail Xavier (2001), se apresenta como uma abordagem cinematográfica diferenciada e original que tenta discutir os problemas contemporâneos brasileiros na década de oitenta. Coutinho “(...) recapitula todo um processo de debate do cinema brasileiro com a vida política nacional e o faz com densidade, pois encaminha seu debate com a história e com os anos de ditadura a partir de múltiplas estratégias que recapitulam, por sua vez, a tradição do documentário no Brasil – incluída a experiência então recente das reportagens da televisão” (XAVIER, 2001, p.34). O filme é composto por imagens em preto e branco sobre a história do líder camponês paraibano João Pedro Teixeira - assassinado, em 1962, por policiais militares - que foram recuperadas de um incêndio político em abril de 1964 e complementadas com filmagens de entrevistas a cores feitas quase vinte anos depois com os sobreviventes das lutas camponesas: Elisabete Teixeira, a viúva de João Pedro e seus oito filhos que foram espalhados pelo país, passando a viver no anonimato com diversos parentes. A ideia original do filme era reencenar o assassinato de João Pedro Teixeira, mas as filmagens foram proibidas pelo governo militar, o material apreendido e Coutinho só recuperou parte do negativo quase dez anos depois. Coutinho explora assim a luta camponesa pela reforma agrária brasileira e a saga da separação abrupta e bárbara de uma família após o golpe

militar de 1964, a partir da sua perspectiva e da viúva Elisabete Teixeira que ganha destaque, mas também evoca o processo de censura que sofreu pela produção do filme.

De tudo o que é exposto, além da tremenda injustiça social e da oficializada perseguição das classes dominantes, o que se patenteia para sempre é a dignidade e coragem desse casal de camponeses que sacrificou a si e à sua família pelo ideal de justiça, de igualdade de oportunidades e de fraterna convivência social, por isso mesmo violentamente repellido e perseguido pelas classes que constroem sua riqueza e poder sobre as demais com base na dominação e exploração (BILHARINHO, 2002, p. 64).

Outro documentário que também se dedicou a coletar depoimentos de remanescentes de comunidades rurais nordestinas a fim de resgatar a memória de símbolos da cultura popular e refletir sobre o poder, a liberdade e a luta pela terra, no interior do Brasil, foi o longa *O caldeirão da santa cruz do deserto*, dirigido por Rosemberg Cariry. Nesse filme, assim como no documentário de Coutinho, assistimos a mesclas de imagens em preto e branco e coloridas, contendo testemunhos e imagens inéditas sobre os trágicos acontecimentos que envolvem o cotidiano e o fim da comunidade religiosa do Caldeirão, no município de Crato, no Ceará. Liderada pelo Beato José Lourenço, responsável pela organização do referido arraial camponês em moldes aparentemente inspirado num socialismo primitivo, essa comunidade era composta por milhares de camponeses e romeiros que viviam, trabalhavam coletivamente e dividiam o lucro com a compra de remédios e querosene. Depois de alcançar grande progresso, a organização dessa comunidade começou a incomodar os coronéis e grandes latifundiários da região e, posteriormente, o próprio Governo de Getúlio Vargas. Em 1937, acusados de comunistas, eles teriam sido bombardeados pelas forças do Governo Federal e da Polícia Militar do Ceará e enterrados em valas comuns.

Financiado em grande parte pelo Governo do Estado do Ceará, *O caldeirão da santa cruz do deserto* se constitui, como afirmou o próprio Rosemberg Cariry (2007), no encontro do povo cearense com sua memória, mas também como uma tentativa de tornar o Ceará em um centro de produção cinematográfica diferenciado, cujo principal exercício seria promover uma articulação entre presente e passado. De certa forma, o filme cumpre esse papel, uma vez que se preocupa em definir como as formas de organização popular, as relações de trabalho e a coletivização dos meios de produção, proporcionadas por novas manifestações religiosas, serviram para construir outras possibilidades no nordeste e como

os grandes políticos da época impediram que esse modelo fosse replicado em outros espaços, dizimando sua população e apagando essa parte da história brasileira, já que os corpos desses romeiros nunca forem encontrados e o exército nega a existência do massacre.

Ainda dentro do universo do cinema documental sobre o nordeste, temos *O homem de areia* do cineasta Vladimir Carvalho que, segundo Christine Villa dos Santos (2006), está focado em apresentar uma personalidade política e eminentemente pública, José Américo de Almeida, como aura da região nordestina.

José Américo evoca o Nordeste por ter sido representante do Estado no ministério por duas vezes, por ter realizado uma revolução na literatura regionalista com *A Bagaceira* e por ter sido uma das vozes atuantes na Revolução de 30. E finalmente, por ser mais um conterrâneo, remeter ao drama da seca, ao latifúndio e à açudagem – assuntos tão recorrentes nos filmes anteriores do autor (...).

A escolha de José Américo tem algo de *ready made*, como tudo o que é abordado na filmografia do autor. Segundo Carvalho, o biografado faz parte de um grupo de entidades místicas nordestinas de citação obrigatória. A imagem que o autor tinha de José Américo, e que o acompanha desde os tempos de menino, era a da fábula do grande homem, político de envergadura, portador de moral e carisma, espécie de santo e herói nordestino (SANTOS, 2006, p. 78 e 93) [Grifos da autora].

Nesse filme, ao contrário dos outros dois documentários citados por nós que privilegiam a história de comunidades nordestinas, aqui a narrativa é centrada na personalidade de José Américo e seu vínculo com a sociedade pela posição política e intelectual que o mesmo ocupava e pelas ações empreendidas por ele para a solução de impasses e problemas sociais, como a Revolução de 1930. Ainda prevalece o interesse em reviver uma parte da história nordestina com base na memória de pessoas comuns, públicas e políticas. No entanto, não há mais uma preocupação em desvelar a memória encoberta socialmente, apesar de as entrevistas empreendidas com o próprio José Américo colaborarem para desmontá-lo enquanto mito carismático paraibano, expondo suas contradições, virtudes e defeitos.

O que fica ao final do filme é a trajetória frustrada de um grande patriarca. José Américo fora ministro de Vargas nos anos 30; em 1937 fora golpeado, mas em 1951 volta a colaborar com Getúlio no Ministério. Foi senador, governador, fundador do romance social nordestino, defensor inócuo do mandato dos comunistas em 1947. Passou à História como protótipo de democrata, mas sua morte atestou que ainda havia em sua volta um clima de coronelismo que

influenciava toda política do Estado. Simbolizou meio século de história política, período de grande movimentação barrado sempre por soluções paliativas, adiamentos e falsas rupturas. Foi o resgate de tudo isso que o autor perseguiu com essa exploração no tempo; e diante dessa demolição do mito, o filme pôde trazer à frente da biografia eleita, uma historiografia do Nordeste, projetando-a na sua eterna problemática social (SANTOS, 2006, p. 97).

A relação entre documentário e nordeste no cinema brasileiro na década de oitenta está ancorada na década de sessenta e parece ter sua maior inspiração na Caravana Farkas, um conjunto de filmes produzidos nos anos sessenta e setenta por Thomaz Farkas, um empresário húngaro, naturalizado brasileiro, que virou referência na fotografia moderna de nosso país. Segundo o professor e pesquisador Gilberto Alexandre Sobrinho (*apud* GARDENAL, 2012), a Caravana Farkas só recebeu essa denominação nos anos 1990 por Eduardo Scorel e se caracteriza como uma resposta paulista para as demandas impostas pelo Cinema novo, que se iniciou na Bahia e expandiu-se e criou força no Rio de Janeiro. Inspirado pela proposta do cinema verdade francês em contraponto aos documentários de caráter mais didático, um grupo de cineastas, como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, liderados por Farkas, que ainda recebeu apoio da Embrafilme e da Saruê filmes Ltda, realizou mais de trinta documentários sobre o homem brasileiro, formas de trabalho, religião, cultura popular, misticismo, lazer, arte, arquitetura e o próprio movimento migratório nordestino. Esse enfoque na realidade nordestina e brasileira era basicamente explorado por entrevistas, depoimentos e material de arquivo utilizados em diversos filmes com enfoques diferentes mas que, em linhas gerais, privilegiam a dramatização e a (re)encenação de eventos bem próximos ao real, focada na representação do nordestino.

Segundo Albuquerque Júnior (2003), o nordestino é definido como heroico a partir dos textos de Gilberto Freyre que o define como um homem de ordem, defensor da pátria, uma vez que esse era requisitado sempre que se precisava “derramar sangue” em defesa da manutenção do *status quo* e da nacionalidade brasileira. Esse discurso naturalista “(...) não diferencia o ser homem do ser macho, o comportamento social masculino é deduzido de sua natureza, que seria agressiva e voltado para a luta (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 242).

Nesse contexto, a onipotência masculina defendida, especificamente no campo da cultura, se expressava em atitudes que punham constantemente em risco os próprios

homens que são obrigados a sustentar uma determinada expectativa sociocultural e nega, por sua vez, a presença do feminino e/ou o rotula como gênero submisso e, por isso mesmo, insignificante, resultando na tímida presença das mulheres nas narrativas fílmicas que se debruçam sobre o cangaço, o heroísmo, as migrações e o próprio cotidiano nordestino em contrapartida ao plano real. Em sua maioria, as tramas citadas e analisadas delegam às mulheres nordestinas papéis secundários, com poucas falas e sua condição, na maior parte das narrativas fílmicas, é servir como “escada” para as peripécias masculinas que sempre assumem o controle das coisas, como analisaremos a seguir.

3. A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NORDESTINAS NO CINEMA NACIONAL

Em estudo anterior sobre a virtude como signo primordial do homem nordestino nos filmes *O Pagador de promessas* e *Sargento Getúlio*, em 2006, na dissertação de mestrado, diagnosticamos que, na maioria das vezes, o nordestino, é pensado no masculino e a filmografia brasileira sobre essa temática realça essa constatação. Do início dos anos 1920 até a década de oitenta, foram produzidos mais de cinquenta filmes sobre o nordeste e sua gente, mas as mulheres sempre aparecem como coadjuvantes, com poucas falas e reduzida importância nas tramas.

Durval Muniz Albuquerque Júnior (2003), em seu estudo sobre a invenção do falo no nordeste, ratifica nossa constatação, indicando que o ser masculino aparece como definidor não só da identidade de gênero, mas também como elemento de construção da identidade regional nordestina através de um discurso dirigido sobre o que seria “ser macho”. Para esse autor, que sob uma perspectiva de gênero analisa a construção histórica e cultural da identidade do nordestino como um “cabra macho” (ideia até hoje difundida), “cabra da peste”, símbolo da virilidade e da força, a definição do “macho” estaria apoiada na composição de um corpo em permanente estado de tensão, com músculos definidos e em alerta, sem qualquer relaxamento e/ou delicadeza. Um corpo rústico, rude, quase em estado de natureza pura, recendendo suor e testosterona, viril, másculo, onde os pelos e os músculos transpareçam força e potência. A ideia do “macho” estaria atrelada também ao seu comportamento, seu gestual, sua maneira de ser, pautada na agressividade com as pessoas e com a vida; na sua vontade de poder; e no domínio que exige subordinados como “todos” os tipos de mulheres. Uma constituição que vem sendo desenhada e redesenhada por uma extensa produção cultural e intelectual desde o começo do século XX.

Essa construção segue uma “formatação” biológica do homem que determinava valores, comportamentos, traços físicos e psicológicos que o movimento regionalista/tradicionista de 30, como movimento político e cultural, propagou sobre a ideia de nordeste e seus habitantes, conforme já mencionamos na Introdução desta tese. Os autores desse movimento, respaldados pelo declínio econômico nordestino e uma

progressiva subordinação dessa região ao sul do país, pretendiam “valorizar” o nordeste e sua gente, no entanto, acabaram atuando como difusores de um discurso machista, respaldado na compreensão de que, no nordeste, residiria uma tradição de virilidade arcaica.

Essa virilidade, ainda segundo Albuquerque Júnior (2003), estaria ancorada na obra “Os Sertões” de Euclides da Cunha (1902) e na sua descrição naturalista do homem sertanejo: um miscigenado de aparência frágil e essência forte que se tornou o repositório da cultura ibero-medieval, constituindo-se como uma reserva biológica, a pedra viva da nacionalidade brasileira. Seguindo esse perfil, o discurso regionalista sobre o nordeste brasileiro privilegia a representação do sertanejo para traçar uma “raça” forte e homogênea, em que o biótipo do homem sertanejo e sua lógica colaboram para definir tipos determinados para a essa região, uma área, inicialmente compreendida entre os estados de Alagoas e Ceará e, às vezes, aplicada, com menos frequência, para nomear também os habitantes do Piauí e do Maranhão, conforme já vimos anteriormente.

Por conseguinte, surge a concepção do nordestino como homens fortes (vaqueiros, coronéis), potencialmente perigosos, como o cangaceiro e o jagunço, e com pouca capacidade de adaptação à civilização moderna, assim como ao trabalho e ao aprendizado (beatos, retirantes e matutos). Desse modo, “[...] a figura do nordestino ao ser gestada, nos anos vinte do século passado, vai agenciar toda uma galeria de tipos regionais ou tipos sociais marcados por uma vida rural, por uma sociabilidade tradicional e, acima de tudo, desenhados com apanágios masculinos” (ALBUQUERQUE, JÚNIOR, 2003, p. 227). Essas descrições, que ainda contam com uma definição do espaço regional a partir de traços específicos da natureza como a seca e a aridez, avigoram a imagem do nordeste pensado em virtude do rústico e do “macho” exacerbado, que representa a reserva do verdadeiro brasileiro, e em oposição aos costumes da cultura moderna.

Nesse universo, não há lugar para o feminino. A constituição das diferenças entre mulheres e homens e sua representação no nordeste se coadunam com as ideias da autora Maria Rita Kehl (1996) que reconhece um desconforto na aproximação entre os campos socioculturais masculinos e femininos, produzindo mais intolerâncias que diálogos, muito mais rivalidade do que desejos. Um bom exemplo para essa autora é a personagem Diadorim do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956). A “mulher que vira homem” e se

apaixona pelo também jagunço Teobaldo representa bem, para Kehl (1996), a “solidão das meninas” sertanejas e seu “desajuste primordial” que resulta, basicamente, da “[...] luta entre a vontade de se integrar e o impulso de voltar, entre a impossibilidade de voltar e a recusa a se integrar, a abandonar o compromisso com a meninice, com a secura, com a dureza do sertão (p. 119)”.

Segundo Françoise Thébaud (1992), a história das mulheres não pode ser concebida sem uma história das representações, das imagens e dos discursos que dizem respeito ao feminino. Seguindo essa linha de raciocínio, defendemos que, para analisar a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro até a década de oitenta é preciso, antes, compreender algumas questões relacionadas à história das representações das mulheres e suas especificidades, particularmente, no audiovisual.

3.1. SOBRE A FORMA DE REPRESENTAR O FEMININO OU UM POUCO DE HISTÓRIA DAS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES

Marcela Lagarde (1997) defende que uma das maiores formas de poder masculino é a sua capacidade de autorrepresentação - “Os homens são representantes universais de ambos os gêneros e, por analogia, legítimos porta-vozes da cidadania, do povo, da nação, da pátria, do mundo e de toda humanidade (LAGARDE, 1997, p. 73). Assim, parte do domínio dos homens estaria centrado no campo da cultura. Para Norma Telles (2002), a cultura, particularmente as representações artísticas, desempenhou papel fundamental no processo de cristalização da sociedade que conhecemos, sobretudo, no que tange as questões relacionadas aos papéis atribuídos aos homens e às mulheres. O romance no século XIX, por exemplo, colaborou para a instituição de uma cultura burguesa fundamentada em binarismos e oposições como natureza/cultura; pai/mãe; homem/mulher e superior/inferior, relacionando as mulheres com “[...] o outro, a terra, a natureza, o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultural masculina (p. 403), reafirmando valores definidos como “femininos”, desde o século XVIII, como a ideia da maternidade, da delicadeza etc.

Thébaud (1992) defende que o sexismo (perpetuação de estereótipos femininos e masculinos), corrente no campo social, alimenta o discurso médico sobre as normas de criação dos filhos nas sociedades e o discurso psicológico sobre as relações mãe e filho, reforçando a influência em favor das mulheres domésticas e sua representação na história e na cultura. Segundo Adriana Maria de Abreu Barbosa (2012), a abordagem cultural em estudos de gênero indica que homens e mulheres pertencem a grupos sociais distintos, marcados assimetricamente por variações linguísticas, como a “fala dos meninos”, visando assegurar uma posição de domínio, atrair e manter a audiência; enquanto a “fala feminina” seria distinguida pela necessidade de compartilhar as emoções, por exemplo. Assim, desde os “modos de dizer” (p. 1), estaríamos adotando identidades e pertencimentos de campos genérico-sexuais diferenciados, reforçados em meios de comunicação de massa, como as revistas femininas que focavam no caráter fortemente didático, procurando ensinar as mulheres e a monitorar sua conduta.

Colaborando com essa afirmação, Luisa Passerini (1992) avança na discussão sobre a representação das mulheres na contemporaneidade, reconhecendo que, durante o período entre as duas grandes guerras houve a articulação de novos modelos femininos que incluíam a dona de casa e as mulheres emancipadas, ambas como novos sujeitos consumidores de massa e de cultura. Uma ideia reforçada pelo cinema e pelos meios de comunicação de massa, como o rádio.

A cultura de massa desempenhava uma função-chave nesta mutação, quer como lugar de afirmação dos valores definidos como puramente femininos, entre os quais a individualidade, o bem-estar, o amor, a felicidade, quer como amplificador de imagens de mulheres sedutoras [...] (PASSERINI, 1992, p. 382).

Cresce a hegemonia da figura feminina na publicidade, especificamente nas capas de revistas e cartazes, e passa a predominar um certo erotismo na vida cotidiana proposta pela cultura de massa que explora a imagem feminina. Assim, na virada do século XIX para o XX, o caráter sexista vai impondo um novo discurso político, psicológico e estético que caracterizava como próprio do universo feminino os produtos da cultura de massa e institui novos deveres para as mulheres, como o cuidado com a pele e com o corpo, o penteado, a maquiagem e o vestuário.

Ainda segundo Passerini (1992), essa transformação nas imagens das mulheres implica inúmeras circunstâncias. A nova dona de casa, além de ser capaz de racionalizar o trabalho doméstico tanto em tempo quanto em investimento, passa a ser apresentada como elemento complementar ao homem na produção extra-doméstica (administradora da casa), é difundida como consumidora e convidada a ocupar um lugar de recreação e de sociabilidade, onde o feminino pode desempenhar certos papéis de autoridades. Visualmente, aparece uma nova mulher americana redefinida pelo ideal de feminilidade em que a indústria cosmética e os vários produtos higiênicos têm influência determinante. “Os filmes ofereciam lições práticas de moda, de maquiagem e de comportamento, num período em que tudo aquilo era inovador e moderno [...] (PASSERINI, 1992, p. 389). As mulheres deveriam se modernizar, mas também produzir mais filhos, providenciar alimentação e vestuário para toda família e ainda assim se manter anônima e felizes, como as mulheres que eram veiculadas nos anúncios de margarina.

Segundo Flailda Siqueira (1995), essas mulheres, que se multiplicaram na publicidade brasileira até os anos oitenta, eram representadas por seres adultos, mães e esposas “perfeitas”, alimentadoras eficientes da família, sempre bem dispostas e felizes por desempenhar com sucesso suas tarefas domésticas. O visual dessas personagens femininas era impecável e, no seu texto publicitário, elas nunca demonstravam cansaço, nem mau humor; ao contrário, pareciam estar sempre satisfeitas em solucionar as questões da casa sozinhas. Esse “modelo” de mulher, que surgiu nos Estados Unidos da América e se espalhou pelo mundo, paradoxalmente reforçava, de forma velada, o mito de fragilidade feminina para dirigir e executar tarefas fora do “lar”, atividades consideradas do universo masculino, o que contribuía para a manutenção de modelos pré-determinados pela cultura e reforçados por outros veículos como as revistas e jornais “para mulheres”.

No final da década de 1930 afirmam-se, em França, formas típicas de meios de comunicação de massas dedicados às mulheres: a partir de 1938 aumenta e generaliza-se o correio do coração [...] Reconhecendo a solidão das mulheres, o jornal abre as suas páginas a confidências que se mantêm anônimas, mas permitem uma circulação de relatos autobiográficos que deixam transparecer o sofrimento das mulheres no decurso das grandes mudanças já evocadas (PASSERINI, 1992, p. 391).

Esses meios de comunicação reforçavam também o papel pedagógico das mulheres, como mães e educadoras, caso quisessem seguir uma profissão (SIQUEIRA, 1992).

Durante esse período, surgem as mais importantes revistas femininas nos Estados Unidos da América e na Europa e, independente do extrato social a que se destinavam, apresentavam conteúdos relacionados ao amor, aos trabalhos domésticos, à família, à religião, à cozinha, os horóscopos e os sonhos, além de indiscrições sobre o mundo cinematográfico.

Na maior parte dos filmes, durante as décadas de trinta e quarenta, as narrativas exibiam empregadas, bonecas deslumbradas, costureiras, ingênuas encantadas, mães heroicas que não choravam quando seus filhos morriam na guerra etc. Segundo Denise Bernuzzi de Sant'Anna (*apud* PINSKY e PEDRO, 2012), o cinema inventou uma beleza reluzente e espetacular que cultuava a juventude, os rostos adolescentes e maquiados, bem como as novas formas de cuidar do corpo.

A indústria de cosmético era impulsionada pelo sucesso das estrelas do cinema. O batom utilizado pelas atrizes hollywoodianas já ultrapassava o tamanho dos lábios verdadeiros para redesenhá-los seguindo as imagens do coração (p.108).

Aos poucos, além do rosto, o corpo feminino também passou a insinuar-se no cinema e nas fotonovelas; juventude e beleza passaram então a fazer parte de quase todos os *slogans* publicitários. Ressaltamos que a maior parte das propagandas de cosméticos enfatizava a beleza de mulheres brancas e curvilíneas. “Cintura fina, quadris largos, ombros roliços, seios insinuantes, pernas grossas e bem torneadas: o ideal da beleza feminina durante a década de 1950 sugeria volúpia, mas ao mesmo tempo maciez e conforto” (SANT'ANNA *apud* PINSKY e PEDRO, 2012, p. 114).

Mais tarde, por volta dos anos sessenta, há o desenvolvimento de uma imprensa feminista, onde as mulheres passaram a exprimir suas preocupações. Contudo, segundo Anne Higonnet (1992), “[...] quanto mais completamente as mulheres se representavam a si próprias ou eram representadas por homens tanto mais problemáticas se tornavam as suas imagens” (p. 403). As mulheres continuaram concentradas em áreas tradicionalmente concebidas como para o “mundo feminino”, enquanto a publicidade espremia a necessidade das mulheres “comprarem” sua “passagem” para o lazer e o prazer, através da adoção da identidade de consumidora de características cosméticas e psicológicas culturalmente difundidas como femininas. Para tanto, a publicidade e as artes identificavam a feminilidade com alguns objetos, como maquiagem e sapatos, depois

encorajava as mulheres a identificarem-se elas próprias com esses objetos. Além das representações de sexo, que estabeleciam valores femininos e masculinos, Higonnet (1992) ainda destaca que tanto a cultura de massas quanto a alta cultura procuravam decretar que as mulheres brancas deveriam estar em posição de controle sobre as mulheres negras e alerta-nos para o fato de que as

Representações alternativas eram difíceis de imaginar. Porque os meios industriais de reprodução tornavam as imagens de feminilidade moderna tão predominantes porque a arte gozava de um enorme prestígio cultural e porque as definições visuais da feminilidade implicavam definições de beleza e de prazer, ninguém podia escapar a todas as convenções de gênero (p. 409).

Assim, paulatinamente, a cultura ocidental desenvolveu poucas formas de representação positiva das mulheres. Prevalencia como modelo feminino as mulheres que seguiam determinado padrão de beleza, mais magra, brancas, sofisticadas e domésticas que serviram como matrizes culturais. Essas estruturas se repetem ao longo do tempo, sempre se atualizando, em diversos formatos, em detrimento das representações de mulheres de cor, pobres, idosas ou deficientes, que quase não apareciam/aparecem fora do estereótipo negativo.

Nesse cenário, Anne Higonnet (1992) destaca o papel do cinema clássico hollywoodiano como um importantíssimo definidor dos sexos e dos gêneros nas culturas de massa, representando as mulheres como objeto de um olhar masculino, conforme atestou Laura Mulvey (1983) – vide Capítulo 1. Para Higonnet (1992), imagens de atrizes como Marilyn Monroe funcionam como epístolas cifradas, através das quais os homens ordenam os “estandartes” da sua busca de identidade e satisfação, enquanto filmes como *O vento levou* (1939), categorizados como “filmes de mulher”, ajudaram a fixar na nossa compreensão a ideia da aventura romântica heterossexual.

Evidentemente, muitas leitoras das revistas brasileiras sonhavam em ter o *sex appeal* de Marylin Monroe, as charmosas curvas de Gina Lollobrigida ou de Sophia Loren, os olhos de Elisabeth Taylor e o exotismo de Ava Gardner. (...) Era um aviso, um alerta, algo que mudaria o modo de ser feminino. Menos do que um dom, glamour e beleza, mostrava a imprensa, são os resultados de uma conquista individual e de um trabalho que não tem hora para acabar. ‘Hoje é feita somente quem quer’ (SANT’ANNA *apud* PINSKY e PEDRO, 2012, p. 115).

Os “filmes de mulher”, segundo Mary Ann Doane (1987) seriam narrativas produzidas pelo cinema, mais concentradamente nas décadas de trinta e quarenta, quando esse tipo de filme conheceu sua maior popularidade, voltados às audiências femininas, que poderiam ser definidos como um tipo de obra que tem como centro de seu universo narrativo uma personagem mulher que deve lidar emocional, social e psicologicamente com problemas específicos derivados do fato de ser mulher. Por sua natureza, circunscrevem sua representação sobre o feminino ao universo doméstico, familiar e amoroso heterossexual, privilegiando o amor materno, a fidelidade amorosa e o autossacrifício das mulheres em nome da preservação da família e/ou do *status quo* patriarcal.

Nesses filmes, tudo se transforma em narrativa, inclusive os títulos e os créditos; vivemos constantemente a expectativa da felicidade amorosa, heterossexual, romântica, que se torna parte da própria construção do ideal da identidade feminina, enquanto aguardamos seus finais “felizes”. Assim, Hollywood confia às mulheres o lugar reservado para elas na ordem patriarcal sociocultural: a morte como castigo para aquelas que se desviam das normas femininas socialmente impostas e divulgadas; a morte nobre de autossacrifício para as poucas heroínas; e/ou o casamento, que consolida o domínio do masculino sobre o feminino.

Destacamos ainda sobre o casamento e o domínio do masculino na sociedade dos anos trinta e quarenta do século passado, as considerações de Mary Ann Doane (1987) acerca dos “filmes de mulher paranoica”, um tipo de narrativa que se aproxima do terror e suspense, centrado, de maneira geral, em histórias de jovens mulheres recém-casadas que começam a imaginar que seus maridos desejam matá-las. Nesses filmes, é muito comum encontrar a seguinte sequência de eventos: um rápido romance entre uma jovem e um homem muito mais velho; a cerimônia de casamento, como um rito de passagem para a protagonista; a suspeita sobre o comportamento do marido com a chegada à casa nova; a investigação sobre o relacionamento do homem com uma outra mulher; a descoberta de um segredo do passado; o confronto ou a confissão; e, por fim, a resolução, na maioria das vezes, apaziguadora entre o casal.

As protagonistas, que vivem atormentadas pela ideia do assassinato, na verdade, segundo Doane (1987), representam o terror da inferioridade psicológica e social feminina

que, nos filmes, acaba sendo diagnosticado pelos médicos como sintomas psiquiátricos. Ato contínuo, a loucura dessas mulheres poderia ser interpretada como resultado de uma personalidade masculina patológica e às vezes monstruosa, fazendo com que o processo de investigação acabe por dar razão à sua desconfiança. As fantasias de perseguição, estupro e morte dessas mulheres lançam seus maridos no papel de assassinos sádicos, transformando suas esposas não apenas em vítimas, mas em heroínas corajosas.

Ressaltamos, conforme alerta Higonnet (1992), que a presença das mulheres como heroínas em algumas tramas cinematográficas, contudo, silencia em relação às suas preocupações e causas, mostrando repetidamente personagens femininas passivas ou patéticas e apelando para o sofrimento dessas heroínas como elemento empático para com as espectadoras. Por outro lado, esses “filmes de mulher”, assim considerados por apresentar, segundo os críticos de cinema, temática e formato mais apto para o público feminino, também servem para demonstrar, ainda que de forma superficial, a tensão que as mulheres vivem no ambiente social, divididas entre autonegação e autoafirmação. Nessas narrativas audiovisuais, ao contrário do que acontece em filmes protagonizados por homens, as atuações das heroínas são, segundo Mary Ann Doane (1987), voltadas à narração e discussão dos sentimentos dessas mulheres em relação a uma determinada situação e/ou figura masculina e/ou há um verdadeiro debate comportamental acerca da postura dessa mulher, notadamente, seu prazer sexual, que reforça a necessidade da permanência de uma invisibilidade do prazer feminino.

Maria Rita Kehl (1996) nos lembra de que grande parte dos filmes do cinema norte-americano hollywoodiano exerce uma função civilizatória, ele narra e atualiza “o mito da América para os americanos” e estabelece uma ética, uma linguagem e uma geografia “imaginária”, além de “[...] situar a América numa posição de destaque junto ao resto do mundo [...]” (p. 139), alargando suas fronteiras culturais. Essa indústria do entretenimento também reforça a instituição das diferenças entre o feminino e o masculino a partir da valorização da tarefa de um homem só: o herói que, ainda segundo Kehl (1996), destaca-se na figura do homem que reconstrói a “ordem” sociocultural, através de uma trajetória bem simples: “[...] sair de uma posição periférica e instalar-se no centro. Para isso ele precisa desafiar a lei, desarrumar o que estava arrumado; em outras palavras, desbançar a instância paterna de modo a conseguir colocar-se como porta-voz dos mesmos ideais e das mesmas

proibições no lugar do pai (p. 140). Os grandes interlocutores desses “heróis” também são outros homens e as mulheres, por sua vez, só aparecem, nesses filmes, legitimando com o seu desejo a virilidade do herói. Kehl (1996) frisa ainda que as cenas entre homens e mulheres são previsíveis e estereotipadas pelo ideal heteronormativo. Contudo, as “grandes cenas de amor” do cinema americano são as cenas de amor fraternal, que nasce da amizade e do respeito entre os homens após uma grande rivalidade ou enfrentamento.

Segundo Maria Cristina Tonetto (2011), até a década de quarenta, a maioria dos filmes hollywoodianos e europeus representava as mulheres como mocinhas virginais, donas de casa, mães dedicadas e esposas encantadoras e esses papéis não escapavam ao olhar da sociedade sobre o feminino. No gestual dessas personagens, sobressaiam maneirismos que reforçavam sinais de pura feminilidade, segundo os padrões sociais heteronormativos, como “[...] excesso de boquinhas, mãozinhas no rosto, pezinhos espevitados, olhares encobertos por mechazinhas de cabelo, suspirinhos, sobressaltos, ataquezinhos de fúria, gritinhos [...]” (KEHL, 1996, p. 165). Nessas narrativas audiovisuais, portanto, as mulheres continuavam sendo vistas no comando do lar. A partir do cinema *noir*, os diretores passaram a se utilizar, de forma mais ostensiva, do erotismo centrado na figura feminina; artifício que funcionava como uma fórmula para fugir ao apelo virginal arrogado às mulheres. A atração sexual entre homens e mulheres será trabalhada com foco especial no rosto e no figurino das atrizes, que passaram a expor determinadas partes do seu corpo como pernas, ombros e colos.

O cinema *noir*, contudo, explorava o erotismo feminino como algo negativo, já que as mulheres, conhecidas como *vamps*, eram concebidas como personagens sedutoras, mas com dimensões satânicas por levar os protagonistas das tramas para a autodestruição. “Uma mulher com lábios sensuais, cabelos longos, que, nos filmes *noir*, cobriam a metade do rosto, dando um ar de ambiguidade moral” (TONETTO, 2011, p. 24). Como fugiam dos padrões da sociedade burguesa atribuídos ao feminino, no final dessas tramas essas mulheres eram castigadas por sua independência e sexualidade a florada a fim de que fosse restaurada a ordem inviolável da moral vigente.

Para Ana Mery De Carli (2007), a “mulher fatal” é um mito hollywoodiano que envolveu as primeiras grandes estrelas do cinema falado dos anos trinta; um mito da humanidade cuja origem remete à primeira mulher, Eva, que, segundo a Bíblia,

sedutoramente desperta Adão para os “prazeres da carne”, levando esse para o sofrimento da vida terrena. Remete também ao mito grego de Pandora, criatura bela, sedutora e temível que é presenteada por Hermes com a sagacidade e o dom de agradar. No cinema, as “fatais” são mulheres bonitas, maduras e independentes, cuja vida e profissão estão envoltos em suspeitas “morais”, políticas ou em algum tipo de mistério; que vivem relacionamentos amorosos tumultuados por ciúmes e disputas com vários homens. Belas e envolventes, elas acabam “corrompendo” ou degradando a personagem masculina com quem casam a fim de ter reconhecimento social ou por interesse econômico, provocando sua desgraça. São punidas com a morte, a perda do amante ou qualquer outra restrição aplicada com a finalidade pedagógica e moralizante de manter a ordem patriarcal.

As atrizes que representavam esses papéis, como Rita Hayworth e Lauren Bacall, para citar apenas dois exemplos, alimentaram o sonho de homens e mulheres de uma geração, conduzindo gestos, atos, poses e atitudes de um público fiel, fascinado pelos filmes e pelas histórias de vida dessas atrizes que preenchiam as capas das grandes revistas da época. Integrantes do denominado *Star system*, essas atrizes alimentaram muitas fotos, fofocas e histórias que serviram para, durante muitas décadas, divinizar a beleza feminina e transformar as estrelas de cinema em deusas. Em revanche, no *film noir*, os homens não ostentavam a masculinidade dos heróis que sempre estavam prontos para salvar as “mocinhas”; eles viviam sob o “poder” das *vamps* e eram obcecados pelos fatos dos passados. No entanto, essa representação no lugar de expor uma crise de confiança masculina, explorava os “riscos” da sexualidade feminina. Não havia tampouco nas telas espaço para as “novas mulheres”, aquelas que largaram sua casa para trabalhar nas fábricas durante a guerra (TONETTO, 2011).

De Carli (2007), em seu estudo sobre o corpo feminino no cinema, delineia que, a partir dos anos cinquenta, o cinema passa a representar as mulheres sobrecarregadas de um erotismo desinibido, natural, juvenil, sublinhado por vestidos decotados, saias e tricôs colantes. Essas mulheres passam a tomar banho de sol, de banheira e dançam para as câmeras, como Marilyn Monroe em *Os homens preferem as loiras* (1953). Passa a reinar uma representação do feminino focada na jovem, bela de rosto e de corpo, elegante, erótica, boa de caráter e bem intencionada em suas relações sociais, que passa a sofrer algumas ameaças e intrigas decorrentes da sua sensualidade acentuada, mas nada fatal ou

destruidor. Mulheres construídas muito mais para serem admiradas, são intocáveis, ilibadas; o erotismo em torno delas é mais platônico, bem de acordo com o puritanismo americano que pregava ser o casamento o caminho mais apropriado para a emancipação sexual feminina. Alguns filmes também passam a representar mulheres mais eróticas que reconhecem sua sexualidade e não dissimulam o gosto pelos prazeres dos jogos do sexo mas, socialmente, eram alvo de preconceitos, uma vez que eram difíceis de serem domesticadas pelas regras sociais.

No fim dos anos sessenta e durante os anos setenta, seguindo uma tendência do campo político e científico (o avanço das lutas feministas, o controle sobre a natalidade através do uso das pílulas anticoncepcionais etc.), copiada pela arte e pela indústria cultural, de uma maneira geral, o cinema passou a representar a sexualidade feminina através de uma perspectiva “revolucionária”, com um erotismo fora da cultura e da tradição judaico-cristã. O resultado disso, ainda segundo De Carli (2007), foi a produção de muitos filmes, sucessos de bilheteria, que revelaram novos atores e atrizes, como Sylvia Kristel, que estrelou *Emmanuelle* (1974), batendo recordes de bilheteria na França. O filme narra a história de uma jovem modelo que vive relacionamentos temporários e novas experiências sexuais heteroeróticas e homoeróticas, quando visita o seu marido na Tailândia. Jovens diretores também exploram o erotismo, a ficção científica, a violência tendo o sexo como pivô da intriga. Nesses filmes, as personagens femininas, “mulheres eróticas”, assim como as representações masculinas, buscam o máximo de prazer sexual sem preconceitos de ordem religiosa, moral, social ou legal. Algumas dessas relações, inclusive, expressam a dominação e a submissão sexuais, reforçando o erotismo abstraído do amor e do casamento. Para tanto, são marcantes a presença do corpo nu e as cenas de masturbação feminina, bem como uma atmosfera de exuberância, excesso e sensualidade extrema nos figurinos e nos gestos dessas mulheres que escandalizam as “melhores famílias”.

Por fim, destacamos nessa breve retrospectiva da representação feminina no cinema, as considerações sobre as “mulheres pós-revolução feminista” que aparecem nas telas, no fim dos anos setenta, expandindo-se durante a década de oitenta do século passado. São mulheres modificadas pelo abalo nas relações amorosas, familiares e maternas que ainda sofrem uma crise de autoconfiança, após seu ingresso na vida profissional. Seus corpos se caracterizam pelo movimento, pela ação, principalmente voltados para o trabalho. Elas

exibem um corpo inquieto, questionador, ansioso, confrontando-se com o sofrimento e a superação dos velhos modos de ser, em filmes que pautam as lutas das mulheres pelos direitos à profissão, ao corpo, à vida intelectual, à política etc. Um bom exemplo dessa tendência é *Kramer x Kramer* (1979), que conta a história de um divórcio, relatando os seus impactos sobre a vida dos envolvidos, apontando para as insatisfações e sofrimentos advindos da aceitação, sem restrições, do modelo familiar já ultrapassado e adicionando, também, a questão da inserção das mulheres no mercado de trabalho (DE CARLI, 2007).

3.2. A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO

O cinema brasileiro parece ter seguido essa tendência internacional do condicionamento burguês e expressão sexista, quando o assunto é a representação das mulheres.

Na década de 40, o Brasil era mapeado como o terceiro país em espectadores no mundo. E nos anos 50, considerados auge da produção cinematográfica brasileira, apenas seis por cento do mercado nacional não se encontrava tomado pelo cinema americano. (...) São Paulo, por exemplo, a grande potência econômica, na sua pressa de mostrar-se como o centro mais desenvolvido e moderno do país, promove, em fevereiro de 1954, o I Festival Internacional do Cinema Brasileiro, simulacro dos eventos hollywoodianos, que, movido por uma verba superior ao Festival de Cannes na época, acolhe 150 artistas internacionais, alargando sua busca por ares metropolitanos (RUBIM, 1999, p. 115).

Segundo Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982), que analisaram dezesseis dos vinte e um filmes dirigidos por mulheres no cinema brasileiro até o início dos anos oitenta, os filmes nacionais colocavam as mulheres em posição secundária dentro das narrativas fílmicas. Em linhas gerais, a imagem do feminino pode ser situada em três movimentos cinematográficos distintos: *Chanchadas* (1950/1960) – musicais que apresentavam histórias simples e cenários carnavalescos que parodiavam os filmes americanos, nos quais as mulheres eram representadas como a mocinha ingênua sempre à espera de ser salva pelo “herói” masculino. Essas mulheres eram, em sua maioria, figuras irreverentes e contraditórias que ridicularizam o poder masculino e se opõem as mocinhas;

Cinema novo (1960/1970) – que associava a figura feminina ao aspecto social e à luta individual no contexto de uma sociedade ainda controlada pelo homem, e as Pornochanchadas (1970/1980) – que tematizavam a malandragem, o adultério, a homossexualidade e a bissexualidade feminina, construindo a sua representação como objeto sexual.

Durante as décadas de quarenta, cinquenta e setenta, considerando que, na década de sessenta nenhum filme brasileiro foi dirigido por uma mulher, as personagens femininas são definidas por suas relações com as personagens masculinas e estão dispostas nas tramas segundo os seus parceiros, estejam elas em papéis principais ou secundários, de acordo com Munerato e Oliveira (1982). Contradizendo essa afirmação, Ana Maria Veiga (2013) destaca o trabalho da cineasta brasileira Helena Solberg que, em 1966, dirigiu o curta-metragem *A entrevista*(1966). Nele, Veiga antecipou algumas questões sobre a representação cinematográfica feminina delineadas de forma muito incipiente pelo debate feminista nacional, ainda nos anos sessenta, abrindo espaço para uma nova sensibilidade e problematização das mulheres dentro do casamento.

Nos filmes analisados por Munerato e Oliveira (1982), em sua maioria, as mulheres são brancas, solteiras ou casadas, poucas são viúvas ou separadas e são retratadas com tendo entre vinte e trinta anos, respeitando o rigor da moda e, de acordo com a camada social a que pertencem, seus “atributos físicos” seguem os padrões de beleza da época. As mulheres “velhas” e “feias” são apresentadas como caricaturas e em papéis secundários; as relações amorosas dessas mulheres são expostas sempre em triângulos que se tornam o polo da própria ação cinematográfica dessas personagens e, nos filmes em que o eixo da narrativa é a questão do relacionamento amoroso, as mulheres nem aparecem fora da composição do triângulo. Nos filmes onde o amor não é o tema principal, as personagens femininas só aparecem em breves interações com personagens masculinos.

As personagens femininas competem entre si pelo “amor” de um homem (marido, amante, pai etc.); as mulheres que praticam “más” ações são punidas quase sempre com a solidão e a morte e sobre as derrotas amorosas de algumas delas nos referidos triângulos ainda recaem punições suplementares, como condenação ao celibato ou a queda na pirâmide social, enquanto para os homens envolvidos em trincas amorosas não incide nenhuma espécie de castigo. Tradicionalmente, a contraparte da personagem feminina

ingênua e recatada, como são representadas a maioria das mulheres, é a personagem sedutora; exceções são algumas protagonistas que carregam uma certa ambiguidade, travestindo-se ora como ingênuas, ora como sensuais, recebendo recompensas e castigos, respectivamente, ao longo da trama. Sobre as mulheres sedutoras reincidentem as maiores punições. As personagens femininas “fatais” podem, todavia, serem redimidas por atos de solidariedade realizados por pessoas inferiores nas narrativas, desde que confessem seu arrependimento ou se responsabilizem totalmente por suas ações. Nos diálogos, é comum as personagens masculinas tecerem considerações a respeito da conduta das mulheres, discorrendo até filosoficamente sobre o significado de “ser mulher”, enquanto o inverso não acontece. As mulheres nunca falam dos homens, expondo alguma consideração sobre esses últimos apenas em casos isolados, em momentos em que a relação amorosa está sendo questionada. No entanto, as mulheres falam de si mesmas e parecem aceitar passivamente sua condição de mulher e suas limitações (MUNERATO e OLIVEIRA, 1982).

De acordo com as convenções, o mundo tradicionalmente feminino é constituído pela casa e pela família, cabendo às mulheres assegurarem o bom funcionamento da “engrenagem” doméstica e concretizarem sua “vocação suprema” – ter filhos. As mulheres ricas passam suas responsabilidades caseiras para “as criadas” e passam os dias aperfeiçoando a arte de serem permanentemente jovens, bonitas e cobiçadas. O casamento é pintado, geralmente, como um bem a ser conquistado pelas mulheres e elas devem, sem medir sacrifícios, dedicar-se a maior parte do tempo a manter seus laços afetivos. Alguns elementos aparecem de forma recorrente nas tramas para distinguir o universo feminino, como a presença de crianças, bonecas, bichinhos, elementos místicos e do universo onírico, e espelhos. Para Munerato e Oliveira (1982), os espelhos aparecem a partir da década de setenta como espaço para monólogos femininos sobre suas vidas. Eles também servem como testemunha da mudança existencial dessas mulheres, sua situação de extrema solidão, assim como só diante deles elas recuperam a palavra, já que, na maioria das tramas, permanecem em silêncio. Assim, podemos indicar que, seguindo uma tendência internacional ligada à militância das mulheres, nos anos setenta, os espelhos passaram a convir, de acordo com a tradição feminista, como elemento para desmentir os atributos da beleza física das mulheres e transformaram-se numa espécie de confessionário, catalisando

a recuperação da identidade feminina perdida pelas incontáveis formas de pressões sociais; bandeira levantada pelo movimento feminista no final dos anos sessenta.

Na década de setenta, as personagens femininas começam a ser caracterizadas de maneira mais ampla. Elas aparecem como trabalhadoras, mas suas atividades profissionais não são mostradas nos filmes e elas trabalham sempre até o momento em que casam ou quando se separam ou perdem seus maridos. Sobre essa questão, Munerato e Oliveira (1982) ressaltam - e nós concordamos - que os filmes pintam a ideia de que o trabalho dignifica apenas o homem, não produz, portanto, gratificações para as mulheres. Apesar das personagens femininas desempenharem uma atividade profissional, a representação do universo das relações afetivas ainda prevalece, desaparece a representação das mulheres boazinhas, mas a “mulher fatal” ainda persiste e ela, agora, parece assumir as suas potencialidades sexuais de forma mais explícita, tornando-se protagonista da ação e ocupando o primeiro plano da imagem. Ainda que protagonista das histórias, as mulheres atuam em torno de tramas amorosas e relações afetivas e a inovação se esgota na representação de modelos diferentes de relacionamento (homossexuais e bissexuais) e do casamento. Esse último passa a ser concebido, sem exceção, com seus “conflitos” e suas “frestas” à mostra, sem configurar-se, como anteriormente, como a única solução de vida proposta para as mulheres que, desprendidas, ainda que descontentes, faziam de tudo para seu casamento. Durante a década de setenta também aparecem os primeiros traços de solidariedade entre as mulheres.

Conforme descreve Laura Cánepa (2013), após os anos cinquenta, os filmes produzidos no Brasil, principalmente no contexto paulista, importaram o clima típico dos “filmes de mulher” e o *film noir*, apresentando figuras femininas representadas por jovens burguesas que são retiradas de seu “mundo natural” pelo casamento com homens ricos, passando a viver num mundo paranoico ou hostil de fantasmas do passado, como em *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi. O filme conta a história de Marina (Eliane Lage), uma jovem filha de leproso que, com medo de adoecer ou morrer, acolhe a proposta de casamento de José Amaro (Abílio Pereira de Almeida), um viúvo rico. Depois, ela descobre que José Amaro poderia ter abandonado a primeira esposa no hospital para morrer. Esses filmes se aproximam dos “filmes de mulher” estudados por Mary Ann Doane (1987), mas também dialogam com uma tradição literária nacional de estórias sobre

“segundas mulheres”, em que a protagonista era obrigada a enfrentar o fantasma da primeira esposa já falecida, ainda reinante dentro do lar e na memória daqueles que a conheceram e, por vezes, no coração do próprio marido.

Na década de setenta, um filme se destacou e virou sucesso de bilheteria por levar mais de doze milhões de espectadores brasileiros aos cinemas: *Dona flor e seus dois maridos* (1976), estrelado por Sônia Braga. Nessa narrativa, uma transcrição do livro homônimo de Jorge Amado, publicado em 1966, dirigida pelo diretor Bruno Barreto e adaptado por ele, Eduardo Coutinho e Leopoldo Serran, Dona Flor é uma mulher jovem, bela de rosto e corpo, que após a morte do primeiro marido tenta aplacar seus desejos sexuais com um segundo casamento, mas acaba, numa perspectiva surreal e realista fantástica, traindo o marido vivo com o espírito do antigo marido morto. Flor é o exemplo brasileiro usado por De Carli (2007) para definir “as mulheres eróticas”, difundidas pelo cinema norte-americano após os anos 1950. Examinaremos melhor sua representação no próximo item deste capítulo, quando trataremos das efígies das mulheres nordestinas no cinema brasileiro.

Também nos anos setenta, quando os filmes nacionais para serem exibidos tinham que passar pelo crivo da censura imposta pelo regime militar, um “gênero cinematográfico” dominou as telas brasileiras com suas cenas picantes e erotismo: a pornochanchada. Pautada na exploração da figura feminina, que tinham seus corpos fartamente exibidos, a pornochanchada trazia em seus aspectos estruturais a combinação da aculturação da comédia italiana, a exploração da fórmula do erotismo de mais baixo custo e título apelativo, como *Ninfas insaciáveis* (1980) e *Karina, objeto de prazer* (1981), e o emprego da paródia. Para Nuno Cesar Abreu (2006), o sucesso desse tipo de produção resultou de uma combinação fruto da dinâmica cultural de uma época, onde havia, por um lado, a vinculação desse tipo de narrativa fílmica ao regime autoritário militar brasileiro e, por outro, “(...) uma visão dos filmes como reflexo da onda de permissividade na esfera do comportamento, com a tematização da sexualidade apropriada (consumida e produzida) pelas classes populares” (p. 13).

Na verdade, desde meados da década de sessenta, algumas produções cinematográficas brasileiras testaram uma linha de comédia que apresentava como temas os “encantos do sexo” e das “relações amorosas”, como *Garota de Ipanema* (1967) e

Adultério à brasileira (1969). Contudo, no início dos anos setenta, a receptividade a esse tipo de filmes ampliou o volume dessas produções inicialmente denominadas de “comédia erótica” ou “chanchada erótica”. Só por volta de 1973 surgiu o termo pornochanchada e o seu uso indiscriminado. A receptividade do público a esse tipo de filmes desencadeou um rápido aumento no volume de sua produção e o uso incontrolado do termo pornochanchada contaminou uma variedade de longas que apresentavam roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição das formas femininas (ABREU, 2006).

Pornochanchada agregava o prefixo *porno* – sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) – ao vocabulário *chanchada* (conceito que definia, em geral, produto popular e ‘mal realizado’) e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. Assim, ‘pornochanchada’ passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero (ABREU, 2006, p. 140) [Grifos do autor].

Esse tipo de narrativa audiovisual apresentava uma câmera a partir de um ponto de vista masculino, como definiu Laura Mulvey (1983), e desenvolvia um instinto de escopofilia que se processava tanto através da sujeição da imagem de outra pessoa ao olhar daquele que deseja ver como pela identificação narcisista do espectador com a imagem na qual se reconhece. Trata-se de uma produção que chama atenção pelos enquadramentos reiterados da nudez das mulheres e simulações de ato sexuais e pelo conjunto de personagens “clichês”, como o machão sedutor, a virgem cobiçada, a esposa descontente, a velha cafetina, a prostituta, o marido ausente etc., através de um casamento entre o discurso e as técnicas cinematográficas avaliados como grosseiros e vulgares. O principal polo dessas produções era a chamada Boca de Lixo, no centro de São Paulo. Seu sucesso de público influenciou outros diretores que mesmo produzindo outro tipo de cinema, como histórias românticas, passaram a incorporar em seus enredos personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou exibindo diante das telas imagens com diversas parceiras sexuais para um mesmo homem (ABREU, 2006).

Parece-nos que, nesse tipo de trama cinematográfica, o que menos importava era a história em si e o foco da narrativa sugestia uma “exacerbação das formas femininas”.

A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesma. O que teria valor no

mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom do deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera (ABREU, 2006, p. 223).

Essa descrição de Nuno César Abreu (2006) sobre o cinema brasileiro e suas práticas na década de setenta e início dos anos oitenta, a partir das reflexões de José Carlos Avellar e Inimá Simões, confirma as preocupações das teóricas feministas sobre a exploração do corpo feminino no cinema. Segundo Ana Maria Veiga (2013), as atrizes das pornochanchadas eram automaticamente classificadas como prostitutas, uma vez que tinham suas imagens marcadas nas telas como um duplo objeto de satisfação masculina (para os homens com quem se relacionavam nas tramas e para o público espectador presente nas salas de cinema, composto, em sua maioria, por homens). As pornochanchadas, de certo modo, estigmatizaram o cinema brasileiro, que passou a ser identificado pela nudez e pelo erotismo. Veiga (2013) ainda afirma - e nós concordamos -, que mesmo a partir dos anos oitenta, quando as pornochanchadas perdem força, principalmente para as produções televisivas e o cinema erótico norte-americano, os filmes brasileiros continuavam sendo marcados, em sua maioria, por cenas de nudez feminina, muitas vezes injustificadas e aleatórias.

Os conceitos de “erótico” e “pornográfico” são habitualmente utilizados para demarcar os filmes com cenas de sexo que podem ser vistos pelo público em geral e por aqueles que estão limitados a um mercado subterrâneo. Na verdade, as fronteiras entre o erótico e o pornográfico se definem em razão de certas distinções extremamente variáveis e subjetivas. Elas podem ser plásticas - o pornográfico mostra a genitália masculina e feminina em ação sexual, enquanto o filme erótico mostra a ação dos amantes, mas esconde a genitália; ou o erótico é definido como bom gosto e o pornográfico como mau gosto - valores extremamente alteráveis em termos culturais, histórico e ideológicos. Psicológicas - a cena pornográfica restringe a representação do ato sexual aos seus componentes mecânicos, já a cena erótica, por sua vez, consideraria as relações psicológicas presentes naquela relação. Outras distinções são funcionais - o pornográfico apresentaria um uso prático e o erótico serviria para apreciação estética; ou, com base nas distinções narrativas, a pornografia teria como único e verdadeiro objetivo estimular o desejo sexual do espectador, considerando absurdo o desperdício de tempo com uma estrutura narrativa complexa. Por fim, aparecem as razões comerciais - seções nas

prateleiras. Essas fronteiras, contudo, além de extremamente variáveis e imprecisas, na verdade, reservam o forte apelo a submissão feminina, expressa, principalmente, na exploração do corpo das mulheres que mesmo em narrativas eróticas feministas replica o modelo dominante.

No fim dos anos setenta, todavia, apesar da influência das pornochanchadas, paralelamente a esse tipo de produção, o cinema brasileiro vivia um momento surpreendente, conforme enuncia Carlos Roberto de Souza (1998). A produção ultrapassava a marca anual de cem filmes de longas-metragens. Alguns filmes como *Pixote, a lei do mais fraco* e *Bye bye Brasil* (1979) conquistaram os circuitos exibidores e o público; alguns jovens, a maioria formados pelo Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tiveram acesso aos mecanismos de subvenção do governo brasileiro e chegaram a quase constituir um movimento conhecido como “Cinema da Vila Madalena”, um bairro paulistano que virou moda.

Apesar da existência de poucas pesquisas e livros escritos sobre a representação das mulheres no cinema brasileiro, destacamos o trabalho de Miriam de Sousa Rossini (2011) que, em sua análise sobre a transição do Brasil tradicional para o moderno na narrativa de *Bye, bye, Brasil*, dirigido por Carlos Diegues, nos alerta para a existência de uma passagem na forma de representar o feminino no cinema brasileiro apenas a partir do final dos anos setenta, quando o movimento feminista ganha força em nosso país, conforme já defendemos no primeiro capítulo desta tese e as mulheres começam a produzir mais narrativas audiovisuais. Flávia Cópio Esteves (2013) também defende isso em sua análise sobre o gênero e o poder nas representações do feminino nos filmes da cineasta Ana Carolina – *Mar de Rosas* (1977); *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* (1986).

Conforme mencionamos no Capítulo 2, nesse período a produção brasileira centrava a maior parte de suas realizações nas críticas sobre o regime militar, de forma alegórica, consoante a análise de Rossini (2011) sobre o filme *Bye, bye, Brasil*. Para essa autora, esse filme faz um balanço dos efeitos da ditadura e seus projetos de modernização para o país, através da história de um grupo de artistas mambembes, Caravana “Rolidei”, cujas principais atrações são Salomé (Betty Faria), a rainha da rumba e Lorde Cigano (José Wilker), o imperador dos mágicos e dos videntes, além de Andorinha, o rei dos Músculos. Numa pequena cidade do nordeste, à beira do rio São Francisco, eles aceitam um

voluntário que passará a fazer parte da trupe, o sanfoneiro Ciço (Fábio Junior), que traz com ele sua esposa, Dasdô (Zaíra Zambelli). Ciço acaba se apaixonando por Salomé e enquanto o caminhão da “Caravana Rolidei” atravessa grande parte do território brasileiro, passando por diversas paisagens e cidades até chegar a Belém, a maior cidade amazônica, os componentes da trupe vão vivendo as situações decorrentes de seus amores e de seus encontros com a realidade dos lugares por onde passavam. Nesse passeio pelo nosso país, que funciona como uma metáfora de conhecimento e desbravamento, reconhecemos sua extensão continental e podemos testemunhar o avanço da modernização capitaneada pela padronização televisiva que destrói as diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, construindo um “novo país”. Também podemos visualizar o brasileiro como um eterno retirante, um sonhador, que partiu para os grandes centros urbanos buscando melhores oportunidades de vida, conforme ressalta a letra da música de Roberto Menescal e Chico Buarque que compõe a trilha sonora do filme.

Oi, coração□
Não dá pra falar muito não□
Espera passar o avião□
Assim que o inverno passar□
Eu acho que vou te buscar□
Aqui tá fazendo calor□
Deu pane no ventilador□
Já tem fliperama em Macau□
Tomei a costeira em Belém do Pará
□Puseram uma usina no mar□
(...)
No Tocantins
O chefe dos parintintins
Vidrou na minha calça Lee□
Eu vi uns patins pra você□
Eu vi um Brasil na tevê□
(...)□
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim
Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital□
Nem temque ter ginásial
(...)
O som é que nem os Bee Gees□
Dancei com uma dona infeliz□
(...)
Eu tenho saudades da nossa canção□
Saudades de roça e sertão□
Bom mesmo é ter um caminhão□
(...)
A última ficha caiu□

Eu penso em vocês night and day□
Explica que tá tudo okay□
Eu só ando dentro da lei□
Eu quero voltar, podes crer□
Eu vi um Brasil na tevê
(...)

Como nos lembram esses versos finais da canção tema do filme, em *Bye bye Brasil* o “avanço da modernização”, capitaneada pela padronização televisiva, que destrói as diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, como o cinema e o teatro mambembe, construindo um “novo país”, aparecem, especificamente, em cenas onde as pessoas assistem à televisão. Destacamos também elementos na trilha sonora diegética como as músicas que eram sucesso nas novelas, que nos permitem vislumbrar a influência da indústria cultural. Nessas imagens, a TV surge como um signo da massificação cultural, pautada em valores estrangeiros e consumistas que nos remetem às considerações do autor Guy Debord (1997) sobre “a sociedade do espetáculo”. Para esse autor, o espetáculo deve ser pensado como uma relação social entre pessoas mediada por ideias; uma visão de mundo objetivada que indica como a sociedade passou a privilegiar mais a cópia ao em vez do original, a aparência no lugar do ser, a representação em detrimento da realidade. Assim, o espetáculo passou a se confundir com a realidade e essa última também passou a irradiar o espetáculo. Essa é a situação que os protagonistas de *Bye Bye Brasil* enfrentam, quando caminhando pelo interior do país, assistem ao declínio de seu pequeno teatro mambembe. Eles não conseguem enfrentar a proliferação de imagens tecnológicas espetaculares e sofrem com a diminuição da relação direta entre artista e público, bem como a desvalorização do espontâneo e do improvisado.

Segundo Miriam de Souza Rossini (2011), o perfil antagônico apresentado inicialmente por suas duas personagens femininas – Salomé e Dasdô – nos permite pensar nas mudanças socioeconômicas que são representadas na trama fílmica, mas também refletir sobre as mudanças culturais e os padrões comportamentais pelos quais passavam nossa sociedade, a partir do questionamento de costumes familiares como o casamento, a distinção entre o público e o privado etc. Essas duas personagens formam pares com os dois personagens masculinos – Lorde Cigano e Ciço – e destacam-se entre si pela composição do seu figurino, mas também por suas atitudes.

Salomé é uma mulher exuberante e exótica, que simboliza o urbano na trama, sempre

toma a iniciativa e surpreende por sua agilidade e independência. Apesar de ser objeto do olhar masculino, ela admite a Ciço que é senhora de seu corpo. Resumidamente, essa mulher é representada ao mesmo tempo como independente em seu comportamento e desejo, mas submissa aos arranjos sociais em contraste com Dasdô, que é uma esposa tradicional. Dasdô obedece ao marido (Ciço) até quando esse decide que ela deve se prostituir. Na maior parte do filme, ela permanece em silêncio, basicamente acompanhando ou esperando seu marido até que a viagem parece atingi-la mais fortemente; ela se vê seduzida pela beleza e independência de Salomé e pela investidas de Lorde Cigano. Paulatinamente, assistimos a uma mescla entre o comportamento dos dois casais até que Dasdô se entrega a Lorde Cigano após um passeio romântico sob o luar.

Para Miriam de Souza Rossini (2011), a entrega de Dasdô a Lorde Cigano representaria sua passagem do universo feminino tradicional para uma postura mais ousada e independente, uma atitude que consolida a possibilidade de liberdade das mulheres e estaria ligada à revolução sexual pregada pelo movimento feminista nos anos setenta, quando “Ser fiel era interpretado como ser tradicional, arraigada aos princípios do patriarcalismo em que os homens detinham o poder sobre as mulheres (p. 70)”. A partir desse momento, Dasdô aparece com os cabelos soltos e roupas que lembram o estilo de Salomé, que aprova o resultado da transformação. Dasdô acaba não se prostituindo, todavia o filme realça, no final da jornada dos dois casais, os traços incorporados da experiência da caravana na vida dos quatro personagens, especialmente as mudanças comportamentais e físicas presentes nas duas mulheres: os lábios pintados, as roupas exuberantes e a atitude confiante demarcam o estabelecimento de uma fronteira mais tênue entre os novos e velhos comportamentos sociais femininos, em detrimento dos rígidos enquadramentos sociais. Essa caracterização das mulheres focada na multiplicidade das possibilidades de ser feminino presentes em *Bye, bye, Brasil* parece ser a tônica maior nos filmes brasileiros produzidos na década de oitenta, em conformidade com algumas feministas que postulavam a necessidade do cinema se deslocar para além da diferença sexual e investigar as diferenças entre as mulheres, conforme delineamos no Capítulo 1. Essa produção fílmica brasileira pode ser apresentada como resultado também dos cursos de cinema que começavam a formar profissionais mulheres.

Esse tipo de cinema tende a escapar da tendência sexista pré-existente como já

analisamos no cinema clássico. Os filmes sexistas, segundo Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982), mostram, sem criticar a passividade sexual, profissional e/ou política das mulheres, o feminino reduzido à cozinha, à cama, às tarefas menores e aos cuidados com as crianças, enquanto os homens são representados como ativos no plano sexual, profissional e político, corroborando a internalização da ideia da inferioridade das mulheres. Nesses filmes, há ainda uma tônica forte da juventude e da beleza que empregam apenas atrizes jovens. As narrativas audiovisuais antissexistas, por sua vez, seriam aquelas caracterizadas, no que concernem as mulheres, pela denúncia de sua opressão particular no plano profissional (diferença de salários, desemprego etc.) e/ou alienação específica – terrorismo da moda, rivalidade entre as mulheres, passividade, devoção aos trabalhos domésticos e, no que concernem aos homens, pela crítica à virilidade e reduzida capacidade sexual masculina, elementos principais na caracterização desse gênero, uma vez que engendram o gosto pelo “poder” e a posição social do mesmo. Também são considerados antissexistas os filmes que não reproduzem a divisão tradicional de papéis masculinos e femininos, mesmo sem condená-los explicitamente ou apresentarem lutas para mudar a atual situação das coisas.

Consoante com essas observações, Flávia Esteves (2013), reconhecendo o valor das imagens - assim como nós - como mediadoras na compreensão da realidade cultural e histórica, considera *Mar de Rosas* de Ana Carolina um divisor de águas na representação das mulheres no cinema brasileiro. Esse filme centra sua trama numa viagem familiar que toma rumos inesperados a partir de uma tentativa fracassada da personagem Felicidade (Norma Bengell) em assassinar seu marido, Sérgio (Hugo Carvana), e fugir com sua filha Betinha (Cristina Pereira), após uma discussão sobre os rumos do casamento. Para Esteves (2013), o referido filme, além de apresentar uma crítica geral ao clima de repressão e punição da ditadura, expresso na desconfiança e perseguição empreendida por Orlando Barde (Otávio Augusto), funcionário de seu marido, foca na falência do casamento enquanto uma instituição social e discute a onipresença da morte, destacando a inferioridade institucionalizada das mulheres numa sociedade moldada e mantida sob os princípios da autoridade e hierarquia dos homens, um “mar de rosas”, onde “os homens ordenam e as mulheres falsamente felizes, calam e obedecem” (p. 4).

A protagonista do filme, Felicidade, ao contrário do que menciona seu nome, vive

uma crise existencial e questiona o poder dentro da sua relação amorosa com Sérgio, depois de não querer mais viver o papel de “santa esposa”. Durante a trama, Felicidade, ao contrário de outras mulheres, apresentadas no cinema brasileiro, irá assumir a condução da viagem, as falas e o desejo opressor de seu marido. Destacamos ainda a personagem Betinha que determina o rumo dos acontecimentos, rompendo a trama de relações de poder na qual se vê envolvida, empurrando a mãe e Barde algemados para fora do trem, no final, mas que, durante toda a narrativa, desconstrói as construções tradicionais de gênero, normalmente configuradas para personagens “mocinhas”. Betinha faz xixi em pé, mastiga chicletes, xinga e dá uma banana para a câmera, demonstrando seu desprezo para com aqueles que a estão assistindo e estendendo para o espaço que transcende a trama fílmica - a própria sociedade brasileira - que se revelaria permeada por valores tradicionais e autoritários. Ela também sintetiza o papel transgressor e questionador contra a ditadura militar e rompe com a apatia observada nos demais personagens que se encontram presos a um cotidiano ordenado, propondo uma tomada de consciência política geral, incluindo a das mulheres.

Segundo Ana Maria Veiga (2013), além de Ana Carolina, merece destaque no cinema brasileiro na década de setenta as cineastas Helena Solberg e Tereza Trautman e a forma como representaram o feminino nas telas nacionais. O trabalho dessas duas cineastas, juntamente com a trilogia de Ana Carolina, foram estudados por Veiga que procurou avaliar como cada uma dessas três cineastas, com estilos diferenciados, instituíram elementos de mudanças nas representações fílmicas de mulheres, levando à cena ou não um “contra-cinema” ou um cinema não sexista. Na narrativa de Trautman, essa autora ressalta a reivindicação pela igualdade de direitos das mulheres e a proposta da derrocada do machismo tradicional na sociedade brasileira. Já, na narrativa de Solberg, prevalece o caráter documental sobre a história das mulheres e o uso do cinema como ferramenta horizontal de conscientização sobre a existência do patriarcado e a luta feminista.

3.2.1. A representação feminina no cinema brasileiro na década de oitenta

Em *Das tripas coração*, Ana Carolina, ainda segundo Esteves (2013), continuará focada numa representação diferenciada do feminino, agora a partir do imaginário masculino. Por isso, esse filme será construído tendo como fio condutor os devaneios do protagonista Guido (Antônio Fagundes), um interventor que chega a um tradicional colégio católico feminino para fechá-lo, mas adormece por alguns minutos enquanto espera na recepção pela reunião decisiva e sonha com todas as mulheres que compõem esse universo escolar em clima de histeria exacerbada. Guido imagina o cotidiano da escola como um local onde as adolescentes, além de rebeldes, estão descobrindo a sua sensualidade e delira com a possibilidade de duas diretoras da escola, Renata (Dina Sfat) e Miriam (Xuxa Lopes), disputarem seu amor e sua atenção, permanecendo submissas e dependentes de seu amor. Nessa trama, defende Esteves (2013), Ana Carolina continua inovando na forma de representar o feminino, dessa vez proporcionando um desfile de mulheres de diferentes gerações, todas elas às voltas com o papel de opressão que o sexo desempenha em suas vidas, aliado ao poder do Estado e da religião, uma vez que a dimensão do político associado ao comportamento inusitado constitui a marca das personagens femininas que habitam o sonho de Guido.

Por fim, Esteves (2013) analisa *Sonho de valsa* que narra a história da personagem Teresa (Xuxa Lopes), uma mulher de 30 anos, em luta contra o poder da busca e da concretização do amor romântico. Teresa vive com pai e o irmão; insegura, debate-se porque, para ela, na sua idade, não ter se casado nem constituído família e, tampouco, se realizado profissionalmente, é um fracasso. Ela sonha em encontrar o amor, mas os homens apenas a desejam sexualmente. Na verdade, Teresa se vê presa às representações tradicionais em relação as mulheres que assumem o primeiro plano da trama, enfatizando o poder masculino sob a dimensão das experiências femininas. Durante o filme, Teresa se vê às voltas com os diversos homens que marcaram sua vida, como seu pai (Arduíno Colassanti), o irmão (Ney Matogrosso) e uma série de amores fracassados. No final, Teresa acaba descobrindo que só precisa dela mesma para ser feliz, para viver seu sonho de valsa. Assim, Ana Carolina termina sua trilogia, rompendo com as concepções tradicionais em relação à autoridade e ao poder masculino sobre as mulheres introduzindo

uma nova forma de representação do feminino no cinema brasileiro.

Resumidamente, podemos afirmar que a cineasta Ana Carolina e sua trilogia, já analisada, recolocam a figura feminina no centro da narrativa fílmica, como também instauram um olhar diferenciado e uma outra estética. Seus três filmes abordam explicitamente a condição feminina, sem elaborar um tratado psicológico, como muitas obras com essa temática costumam fazer. É importante lembrar ainda que, nesse período, os estudos feministas intensificavam as discussões sobre o “cinema de mulheres”, ou cinema produzido por mulheres, na Inglaterra e nos Estados Unidos. A força e a ideia de um “cinema de mulheres”, segundo Ana Maria Veiga (2013), influenciaram diversas jovens que tiveram acesso ao meio profissional e ao controle das câmeras cinematográficas, passando, por conseguinte, a colocar em cena as mais diversas subjetividades femininas. Um bom exemplo dessa postura é a própria Ana Carolina, que mesmo não admitindo, inicialmente, sua ligação com o feminismo, ainda deve ser lembrada por sua originalidade na forma de colocar a ironia, a linguagem metafórica e o onírico do gênero em seus filmes.

Ana Maria Veiga (2013) nos alerta para o fato das ficções cinematográficas fatalmente trazerem à tona visões da vida real, não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre as relações sociais e culturais, adquirindo um sentido político. Por conseguinte, podemos afirmar que as ideias sobre o cinema feminista ou “cinema de mulheres” perpassaram a discussão cinematográfica de toda uma década e se expandiram pelo território brasileiro influenciando diversos cineastas. Para serem considerados “cinema de mulheres”, não era imprescindível que as obras apresentassem unicamente personagens femininas como protagonistas das histórias ficcionais, assim como no cinema antissexista era necessário denunciar a situação das mulheres e as diretoras devessem romper com o efeito de realidade das narrativas audiovisuais, colocando em cena, como pregado por feministas como Laura Mulvey, equipamentos, câmeras, microfones etc., ou seja, todo o aparato do cinema que ajudasse a mostrar ao público que aquilo que estava na tela não era realidade. Ressaltamos, no entanto, concordando com Veiga (2013), que o “cinema feminista” também não pode ser definido como tal pelo simples fato de ser dirigido por mulheres, porque uma mulher/cineasta pode ter sua visão impregnada por imagens sexistas, conceitos e práticas machistas ou preconceituosas; de igual modo, um

cinema homem pode estar articulado em torno das reivindicações específicas do gênero feminino e sua luta pela igualdade de direitos socioculturais.

Além de analisar os trabalhos de Tereza Trautman, Helena Solberg e Ana Carolina no cinema brasileiro durante o regime militar, Ana Maria Veiga (2013), se debruça sobre outros filmes brasileiros produzidos nos anos oitenta que foram dirigidos por mulheres assumidamente feministas ou não, como Tizuka Yamasaki e Suzana Amaral. Ambas participaram de festivais de “cinema de mulheres”, que serviu de porta para o sucesso de outras diretoras, como a italiana Liliana Cavani, estudada por Kaja Silverman – vide Capítulo 1. Nesses filmes, em linhas gerais, as personagens femininas questionavam sua posição social e as tramas serviam para expor algumas questões do movimento feminista, como em *Vera* de Sérgio Toledo; *Feminino Plural* (1976) de Vera Figueiredo ou *Romance da Empregada* (1988) de Bruno Barreto. Contudo, as mulheres também protagonizaram narrativas audiovisuais mais comerciais que, apesar de não se caracterizarem como filmes antissexistas, parece que seguiram a tendência de compor as mulheres no primeiro plano de suas tramas, como em *Inocência* (1983); *A princesa Xuxa e os trapalhões* (1989); *Giselle* (1980) etc.

3.3. A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NORDESTINAS NO CINEMA BRASILEIRO

Se os estudos não contemplam as figuras femininas no cinema brasileiro como objeto privilegiado de atenção e análise, há ainda um silenciamento maior em relação à representação das mulheres nordestinas. Conforme verificamos no capítulo anterior, no cinema brasileiro a produção sobre o nordeste é marcada pela diversidade (comédias, filmes históricos, dramas etc.). Os filmes criaram, em alguns casos, arquétipos de personagens, como o vaqueiro ou o cangaceiro, que se tornaram tão ou mais marcantes como definidores da região quanto a sua própria geografia, delineada pela exuberância do seu litoral (e sua plasticidade transformada em propaganda turística) ou pela secura do seu

sertão (espaço para uma pré-história brasileira), simplificando a realidade múltipla e remetendo a reducionismos.

Nessas produções, conforme sublinha Albuquerque Júnior (2003), as mulheres são representadas em menor número e a partir de um corpo sensível, sedutor, erótico, macio, móvel, insinuante, que arrastaria o homem para a “perdição”, que tanto pode significar a perda de si mesmo quanto o momento da “cópula”, do sexo, retirando o “macho” de suas atividades mais elevadas, da razão, do cérebro, tarefas para as quais as mulheres estariam menos preparadas. Conseqüentemente, essas imagens explorariam a condição feminina apenas voltada para a procriação, reprodução da espécie.

Outra caracterização feminina nordestina bastante presente no campo da cultura e nas narrativas fílmicas seria aquela da “mulher-macho”, uma referência aos comportamentos masculinos na constituição da personalidade feminina. Fato construído ao longo dos anos pela necessidade do desenvolvimento de atividades definidas como tipicamente masculinas por mulheres que, em sua maioria, eram viúvas ou que não se casavam em razão da ausência de homens na localidade. Esses eram obrigados a partir para as capitais em busca de emprego. Assim, as mulheres assumiam seus lares tendo que desempenhar também atividades antes designadas apenas aos homens, como o trabalho na lavoura (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2003). Sua maior representação talvez seja a canção “Paraíba” (1952), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira:

Quando a lama virou pedra
E Mandacaru seco
Quando o Ribação de sede
Bateu asa e voou
Foi aí que eu vim me embora
Carregando a minha dor
Hoje eu mando um abraço
Pra ti pequenina
Paraíba masculina,
Muié macho, sim sinhô
Eita pau pereira
Que em princesa já roncou
Eita Paraíba
Muié macho sim sinhô.

O contexto dessa canção corresponde aos meados do século XX e a letra faz referência às lutas armadas entre as cidades da Parahyba e Princesa que precederam os incidentes que culminaram na Revolução de 1930 no nordeste do Brasil. No entanto, no

imaginário popular, a referida cantiga se notabilizou como um hino que retratava a condição de submissão das mulheres brasileiras, e, em especial, as nordestinas, paraibanas, algo aceitável para a sociedade da época. Nela, as mulheres que rescindiriam essa condição incorporavam atitudes e comportamentos masculinos.

A letra revela, por conseguinte, a condição de gênero; ou seja, a diferença entre o homem e a mulher que vai além do plano biológico. Isto porque também incorpora o aspecto de poder do homem sobre a mulher, tornando-a subalterna. Subalternidade esta, convém reafirmar, que nada tem de natural, posto que é historicamente construída e, portanto, passível de ser transformada (LUCENA, 2007, p. 64).

Segundo Margarete Almeida Nepomuceno (2006), essa subalternidade das mulheres ao homem registrada na música “Paraíba”, realça a existência da figura de um homem e uma mulher que buscam a força do arquétipo masculino, mas também provocam discursos, ainda que latentes, de ambiguidades e de transgressões, onde o masculino e o feminino se cruzam, se recriam, se misturam, borram os seus limites geográficos e constroem novas aberturas para a compreensão de gênero, sexualidade e corpo. Uma mistura do discurso moralizante e conservador normalmente utilizado, quando se refere à mulher, com o discurso da dominação e exploração do homem.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2005) reitera o que vimos mais acima: a imagem da “mulher-macho” foi consagrada por essa música, que descreve a mulher nordestina como uma figura masculinizada por exercer tarefas de homens na ausência do marido. Isso porque, em um lugar como o sertão nordestino, onde os homens são escassos e existem muitas mães solteiras e viúvas, as mulheres precisavam ir para o roçado plantar o que comer e pegar em armas para defender a família. Na ausência do marido, elas tinham que conduzir e alimentar os filhos e essa imagem acabou sendo consagrada (FALCI, 1997). No entanto, essa condição não elevava a mulher a um patamar mais alto, na verdade acontecia o contrário, tal postura a deixava à margem da sociedade e o cinema representa muito bem isso.

Sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro, merece destaque a tese de doutoramento da professora Lindinalva Rubim (1999), intitulada “O feminino no cinema de Glauber Rocha: diálogos de paixões”. Ao contrário de nosso estudo que, como já mencionamos, pretende relacionar a representação das mulheres nordestinas

no cinema brasileiro na década de oitenta com o movimento feminista nesse mesmo período através da análise de quatro filmes e de suas protagonistas, Rubim apresenta apenas uma descrição das mulheres de Glauber. Destacamos, no seu trabalho, as observações sobre as interações e falas das personagens femininas Cota e Naína em *Barravento* (1961); Rosa e Dadá em *Deus e o diabo na Terra do Sol*; Sara e Silvia em *Terra em Transe* (1967) e Laura e Santa em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), bem como sua compreensão de que o universo simbólico dos indivíduos, inclusive diretores de cinema, estão inseridos em determinada temporalidade e em grupos sociais particulares, sendo configurados, por conseguinte, pelas sociedades a que pertencem.

A partir dessa perspectiva, Rubim (1999) examina, inicialmente, a produção do Ciclo Baiano de Cinema, um movimento que nasceu dos processos de renovação cultural vividos pela Bahia nos anos cinquenta e sessenta, que pode ser personificado na figura de Rex Schindler; na liderança de Walter da Silveira no Clube de Cinema, proporcionando informação cultural com abertura mundial; na personalidade singular do Reitor Edgard Santos à frente da Universidade Federal da Bahia; e na intempestiva e vigorosa presença de Glauber Rocha, com a sua liderança criativa em vários movimentos culturais e artísticos. Naquele momento, a Bahia, que ficou durante um longo tempo apartada dos movimentos nacionais em prol da modernização brasileira, volta ao contexto mais geral cultural, recebendo a visita de cineastas estrangeiros, como o italiano Leonardo Racanelli, Frank Capra e Hall Bertlet, atraídos pelas belezas naturais baianas, pelos cenários e personagens descritos pela literatura de Jorge Amado e pelo clima de ebulição cultural. Nesse contexto, Glauber Rocha se destaca por seu entusiasmo e desejo de (re)construir o cinema baiano/brasileiro e institui o movimento que ficou conhecido Cinema Novo.

Em seguida, essa autora analisa o universo simbólico de Glauber Rocha, buscando contextualizar seu processo de criação de personagens femininos através de suas falas sobre as mulheres. Para Rubim (1999), Glauber, cujos personagens estavam sempre no limite entre a vida e a morte, coloca em sua vida e obra, concretamente, a família como o lugar central do norte afetivo, buscando sempre compreender as mulheres e sua força, bem como demonstrar ternura, carinho, valorizá-las, incorporá-las às suas relações. Nos seus textos, Glauber continuamente defendia que o cinema brasileiro deveria ser a raiz

matriarcal de nossas atrizes e expressava seu desejo de romper com o modelo individualista da propriedade privada, que mantinha as mulheres como simples instrumento dos desejos masculinos. Glauber Rocha encastelava as mulheres como um mito de plenitude desejada, mas reconhecia a dificuldade de lidar com o feminino em seus filmes. Rubim (1999) ressalta que as mulheres glauberianas são pessoas que matam, mulheres que morrem, transgridem, negam, rompem, desafiam, em luta pela superação da “fome”.

O primeiro longa-metragem de Glauber é *Barravento*, e tanto nas suas falas quanto nas análises de Rubim (1999), são destacadas as personagens Naína e Cota. Em contrapartida, na análise “Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome”, Ismail Xavier (2007), que avalia *Barravento* pelo seu estilo de montagem associado às formas de utilização da câmera e à movimentação coreográfica das figuras humanas, ressalta a relevância de Firmino e Aruã na trama. Glauber Rocha, como sabemos, era responsável apenas pela produção desse filme que, na equipe original, contava com a direção e roteiro de Luís Paulino dos Santos, privilegiando o candomblé. Naína seria a deflagradora do “barravento”, castigo de Yemanjá à comunidade por desobediência às normas religiosas. Desavenças no grupo quanto ao conteúdo da narrativa e outros problemas relacionados à convivência dos seus membros acarretaram na saída de Luís Paulino. Quando Glauber assumiu a direção do filme, resolveu que, para a superação do estado de carência e para a assunção do povo negro, deveria se tentar representar a tomada de uma consciência da miséria de forma acentuada, atribuindo consciência às massas, elegendo maior possibilidade de destaque para o personagem Firmino.

Barravento narra a história de uma comunidade de pescadores de xaréu do litoral baiano, formada por descendentes de antigos escravos negros que chegaram ao Brasil vindos da África. O filme começa com o retorno de Firmino (Antônio Pitanga), um membro dessa comunidade que foi criado fora da aldeia, em Salvador. Ele defende novas ideias sobre liberdade, mas os nativos não lhe dão ouvidos, valorizando a herança religiosa africana e continuando fatalistas, religiosos, analfabetos e explorados pelos comerciantes da cidade. Apenas uma jovem viúva, Cota (Luíza Maranhão), se aproxima de Firmino e se torna sua amante. Revoltado porque os pescadores seguem as orientações das mães de santo e acreditam que o jovem Aruã (Aldo Teixeira) é o novo protegido de Iemanjá, o

escolhido para ser líder, Firmino incentiva Cota a seduzir o rapaz, uma vez que Aruã, cumprindo uma regra imposta pela divindade Iemanjá, não poderia dormir com nenhuma mulher. Firmino ainda sofre devido a atração de Naína (Lucy Carvalho), uma moça branca que vive na aldeia com seu pai, por Aruã.

Para Firmino, era necessário destruir ou destituir a comunidade dessas tradições que impedem o surgimento da consciência dos pescadores. Uma ideia defendida por Glauber Rocha que acrescentou a questão ao novo roteiro, atribuindo a uma personagem feminina, Cota, a responsabilidade de ser o elemento deflagrador do processo de conscientização dos pescadores da aldeia. Para Linda Rubim (1999), nessa perspectiva, a personagem feminina é alçada a um lugar de maestria na linha condutora da narrativa, porque, ainda que esses projetos sejam arquitetados no filme por Firmino, é somente através de Cota que a ação se concretiza. Para nós, ao contrário, Glauber Rocha repete a representação das mulheres fatais, aquelas que são bonitas, maduras e independentes, que provocam a desgraça do personagem masculino e depois são punidas com o fenecer, reafirmando a afinidade entre o feminino e a morte.

Ismail Xavier (2007) argumenta que as interpretações sobre a obra de Glauber podem ser colocadas em xeque devido sua complexidade, portanto *Barravento* não pode ser pensado apenas como um discurso unívoco sobre a alienação de um grupo de pescadores na Bahia. Ainda segundo esse autor, Firmino e Aruã, personagens masculinos, são as figuras centrais da referida trama. O primeiro prejudica a ordem de Buraquinho, no primeiro momento, opondo-se aos pescadores. Ele empurra a história, reivindicando direitos por parte dos pescadores e condenando a religião como obstáculo à tomada de consciência social. Enquanto isso, Aruã, cumprindo as expectativas da comunidade e sua tradição, assume o papel de protetor da pesca. Em seguida, após a deflagração do “barravento” – da tempestade – e duelo entre ambos, Aruã assume o discurso de Firmino (vencedor do duelo). Xavier (2007) apenas identifica uma ação específica da personagem Cota. Ela seduziu Aruã que quebrou os preceitos religiosos que garantiam seus poderes sobrenaturais e logo em seguida morre em circunstâncias não muito claras, durante a tempestade.

Para nós e Rubim (1999), Cota, na verdade, é uma personagem feminina que não se enquadra no mundo do trabalho nem explicitamente está engajada em questões políticas

e/ou religiosas. No geral, ela tem uma convivência pacífica com a comunidade, apesar de afirmar já ter "feito o santo", nunca é vista em práticas religiosas. O único momento em que é vista compartilhando os hábitos comuns da comunidade é numa roda de samba, onde é acolhida com muita simpatia através de expressões cheias de admiração que são utilizadas para introduzi-la, como: "Que mulata bela!". Cota é uma negra alta, bonita, que faz explodir a exuberância da sua sexualidade pelo corpo valorizado e exibido em roupas decotadas. Ela também guarda uma atração não correspondida por Aruã.

Segundo Rubim (1999), Cota se localiza entre a casa (ambiente privado, interno, da vida doméstica, do universo feminino) e a rua (lugar do público, da ampliação da visão, dos espaços abertos de encontros, das alegrias, mas também dos "perigos" do mundo masculino), quase sempre no lugar de mediação entre esses dois polos e chama atenção dos analistas por seu gesto de sedução a Aruã, que pode ser considerado "emancipador", com suas supostas consequências, inclusive sua morte, mesmo que tenha sido uma imposição de Firmino. Para nós, sua morte, em circunstâncias não muito claras, como já apurado por Xavier (2007), está ligada a um caráter punitivo atribuído às mulheres que desafiam a ordem patriarcal nos filmes.

Rubim (1999) afirma ainda que Glauber Rocha trata a personagem Cota como o vetor de libertação, o canal através do qual a ação se torna possível e sua morte funciona, para o cineasta, como uma agonia, uma espécie de satisfação às entidades divinas, prova de que as lendas se cumprem. Cota ainda seria responsável por alargar a representação das relações sexuais, no cinema, sob perspectivas inovadoras, capazes de provocar tensões na ordem social vigente, rompendo com as amarras estabelecidas pelo naturalizado comportamento sexual passivo feminino da época, uma mulher que assume a face ativa das relações sexuais.

Em contrapartida a Cota, sedutora, exuberante, que expõe o corpo e sua sexualidade com explícita ousadia, até agressiva, outra representação feminina que merece destaque é a figura de Naína, recatada, quieta, tímida, silenciosa, que a princípio, parece ser muito frágil, mas, mesmo sendo uma pessoa tensa, provoca nos outros sentimentos de piedade e zelo. Ela traz a máscara angelical da passividade. Naína é uma jovem mulher branca, de olhos e cabelos claros, que vive naquela comunidade negra. Xavier (2007) adverte que Glauber constrói nas imagens de *Barravento*, inclusive, uma certa ambiguidade quanto a

sua origem branca. Ela destoa fisicamente dos vizinhos, sua origem é nebulosa e apenas sugerida através de fragmentos de frases que mais parecem a narração de uma lenda: "...Eu me alembro como se fosse hoje". Sua presença entre os pescadores nunca é vista com naturalidade e sua postura solitária é objeto de pena, ela vive sempre isolada, não circula e nem fala com as pessoas e o seu lugar preferido é a praia, olhando para o mar.

Para Rubim (1999), Naína é uma mulher que tem sua sexualidade castrada, porque o seu objeto de desejo, Aruã, é "castrado", devido ao compromisso com a divindade Yemanjá, o que explica também sua resistência àquela cultura e a marginalidade dessa personagem. Naína vive como que exilada na comunidade de pescadores. Sua caracterização parece se aproximar do estereótipo das mulheres medrosas, frágeis, passivas, doces, inseguras e dependentes, reforçando a imagem do feminino conservador, doméstico, excluído da vida pública. Nas falas de Glauber, Naína aparece como uma mulher apaixonada que, diante da inviabilidade da concretização de seu amor, retorna ao limbo tão fortemente demarcado: sem raízes, sem território, sem família, sem amor, um somatório de vazios, que pode traduzi-la como a personificação da falta. Por isso, no final da narrativa audiovisual, após a partida de Aruã, que decidi, como Firmino, viver na cidade, ela corta os cabelos e as mãos de santo comentam que sua dedicação pode salvar Aruã.

Outro longa-metragem estudado por Rubim (1999), que serve para analisar a trajetória de personagens femininas nordestinas, é *Deus e o diabo na terra do sol*, segundo filme na carreira de Glauber Rocha. Depois de expor as tradições africanas no litoral baiano, Glauber, influenciado pela política de João Goulart no poder e o seu programa de reformas de base, que incluíam na pauta a reforma agrária, resolve clamar pela libertação do povo nordestino, apresentando a história de um vaqueiro, imortalizado como herói, que luta pela posse da terra e pelo fim da força opressora das oligarquias, que secularmente dominam o nordeste, e conduz a narrativa para o mar, negando Deus e o diabo no sertão.

Para Josette Monzani (2006), que decompôs o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, analisando sua gênese e nove versões de roteiro escritas entre 1959 e 1962, quando o filme começou a ser rodado, Glauber estava interessado na história de Corisco e apropriação popular sobre o cangaço. Em seguida, resolveu depurar outros temas que diluiu nas

andanças do casal Manuel e Rosa, como o caráter de engano na esperança messiânica, na alienação, no atraso e no entorpecimento religioso.

Marco do cinema novo, *Deus e o diabo na terra do sol* conta a história do vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) que mata seu patrão e foge com sua mulher, Rosa (Yoná Magalhães). Os dois acabam se tornando seguidores do líder messiânico "Santo" Sebastião (Lídio Silva) até o jagunço Antônio das Mortes (Maurício do Valle), a mando dos coronéis da região e da Igreja, invadir a comunidade para matar o velho beato e seus fiéis. Todavia, na confusão, é a personagem Rosa, descrente, quem mata o velho beato. Manuel e Rosa sobrevivem à chacina e juntam-se ao bando do Cangaceiro Corisco (Othon Bastos) e sua mulher Dadá (Sônia dos Humildes). Corisco converte Manuel ao cangaço, rebatizando-o como "Satanás", mas logo depois também é caçado e morto por Antônio das Mortes. Manuel e Rosa conseguem escapar novamente e correm rumo ao litoral, ao som da música que afirma "O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão".

Para Ismail Xavier (2007), que, novamente, exalta e observa a participação dos personagens masculinos como Manuel, Antônio das Mortes e o próprio Corisco, a corrida de Rosa e Manuel, no final do filme, projeta transformações radicais no futuro, reforçado pelo referido refrão. Isso porque, segundo esse autor, *Deus e o diabo na terra do sol* deve ser definido como uma reflexão sobre os movimentos messiânico e do cangaço. A queda de Rosa é justificável pelo cumprimento de sua relevância na trama –ela mata o beato para Manuel despertar do engano messiânico e ajuda Corisco e Dadá que revelam suas definições sobre as coisas e saem do transe pessoal.

Segundo Rubim (1999), Glauber Rocha caracteriza Rosa e Dadá como duas mulheres que têm uma consciência da sua história. Ambas se arrastam atrás dos maridos pelo espaço da tragédia sertaneja, orientadas inexoravelmente pelo destino. Contudo, após o fatídico encontro entre as duas, Dadá diz para Rosa: "O erro da mulher é seguir o homem no mesmo caminho", e Rosa responde: "Mas é que a gente só temo este caminho". Em seguida, as duas seguem cumprindo seu duplo destino trágico, mas esse encontro parece produzir a representação de um processo de identificação do feminino, suas causas e mazelas. A delicadeza da cena colabora para denotar o senso de realidade adquirido por Rosa a partir do encontro com Dadá.

No filme, Dadá é uma cangaçeira, mulher de Corisco, que será aliada de Rosa e possibilitará seu reencontro com a sensualidade que a torna mulher. Elas funcionam uma como espelho da outra, apesar de compor a oposição aos seus respectivos maridos, elas se arrastam atrás deles como que para cumprir a “natureza feminina”. Dadá, que é uma personagem histórica, não é tão bem representada no filme. Ela incorpora a solidão, a servidão, e, ao mesmo tempo, a intuição da iminência da tragédia. O contexto histórico do cangaço não é trabalhado conforme a veracidade dos fatos, mas na representatividade com que esses fatos se aglomeram na história e no imaginário popular.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, assistimos, na verdade, aos anos finais de Corisco e Dadá no movimento do cangaço que, segundo Dalila Santos (2012), teve diversas faces, contudo a mais conhecida e a mais explorada pelo cinema, é a violência. Para alguns pesquisadores, o cangaço trouxe benefícios para os indivíduos que participaram do movimento, um bom exemplo seria a própria Dadá. Corisco a alfabetizou, porque considerava relevante que ela soubesse ler e escrever, um hábito pouco comum entre as mulheres da época que não poderiam ter acesso à educação. Contudo, questionamos a relevância dessas constatações, considerando o fato dessa cangaçeira ter sido estuprada e arrancada à força de sua família.

No filme, Corisco, Dadá e alguns cangaceiros estão num descampado onde Corisco atira em alguns pobres sertanejos. Ele está cumprindo uma promessa feita ao Padre Cícero, não deixar pobre morrer de fome e, para isso, ele mesmo os mata. Corisco está revoltado devido à morte de Lampião, Maria Bonita e mais alguns cangaceiros em Angicos. Na realidade, as mortes de Lampião e Maria Bonita levam Corisco e seu bando a buscarem vingança, procurando os delatores do paradeiro de seus companheiros. Mas, após Corisco ser baleado e ficar com os dois braços inválidos, Dadá assume o controle da situação dentro do pequeno bando que ainda resta com eles até a morte do marido na cidade de Miguel Calmon, no interior da Bahia, em 25 de março de 1940, após uma emboscada que extermina o grupo e resulta na sua prisão. Presa em condições insalubres, com ferimentos graves na perna, Dadá acaba amputando uma perna (SANTOS, 2012).

Rubim (1999) destaca que Rosa quase sempre é lembrada por sua relação com Manuel, realizada e desenvolvida através da mediação de Deus (Sebastião) e do Diabo (Corisco). Na primeira parte do filme, Rosa permanece em silêncio. Ela é a casa, a terra, o

trabalho, o desejo de ter um filho, por isso bate forte no pilão, como se quisesse demonstrar o seu desejo de preservar e fazer hegemônica a linha da vida. Suas imagens estão inexoravelmente ligadas à fertilidade e à alimentação, enquanto Manuel aparece muito contra o céu em planos reveladores de sua consciência mística. Rosa surge construída em primeiros planos, nos limites da casa, local privado, sem perspectivas de fuga. As imagens do seu rosto sempre tenso e o olhar endurecido marcam a constante movimentação na produção de alimentos de uma mulher forte, determinada, incisiva e, principalmente, objetiva na sua relação com o trabalho. Após o encontro e submissão de Manuel ao “Santo”, toda a relação entre Rosa e seu marido é construída pelo desconforto e as variadas pressões dessa mulher contra o “abandono” por parte de Manuel e sua fé mística. Prova disso é sua ação violenta contra o “Santo”. Após advertir Manuel da iminência de um desfecho trágico, Rosa vai ao Monte Santo e, depois do assassinato ritual de uma criança por Sebastião, apunhala o beato. Manuel afirma: “Minha mulher é uma possessão do demônio”.

Num segundo momento do filme, Corisco recebe a adesão de Rosa que passa a condenar Manuel e seu desejo de matar o cangaceiro. Rosa passa a ser caracterizada como uma personagem que tem uma visão mais real do mundo e dos fatos. Tem uma racionalidade que os outros personagens não têm, por isso mesmo é enquadrada contra o solo, o chão, a terra. Rosa parece ter a consciência plena da história ausente nas figuras masculinas, tomada pela morbidez dos sacrifícios, ao mesmo tempo em que luta e abre passagens para a vida. Trafegando no mundo do concreto, ela é a linha de condução da realidade, mas também expõe sua falta de fé e uma ambiguidade que parece ser construída como inata à figura feminina. Para Glauber Rocha, a queda de Rosa no final do filme deve ser lida como uma dificuldade do cineasta em encontrar na linguagem uma explicação perceptível para o comportamento feminino.

Para finalizar a análise das mulheres nordestinas presentes na obra de Glauber Rocha, Linda Rubim (1999) estuda o filme *O dragão da maldade contra o guerreiro*. Dessa vez, numa cidadezinha chamada Jardim das Piranhas, o personagem Antônio das Mortes (Maurício do Valle) aparece para matar o cangaceiro Coiarana (Lorival Pariz) que se apresenta como a reencarnação de Lampião. É o encontro dos mitos, o início do duelo entre o dragão da maldade contra o santo guerreiro. Nesse universo, destacam-se a figura

de um professor (Othon Bastos) desiludido e sem esperanças; o Coronel Horácio (Jofre Soares) com delírios de grandeza; o delegado Mattos (Hugo Carvana), com ambições políticas; uma linda mulher, Laura (Odete Lara), vivendo uma trágica solidão e a figura de “Santa” (Rosa Maria Penna). Considerado pelo próprio cineasta como um trabalho que remete à sua infância e aos problemas da terra onde nasceu, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* se passa no sertão arcaico e miserável das cantorias e procissões a Deus e das pejeas contra o diabo, narradas nos cordéis das feiras nordestinas e evoca o misticismo como arma de ataque à razão opressiva.

Santa é a figura vestida de branco, sublime, mística, com silhueta frágil, enigmática, pequena, magra, cabelos e olhos pretos, rosto arredondado e atitudes contidas que conduz os cangaceiros e beatos na guerra entre o bem e o mal. Ela é a personagem feminina, segundo Rubim (1999), para quem Glauber Rocha vai destinar a função de modificar os caminhos traçados na narrativa pelo herói do filme, Antônio das Mortes. Expressa numa aura de serenidade e equilíbrio, Santa é representada como uma espécie de profetisa, uma intervenção protetora que, sem usar violência física, exerce domínio sobre os indivíduos, interferindo de modo decisivo no desenrolar da história narrada. Um bom exemplo é sua influência sobre a personagem Antônio das Mortes, o “matador de cangaceiros”. Primeiro Santa o converte, fazendo-o sentir culpa pelas mortes que “carrega nas costas”, depois ela devolve sua arma e dedica a esse homem a tarefa de eliminação do “Mal”. Glauber admite que Santa é sua representação de Oxum, a deusa do rio, da fecundidade, do húmus que torna a terra produtiva. Além da vaidade, Oxum se destaca por saber usar a espada, transita com facilidade entre os homens e é a única Orixá feminina que participa das reuniões sobre política. Durante todo o filme, Santa usa o mesmo vestido branco e um adereço na cabeça. Sua coerência política também é irrepreensível, sempre ao lado do povo e em meio a ele é que se faz presente em quase todas as suas cenas.

A personagem Laura aparece e se desenvolve em oposição à Santa. Esse contraste serve também para caracterizar a inconstância dessa primeira mulher, que nem sempre reconhece seus verdadeiros heróis, transita entre as classes e entre o mundo urbano e o rural, mantendo-se próxima de quem detém o poder. Laura é uma mulher alta, muito branca, cabelo de um louro amarelo vivo e um rosto de traços muito fortes, fetichizada nas roupas glamourosas e na longa piteira, que ajudam a reencarnar a mulher *femme fatale*, que

precipitava as ações. Ela deflagra o mecanismo de vingança na cidade e parece evocar o espírito de liberdade e antropofágico que Glauber tenta imprimir nesse filme. No início da narrativa, Laura é uma mulher que parece purgar uma pena naquele lugar distante, apesar de ser casada com o Coronel Horácio e ter como amante o delegado Mattos, ela é extremamente solitária. Sua diferenciação é grande, inclusive, na fotografia do filme. Laura aparece recortada nas primeiras imagens cheia de estranheza, seu corpo branco é acentuado pelo fundo escuro e homogêneo, sem muitos movimentos, numa vibração de cores vivas que enfatizam o exagero. Ao longo da trama é representada como alegoria do povo alienado, humilhado, crucificado, desejado pelo padre, que personifica a Igreja católica; pelo professor, numa alegoria ao campo da política; e por Mattos, que a vê como parte dos bens a serem herdados com a morte de Horácio. Portanto, Laura é uma mulher objeto, algo a ser possuído. Sua guerra, todavia é no plano individual, pois ela não se associa às lutas coletivas; sua necessidade de libertação do marido converge em parte para o desejo do povo, na sua luta para destruir o dragão das riquezas, representado por Horácio, senhor absoluto de Jardim das Piranhas.

Sintetizando, podemos afirmar que as mulheres nordestinas representadas nos filmes de Glauber Rocha estão construídas dentro dos estereótipos femininos do universo patriarcal. Elas são esposas, mães, santas, amantes e prostitutas, vivem circunscritas aos espaços das relações privadas e, no máximo, indistintamente, à própria comunidade. Além das obrigações domésticas, elas se ocupam também da religiosidade, dos cultos e das devoções com as divindades. Essas mulheres vivem isoladas e marginalizadas no contexto social a que são submetidas, relacionando-se com poucas personagens. Submetidas ao destino de seus maridos e amantes, elas são obrigadas a se sacrificar e/ou permanecer em silêncio, demonstrando em gestos e atitudes o seu descontentamento e insatisfação em relação ao universo ao qual estão submetidos. Todas elas falam pouco e quase sempre fazem isso de modo raivoso e por vezes irônico, mas possuem interferência sempre ativa e relevante no desenrolar das tramas, expõem suas ambiguidades, contradições e conflitos, passando por mutações profundas individuais e sociais, dialogando fortemente com as transições e turbulências próprias da sociedade da década de sessenta. Não retratam simplesmente exemplos disponíveis no sertão nordestino ou no litoral baiano. Ao contrário, são frutos do resultado de uma intenção e da determinação de lugares e

significados para as mulheres. Glauber Rocha, apesar de valorizar as personagens femininas e construí-las em complexidade elevada, não coloca as mulheres no centro da narrativa e muito menos as emancipa, como se fosse parte de seu destino a submissão ou a incoerência entre posicionamento político e sentimental.

A pesquisadora Josette Monzani (2003) também avaliou a representação das mulheres nos filmes sobre o nordeste brasileiro a partir de *Gabriela* de Bruno Barreto, parte do *corpus* desta tese. Monzani (2003) destaca as personagens Malvina (Nicole Puzzi) e Gabriela, que analisaremos no Capítulo 4. A primeira efigie feminina é a filha de um coronel que destoa, no ambiente social ficcional, por suas atitudes modernas, progressistas e um pouco feministas. Além de ler grandes romances universais, Malvina vai ao velório da esposa de um coronel que foi morta pelo marido por ter um amante; flerta com um engenheiro civil que chegou à cidade e que é separado da primeira mulher e recusa um compromisso amoroso com um professor e poeta local. Para complementar, quando seu pai proíbe o seu romance com o engenheiro, Malvina se revolta e foge sozinha de Ilhéus para Salvador onde se sabe, tempos depois, que ela está morando só e trabalhando num escritório.

Mais à frente, a autora avalia a personagem Sinhá Vitória (Maria Ribeiro) de *Vidas Secas*, que é delineada como cérebro da família, considerando que é ela que faz as contas para Fabiano (Átila Iório); rege a economia doméstica; ajuda o menino mais velho a pensar, a levar à frente suas inquietações; lê no céu a mensagem das aves e conduz a família pelo sertão. Monzani (2003) também afere o papel de Madalena (Isabel Ribeiro), em *São Bernardo* (1973), pontuando possíveis sinais de aproximação com a personagem Sinhá Vitória (dignidade e força dentro da instituição familiar, apesar do domínio dos seus maridos e de ter a vida traçada pela fatalidade) e diferenças (Madalena tem consciência política, ainda que fique limitada ao ambiente familiar, e é culta). Essa autora destaca um momento nesse último filme quando Madalena é pedida em casamento por Paulo Honório (Othon Bastos) e a câmera focaliza seu rosto, sua expressão, e o enquadramento associa essa imagem a um passarinho ao fundo, preso numa gaiola, servindo como uma analogia, uma previsão do futuro dessa mulher, que passará a ser massacrada pelos ciúmes do marido e perderá sua independência intelectual, personificando a imagem da heroína trágica.

Também reconhecemos a existência de uma pesquisa de mestrado de Maria Alice Lucena de Gouveia (2009), “A construção do protagonismo feminino no cinema pernambucano na contemporaneidade. Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana”. Nesse estudo, a autora examina como é construído o protagonismo feminino nas narrativas *O Céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz; *Baixio das Bestas* (2006) de Cláudio Assis e *Deserto Feliz* (2007) de Paulo Caldas, dialogando com os preceitos psicanalíticos, baseados no mito edipiano, na tentativa de investigar a constituição da subjetividade feminina e sua vinculação com o referente universal masculino, destoando completamente de nossos objetivos nesta tese.

Segundo Gouveia (2009), as protagonistas dos três filmes são atrizes crescidas do nordeste do Brasil e mantêm uma relação próxima, livre de estranhamentos com a realidade em que vivem, emprestando a cada personagem emoções conscientes e inconscientes, reencontradas no próprio passado, na construção da fábula. Essas atrizes seguem uma espécie de interpretação naturalista que possibilita, inclusive, a improvisação dos diálogos, uma estratégia estética bastante comum no neorealismo italiano, em particular, nos filmes do diretor Vittorio de Sica, que utilizou atores amadores, pessoas da região, onde realizava suas gravações e mantinha seus nomes reais na ficção com o intuito de preservar uma certa materialidade nas telas.

As três protagonistas dos referidos filmes - respectivamente, Hermilla (Hermila Guedes), Auxiliadora (Mariah Teixeira) e Jessica (Nash Laila) - são mulheres, que, curiosamente, trazem como tema principal a prostituição, mas também se encontram em constante estado de errância, envolvidas em profundo silêncio. Representantes do feminino na contemporaneidade do cinema nordestino, essas três mulheres vão, a partir da ficção, problematizar a prostituição como sendo uma forma moderna de escravidão, sujeição e violência dos corpos como a única alternativa para se livrarem de uma miséria econômica e simbólica. Para Gouveia (2009),

Hermilla, Jessica e Auxiliadora são filhas de um mundo descrente e profundamente individualista. Frutos de uma sociedade em constante estado de crise. Deserdadas dos avanços civilizatórios. Elas sobrevivem. Nesse ambiente de tensão, surgem o desejo de errância, o vagar, a depressão e os estados de letargia que permeiam nossas protagonistas. A falta de laços sociais, a impossibilidade de trabalho e negação de afeto requalificam os lugares de

origem, destituindo-os de significado e promovendo movimentos de expulsão. Lugares que não mais significam porque não atendem às necessidades materiais e imateriais. Dessa forma, a liberdade do indivíduo vai caracterizar-se por um mal-estar que se movimenta no vazio (p. 69).

Para Gouveia (2009), atualmente, o discurso masculino ainda é sólido, definido, enquanto o feminino é efêmero, difuso, impreciso. Nos três filmes analisados por ela, o feminino ainda aparece como predicado na desordem, algo que deve ser contido e, uma vez livre, banido com violência. A autora ainda destaca que, no nordeste do Brasil, a construção do homem como referente enuncia, na verdade, a fragilidade a partir das consequências da decadência do patriarcado e do esmaecimento da função da família nuclear, na contemporaneidade, e os três filmes refletem esses fenômenos. No entanto, os refletem de maneira muito singular e essa diferença de olhares é cara na construção de formas de perceber a condição feminina e ser afetada pela construção fílmica.

Essa pesquisa de Maria Alice Lucena de Gouveia (2009) nos interessa, apesar de seu objeto de estudo e *corpusestarem* situados na contemporaneidade e o nosso na década de oitenta, porque percebemos - como veremos no próximo capítulo desta tese - algumas semelhanças entre as três protagonistas estudadas pela autora e aquelas que compõem o nosso estudo. Essas três mulheres partilham, em alguns momentos, o silêncio que estabelece um vazio, e uma sensação de desencaixe social que resulta em fuga individual, narcísica, descolada de uma necessidade de transformação do lugar; uma impressão de desajuste ou receio de contaminação com o meio social. Hermilla, Auxiliadora e Jessica expressam um feminino carregado de signos que se movimentam, se transformam, resistem em permanecer esmaecido, uma representação que parece estar ancorada na “revolução” do pensamento feminista presente na década de oitenta e, notadamente, nas quatro protagonistas nordestinas que estudamos: Gabriela, Anayde, Macabéa e Luzia. Frisamos, portanto, que há uma modificação na forma de representação das mulheres nordestinas no cinema hoje e essa “crise simbólica” começou a ser construída a partir da década de oitenta. Todavia, consideramos necessário também examinar as representações de outras mulheres nordestinas que protagonizaram filmes brasileiros.

3.3.1. O protagonismo das mulheres nordestinas no cinema brasileiro

O primeiro filme brasileiro sobre o nordeste protagonizado por uma mulher, não por acaso, foi *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968), com roteiro e direção de Miguel Borges. Trata-se de uma biografia romanceada sobre a vida de Maria (Celi Ribeiro), uma moça jovem, filha de lavrador, que, por ser explorada por coronéis carrega uma simpatia pelo movimento do cangaço. Maria ainda se destaca das mulheres da região devido a sua beleza (morena, magra, com cílios grandes e olhar marcante, cabelos negros longos) e ousadia. Inicialmente, ela não aceita o casamento imposto por seu pai com um sapateiro local (Jair Frazão), mas acaba acolhendo o pleito paterno, considerando as dificuldades financeiras pelas quais sua família passa e um acordo feito com seu futuro marido: ele deveria ensinar a ela o ofício de sapateiro, porque ela não nascera para ser só dona de casa e viver parindo filhos. No dia de seu enlace amoroso com Tonho Sapateiro, na saída da igreja, Maria vê o Cabo João (Ivã Cândido) decapitar um cangaceiro. Ainda abalada, no dia seguinte, ela socorre um outro membro do grupo de bandidos, Azulão (Waldir Onofre) que está sendo mantido preso, ferido, com fome, numa velha delegacia, conquistando a sua simpatia. Após sua fuga, Azulão retorna à cidade para se vingar junto com Lampião (Milton Moraes), o rei do cangaço e o apresenta a jovem Maria, apelidada por ele como Maria Bonita. Essa imediatamente se apaixona pelo rei do cangaço e foge da cidade na garupa de seu cavalo, mas antes ela procura seu pai e pede a sua benção, oportunidade em que Lampião assume o compromisso de ajudá-lo financeiramente. Já no cangaço, Maria Bonita desperta o ciúme de Zefinha (Sônia Dutra), antiga companheira de Lampião e o respeito de todos os homens do grupo, principalmente, Corisco (Rogério Fróes), por sua força, habilidade com as armas, coragem e liderança. A partir de então, assistimos às andanças do bando de cangaceiros pelo sertão até o trágico desfecho na Grota de Angico, em Sergipe, onde Maria Bonita, Lampião e vários outros cangaceiros são mortos.

Apesar de o filme evocar uma personagem importante na história do cangaço, aponta Marcelo Dídimo (2007), o enredo incorre em equívocos de natureza histórica e o filme foi esquecido pelo público e pela crítica especializada. Para nós, o esquecimento do público poderia estar relacionado à distância entre a narrativa fílmica e os fatos reais, mas também

a um possível desinteresse das plateias e dos críticos brasileiros em histórias protagonizadas por mulheres nordestinas na década de sessenta. O filme se aproxima das tramas conhecidas como *nordestern*, estilo cinematográfico brasileiro que surgiu a partir dos anos 1950, quando vários filmes passaram a retratar o tema cangaço com características comuns, utilizando o estilo *western* norte-americano como referência, conforme já descrevemos no Capítulo 2. Em *Maria Bonita, rainha do cangaço*, assistimos, portanto, na maior parte do filme, a imagens de combate entre cangaceiros e policiais, denominados de “macacos”. Os personagens masculinos, notadamente Lampião, aparecem em maior destaque. Podemos testemunhar, inclusive, uma luta física entre as duas personagens femininas que tem maior relevância na trama (Maria Bonita e Zefinha) pelo amor de Lampião, momento em que os homens do cangaço parecem comemorar a supremacia masculina.

Ressaltamos também que, apesar de lutar para retirar uma amiga que foi vendida pela família para um prostíbulo e atuar em algumas batalhas, até mesmo açoitando policiais, Maria é tratada com desdém pelos personagens masculinos em geral. No cangaço, apenas Corisco e Azulão respeitam suas opiniões que nunca são seguidas por Lampião. Os outros cangaceiros alimentam sua disputa com Zefinha e apenas temem retaliações do rei do cangaço, por isso acatam suas ordens e antes de sua entrada no grupo os homens a condenavam devido às suas ideias revolucionárias e lhe dirigiam insultos como “Você tem sangue ruim mesmo, casou ontem e hoje já se coloca até para cima de cangaceiros”. Essas imagens e o filme como um todo reforçam a caracterização de Maria Bonita como mais uma personagem feminina brasileira dentro dos padrões socioculturais heteronormativos já descritos por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982), no livro “As musas da matinê”.

Como já mencionamos no capítulo anterior, o cangaço foi um movimento que se concentrou na região nordeste do Brasil, durante os anos de 1870 e 1940. Segundo a jornalista e pesquisadora sobre cangaço Wanessa Campos (*apud* SOANE, 2011), Maria Bonita, na maior parte das obras, inclusive no campo da história, é retrata apenas como coadjuvante. Exemplo de beleza para os moldes da época, a baiana de Paulo Afonso, Maria Gomes de Oliveira ou Maria de Déa, como era conhecida, foi a primeira mulher a compor um grupo de cangaço. Ela abandonou seu marido e primo, o sapateiro José Miguel da Silva

ou José de Neném, com quem casou muito nova, aos quinze anos de idade, para ser, provavelmente, uma das únicas mulheres da história do movimento do cangaço a entrar para o banditismo por livre e espontânea vontade, por amor. Desde então passou a ser chamada pela imprensa e pelos cordéis de Maria Bonita ou Santinha, como era carinhosamente chamada por Lampião.

Os apelidos de ambos fazem ligação à origem materna dos dois. Déa era o nome mais popular de Maria Joaquina Conceição Oliveira e Neném faz referência a Maria Conceição Oliveira. Os sobrenomes não deixam dúvida da ligação entre as famílias. O casamento entre primos era bastante comum nessa época. As relações sociais eram restritas aos círculos familiares. Acreditava-se que deixar tudo em família era o melhor a se fazer. Além disso, garantia, segundo as crenças, que o sangue da família ficaria mais firme com a união de dois membros do mesmo clã. Casar-se no início da adolescência/término da infância, era mais que comum na época. As meninas saíam do domínio paterno para se casarem e viverem sob os “cuidados” dos maridos. Estas uniões eram consideradas corretas para a sociedade e pela Igreja Católica, que realizava as cerimônias sem qualquer problema. Mesmo que existisse uma grande disparidade entre os noivos, era comum homens mais velhos se casarem com crianças ou adolescentes (SOUZA, 2005).

Ao contrário do que o filme *Maria Bonita, rainha do cangaço* mostra, Lampião conheceu a família de Maria Bonita em agosto de 1928, quando os cangaceiros foram perseguidos em Pernambuco e o bando teve de atravessar o Rio São Francisco para adentrar as terras baianas. Depois de conquistar a confiança e a simpatia de Dona Déa, mãe de Maria Bonita, Lampião soube da admiração de sua filha pelo cangaço e, no final de 1929, quando teve a oportunidade de conhecer a jovem, pediu que ela bordasse uns lenços para ele e garantiu que voltaria para buscá-los. O alcoolismo e as suspeitas de traição do marido – atitudes que reforçavam o estereótipo de masculinidade na época e que deveria ser aceito pelas suas companheiras – desencadeou uma série de brigas e separações entre Maria de Déa e José de Neném. Então, quando Lampião veio buscar seus lenços, os dois começaram o envolvimento amoroso e Maria de Déa resolveu se juntar ao bando de Lampião (SOANE, 2011).

Destacamos que as mulheres, inclusive Maria Bonita, entraram para o cangaço na sua última década, por volta dos anos 1930. Antes disso, a participação feminina era

distanciada e cautelosa, pois elas não acompanhavam os cangaceiros em suas jornadas pelo sertão. Eram ex-esposas ou amantes que os esperavam em casa, quando a perseguição policial não estava tão acirrada. Para o historiador Frederico Pernambucano de Mello (*apud* SOANE, 2011), duas situações propiciaram a entrada das mulheres no Cangaço: a proximidade do grupo do Baixo São Francisco, o que favorecia uma melhor higiene pessoal, graças à abundância de água, e o fato de Lampião ter se deparado com a Coluna Prestes e percebido que a presença de mulheres entre eles tinha uma influência positiva no desempenho dos combatentes.

Segundo João de Sousa Lima (2005), não há relatos de mulheres que tenham entrado no cangaço sozinhas, sem a companhia de um homem. Estima-se que cerca de 70 mulheres participaram do movimento. Algumas foram sequestradas, outras visualizavam no cangaço uma nova oportunidade de vida etc. Naquele período, as mulheres nordestinas não tinham estudo, o que numa sociedade patriarcal e machista como aquela do sertão nordestino era algo supérfluo e não-condizente com o comportamento feminino. Elas também não podiam ter vaidade (“se embelezar”), porque isso não era algo “digno” para uma mulher. A entrada para o cangaço, em contrapartida, proporcionava tudo isso sem a interferência do pai ou do marido. Esse refúgio clandestino não as impedia de dançar ou de se arrumar como bem quisessem, e no cangaço aprendiam a ler e escrever, necessidade essencial para quem participasse do bando de Lampião.

Para Santos (2012), que estudou as representações femininas e masculinas das cangaçeiros (os) no cinema brasileiro da década de noventa, as mulheres viam na ida para o cangaço uma oportunidade para fugir da vida submissa à qual estavam destinadas. A entrada para os bandos significava a saída do ambiente privado e abria as portas para o espaço público, onde as novas experiências e aventuras poderiam ser vivenciadas, além de representar liberdade para a escolha do seu próprio parceiro sem a determinação da família. Contudo, essa liberdade poderia ser quebrada quando o companheiro morria em alguma batalha e a cangaçeira era obrigada a se relacionar com outro membro do grupo. Os cangaceiros acreditavam que mulheres solteiras poderiam ser uma ameaça naquele contexto (LIMA, 2005).

Lampião foi o principal responsável pela entrada das mulheres no cotidiano do cangaço, mas antes dele existem relatos da época de Jesuíno Brilhante, outro cangaceiro,

que indicam que ele já levava sua esposa e seus filhos para determinados acampamentos durante suas andanças pelo sertão nordestino.

No bando, as mulheres desempenhavam o papel de companheiras e não tinham, por exemplo, a obrigação de cozinhar. Esta tarefa ficava mais com os homens. A presença do feminino também passava segurança para as pessoas que se deparavam com os cangaceiros. Por vezes Maria Bonita evitou a morte de crianças e idosos. “Além disso, os crimes contra os costumes, como o estupro, também diminuíram”, afirma Mello.

Outro mito é a participação feminina nos combates. As mulheres eram treinadas e aprendiam a atirar apenas para uma possível necessidade de defesa. Elas não participavam ativamente dos tiroteios, exceto Dadá quando substituiu o marido que teve os braços feridos em batalha (SOANE, 2011, p. 32).

Dalila Santos (2012) ressalta a vivência diferenciada das mulheres dentro dos acampamentos. Além de permitir que as mulheres estudassem, cantassem, dançassem e usassem maquiagens, os cangaceiros não enxergavam as atividades domésticas que exerciam como exclusivas e destinadas às mulheres. Tampouco acreditavam que essas realizações e habilidades diminuiriam algum traço de sua masculinidade. Ocasionalmente assim uma quebra da divisão sexual do trabalho, elemento diferenciador da experiência vivenciada no restante da sociedade sertaneja da época.

Lampião era médico, enfermeiro, parteiro, assistindo à sua mulher e demais companheiras dos cangaceiros (...) Quando o portador trazia a notícia da chegada de uma tropa, em dez minutos Lampião cuidava de aprontar as providências da partida ou resistência. ‘(...) Maria estava presente e, junto com Lampião, descarregava, vez por outra, uma pistola parábélum’ conta Abrahão (...) Em todos os obstáculos que Virgulino transpunha, ela o acompanhava, sem ser necessário estender-lhe a mão para auxiliá-lo (UMBERTO, 2005, p. 28 e 29).

Várias mulheres morreram em confrontos com a polícia. Outras desistiram da vida que levavam e voltaram para a casa de seus familiares. Algumas se entregaram à polícia quando o fim do cangaço já estava próximo. Para alguns pesquisadores, as mulheres foram o verdadeiro motivo do final do cangaço, uma vez que, com a entrada delas, o movimento passou e se locomover mais lentamente, devido à sua resistência física ser inferior a do homem, além das peculiaridades próprias do feminino, como menstruação e gestação. Por esses motivos, os grupos tinham que estar sempre próximos às populações ribeirinhas, para ter um acesso mais fácil à água e conseqüentemente, mais próximos das volantes policiais. Outro aspecto abordado por alguns pesquisadores em relação à participação das mulheres e

o fim do movimento do cangaço é a referência a uma possível humanização dos bandidos, que já não cometiam crueldades como antigamente, perdendo certo “respeito” no sertão. Para nós, esse discurso robustece uma visão machista do social, pois não há comprovação teórica sobre esses fatos. Ademais, a participação das mulheres nos dez últimos anos do movimento do cangaço pode ser uma simples coincidência. É preciso lembrar que nesse período se intensificaram as ações de milícias governistas contra o movimento e houve, inclusive, por parte da população nordestina, uma declínio do apoio prestado aos cangaceiros.

Campos (*apud* SOANE, 2011) adverte que o imaginário popular sempre interferiu na representação das cangaçeras. Maria Bonita nunca foi brava, nem cruel, ela era carinhosa, agradável e cuidava das pessoas. As mulheres que participavam do cangaço também não abandonavam seus filhos; o desejo de ser mãe era inerente à maioria delas, seu estilo de vida é que não oferecia condições de permanecer com os filhos, se ficassem com a criança, o choro entregaria a localização do grupo e se retornassem para seus lares poderiam ser entregues e mortas pelas autoridades. Maria Bonita teve quatro gestações, mas apenas uma criança nasceu. Ela recebeu o nome de Expedita e passou somente 21 dias na companhia da sua mãe, depois foi entregue para um casal da confiança de Lampião. Expedita sempre soube a verdade e esteve poucas vezes na companhia dos pais.

Santos (2012) nos adverte que a ficção brasileira sempre criou identidades e discursos sobre personagens femininas a partir de uma perspectiva androcêntrica e patriarcal e que, particularmente no caso do movimento do cangaço, predomina enraizado a ideia dos homens e mulheres nordestinos como brutos, violentos, insensíveis, “machos”, valentes. Essa representação reforça a ideia de que as mulheres ao entrarem no movimento do cangaço saem do seu papel de gênero predeterminado e assumem uma postura, não apenas masculina, mas também extremamente ligada à questões da natureza e do convívio com a violência e a rigidez masculinas, como já assinalou Albuquerque Júnior (2003); um estereótipo que privilegia o discurso patriarcal e o gênero masculino, mesmo quando as mulheres protagonizam as ações nos filmes.

A participação das mulheres na história do cangaço, quando mencionada, ainda segundo Dalila Santos (2012), é meramente ilustrativa, como enfeites que os homens levavam para deixar a paisagem do sertão mais bela. Não se discute o protagonismo

daquelas que entraram para esse movimento por vontade própria, mesmo que a motivação tenha sido por sentimentos como amor, afeto, companheirismo.

3.3.1.1. Mulheres nordestinas urbanas

O segundo longa-metragem protagonizado por uma nordestina foi *Luciana, a comerciária* (1976), dirigido pelo pernambucano Mozart Cintra. Segundo registro na Cinemateca Brasileira, o filme se passa na cidade de Salvador e trata de uma história urbana que coloca Luciana (Kátia Brigida), cheia de coragem e confiança, frente a um mundo egoísta e avassalador, caracterizado pela passagem de vários personagens, entre os quais se destacam seu pai, seu noivo e sua mãe que sofre de problemas mentais. Apesar do registro desse filme na Cinemateca e em vários sites em que a filmografia brasileira é assunto principal, como na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (2012), não tivemos acesso a esse filme ou a qualquer estudo no campo cinematográfico que fizesse menção ao mesmo. Em periódicos da Cinemateca, na Diretoria de Audiovisual – DIMAS da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB e no Museu da Imagem e Som de Recife – MISPE, há apenas seu registro a partir da ficha técnica. Não há menção ao filme nos bancos de teses sobre o nordeste ou sobre o cinema nacional na Capes, nas publicações da Socine ou em qualquer outro periódico da área. Seu diretor faleceu em 1977 e a produtora responsável pelo filme também não existe mais.

A terceira protagonista nordestina presente no cinema brasileiro é Dona Flor (Sônia Braga), personagem principal do filme *Dona Flor e seus dois maridos*. A história amadiana, dirigida por Bruno Barreto, critica o descaso da política e a omissão do povo brasileiro diante da situação do nordeste; apresenta as mudanças no comportamento feminino e os problemas de jogatina na capital baiana. Reflete também sobre o funcionamento da sociedade moderna, com base na vigilância e na punição. Os romances de Amado chamam atenção pela forte representação do cotidiano das pessoas, seus dilemas, conflitos, tristezas e alegrias e pela riqueza de detalhes com que ele descreve suas

personagens e os contextos, ainda que imaginários, onde elas estão envolvidas. Jorge Amado descreve suas protagonistas física, psicológica e socialmente.

Flor é a dona de uma conceituada escola de culinária (Escola de Culinária Sabor e Arte) que sonha com um casamento feliz, com filhos e um marido bem sucedido. No entanto, ela é casada com Vadinho (José Wilker), um malandro que, além de dormir o dia inteiro e assediá-las, passa as noites em rodas de jogatinas, na bebida e rouba seu dinheiro. Dona Flor não se envolve em comentários, trabalha na escola de culinária e cuida de sua casa, apesar da situação que vivia com o marido, não tinha forças para lutar contra a sua malandragem e para acabar com o seu casamento, o que, provavelmente, significaria retornar à casa de sua mãe, fugindo dos padrões sociais daquela época.

Para as feministas, o casamento é o lugar da opressão e da escravidão das mulheres. Para elas, é dentro do casamento que o patriarcado domina, explora e oprime, uma vez que os filhos/as e as esposas passam a ser “propriedade” dos pais/marido; são excluídas do espaço público, perdendo o acesso ao mercado de trabalho e à independência econômica (SAFFIOTI, 1992). A feminista Juliet Mitchell (2013), no texto “Mulheres: a revolução mais longa”, ao analisar a condição aparentemente natural de opressão feminina dentro do ambiente sociocultural, reflete sobre o papel do casamento monogâmico e da família como a base prática sobre a qual a burguesia ergueu sua dominação social. Mitchell (2013) adverte que, no casamento, a fidelidade feminina se tornou essencial e a monogamia é irrevogavelmente estabelecida como forma de preservar a herança, que é a chave para o exame econômico capitalista, tornando o casamento uma forma incontestável de propriedade privada que se constituiu sob a égide da ideia do amor romântico e adquiriu um caráter de contrato voluntário. Apesar desse caráter voluntário, firma-se, socialmente, por conseguinte, a ideia de que o divórcio se apresentaria como um prejuízo econômico e social.

Durval Muniz Albuquerque Júnior (2003) nos alerta para o fato do casamento, no nordeste brasileiro, ser um elemento central na reprodução da família de modelo patriarcal e que, concordando com as ideias de Mitchell (2013), as motivações para sua realização costumavam ter interesses econômicos, políticos e étnicos. Muito cedo, os filhos e filhas, que deviam obediência total às determinações paternas, podendo ser inclusive castigados com a perda da proteção familiar e da herança, o que resultaria também na expulsão de

casa e exposição a uma situação social de extrema dificuldade, eram prometidos como futuros cônjuges de membros da própria parentela ou de uma outra família a que fosse interessante se ligar.

Nesse contexto, o surgimento da ideia do “casamento romântico”, advinda principalmente da educação urbana, colaborou para o aparecimento e o agravamento de conflitos entre pais e filhos/as e entre gerações, afetando o tamanho familiar. Cooperou também para a diminuição da diferença de idade entre os cônjuges (algo que anteriormente facilitava o domínio masculino, já que as meninas casavam muito cedo com homens muito mais velhos) e para a concentração das responsabilidades da criação e o cuidado com os menores às mulheres, que, cumprindo o papel de mães, passaram a ser mais exigidas por toda uma série de discursos sociais. A ideia do “casamento romântico”, ainda segundo Albuquerque júnior (2003), impõe que a escolha pelo matrimônio passe a ser baseada no amor

(...) o único sentimento capaz de manter a união, cabendo à mulher, por ter mais capacidade de possuir este sentimento, a responsabilidade maior pela manutenção da relação conjugal, já que, para os homens, acredita-se ser mais difícil amar, ou, pelo menos, sentir profundamente o amor (p.70).

Assim, na relação conjugal, ainda foi mantida a imagem de que o homem continuava a ser o elemento racional e as mulheres o elemento afetivo. Prevalece a ideia do casamento como um destino do qual as mulheres não podem fugir e sobre essa efigie é acrescentada uma nova camada: caberiam às mulheres convencer os homens das vantagens da instituição matrimonial, bem como assegurar o seu caráter indissolúvel.

Dona Flor e seus dois maridos parece reforçar essa caracterização do casamento como algo indissolúvel, na medida em que as ações avançam. Vadinho exprime o autoritarismo comum aos homens em relação às mulheres na sociedade baiana reproduzida nas telas. Ele proíbe Dona Flor de sair de casa, mas vive nas ruas, aproveitando a vida. O filme explicita assim como a figura masculina era vista com superioridade em relação à feminina. Na sociedade brasileira, era comum os homens deixarem suas esposas em casa, tomando conta de seus filhos e do lar e saírem para se divertir, frequentando bordéis e festas, onde dançavam, bebiam e buscavam os prazeres do sexo. Apesar de trabalhar e

sustentar a casa, Flor se demonstra cada dia mais apaixonada por Vadinho, que passa a agir de maneira violenta contra ela até sua morte numa folia de carnaval.

Para Rachel Soihet (*apud* PRIORE, 2005), havia uma cultura dominante na sociedade brasileira, desde o século XIX, que parecia atribuir a todas as camadas sociais um modelo único feminino que exigia um comportamento irrepreensível para as mulheres. Esse arquétipo reforçava condutas de violência do homem sobre essas últimas, principalmente no casamento ou concubinato, porque esse primeiro exigia de suas companheiras, com base na ideologia dominante, adequação total aos moldes sociais e/ou “descontavam” a falta de poder no espaço público e trabalho nos seus lares, fazendo uso da força para não perderem sua suposta “autoridade família”. Algumas mulheres reagiam à violência e abriam mão do casamento, mas tinham dificuldades de sobrevivência social, pois mal recebiam apoio de seus pais e enfrentavam muito preconceito por estarem à margem do arquétipo feminino; outras escondiam “sua condição” com receio até que se tornasse de domínio público ou da polícia. Essa acentuada desigualdade entre homens e mulheres acabou acentuando os crimes passionais.

Enquanto as mulheres apontam os defeitos do finado Vadinho e os homens falam bem do falecido amigo, Flor fica desolada, perde a vontade de trabalhar e, com o passar dos dias, sofre para controlar seu apetite sexual, até que aparece em seu caminho um novo pretendente, Teodoro Madureira (Mauro Mendonça), um farmacêutico, que tem o caráter oposto ao seu primeiro marido - bem sucedido socialmente, cavalheiro, respeitador e puritano - e ela acaba se convencendo pelas amigas que deve se casar novamente.

A sexualidade das mulheres, segundo Juliet Mitchell (2013), tem sido tradicionalmente o aspecto mais reprimido da condição feminina. O significado de liberdade sexual e sua conexão com a liberdade feminina é um tema particularmente difícil, uma vez que, normalmente, as mulheres são apropriadas como objetos sexuais, tanto nas representações socioculturais quanto no próprio ambiente social. Dentro desse contexto, a relação sexual pode ser assimilada ao regime de posseção do relacionamento produtivo ou reprodutivo que existe dentro do casamento e, embora a sexualidade possa conter o maior potencial para a libertação feminina, pode, igualmente, ser organizada contra as mulheres através da opressão dentro da instituição familiar e constituir-se como um elemento de subjugação e controle da ideia monogâmica.

Quando o assunto é família, os valores patriarcais, que, segundo Ana Silvia Scott (2012), remontam ao período colonial no Brasil, pressupõem a ideia de submissão de todos os parentes e dependentes, principalmente as mulheres, que deixam de obedecer ao pai para servir ao marido, passando a fazer parte de um casamento monogâmico e indissolúvel. Nesse contexto, o amor conjugal era o ideal e o sexo “tolerado” para fins da procriação, eximindo as mulheres de qualquer possibilidade de sentir desejo e/ou prazer.

No novo casamento, Flor parece ter tudo o que sempre desejou: um marido fiel, um bom convívio social e a imagem de uma família feliz nos eventos sociais. Contudo, fica cada vez mais infeliz sexualmente com o novo marido até que o espírito de Vadinho aparece no seu imaginário e satisfaz suas fantasias sexuais. Dona Flor tenta aplacar essas aparições frequentando a Igreja Católica, que enfatiza um modelo de mulher fiel e sem desejos sexuais, e um Centro Espírita. Todavia, depois de um breve “desaparecimento” de Vadinho, ela para de relutar e resolve assumir os dois maridos.

Apesar de problematizar algumas questões relacionadas à cultura patriarcal e ao machismo, no filme *Dona Flor e seus dois maridos* as relações entre os gêneros são expressas ainda de maneira harmônica. As mulheres ainda são enquadradas dentro do discurso patriarcal do casamento, anuladas, desvalorizadas, com exceção apenas para Dona Flor, que no final da trama, resolve, além de obedecer aos ideais sociais do “ser feminino”, manter seus desejos sexuais pelo antigo marido “acesos”. Por conseguinte, o cinema brasileiro parece convocar a plateia a refletir sobre o padrão dos relacionamentos sociais entre homens e mulheres na década de setenta criticando, ainda que veladamente, as posturas atribuídas aos papéis de gênero pela Igreja católica e a sua ideia de pecado. A principal diferença em relação às outras narrativas audiovisuais que retratam as mulheres nordestinas, portanto, é a apresentação das mulheres como possuidoras de desejos sexuais discriminados pela Igreja, ciência e sociedade. Para nós, seguindo essa perspectiva, o cinema brasileiro avança, na década seguinte (anos 1980), inspirado pelas lutas das mulheres na nossa sociedade, modificando sua visão e sua representação das personagens femininas nordestinas, quebrando uma homogeneidade na abordagem sob a efigie feminina em determinadas narrativas audiovisuais que abordam as temáticas nordestinas, questão que abordaremos no próximo capítulo.

4. PARA ALÉM DO PROTAGONISMO DAS MULHERES NORDESTINAS NO CINEMA NA DÉCADA DE OITENTA

Conforme mencionamos na Introdução desta tese, na década de oitenta percebemos a preponderância de um protagonismo feminino nos filmes que retratam o nordeste e sua gente com *Gabriela*, dirigido por Bruno Barreto, inspirado na obra literária homônima de Jorge Amado (1958); *Parahyba, mulher-macho* de Tizuka Yamasaki, que teve seu roteiro edificado a partir do livro “Anayde – paixão e morte na revolução” (1983), de José Jofelly; *A Hora da Estrela*, conduzido por Suzana Amaral, a partir do romance homônimo de Clarice Lispector (1977) e *Luzia-Homem*, dirigido por Fábio Barreto, inspirado na história original escrita por Domingos Olímpio na primeira metade do século XX. Nesses quatro filmes, notamos traços distintivos em relação à representação das mulheres nordestinas e de seu cotidiano existente anteriormente no cinema brasileiro, a partir da construção imagética de suas protagonistas e apresentação da perspectiva feminina numa outra ótica.

Assim, neste capítulo, pretendemos empreender uma leitura cinematográfica da história, analisando como as caracterizações de Gabriela, Anayde Beiriz, Macabéa e Luzia e seus comportamentos no decorrer das tramas podem estar relacionados a uma forma específica de representar as mulheres nordestinas ou a uma tendência a valorizar a liberdade e a independência feminina. Nosso desafio é realizar uma análise do discurso fílmico dessas quatro narrativas audiovisuais, pautada nas discussões empreendidas pela possibilidade do sentido não ser absoluto e definitivo, mas relativo e provisório, o que assinala a perspectiva de uma ligação entre a narrativa fílmica e a sociedade em que foi produzida, uma vez que o trabalho simbólico efetivado pelo e no discurso só pode ser possível através da ancoragem histórica, pensada como uma materialidade social (COURTINE, 1981).

Apesar de nosso estudo não estar inserido no campo das relações existentes entre cinema e literatura, antes de analisar o discurso fílmico dessas quatro narrativas audiovisuais, considerando que todas são pautadas em textos literários já conhecidos, faremos uma breve apreciação da interlocução entre os livros, os filmes e os diretores que

colaboraram para a construção dessas quatro representações cinematográficas das mulheres nordestinas.

Uma transcrição ou transcodificação da obra literária para um roteiro cinematográfico envolve impressões de leituras, intenções e escolhas. Nesse processo, personagens, lugares, estruturas temporais, épocas e sequências de acontecimentos podem ser destacados ou, simplesmente, ignorados. Por conseguinte, para nós, mais importante do que perceber semelhanças e diferenças entre os conteúdos das obras escritas e as imagens presentes nas telas, é captar a intencionalidade de roteiristas, diretores, atores e atrizes na hora de (re)contar determinada história através da análise de diálogos, organização da estrutura dramática da trama e uso do tempo e do espaço na produção audiovisual. Nosso ponto de partida será o grau de parentesco entre os títulos, número de páginas e duração dos filmes, tom do romance e do filme, expressão dos sentidos e sentimentos internos das personagens, bem como uma visão mais geral dos recursos audiovisuais utilizados nos quatro longas-metragens.

4.1. O TEXTO E A TELA: PROLEGÔMENOS PARA UMA ANÁLISE CINEMATOGRÁFICA

4.1.1 O luar de Gabriela

Gabriela, dirigido por Bruno Barreto, como já afirmamos, é uma transcrição do livro “Gabriela, Cravo e Canela”, escrito pelo baiano Jorge Amado. Na história, narrada em 1925, para fugir de uma grande seca, Gabriela caminha junto com um grupo de retirantes por mais de quarenta dias pelo interior do estado até chegar a Ilhéus, sul da Bahia. Nesse ambiente, nossa protagonista vai trabalhar na casa do sírio, naturalizado brasileiro, Nacib, dono do bar mais popular da cidade, com o qual acaba vivendo um tórrido romance.

O livro de Jorge Amado é dividido em duas partes e quatro capítulos intitulados com os nomes de personagens femininas (“O langor de Ofenísia”; “A solidão de Glória”; “O segredo de Malvina” e “O luar de Gabriela”) que compõem a história narrada. Cada capítulo inclui subtítulos diferenciados que anunciam possíveis acontecimentos como “Da chegada do navio” e “Dos sabores e dissabores do matrimônio” ou que inspiram sensações estéticas como “Suspiros de Gabriela” e “Da hora triste do crepúsculo”. O “luar de Gabriela”, título do último capítulo do livro, oferece, no verso da página, uma “Carta de amigo de Gabriela”, escrita por Amado, que exalta a beleza e a sensualidade da baiana que dá título ao livro, em frases como “Só desejava do sol calor, para bem viver. Só desejava o luar de prata, pra repousar. Só desejava o amor dos homens, pra bem amar (AMADO, 1973, p. 236)”.

O livro, através da relação de Gabriela e Nacib, além de narrar o papel das mulheres na sociedade de Ilhéus nos anos vinte do século passado, descreve um período da história nordestina no qual o poder dos coronéis do cacau e a violência exacerbada começam a perder espaço para um progresso representado pelo desenvolvimento da infraestrutura municipal e pela implantação de tecnologias de plantação e escoamento dos produtos cultivados na região. Trazido por políticos de fora da pacata cidade, esse avanço marca o surgimento de um novo grupo, contrário ao domínio dos coronéis, que vê na evolução da cidade e nas técnicas de cultivo do cacau uma forma de garantir a autonomia financeira de Ilhéus. Mas, também, serve de cenário para os leitores conhecerem outras histórias de amor como o romance de Malvina e Rômulo; de Glória e o professor Josué. Todavia, ressaltamos que não houve, nessa região, a passagem da agricultura de exportação para a indústria como setor dinâmico da economia, nem tampouco assistimos a severas rupturas políticas com o sistema do coronelismo, fato que só iremos observar no Brasil após os anos setenta.

O filme, mais conciso, em cento e dois minutos enfatiza a imagem de Gabriela desde o início, enquanto na narrativa de Jorge Amado a baiana só aparece após decorrido um terço das ações. Para Bilharinho (2002) e outros críticos da época, *Gabriela* seria um filme destinado ao circuito comercial, simples entretenimento, algo que não exprime uma visão de mundo e não se constitui como uma recriação da realidade, narrando convencionalmente uma estória, centrado na superfície das coisas. Somente Sônia Braga

escapou ao crivo da crítica na época do lançamento e Leopoldo Serran declarou à imprensa, logo depois da estreia, que foi traído pela produção, recusando a coautoria do roteiro.

Para além dessas polêmicas, observamos que, no filme de Bruno Barreto, as sequências não correspondem apenas a um capítulo determinado, ao contrário, articulam elementos dos quatro subtemas do livro e misturam impressões e sensações estéticas do diretor e roteirista, que ainda contou com a ajuda de Leopoldo Serran na tessitura do *script*. Outra diferenciação importante é que o filme dá ênfase às efígies femininas em detrimento de uma variedade de personagens masculinos ilustrados por Jorge Amado. Para nós, a opção de Bruno Barreto e Leopoldo Serran foi realçar a presença das mulheres na trama amorosa, combinando com uma tendência existente na década de oitenta de valorização do papel feminino na sociedade, ainda que essas mulheres tivessem de enfrentar preconceitos e vivessem papéis de subalternidade. Na Revista Cinemin, n. 4, ano I, Bruno Barreto admite que resolveu concentrar o filme no romance de Nacib e Gabriela e que procurou focar a situação das mulheres amadianas na cidade de Ilhéus, praticamente feudal. Essas mulheres viviam com parcos privilégios, sendo objetos de consumo de pais e maridos e tinham que se contentar em ser rainha dos lares, contudo, ainda assim algumas conseguiam se revoltar.

O filme também não explora o coronelismo e sua expressão familiar, dedicando a esses temas menos de quinze minutos, ao contrário da obra de Amado que critica as atitudes dos coronéis, as brigas pelo poder e pela posse de terras que existiam na época do ciclo do Cacau etc., como podemos comprovar, no seguinte trecho:

(...) Essa comissão em Ilhéus era uma verdadeira mamata. Estava juntando dinheiro e, além disso, Mundinho Falcão lhe garantira uma boa bolada se ele andasse depressa e concluísse o relatório reclamando o urgente envio das dragas. Assim o fizera e combinara com Mundinho solicitar do Ministério a direção do serviço de retificação e dragagem da barra (AMADO, 1973, p.217).

Sobre a política dos coronéis ou o coronelismo, Victor Leal (1975) analisa esse fenômeno como altamente complexo, destacando que o mesmo abarca uma complicada gama de características da política municipal brasileira, resultado, em boa parte, da “superposição de formas desenvolvidas do regime representativo”, da estrutura agrária brasileira e de uma estrutura econômica e social inadequada. As principais características

desse compromisso político ou “troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terra” (p.20), ou simplesmente coronelismo, são a força eleitoral que empresta prestígio político natural ao “coronel”; e a ampla jurisdição sobre seus dependentes (descendentes, funcionários, amigos e protegidos). Outras marcas do coronelismo são as extensas funções policiais que se tornaram efetivas a partir da atuação de empregados, agregados ou capangas. Em *Gabriela*, podemos vislumbrar essas “funções policiais” em alguns raros momentos. Há uma cena em que Gabriela, por exemplo, ajuda a esconder seu amigo Fagundes (Marcos Vinícius), capanga do Coronel Ramiro Bastos (Jofre Soares), que acabou de cometer um crime a mando de seu chefe.

A história amadiana começa com a descrição de um dia chuvoso em Ilhéus e a contextualização do sul da Bahia no ano de 1925, enquanto o longa-metragem começa com uma imagem em plano geral congelada de um grupo de retirantes e uma música tocada com pífanos. A fotografia ampliada, com filtro alaranjado, serve de fundo para a abertura do filme e permanece na tela até o final da inscrição dos créditos iniciais (Fotograma 1), logo após aparece uma inscrição datada que situa o espectador sobre onde e quando a história começa (Fotograma 2).

1-2-3



Então, paulatinamente, a figura ganha cor e movimento e o espectador pode perceber o céu azul, o chão de barro com algumas poças de água e a vegetação verde (Fotograma 3). Em seguida, os retirantes interrompem a caminhada a fim de se refrescarem nas poças que misturam água e barro. Nesse momento, temos o primeiro diálogo do filme, quando o diretor apresenta o momento de transição em que se encontra a política nordestina. Enquanto se banha, Fagundes para e pede informação para um homem que vem caminhando pela estrada:

- Boas tarde, tamo vindo de longe, fugindo da seca que tá rasgando tudo. Muita caminhada ainda pra Ilhéus?
- Não, tá perto. Um dia e meio de mato. Terra boa viu, todo o seu povo vai encontrar serviço nas roças de cacau.
- Dizem que lá, um homem sabendo atirar tem boa aceitação.
- Por um tempo foi assim
- E agora, não é mais?
- Ainda tem a sua procura. É o tal do progresso, não sabe. Antes o homem valia pela coragem, mas hoje para enricar só turco mascate e espanhol de armazém.
- Agradecido.

Esse diálogo serve como pano de fundo para que apareçam as primeiras imagens de nossa protagonista. Gabriela aparece no meio das crianças e outras mulheres, vestida de forma simples, bebe água de uma poça, se refresca e se diverte (Fotogramas 4 e 5). Uma construção imagética que parece enaltecer sua ingenuidade, jovialidade, inocência, sensualidade e a graciosidade, mas também serve para demarcar seu local de nascimento: sertão da Bahia.

4-5



O discurso de Fagundes - “Boas tarde, tamo vindo de longe, fugindo da seca que tá rasgando tudo” – parece enaltecer uma representação do nordeste que, seguindo uma tendência de homogeneização, pautada na literatura brasileira e no sertanejo euclidiano, desponta na maioria dos filmes de ficção de longa-metragem produzidos sobre o nordestino. Um nordeste que ocupa o imaginário dos espectadores, caracterizado pela violência como código de conduta (enaltecida pela espingarda na mão de Fagundes), o destempero da natureza e o desespero para “perambular”, como fazem seus retirantes, cangaceiros, volantes, beatos etc., conforme já mencionamos na Introdução desta tese.

Logo depois, uma imagem panorâmica de Parati (local onde foram gravadas as imagens referentes à cidade de Ilhéus) toma conta da tela. O clima é ameno, céu azul, o mar, alguns barcos, casas brancas e as montanhas ao fundo, cobertas por uma vegetação

verde. Esses elementos enfatizam a exuberância da natureza e apresentam uma outra perspectiva de nordeste, diferente da visão seca e árida do sertão delineada anteriormente.

Na tomada seguinte, já estamos nas ruas de Ilhéus. Nacib (Marcello Mastroianni) caminha até a feira e no caminho encontra com um Coronel que se dirige ao mesmo lugar. A diferença é o objetivo pelo qual os dois estão indo ao mercado popular. O primeiro busca uma cozinheira, enquanto o Coronel quer alguém para trabalhar na lavoura, mas que também saiba atirar. “Um estranho lugar, se alguém procura um homem para matar o outro encontra dez, mas uma cozinheira não”, diz Nacib ao Coronel.



6

Nessas imagens, propostas por Jorge Amado em seu livro e recriadas para o cinema por Bruno Barreto, são perpetuadas uma intenção de manter os aspectos físicos e culturais que legitimariam as características do nordeste e sua gente. No espaço da feira coabitam capoeiristas, animais que serão vendidos, frutas, rezadeiras, homens e mulheres que vendem sua força de trabalho ainda como no tempo do sistema colonialista etc., mas também é exibida a força dos coronéis e sua política (Fotograma 6). Os regionalistas e tradicionalistas, como Amado, conforme já mencionamos na Introdução, tinham a necessidade de instituir uma origem histórica para o nordeste a fim de oferecer à região uma imagem própria e buscavam isso transcrevendo o mais natural possível dos seus costumes para atrair a atenção de seus leitores. Desse modo, a figura do vaqueiro, da baiana quituteira e da sensualidade feminina, por exemplo, aparecem na feira para demarcar o território no qual a história é contada (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

Em linhas gerais, gostaríamos de ressaltar que no filme *Gabriela*, a personagem principal é colocada em evidência através de atitudes mais ou menos seletivas que

conduzem à constituição de uma determinada caracterização da personagem. Ela é a encarnação da sedução, mas também temos o seu jeito inocente, e, muitas vezes, infantil que atiçava o desejo masculino por onde passava. Ela era despudorada e espontânea, desconhecia totalmente as regras de etiqueta e de comportamento social, uma mulher selvagem que apreciava a liberdade como um pássaro em busca do céu. É o tipo feminino mais diferente, pois não se adequava às concepções de mulheres que temos normalmente representada nas telas. Gabriela não era como a dona de casa, a prostituta, a concubina ou a escrava, ela até podia ter elementos desses outros modelos de mulheres, mas, no conjunto final, se distinguia de todas essas comendas, transitando entre as práticas e prendas domésticas, tipicamente difundidas como femininas, e o prazer sexual, atribuído unicamente aos homens.

Essa composição da personagem reforça o discurso da exuberância das mulheres nordestinas, algo, segundo Letícia Henrique Duarte (2008), constantemente explorado nas tramas cinematográficas e televisivas que sempre associam o corpo e a sensualidade dessas mulheres com as belezas naturais do nordeste, uma experiência de leitura estética ratificada nas escolhas de Bruno Barreto ao transcriar o romance de Gabriela e Nacib para a tela. Percebemos, igualmente, a presença de uma forte ligação com a tradição naturalista na caracterização de Gabriela, que aparece na Feira ainda coberta de barro, aproximando sua imagem do solo e do clima típico do sertão nordestino, sua origem, o ponto de partida antes de chegar a Ilhéus. Uma representação do nordeste que incorpora traços da mulher-macho, embrutecida pela vida e o sofrimento típicos da região, que nos lembra: no nordeste, não havia lugar para o feminino. Uma mulher para protagonizar as ações, para ter liberdade, precisava assumir uma condição masculina, ser tão forte e rústica quanto os homens que as seduziam e hipnotizavam (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2005). Atributos relacionados às mulheres nordestinas presentes também na trama cinematográfica *Parahyba mulher-macho*.

4.1.2 Paixão e morte na Parahyba

Parahyba mulher-macho, de Tizuka Yamasaki, por sua vez, conta a história de Anayde Beiriz (Tânia Alves), uma professora que foi a precursora do feminismo no Brasil e uma das primeiras educadoras a militar pela alfabetização de adultos carentes. Baseada no livro “Anayde – paixão e morte na revolução de 30”, do escritor e cineasta José Jofelly, que também auxiliou Yamasaki na construção do roteiro, essa obra cinematográfica recria o ambiente da capital do Estado da Paraíba, nos anos trinta, quando o poder exercido pelos governantes e coronéis na região começa a ser questionado e se instala uma discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais.

O livro de José Jofelly é dividido em nove capítulos e objetiva revelar fatos inéditos da Revolução de 1930, bem como recuperar o nome de Anayde Beiriz que ficou durante meio século oculta por uma cortina de silêncio e uma injusta condenação histórica. Os textos de Beiriz foram queimados ou escondidos em prol da “moral e bons costumes”, restando apenas, após a morte de João Dantas e seu trágico suicídio, escassos registros de sua atuação como educadora, intelectual feminista e literária próxima de inclinações simbolistas e intimistas, ligadas à renovação cultural proposta pela Semana Moderna de 1922. Por conseguinte, a narrativa literária de Jofelly se preocupa em oferecer cópias de documentos e diversas fotos que, inclusive, serviram para compor cenas do filme de Tizuka Yamasaki como, por exemplo, a imagem do incêndio dos móveis e pertences de João Dantas e prioriza, de forma diluída, a caracterização de Anayde como uma mulher muito à frente de seu tempo.

O filme, com seus oitenta e sete minutos, começa com uma tela preta e, para situar o espectador, há a inserção de alguns caracteres em branco, contextualizando o momento histórico em que o romance da heroína Anayde Beiriz e de seu amante João Dantas (Cláudio Marzo) é contado:

Em 1930, o Brasil vivia um momento pré-revolucionário. O poder era motivo de discórdia entre políticos, militares, latifundiários industriais. A Parahyba também estava dividida. A política era disputada, de um lado, pelo ‘Presidente do Estado’, João Pessoa, da Aliança Liberal, e de outro, pelo ‘coronel’ Zé Pereira, do Partido Republicano. Nesse cenário, uma anônima cidadã, Anayde Beiriz, vivia uma outra revolução: queria amar, expor seu pensamento e ter o direito de

escolher sua própria vida. Anayde não queria imaginar o que o destino lhe reservava quando apaixonou-se pelo advogado João Dantas, amigo do coronel Zé Pereira e inimigo político de João Pessoa.

Em seguida, a diretora localiza a narrativa de forma imagética e sonora, “Parahyba do Norte, 10 de julho de 1930”, quando, a partir de uma rachadura sob o título do filme escrito em branco e vermelho (Fotograma 7), surge a imagem das ruas da capital paraibana tomada por jovens revolucionários e o som do forró (Fotograma 8), mostrando ao espectador que a história se passa no nordeste do Brasil.

7-8



A fotografia alaranjada, aos poucos, dá lugar ao colorido das imagens que retratam a invasão do sobrado de João Dantas, o roubo de seus pertences, a queima dos seus móveis, seus livros, fotografias e poesias e anotações de Anayde Beiriz. Os responsáveis reconhecem em diálogo que não encontraram nada que comprometesse politicamente o advogado João Dantas, mas que os objetos encontrados seriam interessantes. Em seguida, vislumbramos um aglomerado de homens na porta da delegacia da cidade, compulsando fotos, anotações e poesias que expõem a intimidade do casal espalhada para apreciação pública. A câmera, em *travelling*, passeia por todo o mural e depois, após um *zoom in*, congela nas imagens abaixo que se apresentam como a primeira caracterização de nossa protagonista.

9-10-11



12-13



Nas fotografias, Anayde aparece nua sozinha e/ou lado de João Dantas, escrevendo (Fotogramas 9, 10 e 11), sorrindo ou recitando algo. Em contraste com as imagens, ouvimos vozes masculinas denominando-a de “Safadinha”; “Depravada” e falas como “Quem ela pensa que é?”; “Quero ver mulher dama”. Esses discursos enfatizam o julgamento da sociedade paraibana a respeito de nossa protagonista, contrastando com as inscrições que lemos na abertura do filme, mas também resistem às imagens que expõem o nu masculino (Fotogramas 11 e 12) e a felicidade de um casal que parece estar alheio aos julgamentos de terceiros (Fotograma 13). Temos um plano de detalhe das partes íntimas do casal e, em seguida, após um corte seco, vemos um grupo de homens nas ruas da Parahyba, abrindo caminho para a passagem de uma pessoa, seguida de uma voz: “Olha lá pessoal, a rapariga de João Dantas!”. Assim é anunciada a primeira aparição de Anayde Beiriz, após mais ou menos sete minutos de filme. O termo rapariga é comumente utilizado no nordeste brasileiro como uma referência as mulheres desonradas, prostitutas e essa menção denota um aspecto negativo da nossa protagonista.

14-15



O momento é tenso. Parece que seu “amante” acabara de fugir depois de perseguido pela polícia e pelo governo. Nas ruas, os homens vestidos de branco e carregando lenços vermelhos, gritam insultos à protagonista e pedem a prisão de João Dantas. Em contraste com o “mar” de homens vestidos de brancos, Anayde aparece trajando vestido vermelho

(Fotograma 14) e tem os cabelos curtos, algo não muito comum para as mulheres da época, demonstrando seu caráter desbravador. Seu corte de cabelo seguia a moda a *la garçon*.

Comum na Europa nos anos vinte, esse estilo de corte que basicamente espelhava uma aparência das mulheres quase infantil, caracterizada por cabelos curtos e joelhos à mostra como as crianças do sexo masculino, se tornou símbolo de uma geração, três anos depois da importante descoberta da tumba do Faraó Tutankamon, quando em várias partes do mundo os tesouros e joias do Egito antigo serviram de inspiração à moda junto com a valorização do aerodinamismo. Segundo Denise Bernuzzi de Sant'Anna (2012), na era dos esportes e automóveis era preciso ser prático e rápido, por conseguinte, um grupo de mulheres passou a julgar que os cabelos longos, charmosos e com penteados complicados precisavam ser substituídos assim como os chapéus grandes e espartilhos. O corte *la garçon*, todavia, foi muito mais uma inspiração que “realidade”, pois apesar do visual tomar conta da aparência feminina, poucas mulheres realmente experimentavam a liberdade social, econômica e política capaz de utilizá-lo.

No Brasil, ainda segundo Sant'Anna (2012), essa tendência provocou adesões apaixonadas, mas também críticas ácidas e adaptações inovadoras. Cortar os longos cabelos representava um ato de liberdade e confronto com os ideais patriarcais, uma autonomia feminina difícil de ser aceita, mas também significava aderir apenas a um modismo ou seguir recomendações sanitárias de alguns higienistas. No nordeste do Brasil, esse corte de cabelo, segundo Albuquerque Júnior (2003) não era bem recebido porque assinalava para os mais tradicionalistas que as mudanças, como a quebra das hierarquias sociais, o avanço da modernidade, a ascensão da República e a progressiva vitória da cidade sobre o campo estariam criando outros significados de gênero. A sociedade estaria se feminizando, isto é, as mulheres estariam solapando o lugar tradicional dos homens, o lugar de pai, de patriarca. Fatos marcados na “moda”, pelo corte curto do cabelo das mulheres (*la garçon*) e pela iniciativa de alguns homens em raspar suas barbas, por isso as mulheres que adotavam esse corte eram hostilizadas em público.

Enquanto caminha entre a multidão masculina, aproximando-se da câmera, ouvimos uma música suave de piano e sua voz *over*: “Por que vocês estão fazendo isso com a gente. Qual é a nossa culpa?”. Comentários maliciosos são lançados pelo público eminentemente masculino que a cerca e, em seguida, a câmera foca seu rosto e suas lágrimas

(Fotograma15). Há uma fusão de imagens e uma primeira passagem de tempo, um *flashback*, para uma roda de samba na beira da praia, onde João Dantas avisa Anayde que deixará a Parahyba, mas recusa a sua companhia.

A *voz over* e o *flashback* serão dois recursos cinematográficos bastante utilizados nessa narrativa de Tizuka Yamasaki, estabelecendo uma cumplicidade entre o espectador e as imagens. A *voz over*, segundo Mary Doane (1983), na ficção é um artifício, uma técnica audiovisual que une o som à ilustração, de modo a privilegiar os pensamentos da personagem principal. Dessa maneira, através de um recurso muito semelhante ao narrador onisciente, utilizado na literatura, o protagonista pode expressar seus pensamentos e explicar o que está além da sequência de imagens.

A narração feita pela *voz over* está de fato ligada a um corpo (o do herói) [...] A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: “a vida interior” da personagem [...] como uma forma de discurso direto ela (a voz) fala sem mediação com a plateia, passando por cima das “personagens” e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador (DOANE, 1983, p. 466).

Do mesmo modo que a *voz over*, o *flashback*, entendido aqui como a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente, aproxima espectador e obra, pois exige do primeiro uma atenção maior, para evitar a perda de compreensão da temporalidade marcada pelo filme (ECO, 1994). No cinema brasileiro, seguindo a sua tradução ao pé da letra, esse recurso técnico sempre é utilizado para voltar ao passado, como é possível perceber em *Parahyba mulher-macho*. O filme, ao contrário do livro, recorre ao artifício em vários momentos, fazendo com que a narrativa se desenvolva quase que completamente em *flashback*. Assim, a diretora direciona os episódios que deseja destacar.

O *flashback* promove alterações cronológicas e espaciais num filme, revelando certos acontecimentos ao espectador e ocultando outros. Um corte na imagem pode significar uma volta ao passado, um sonho e/ou uma lembrança. Assim, esse plano de narração forma na mente do espectador uma leitura específica do que está sendo apresentado. Esse modo de conduzir a história cinematográfica mantém o receptor atento ao filme, e, no caso das narrativas sobre o nordeste e seus habitantes, contribui também para a conservação de uma imagem ultrapassada, assim como a fotografia alaranjada

presente no início desse filme e das imagens de *Gabriela*. Fluxo contínuo, sustenta-se a ideia da região como um lugar locado em um passado e o cinema distancia o nordeste, conseqüentemente, do tempo real e da “modernidade”. Para Sylvia Debs (2007), esse distanciamento em relação ao real é o resultado de uma duplicação temporal, para atender a uma necessidade do cinema nacional em retomar a temática nordestina como um ponto de partida para uma discussão sobre os elementos locais e regionais como elementos representativos de valores brasileiros, uma ancoragem audiovisual constante no cinema brasileiro que aparece em tensão (Norte-Sul) no filme *A Hora da Estrela*.

4.1.3 Culpa, lamento e a ascensão de uma estrela

A Hora da Estrela narra, em uma hora e trinta e sete minutos e quarenta e sete sequências, a história da jovem Macabéa, uma migrante nordestina semianalfabeta, que trabalha como datilógrafa numa pequena firma e vive numa pensão miserável. Conhece, casualmente, o também nordestino Olímpico (José Dumont), operário metalúrgico, e os dois começam um namoro desajeitado. Mas, Glória (Tâmara Taxman), sua colega de trabalho, esperta, rouba-lhe o namorado, seguindo o conselho de uma cartomante a quem, logo após, Macabéa faz uma consulta, Madame Carlota (Fernanda Montenegro), e essa prevê seu encontro com um homem rico, bonito e estrangeiro. Ela vai embora da consulta com a “Madame”, animada, mas acaba sendo atropelada por um carro Mercedes Benz e morre, realizando finalmente seu sonho: “ser uma estrela de cinema”.

Considerada uma produção cinematográfica relativamente barata, já que custou apenas 150 mil dólares, o filme *A Hora da Estrela* foi vendido para 24 países e recebeu vários prêmios no Festival de Brasília, incluindo Júri Popular e Especial da Crítica e o Urso de Prata para Melhor Atriz no Festival de Berlim. Segundo Carlos Roberto de Souza (1998), o filme conquistou o público e a crítica, explorando o universo social paulista e o emocional do migrante nordestino, bastante explorado no cinema brasileiro na década de oitenta (vide Capítulo 2), e suas incompatibilidades em seus noventa e seis minutos. Sem excessos ou glamourização, o filme focaliza a essencialidade das coisas e expõe a

existência através de uma abordagem moral sutil de seus personagens. Para os críticos de cinema, como Clóvis Marques (1986), Macabéa encarna uma personagem maior do que o próprio Fabiano de *Vidas Secas*. Com suas “mil expressões” e “eloquência muda”, ela canaliza e esboça diversos sentimentos dos brasileiros, principalmente das mulheres que vivem no universo estagnado da nossa sociedade.

Suzana Amaral comprou os direitos autorais sobre o livro homônimo de Clarice Lispector dois anos antes de começarem as filmagens que duraram apenas 28 dias. Passou dois anos fazendo e (re)fazendo o roteiro, buscando, segundo ela mesma, atender a um princípio definido pela própria Clarice Lispector: “O que importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras” (SCORSI, 1999, p. 137). Destacamos que no livro, situado no Rio de Janeiro, Lispector, em suas cento e seis páginas, além de investigar os impasses criados pela separação dos indivíduos em diversos subgrupos sociais, discute também os dramas psicológicos que envolvem o processo da escrita e a criação literária, a partir da figura do narrador onisciente Rodrigo.

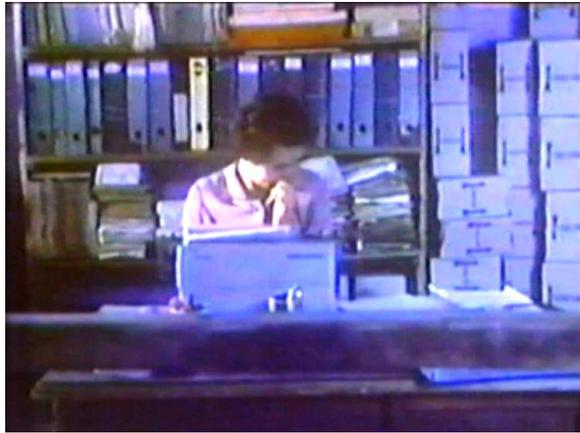
(...) Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? (...) Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável (...) [LISPECTOR, 1990, p. 25].

A transcrição cinematográfica dirigida por Amaral apresenta algumas diferenças relevantes em relação ao romance de Clarice Lispector. Inicialmente, devemos levar em consideração que a história de Macabéa, escrita por Lispector no final da década de 1970, faz parte de um grupo literário do campo da prosa, definidos por Barbieri e Silverman (2000 *apud* SOUZA, 2009) como romance intimista, cuja principal característica é empreender “(...) um olhar para dentro de uma personagem que está vivendo uma situação sociopolítica caótica” (p. 39) e “(...) são submetidos a um processo de isolamento psicológico e de desintegração espiritual, num tom intimista, em meio a um cenário sociopolítico adverso que não contribui para a sua reorganização psíquica” (p. 40). Em segundo lugar, Suzana Amaral, conforme consta em entrevista concedida a Rosália Scorsi (1999), preferiu não fazer uso da figura do narrador Rodrigo, presente no livro, porque não pretendia utilizar *flashback*, um recurso fílmico, conforme já observamos no filme *Parahyba mulher-macho*, para evitar a perda de compreensão da temporalidade marcada

pelo filme (ECO, 1994). Já a personagem Madame Carlota (Fernanda Montenegro), cartomante, ao contrário do livro, é enfatizada, fato que fica bem definido na sua caracterização: figurino e maquiagem (SCORSI, 1999).

Para nós, contudo, é proeminente que essa opção da diretora possa ser lida como uma preferência pela constituição de uma obra cinematográfica que dá um novo sentido e estabelece uma estética mais feminista para o cinema nacional. Sua alternativa foi se servir de uma estrutura que não prioriza o masculino como sujeito ativo da narrativa e o feminino como objeto passivo de um olhar espectral definido pelo visual do homem, em sintonia com as palavras de Laura Mulvey (1983) de que no cinema “As mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para ser olhada” (p. 444).

O filme começa ao som do programa Rádio Relógio, muito comum nas madrugadas na década de oitenta, enquanto os créditos iniciais aparecem em branco na tela azul, anunciando seus principais atores, atrizes e equipe técnica. Durante esses três minutos e quinze segundos, os espectadores sofrem com a espera marcada pelas informações de horários e curiosidades como o tempo de voo que uma mosca levaria para dar uma volta ao mundo. Repentinamente, surge na tela, em plano médio, a figura de um gato malhado lambendo algo no chão. A câmera, paulatinamente, se afasta e apresenta um ambiente caracterizado como um escritório até pausar, em plano médio dessa vez, marcando na cena a presença da protagonista da história: a jovem Macabéa, que está sentada, limpando seu nariz com a blusa azul que veste (Fotograma 16). À sua frente, uma máquina de datilografia baliza essa primeira caracterização da personagem.



Em seguida, o olhar do espectador é deslocado novamente para a figura do gato que passa por debaixo da mesa onde Macabéa escreve à máquina e chega a um local delimitado pela composição do cenário como um almoxarifado, onde surge a primeira imagem da personagem Raimundo (Umberto Magnani). Ele parece conferir algo e após um corte seco é projetada novamente a imagem de Macabéa sentada à mesa do escritório, desta vez puxando o papel da máquina e juntando-o a outros que se encontram ao seu lado. A narrativa fílmica é marcada pela terceira vez pela imagem do gato malhado, agora lambendo um pedaço de madeira e volta para Macabéa que se levanta, sendo acompanhada pela câmera na descida de uma escada de madeira que, cenograficamente, delimita o seu local exato de trabalho dentro do escritório.

A câmera acompanha seus movimentos no espaço de um possível almoxarifado (Fotogramas 17 e 18) até surgir um novo elemento humano, a personagem Glória (Tâmara Taxman) a partir da aproximação de Macabéa (Fotograma 19). O gato é um símbolo bem presente no cinema feito por mulheres. Ele parece representar o espírito de independência e individualismo que elas gostariam de cultivar na sociedade e, para nós, o gato é uma analogia a Glória, por seu instinto felino, astúcia, sensualidade e poder de sobrevivência. Mas, ele também pode ser definido como uma alegoria que se refere ao determinismo sócio-histórico dos mais fortes vencerem os mais fracos, porque, não por acaso, sua última aparição será antes da revelação de uma cena em que Glória procura Olímpico, a princípio a pedido de Macabéa, depois cumprindo o conselho da cartomante, e “rouba” o namorado da “coleguinha”.

17-18-19



Após um breve diálogo entre Raimundo e Glória, ouve-se uma voz chamando o primeiro. Aparece a personagem Pereira (Denoy de Oliveira), sentado numa mesa, com olhar carrancudo e impaciência registrada por seus movimentos corporais. Raimundo chega e enceta uma conversa entre os dois sobre a incompetência e porcaria do serviço realizado pela nova datilógrafa que tem nome estranho. A conversa entre essas duas personagens, presenciada por Macabéa do lado de fora da sala (Fotograma 20), serve para anunciar ao público que nossa protagonista foi a única que aceitou o parco salário oferecido por eles.



20

Nesses diálogos, ausentes no livro que serviu de inspiração para a narrativa fílmica, percebemos a existência de uma referência sutil às diferenças entre homens e mulheres no trabalho e os direitos trabalhistas femininos que estavam sendo reivindicados pelo movimento feminista na década de 1980 (VALENTE, 1995). Todavia, Raimundo não se expressa verbalmente, gestualmente notamos que há um descontentamento desse com o fato que se refere a um problema recorrente na luta feminista: o controle masculino do trabalho das mulheres e as diferenças salariais entre homens e mulheres, cujo resultado é uma distribuição desigual dos recursos sociais entre os sexos (COSTA, 2010).

Na década de oitenta, as mulheres trabalhadoras brasileiras começaram a descobrir os delicados fios de discriminação que faziam parte dos nossos códigos sociais e passaram a compor uma aliança com mulheres de outras classes para combater as diferenças de

gênero que marcavam o mercado de trabalho. Apesar de uma efetiva participação nas lutas trabalhistas nos sindicatos, as mulheres não conseguiam compor as diretorias dessas associações e apresentavam salários defasados em relação aos homens que ocupavam o mesmo cargo.

Macabéa entra na sala e Pereira solicita que ela se retire, afirmando que depois Raimundo falará com ela. Macabéa pede desculpas e se retira da sala. Após sair e fechar a porta, a pedido de Pereira, a protagonista volta para sua mesa e come um pão em frente a uma máquina datilográfica, enquanto Pereira comenta com Raimundo o quanto ela é feia e exige que ao menos ela seja higiênica e eficiente no trabalho. A câmera gira em torno de Macabéa que come de boca aberta e ouvimos dois miados de gato. Raimundo aparece na cena e aproximando-se da mesma, joga alguns papéis sobre sua mesa e solicita que ela seja mais cuidadosa com o trabalho que está cheio de gordura, furos e sujeira. Ele sugere uma possível demissão e a câmera congela em *close* no rosto da protagonista que, sem muita expressividade, pede desculpas novamente.

O *close* ajuda a eliminar a distância que separa a atriz dos espectadores e aproxima a plateia da personagem Macabéa que, nas cenas iniciais do filme e, em linhas gerais durante toda a narrativa de *A Hora da Estrela*, é marcada por seus aspectos insólitos de feminilidade em contraste aos padrões de beleza e sensualidade prevalentes nas mulheres do mundo cinematográfico. A estratégia narrativa adotada pela diretora, em primeira pessoa, também reforça e promove a necessária cumplicidade com a personagem que, numa perspectiva realista, busca seu lugar no mundo. A dualidade vivida por Macabéa nos remete também aos dramas existenciais vividos por outra protagonista nordestina, *Luzia-Homem*, que se divide entre uma vingança familiar e seus anseios femininos.

4.1.4 Luzia, a mulher-homem

O filme *Luzia-Homem*, dirigido por Fábio Barreto, também é uma transcrição para as telas de cinema de uma obra literária. No entanto, ele se destaca das outras três produções audiovisuais por nós analisadas porque o enredo da trama é bastante diferente

das motivações da história original, escrita por Domingos Olímpio. O roteiro, caracterizado como uma produção coletiva, assinado por Bruno Barreto, Cacá Diegues, Tairone Feitosa, Aguinaldo Silva e o próprio Fábio Barreto, narra a história da pequena Luzia que, escondida, assiste ao assassinato de seus pais na caatinga cearense. Em seguida, é criada por um padrinho vaqueiro (Ruy Polanah) com quem já jovem (papel vivido pela atriz Claudia Ohana) adquire hábitos socialmente masculinos, como saber atirar e tocar o gado e, após a morte de seu “protetor”, resolve se vingar daqueles que tiraram a vida de seus pais. Vai então trabalhar na fazenda Campo Real, onde se envolve emocionalmente, primeiro com o vaqueiro Torquato (Chico Diaz) e depois com os irmãos Alexandre (Thales Pan Chacon) e Raulino (José de Abreu) até descobrir que seu “alvo” era o jagunço Crapiúna (Gilson Moura) e assassiná-lo.

Em contrapartida, o romance escrito pelo cearense Domingos Olímpio, dividido em vinte e oito capítulos, apresenta a protagonista Luiza como uma migrante nordestina que se junta a outros milhares de retirantes para trabalhar na construção de uma penitenciária na pequena cidade de Sobral, no noroeste do Ceará. Seguindo as tendências do regionalismo nordestino, esse autor, sob a égide do naturalismo, foca sua descrição nos problemas da seca e na luta dolorosa entre o homem e o meio hostil que o degenera.

Nesse cenário conhecemos Luzia, que enfrenta a seca e trabalha muito para poder sustentar sua mãe doente que vive deitada numa rede sem poder sequer beber um copo d’água sozinha. As duas contam com a amizade de Teresinha e Alexandre; esse último, no desenrolar da história, declara seu amor à protagonista que sofre com o assédio e as maldades de Crapiúna, o soldado sem escrúpulos que, no final da narrativa romanesca mata Luiza, mas morre ao cair de um penhasco devido à dor e à falta de visão, pois, na luta contra essa mulher, tem um olho arrancado.

Indicado como melhor filme, em 1988, no Festival de Cinema de Gramado, essa narrativa audiovisual, que tem cento e cinco minutos, começa com as imagens de uma pequena propriedade rural onde um homem e uma mulher trabalham em um pequeno curtume, dividido do local onde os animais pastam por uma cerca de pedaços de pau. Enquanto a câmera se aproxima para conhecermos os detalhes da ação do casal (Fotograma 21), vemos a pequena Luzia brincando nas margens de um pequeno riacho (Fotograma 22). Em seguida, há uma alternância de planos do casal, tensos com o barulho

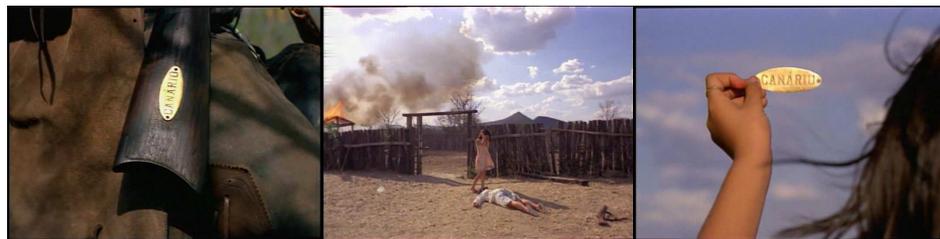
da chegada de alguns jagunços e da menina que corre para se esconder no meio dos animais no curral (Fotograma 23), de onde assiste aos pais serem encurralados por cinco homens e barbaramente assassinados.

21-22-23



Durante o homicídio (Fotogramas 24 e 25), ouvimos um aboio cuja letra se refere a um canário e, logo mais, após a partida dos pistoleiros, a menina, ao se aproximar do corpo da mãe, acha uma etiqueta de espingarda no chão com o nome desse pássaro (Fotograma 26). Surge a figura de um velho vaqueiro (Fotograma 27) que fala “Vamos embora, Luzia, eles podem voltar. Os homens de Campo Real”, Em seguida, ele coloca a pequena menina em seu cavalo, a câmera se afasta em um grande plano e assistimos ao deslocamento dos dois em direção à câmera. Enquanto o vaqueiro e a menina se afastam do local dos assassinados, lentamente, a fotografia perde um pouco o colorido, demarcando que aquele lugar agora pertence ao passado de Luzia (Fotograma 28) e aparecem os créditos iniciais do filme (Fotograma 29).

24-25-26



27-28-29



Com o final da exibição dos créditos iniciais do filme, vemos agora Luzia como uma bonita jovem, com trajes masculinizados, tomando conta de um rebanho de cabras enquanto seu velho padrinho descansa na soleira da porta onde moram. Em seguida, há uma alternância entre planos abertos de Luzia conduzindo rebanhos de cabra e gado (Fotograma 30), montando a cavalo, aprendendo a manusear armas (Fotograma 32) e cortando lenha e planos fechados em close, onde a jovem chora escondida (Fotograma 31), encobrimo seu sofrimento do velho padrinho. Depois, a câmera foca os pés de um vaqueiro e sua subida lenta vai apresentando ao público a nova Luzia – uma bela vaqueira que carrega no peito a etiqueta e espingarda como lembrança da morte de seus pais.

30-31-32



Após essa breve caracterização de Luzia, a música cessa e temos um novo diálogo entre ela e o padrinho. Ele reclama da seca que assola novamente o sertão, lamenta as mortes e pede para Luzia levá-lo para ver o mar. Após carregá-lo nas costas por um grande trajeto (Fotograma 33), ratificado pelas imagens de mudança da vegetação, cenário das ações realizadas em grande plano, Luzia assiste a morte de seu padrinho na porta de uma propriedade (Fotograma 34) cuja placa aponta “Fazenda Campo Real”. Antes de morrer, o velho homem ainda roga a Luzia que esqueça o seu sentimento de vingança e o imperativo de tirar a vida de quem assassinou seus pais. Em seguida, Luzia faz seu sepultamento ao lado da estrada e faz uma oração diante da cruz que marca a cova rasa que ela mesma fez para sepultar o velho padrinho (Fotograma 35).

33-34-35



O dia amanhece, Luzia desperta e ouvimos o barulho de um avião. Escondida entre arbustos, nossa protagonista acompanha o pouso de uma aeronave e a chegada de uma caminhonete. Nesse momento, somos apresentados a Raulino e Alexandre, os dois, juntamente com Teresinha (Luiza Falcão), são os donos da Fazenda Campo Real. Alexandre acaba de chegar dos Estados Unidos, onde estava estudando, enquanto os dois irmãos cuidavam de sua mãe (Antonietta Noronha) e das terras da família. Ao lado de Raulino aparece, pela primeira vez no filme, também o pistoleiro Crapiúna e, como já mencionamos, aqui começam a serem traçadas as principais diferenças entre as narrativas fílmica e literária, sendo preservadas na primeira apenas o nome das personagens criadas por Domingos Olímpio.

Assim, durante o restante da trama assistiremos, além da saga de Luzia para vingar a morte de seus pais, um embate ideológico entre os irmãos Raulino e Alexandre que expõe mais uma vez um tema recorrente nos filmes que abordam o nordeste e sua gente: o campo social retrata sempre o tradicional *versus* o moderno. Raulino encarna a personalidade dos antigos coronéis nordestinos, fortemente caracterizado pelo bigode e o chapéu (ambos símbolos de poder). Extremamente autoritário, bem relacionado com políticos e representantes do judiciário na cidade, Raulino deseja dominar todas as terras da região, como fez com sua irmã e mãe. Para tanto, pretende contar com a ajuda de seu irmão Alexandre, que chega dos Estados Unidos e acaba se apaixonando por Luzia. Alexandre simboliza a “modernização” do mundo e suas ações na trama giram em torno da instalação de procedimentos para a extração de minerais no nordeste. Sua caracterização é feita a partir da sua ligação com as evoluções tecnológicas e as roupas da moda (Fotograma 36).

36



4.2. O CAMPO SOCIAL RETRATADO PELOS FILMES

Como podemos perceber, o campo social retratado pelos quatro filmes (o sul da Bahia nos anos vinte; os anos trinta na Paraíba; São Paulo dos anos oitenta e o noroeste do Ceará, sem precisão temporal na narrativa fílmica) é caracterizado pelas transformações políticas e sociais advindas do choque entre o tradicional e o moderno. Nesses contextos, identificamos que nossas quatro protagonistas são nordestinas deslocadas do tempo e do espaço, não apresentando boa aceitação das demais personagens presentes no campo sociocultural pintado pelas quatro tramas cinematográficas.

Gabriela é um misto de animal e criança, anda descalça pelas ruas, se agacha, pula muro, brinca com os moleques. Um comportamento incomum para as mulheres da sociedade de Ilhéus que não aceitavam, assim como os homens, a baiana ingênua, amorosa, disponível e possuidora de uma sensualidade intrínseca, o que a faz objeto e vítima de várias atitudes preconceituosas.

Anayde também é uma mulher deslocada na Paraíba dos anos trinta. Ela vive um conflito interno, pois ao mesmo tempo em que reafirma a sua liberdade encontra-se presa a João Dantas por laços afetivos. É a heroína que luta pelo direito ao voto feminino, pela liberdade financeira e intelectual e por exercer livremente a sua sexualidade, dissociada das convenções sociais de namoro, noivado e casamento; atitudes e características entendidas naquela época como inerentes ao sexo masculino, como o fato de usar os cabelos curtos ou de tomar a iniciativa na sua iniciação sexual.

Macabéa é uma migrante alagoana, ignorante, pobre, suja e desengonçada que revela a desesperança dos nordestinos, desajolados na metrópole paulista dos anos oitenta, através dos vários pedidos de desculpas que emite ao longo da trama, como se precisasse pedir perdão por sua própria existência ou agradecer pela atenção recebida. Essa representação expressa uma alteração de padrões culturais na metrópole paulista nos anos oitenta, quando uma parcela considerável de trabalhadores passa a viver a experiência da condição proletária na situação de migrante nordestino. Essas pessoas, conforme retratada em *A Hora da estrela*, além da necessidade de procurar emprego, conviviam com a precisão de obter documentos, arrumar moradia, enfim, se ressocializar quase que completamente. Nas

imagens do filme, vemos ainda acentuados os mecanismos de exclusão, desenraizamento e marginalização desses migrantes pobres.

E, por fim, Luzia é uma jovem que vê sua vida transformada a partir do assassinato de seus pais, quando precisa se tornar uma vaqueira e adquirir hábitos manifestamente masculinos para a sociedade da época. Consequentemente, Luzia passa a conviver com seu desejo de vingança e com o preconceito das pessoas em detrimento das suas curiosidades femininas.

Essas mulheres, por não se adequarem-se às normas ritualizadas de sexo e gênero no ambiente social em que viviam; por adotarem um comportamento em desacordo com a ideia de feminilidade determinadas como ideal, acabam sendo vítimas de uma série de estereótipos e preconceitos e têm propagada uma imagem negativa da identidade representada por elas na narrativa audiovisual. Isto porque, “Na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos.” (LIPPMAN, 1976, p. 151).

Para nós, parafraseando Dominique Maingueneau (2002), o sentido oculto que devemos captar, marcado pela existência do “desencaixe social” vivido pelas quatro protagonistas nordestinas nas suas referidas tramas, é o desconforto das mulheres brasileiras na sociedade na década de oitenta. Ou, simplesmente, considerando que um filme, mas que entretenimento, é uma arte, uma prática social, conforme, já mencionou Ferro (1992), compreendemos que o cinema brasileiro na década de oitenta dialogou com o movimento feminista alterando a forma de representação das mulheres brasileiras nos filmes ficcionais, especificamente das mulheres nordestinas. Como verificamos no Capítulo 1, a transição política do regime militar para o primeiro governo civil não trouxe consigo o fim do patriarcado e do domínio masculino nas áreas privadas e públicas de nosso país.

Gabriela, Luzia e Anayde não são declaradamente feministas, mas se constituem como personagens que desestabilizam o mundo dos homens, porque subvertem os padrões morais, religiosos e sociais do mundo patriarcal presente nas imagens. Macabéa, por sua vez, descobre sua força de trabalho, sensualidade e novos hábitos. Cada uma, ao seu modo, junto com outras personagens femininas presentes nas tramas, como Glória, em *A hora da estrela*, expressa suas desconformidades e seus dramas enquanto constrói seu próprio

destino, transitando de uma situação que as desafia para ir ao encontro de uma posição de maior autonomia e humanidade. Ao lutarem pelo próprio prazer e pelo direito de gerir suas vidas, essas nordestinas se constituíram como símbolo das mudanças sociais presentes na sociedade brasileira na década de oitenta; instituíram uma nova leitura, um novo olhar sobre o entrelaçamento do Brasil novo, moderno e democrático *versus* o país tradicional e arcaico que ainda vivia sob a égide de uma ditadura militar.

O “desencaixe” dessas quatro protagonistas no ambiente social está enraizado no descontentamento que existia entre as mulheres brasileiras nesse momento. Apesar da ampla participação feminina na luta pela abertura do regime militar, pela constituição das diretas já etc., não houve o reconhecimento de algumas de suas bandeiras de luta, como os direitos pelo próprio corpo e a necessidade de proteção contra a violência simbólica, física e sexual promovida pelos homens, por exemplo. Esse “descontentamento feminino” nos parece ser muito bem retratado pelos quatro filmes, na forma como caracterizam as quatro protagonistas estudadas por nós nesta tese. Pensamos também que o “deslocamento” dessas personagens serve como alegoria para o exílio político sofrido por mulheres e homens numa sociedade marcada pelo regime ditatorial.

Como mencionamos no Capítulo 2, segundo Luciana Klanovicz (2006), o desejo de liberdade feminino é, principalmente, focado na década de oitenta, no prazer sexual e no direito da mulher de ser possuidora de seu próprio corpo e de adotar atitudes como a exigência do uso da camisinha e pregar a defesa do orgasmo feminino. Em contrapartida, havia uma pressão social para um modelo de mulher constituído pela mistura da imagem da mãe piedosa, divulgada pela igreja; a mãe educadora, imposta pelos valores positivistas; a esposa dedicada, companheira do aparato médico higienista; e a virgem pura sexualmente pronta para casar.

4.3. A CARACTERIZAÇÃO DAS MULHERES NORDESTINAS NAS TELAS

4.3.1. As atrizes e nossos primeiros olhares sobre nossas quatro personagens nordestinas

Inevitavelmente, não podemos desconsiderar, no processo de análise da caracterização das mulheres nordestinas nos quatro filmes em apreço, a relevância das atrizes escolhidas para dar vida a essas personagens. Para Bruno Barreto, Sônia Braga representa muitos atributos das mulheres brasileiras/nordestinas: quadris largos, cintura fina, pele morena, seios médios, cabelos encaracolados e a delicadeza de um semblante que contrasta com a aridez da paisagem e realçam, ao mesmo tempo, uma sensualidade brejeira, misto de exibicionismo difuso e erotismo explícito. Por isso, nas cenas em que ela aparece a câmera praticamente passeia voyeuristicamente por sobre a sua anatomia, reforçando um papel tradicional atribuído ao corpo das mulheres nas telas, muito utilizado, como mencionado anteriormente no terceiro capítulo, no cinema brasileiro na década de oitenta.

Essas peculiaridades reforçam a caracterização de Bruno Barreto como um diretor-conservador que, apesar de ter escolhido uma narrativa fílmica essencialmente feminina, possui um “olhar masculino” sobre o corpo feminino e confirma as palavras de Laura Mulvey (1983) de que no cinema “As mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para ser olhada” (p. 444). Declaração confirmada em uma sequência do filme em que a narrativa fílmica rompe com o fluxo do livro e aponta uma multiplicidade de códigos que vão compondo uma sincronização variada entre palavra, imagem e caracterização de personagens focada, principalmente, na exploração da imagem feminina de Gabriela/Sônia Braga.

Sônia Braga estreou no cinema brasileiro fazendo *O Bandido da luz vermelha* (1968), uma breve aparição como vítima de Jorge, o protagonista, que era surpreendida em sua casa e vítima de violência sexual. Seu primeiro grande papel foi no filme *A*

moreninha(1971), um musical, estreado ao lado do ator David Cardoso. Seu sucesso estrondoso, realmente, surgiu a partir da novela “Gabriela”, que protagonizou na Rede Globo de Televisão, no período de 14 de abril a 24 de outubro de 1975, uma adaptação de Walter George Durst, com direção de Walter Avancini.

Após essa conquista, ela foi convidada para viver, nas telas brasileiras, como já mencionamos no terceiro capítulo, o longa-metragem *Dona Flor e seus dois maridos* (1976). A fama e a notoriedade dessa atriz acompanhou o sucesso de bilheteria e crítica desse último filme e Sônia Braga se tornou um “símbolo sexual” brasileiro.

Depois de *Dona flor e seus dois maridos*, Braga ainda fez *A dama do lote* (1978), uma história do escritor Nelson Rodrigues, conduzido por Neville de Almeida e *Eu te amo* (1981) de Arnaldo Jabor, antes de estrelar *Gabriela*. Segundo matéria na Revista Cinemin da época, somente Sônia Braga se destacava no filme, pensado e elaborado como um produto voltado para o mercado audiovisual internacional, por isso ela se tornou internacionalmente famosa a partir dessa narrativa que explorava nitidamente sua imagem feminina (*apud* MONZANI, 2003).

Essa exploração da figura feminina para o fluxo da narrativa, passa a caracterizar Gabriela como uma típica nordestina. Descrita pela música composta por Antonio Carlos Jobim e Dorival Caymmi (1983) e interpretada por Gal Costa. O casamento entre música popular e imagem cinematográfica, como verificamos no Capítulo 2, era um traço muito comum no cinema brasileiro na década de oitenta e a programação dos meios de comunicação, como a televisão e o rádio. Mas, nesse caso, em específico, percebemos uma forte tendência das imagens em acompanhar o descrito na canção que retrata a personagem. Logo, Gabriela passa a encarnar a baiana ingênua, amorosa, disponível e possuidora de uma sensualidade inerente.

Vim do Norte, vim de longe
De um lugar que já não há
Vim dormindo pela estrada
Vim parar nesse lugar
Meu cheiro é de cravo
Minha cor de canela
E minha bandeira é verde e amarela
Pimenta de cheiro, cebola em rodela
Um beijo na boca, feijão na panela
Gabriela

Enquanto ouvimos essa canção, a câmera se encarrega de nos apresentar Gabriela em diversas atitudes: suada, cozinhando (Fotograma 39), com roupas provocantes e flor no cabelo; penteando os longos cabelos sem roupa (Fotograma 38); limpando a casa; tomando banho nua (Fotograma 37); cochilando num banco no quintal da casa com vestido decotado e sem calcinha etc. Os enquadramentos em plano médio e *closes* reforçam o jeito sedutor da “morena”, justificando o fato de Nacib ter sido enfeitiçado. Os *closes* acentuados no “cinema de mulheres” reivindicam a relevância do lado subjetivo e intelectual da personagem em detrimento da exploração do corpo físico, uma tendência que não é percebida nessa narrativa. De igual modo, o figurino da personagem, marcado por roupas finas, transparentes, coloridas e com várias fendas e decotes, reforça uma sensualidade que parece não ter sido aquela expressa por Jorge Amado, mas o resultado de uma necessidade do diretor em diminuir o fluxo da ação cinematográfica para valorizar momentos de contemplação erótica, acentuando os enquadramentos de nudez do corpo da atriz Sônia Braga e as cenas de simulação de atos sexuais da performance do casal Nacib e Gabriela, uma propensão muito utilizada, conforme já delineamos no Capítulo 2, nas pornochanchadas como estratégia para atrair o público.

37-38-39



Tizuka Yamasaki, em contrapartida, nunca justificou em entrevistas a escolha de Tânia Alves para viver o papel de Anayde Beiriz. Contudo, podemos traçar um paralelismo entre as duas composições físicas apresentadas pela atriz de Tizuka (Fotograma 41), e por Sônia Braga (Fotograma 40). Ambas possuem a mesma tonalidade de pele, são magras, mas possuem seios e quadris relativamente fartos, cabelos volumosos, compridos e encaracolados, olhos escuros e sorriso aberto e feliz, atendendo a um padrão de beleza atribuído às mulheres nordestinas.

40-41



Tânia Alves, além de atriz é cantora e dançarina, estreou no cinema brasileiro em *Emanuelle Tropical* (1977) de José Marreco e, logo em seguida, foi convidada para participar do filme musical *Morte e Vida Severina* (1977) de Zelito Viana, inspirado na peça homônimo do escritor João Cabral de Melo Neto, ao lado de nomes como o ator José Dumont e a cantora Elba Ramalho. Depois, ainda participou de quatro filmes brasileiros antes de ser convidada para protagonizar *Parahyba mulher-macho*, após viver o papel de Maria Bonita na primeira minissérie nacional “Lampião e Maria Bonita”, no período de 26 de abril a 5 de maio de 1982, produzida pela Rede Globo de Televisão.

Assumidamente feminista, apesar de não concordar que seus filmes sejam rotulados como “cinema de mulheres”, Yamasaki, que inovou nas telas por resgatar a história de uma mulher revolucionária, preferiu fazer uma caracterização inicial da personagem Anayde mais focada na contradição de seus aspectos físicos, políticos e psicológicos. As lágrimas de Anayde chamam - conforme mencionamos anteriormente - um *flashback* que se estende por quase toda a duração do filme. Primeiro, ela busca um momento mais recente, a despedida do amante na noite anterior e, depois, após a aparição de uma cena em que uma baleia nada no mar, a personagem volta à sua infância e faz o espectador conhecer fatos que marcaram a sua vida e que serão cruciais para a compreensão da sua personalidade.

42-43-44



Destarte, observarmos uma pequena Anayde admirando-se ao espelho (Fotogramas 42-43 e 44); em seguida, na cerimônia de eucaristia a garotinha parece não se importar

com o ritual que acontece ali e com as promessas de castigos divinos. E, mais tarde, na adolescência, vê-se ainda a sua iniciação sexual, seu desenvolvimento acadêmico, e o despertar de suas inquietações sobre a posição da mulher na sociedade (Fotograma 45). Então, numa aula, a professora a surpreende escrevendo um de seus poemas, toma-lhe o caderno e lê em voz alta para a turma:

Devo acrescentar-te que meus amigos me chamam de 'Pantera dos olhos dormentes', sabes por quê? Porque dizem que nos meus contos eu sempre coloco uma mancha de sangue, e porque gosto de tudo que é vermelho. Creem eles que eu sou trágica, que gosto desse amor (...).

Anayde se levanta e numa encenação (Fotograma 46), completa o texto iniciado pela professora:

Amor que queima, dessa paixão que devora, dessa febre amorosa que mata. É certo que antigamente eu pensava que se viesse a amar alguém seria desse modo. Simpatizava extremamente com essas mulheres que matavam àqueles a quem tinham amado, que faziam morrer seus amantes nos braços, misturando a delícia de amar à agonia de morrer(...).

45-46



47



No fim da cena, o caderno no rosto da aluna é a punição dada pela professora às ideias transgressoras de Anayde (Fotograma 47). Para nós, uma nova protagonista é apresentada, ela queria ser livre, independente, desligada dos valores morais e das regras

sociais que aprisionavam as mulheres da época. Mesmo sendo aluna laureada na formatura da escola, Anayde não consegue emprego e, após dançar com o ilustre advogado João Dantas na noite de sua formatura e procurar uma escola para lecionar sem sucesso, ela resolve cortar seu cabelo curto, adotando o modelo *la garçon*, como já descrevemos. Apesar de o seu figurino acompanhar o padrão de roupas utilizadas pelas outras personagens femininas: vestidos comportados, meias-calças opacas, sapatos fechados etc., na sociedade fictícia da Parahyba seu corte de cabelo remetia a um visual ligado a prostitutas.

Tizuka Yamasaki, assim como Bruno Barreto, também utiliza a música como instrumento de caracterização das mulheres nordestinas. Dessa vez a canção escolhida é “Paraíba” (1952) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, na trilha sonora da história, interpretada por Tânia Alves, a própria Anayde Beiriz. Para nós, um dos objetivos mais aparentes do filme ao fazer uso dessa melodia é representar as mulheres nordestinas como um “cabra-macho”, da mesma forma que os homens da região. Conforme delinea Albuquerque Júnior (2003), os discursos formulados sobre a identidade do nordestino revelam que essa figura sempre foi pensada no masculino e, nesse contexto, até mesmo algumas mulheres, quando assumiam funções tipificadas pela sociedade como próprias do universo masculino, eram vistas em certos casos como mulher-macho. Isso porque, como já vimos, o nordestino foi desenhado como um homem que precisa ser forte e resistente, quase um homem cacto, para poder sobreviver a um ambiente considerado como hostil. Nesse sentido, até as personagens femininas costumam ganhar personalidades masculinas, já que somente uma mulher com essas qualidades poderiam resistir a um clima árido e um contexto violento como o do sertão.

No entanto, essa condição não elevava a mulher a um patamar mais alto. Na verdade, acontecia o contrário, pois essa postura a deixava à margem da sociedade e o cinema representa muito bem isso, especialmente na narrativa aqui analisada. Analogamente, podemos ler que a personagem “real” Anayde Beiriz luta contra a sua “aparência externa feminina” para demonstrar sua “essência interna masculina”. Em suas atitudes e gestos, ela duela contra a “aparência” fragilizada das mulheres nordestinas e seus poucos direitos, sem nenhuma representatividade social e política, em favor de uma “essência” forte, masculina

e resistente; por isso o adjetivo mulher-macho é também empregado no filme *Luzia-Homem*, protagonizado pela atriz Claudia Ohana.

A atriz Claudia Ohana (Fotograma 50), assim como Tânia Alves (Fotograma 49), também é atriz e cantora e apresenta um tipo físico semelhante ao proporcionado pelas atrizes Sônia Braga (Fotograma 48) e Tânia Alves no vídeo, como podemos verificar nessas fotos.

48-49-50



Claudia Ohana iniciou sua carreira no cinema no filme *Amor e traição* (1979) de Pedro Camargo, antes de estrear *Luzia-Homem*, participou de outros três filmes brasileiros e posou em 1985 para a Revista Playboy, tornando-se também, assim como Sônia Braga, um símbolo sexual. Fábio Barreto, por sua vez, fez a opção por valorizar menos a exposição física do corpo dessa primeira atriz, apresentando desde a sequência inicial do filme, após a apresentação dos créditos iniciais, imagens que delineiam o processo de construção da personalidade da protagonista que adquire hábitos, normalmente, designados na nossa sociedade para os homens, especificamente o vaqueiro nordestino, justificando o título do filme *Luzia-Homem*.

No livro, o autor Domingos Olímpio caracteriza nossa protagonista como uma donzela guerreira apenas porque ela possui a mesma força física que os homens trabalhadores da construção da cadeia pública e em razão de sua moral inabalável. A caracterização da personagem Luzia também parece atender a necessidade desse autor em relacionar Luzia à própria feição da natureza do sertão nordestino, por isso sua presença como uma mulher dura e seca, de acordo com a paisagem de Sobral.

51-52-53



No filme, o figurino de Luzia é marcado pela presença do traje completo de vaqueiro: chapéu de couro e gibão (Fotogramas 51 e 52). Essas roupas que servem para proteger o corpo e o rosto do vaqueiro do sol e da vegetação espinhosa da caatinga, também convêm para acobertar o corpo da personagem do pescoço até a cintura, ajudando a jovem Luzia a enfrentar o assédio dos homens (Raulino, Alexandre, Torquato e Crapiúna) e assinalar a ambiguidade entre força e delicadeza que marca a protagonista. A cor (marrom, cinza e branco amarelado) e o material desgastado dos trajes colaboram ainda para a sua caracterização como trabalhadora, sugerindo sua origem humilde e seu pertencimento à aridez do sertão descrita no livro por Domingos Olímpio. Esse autor seguia uma tendência de outras obras literárias que abordavam o sertão como cenário, aproximando as características dos corpos e temperamentos das personagens ao solo e ao clima dos lugares onde viviam (Fotograma 53). A identificação de Luzia aos aspectos da natureza sertaneja e a adoção de costumes considerados como masculinos seriam responsáveis pelo seu “embrutecimento” e pela perda de uma afetividade, bondade e resignação para com os diversos acontecimentos da vida, condições próprias do universo feminino segundo o patriarcado, por isso essa protagonista rompe com as normas sociais e convenções de gênero e dá nome ao filme: *Luzia Homem*.

A caracterização da personagem Luzia e a representação da mulher nordestina são impostas no filme pelo fato dessa protagonista fugir ao padrão feminino da época. Ela é mulher, porém se veste e apresenta como habilidades valores comuns aos homens da região, o que prejudica sua aceitação naquele mundo machista e autoritário. Luzia é uma mulher que subverte o código patriarcal. Ela surpreende até na forma como monta seu cavalo, um símbolo do poder sexual, e demonstra a força, a coragem e a valentia necessárias a um vaqueiro nordestino.

Na quinta sequência do filme, somos convidados, como espectadores, a participar de uma vaquejada (uma modalidade de competição entre vaqueiros, cujo objetivo é derrubar o

boi em uma marca de faixa feita no chão, ajudados por um peão). Luzia também assiste ao espetáculo, quando um vaqueiro se machuca e ela corre para socorrê-lo, montada a cavalo, desviando a atenção do boi e o derrubando na faixa. Nesse momento, aparece em cena a figura de Torquato (Chico Diaz), um vaqueiro da Fazenda Campo Real, que, após desfilar com Luzia, que permanece em silêncio, na garupa do seu cavalo, apesar dos elogios, será responsável por apresentá-la aos donos da propriedade que assistem à vaquejada em um palanque feito de madeira (Fotograma 55). Sobressai nessas imagens também a revelação de Luzia como uma heroína, o estranhamento das pessoas ao seu respeito e o aparecimento de outra mulher importante na trama: Teresinha (Luiza Falcão).

54-55



Ressaltamos o silêncio de Luzia e das demais protagonistas que estamos analisando como uma ligação com a proposta estética empreendida pelas cineastas feministas, conforme descrito no Capítulo 1. A rejeição à linguagem aparece como uma característica muito presente nos filmes da cineasta Marguerite Duras, por exemplo. Para Elizabeth Ann Kaplan (1995), Duras destacou-se na *nouvelle vague* francesa através de seus ideais de rompimento com o sistema linguístico, visto como essencialmente linear e gramaticalmente ordenado pelo simbólico, pelo superego e pela lei (o que sugestiona a permanência das mulheres dentro do território do imaginário, recusando a ordem masculina). Consequente, temos a valorização do silêncio e estruturas não-verbais como estratégias políticas femininas, evidenciadas na ausência de sons produzidos pelos movimentos das mulheres nas telas, tornando-se um predicado recorrente em filmes protagonizados por mulheres ou consoantes aos ideais feministas.

Nessa sequência, também conhecemos o Cordelista (Ednardo) que parece representar o olhar de alteridade (Fotograma 54), presente no romance de Domingos Olímpio no francês Paul, primeiro a descrever Luzia na narrativa literária. Esse folheteiro servirá como uma espécie de oráculo na narrativa fílmica. Primeiro, atribui à nossa protagonista o título

de “Luzia-Homem” para que não haja dúvidas sobre o fato de ela ser uma mulher forte, lutadora e solitária e anuncia que assim a descreverá em seu cordel; depois, ele canta versos que servem para ilustrar aquilo a que assistiremos em outros momentos da trama, como quando Luzia está na festa dos vaqueiros se alimentando e quando é hostilizada pelos membros do vilarejo após aceitar trabalhar como única vaqueira nas terras de Raulino. E, finalmente, o Cordelista aconselha Luzia a terminar sua vingança e reconquistar o seu lado feminino. Em contrapartida, no romance de Domingos Olímpico, Luzia recebe o epíteto de “Luzia-Homem” por ser dona de uma força descomunal (carregava mais peso do que a maioria dos homens que participavam das obras de construção da Cadeia Pública), viver calada e isolada das outras mulheres e por não atender às normas pré-estabelecidas para estas à época, introduzindo uma nova forma de ser feminina.

A atriz selecionada por Suzana Amaral para viver a migrante nordestina na metrópole paulista é a mais diferente de todas as mulheres que deram vida às nossas protagonistas nordestinas. Segundo a própria Marcélia Cartaxo (SCORSI, 1999), Amaral assistiu a uma peça de teatro chamada “Berço da estrada”, em São Paulo, onde ela interpretava uma personagem tão densa quanto a Macabéa e lhe fez o convite para na hora, oferecendo o livro de Clarice Lispector para que fizesse uma leitura. Apesar da primeira recusa de Cartaxo, Suzana Amaral não desistiu e esperou que ela mudasse de ideia e aceitasse o convite, inclusive com a ajuda do ator José Dumont, para, enfim começar seu projeto.

A Hora da estrela marcou a estreia de Marcélia Cartaxo no cinema e lhe rendeu o Urso de prata como melhor atriz no Festival de Berlim e o prêmio de Melhor Interpretação no Festival de Brasília também em 1985. Ao contrário das outras atrizes em estudo, Cartaxo possui a pele clara, não tem o corpo explorado na tela e seus cabelos, apesar de volumosos e cacheados, passam a maior parte do tempo presos em coque. Macabéa apresenta uma outra feminilidade nordestina, focada na pureza e ingenuidade popular e Amaral apresenta a narrativa mais distinta sobre as mulheres nordestinas de que aqui tratamos.

Desde o início do filme, a câmera congela em *close* o rosto da protagonista (Fotograma 56) que, sem muita expressividade, pede desculpas. Em seguida, Raimundo se

aproxima e afirma que sua demissão pode demorar um pouco, solicita ainda que ela lave as mãos após terminar de comer seu pão (Fotograma 57). A câmera foca suas mãos sujas e engorduradas (Fotograma 58), Macabéa esfrega uma na outra e há um corte seco para a imagem de uma mão, segurando uma lâmpada fraca num ambiente escuro.

56-57-58



A mão desce e aparece a figura de Macabéa em frente a um espelho, alisando a pele de seu rosto (Fotogramas 59-60 e 61), como se estivesse refletindo sobre os comentários proferidos por Pereira a respeito de sua feiura. Ao fundo se ouvem os primeiros acordes da valsa Danúbio Azul. Assim, terminam as primeiras sequencias que servem para caracterizar o ambiente de trabalho e a personagem Macabéa.

59-60-61



O espelho, que também aparece na narrativa fílmica de Tizuka Yamasaki, é um motivo recorrente no “cinema de mulheres”, vide Capítulo 1. Conforme já descrito, ele é mostrado como espaço para monólogos femininos; revela a extrema solidão de algumas mulheres que se sentem desconfortáveis no ambiente social; testemunha mudanças existenciais e recupera a identidade feminina. Tanto em *A hora da estrela* quanto em *Parahyba, mulher-macho*, o espelho atende aos quatro objetivos descritos com maior e/ou menor intensidade e, em *Gabriela* e *Luzia Homem*, ele é substituído por outros elementos cenográficos que carregam essa subjetividade e poder de “reflexo” e “reflexão” como o mar, no primeiro caso, e uma bacia de metal, no segundo.

Nessas sequencias podemos perceber alguns modos de implicação do espectador. Convidado por Suzana Amaral a dissecar, meticulosamente, o cotidiano medíocre de Macabéa através de “tintas neorealistas”, por reforçar os hábitos de trabalhadores pobres em atividades diárias, normais (STAM, 2003), como as sequencias de imagens que ocorrem na pensão onde Macabéa mora ou no bar onde costuma almoçar, tudo filmado em locações. Além disso, a alternância de planos e os movimentos lentos de câmera, ora acompanhando personagens, ora apresentando o cenário e o figurino dos atores, aproximam o espectador dos fatos encenados, como se esse estivesse presente como “testemunha ocular” das cenas delineadas, fato bastante evidente nas próximas sequencias do filme.

A segunda e a terceira sequencias do filme são mais curtas e mostram respectivamente Macabéa atravessando a cidade (Fotogramas 62-63 e 64) e chegando a uma pensão, onde se encontra com Dona Joana (Sônia Guedes), proprietária do estabelecimento que lhe oferece uma vaga num quarto para quatro pessoas. Nessas imagens, a câmera se posiciona em pontos altos e atrás de objetos, transmitindo para o espectador uma ideia de voyeurismo. Privilegiando planos abertos na segunda sequênciã, a figura de Macabéa aparece caracterizada como uma mulher simples, de andar desengonçado, perdida e invisível na grandiosidade da cidade paulista que aparece, para nós, também como uma personagem.

62-63-64



Macabéa aceita o preço combinado na sala, pedindo desculpas a Dona Joana antes de assinar a promissória do aluguel sem ler. Dona Joana, admirada com a atitude da protagonista, chama sua atenção para não ter tanta confiança assim nas pessoas. Declarando-se honesta, ela faz algumas recomendações sobre a chave da porta e indica as companheiras de quarto de Macabéa como “meninas” trabalhadoras. Além de marcar a inocência de nossa protagonista, esse diálogo reflete a ignorância da personagem e suas

dificuldades com a leitura de textos, já evidenciadas nas falas de Pereira e Raimundo sobre os erros de grafia apresentados pela datilógrafa.

A quarta sequência do filme delinea um cenário recorrente em diversos momentos da trama, um espaço bem caracterizado pelos movimentos de câmera aberta, funcional e *travelling*: o quarto das moças na pensão. O filme apresenta doze sequências de imagens que se passam no referido quarto que Macabéa divide com três outras personagens: Maria das Dores (Lizete Negreiros), Maria da Penha (Maria do Carmo Soares) e Maria Aparecida (Claúdia Rezende).

Logo na primeira imagem vê-se a caracterização desse ambiente e suas moradoras. O quarto é pobre e pequeno, quase sem espaço para circulação, têm três camas paralelas, onde dormem as três Marias, e apenas a cama de Macabéa está colocada perpendicular em relação às outras três. O quarto ainda abriga mesinhas com objetos pessoais, cordas que funcionam como varais para roupas e bolsas, um pequeno fogareiro e uma pia. Nele, pode-se ver Macabéa, no primeiro plano, colocando suas coisas num saco, sentada na sua cama, enquanto, no segundo plano, Maria Aparecida, também sentada na cama, corta sua unha do pé com a boca; Maria da Penha segura uma caixa e, no último plano, Maria das Dores mexe uma panela no pequeno fogareiro e olha algo pela imensa janela (Fotograma 65).

65-66



Após duas ou três imagens, Maria da Penha caminha em silêncio em direção a Macabéa, senta na sua cama e lhe oferece a caixa que carrega para colocar seus pertences (Fotograma 66). As duas conversam sobre o fato de Macabéa ter quase nada e esta lhe responde que, trabalhando, poderá comprar suas “coisinhas aos poucos”. Penha ainda anuncia outras características da protagonista: órfã de pai e mãe; foi criada por uma tia que morreu recentemente num hospital. Em seguida, todas correm para a janela com o intuito

de assistir à televisão do vizinho, o que ressalta o grau de pobreza de todas as quatro personagens que habitam no quarto da pensão. As janelas se apresentam também como um elemento bastante presente na estética cinematográfica feminista, assim como os contrastes e as relações entre o tempo e o espaço, memórias e fantasias. As janelas marcam a separação entre o mundo feminino, definido, no plano social, como o ambiente doméstico, e o mundo masculino, o ambiente externo, o espaço público, a rua. O olhar para fora e para dentro das janelas brinca com essa ideia de limites entre os dois mundos.

Em seguida, já é noite nos arredores da pensão quando começam as próximas sequências do filme, onde continua marcada a caracterização da personagem Macabéa. No escuro do quarto, ela se levanta, percebe que a cama está molhada, puxa um penico debaixo da cama (Fotograma 67), senta-se nele, estica um de seus braços para frente, alcança uma quentinha de comida, pega uma coxa de frango e começa a comer (Fotograma 68). Depois, a câmera lentamente gira à volta do quarto mostrando que as três Marias dormem e, quando retorna para Macabéa, essa ainda continua comendo gulosamente sua coxa de frango. Ao terminar de comê-la, Macabéa coloca a quentinha no chão, arruma sua camisola de forma desajeitada, levanta-se, veste sua calcinha (Fotograma 69), pega um rádio de pilha, coloca o penico em baixo da cama e senta-se para ouvir o rádio. Ressaltamos que essas imagens são as únicas em que podemos vislumbrar uma parte do corpo de Macabéa sem roupas.

67-68-69



Nesse momento, tem início o som do programa rádio relógio em contraste com a imagem parada de Macabéa deitada na cama e os espectadores começam a ouvir e relembrar os conteúdos já apresentados no início do filme, durante a apresentação dos créditos iniciais. Assim, termina a primeira parte da narrativa fílmica que se preocupa em apresentar a protagonista, Macabéa, como uma jovem migrante nordestina que nasceu no interior de Alagoas. Ela tem dezenove anos, é órfã de pai e mãe, sem habilidades ou

educação. Segundo Marcélia Cartaxo, atriz que a representou, seu nome, Macabéa, é uma referência à herança bíblica judaica da autora Clarice Lispector. Macabéa seria uma corruptela de Macabeu, personagem “sem linhagem que promoveu uma longa luta suicida para manter preservados a lei, o templo e os costumes judaicos” (*apud* SCORSI, 1999, p. 94). Desesperançosa, Macabéa é impulsionada pela graça de perguntar, demonstrando uma curiosidade expressada no querer saber e nas anotações que faz sobre a cultura inútil que ouve no Programa Rádio Relógio, que, segundo, Marques (1986), dar a Macabéa os pingos de cultura que ela merece e marca o compasso de um grande vazio existencial que a personagem parece possuir.



70

Apesar dessa primeira parte da narrativa fílmica ser centrada na sua caracterização como ignorante, pobre e desengonçada, a personagem revela também a desesperança do nordestino, desalojado na metrópole paulista através dos vários pedidos de desculpas que emite ao longo da trama. É como se precisasse pedir desculpas por sua própria existência ou agradecer pela atenção recebida. Ela mastiga aspirina para combater um mal geral e impreciso que não só a atormenta, mas a todos os brasileiros que vivem esse momento social. No decorrer do enredo, a plateia pode descobrir, pouco a pouco, outras peculiaridades dessa personagem que sofre algumas modificações sutis ao longo da trama.

4.3.2. Em linhas gerais, muitas nordestinas possíveis nas telas

No início, Macabéa não usa maquiagem, vive de cabelos presos e tem sua inocência desnudada pelas frases simples que repete (Fotogramas 70 e 71). No decorrer das sequencias, ela passa a usar batom, um símbolo de independência e beleza (Fotograma 73); pinta as unhas (Fotograma 72); compensa sua falta de experiência repetindo frases e hábitos que aprende, como mentir para faltar ao trabalho como fez sua “coleguinha” Glória; dar uma ficha para seu namorado Olímpico ligar para seu trabalho, querendo se sentir importante; revela que quer ser artista de cinema; revira à noite na cama, masturbando-se; “rouba” o cheiro dos homens no metrô e na cena final, como uma lagarta que sai do casulo em forma de borboleta, aflora para vida, adornando-se com um vestido azul e saltando os cachos do cabelo.

71-72-73



Macabéa, que tem andar lento e fala baixo com frases curtas, a despeito de sua timidez e comportamento desengaçado, ainda apresenta uma feminilidade, marcada pelo seu afeto por uma flor de hibisco vermelha (Fotograma 74), e uma sexualidade pulsante, guardada por sua virgindade, mas expressa em cenas de masturbação noturna (Fotograma 75) ou quando se satisfaz sentindo o cheiro que emana das axilas de dois homens que discutem sobre futebol do seu lado a espremendo no metrô (Fotograma 76), durante seu retorno para casa.

74-75-76



Datilógrafa, virgem e fã de Coca-Cola, como ela mesma se define, usuária de roupas simples, bem comportadas e mal acabadas (Fotograma 77), essa protagonista deixa sempre a salsicha do cachorro-quente por último como se guardasse o mais gostoso da vida e vê na revelação da cartomante Madame Carlota, no final do filme, uma sentença de vida que se transforma na revelação de sua própria morte (Fotograma 78).

77-78



Assim como Macabéa, Gabriela também sofre algumas modificações características ao longo da sua trama. Ainda nas sequencias iniciais do filme, na feira, Nacib encontra Gabriela ajudando uma mulher idosa (Fotograma 79), aproxima-se e indaga sobre os seus dotes culinários e suas habilidades nas tarefas caseiras. Gabriela sorri e afirma para Nacib que para descobrir ele vai ter que levá-la (Fotograma 80). Nesse momento, o homem se distrai com outros detalhes da feira, enquanto Gabriela o admira (Fotograma 81). A imagem de Gabriela vista, inicialmente, a partir de uma câmera em plano de conjunto, quadro a quadro, projeta uma ideia de superioridade dessa personagem em relação a Nacib, apesar de sua condição social inferior. A câmera se aproxima da protagonista, frisa sua pose com a mão na cintura e ressalta, através de seu rosto enlameado que parece funcionar como uma máscara, um desejo oculto de Gabriela em servir ao cavalheiro (Fotograma 81).

79-80-81



Em seguida, os dois caminham para a casa de Nacib e durante todo esse trajeto Gabriela segue Nacib, com suas roupas sujas de lama, pés descalços e uma única trouxa de roupa na cabeça como seus únicos pertences (Fotograma 82). Ela brinca, para em uma barraca de frutas e sorri para as pessoas (Fotograma 83). Até esse momento, a caracterização da personagem Gabriela é focada na inocência e amoralidade como predicados de uma típica nordestina/sertaneja.

82-83



Logo, a atitude moleque e inocente de Gabriela passa a ser diluído e o jeito sedutor da “morena”, que será responsável por enfatizar a sensualidade das mulheres nordestinas, passa a ser evidenciado na caracterização da personagem que passa a vestir roupas claras e decotadas. Essa é a primeira metamorfose sofrida por Gabriela, que passará ainda por duas outras. Assim, quando Nacib volta do bar já encontra uma “outra” Gabriela. Uma mulher que, desconfiada, dorme em um banco de madeira na sala (Fotograma 84). Possivelmente, os movimentos de câmera nessas sequencias colaboram para a perpetuação da construção na mente do espectador da imagem de uma Gabriela sedutora (Fotograma 85), marcando sua sensualidade.

84-85



Com todos esses “dotes”, Gabriela desperta logo o desejo de outros homens e Nacib antecipa o seu casamento, que é concretizado, formalmente, no cartório da cidade, com poucos ilheenses presentes. Nesse instante temos uma nova transformação da protagonista, que agora aparece penteada, calçando meias, sapatos e vestidos totalmente adaptados aos padrões culturais e sociais locais (Fotogramas 86 e 87). Se pensarmos que a ótica do filme é o domínio masculino e o patriarcado, fica fácil perceber o significado dessa transformação da protagonista. À mulher casada cabe o recato, as roupas provocantes que insinuavam uma sensualidade exacerbada e as atitudes ousadas para a sociedade ilheense não combinam com o papel da dona de casa, a quem cabe a discrição e a obediência.

86-87



A união faz o casal perder o fogo da paixão, antes tão aceso e com ela chegaram também às proibições. Nacib insiste em transformar Gabriela em uma dama, a faz vestir-se com os mais belos vestidos, frequentar os ambientes sociais, como cinema, recitais de poesia etc., mas ela não se enquadra nesse papel, prefere o circo, as brincadeiras de ruas com os garotos. O italiano primeiro se mostra muito cansado e, depois, mantendo uma “tradição” ilheense, continua saindo à noite para frequentar os cabarés da cidade e, em contrapartida, conserva Gabriela trancada em casa, reafirmando uma postura machista. Em

seguida, Nacib sente seu desejo sexual por Gabriela esfriar e essa passa a demonstrar uma certa infelicidade sexual também.

Após a traição feminina e o fim do casamento, Gabriela retira suas novas roupas, solta os cabelos e passa novamente a andar descalças, enquanto Nacib roda a cidade comemorando nos bares e cabarés. O comportamento de Gabriela durante o casamento com Nacib, principalmente sua infidelidade, marcam uma total despreocupação com os moldes sociais atribuídos pela sociedade ao casamento e ao concubinato. Uma tendência seguida também pelas outras três protagonistas nordestinas estudadas.

Contudo, o fim do casamento não extingue o amor existente entre o casal, ao contrário, é o fim da união que faz o sentimento renascer. O foco em cenas onde a figura de Gabriela é explorada de cócoras, com o mar ao fundo, o barulho das ondas e o vento põe em evidência a liberdade que ela novamente conquistou com o fim do casamento, mas também exalta uma melancolia, um vazio deixado pelo término do relacionamento com o amado. A imensidão do mar denota uma relação direta entre o ambiente propício a liberdade e o vazio existencial das personagens. Nessas imagens, a câmera não passeia mais pelo corpo de Gabriela. Parte de um plano mais geral para um plano médio da atriz, reforçando sua tristeza.

Destacamos a caracterização de Gabriela que, de cócoras, traja um vestido branco, um colar azul e tem os cabelos soltos à beira mar. Seu cabelo se assemelha à mata atlântica que emoldura sua presença, enquanto o branco do vestido se mistura com o branco da areia e das ondas do mar (Fotograma 88). Uma imagem que remete a outra efígie nordestina: Yemanjá, a rainha do mar. Essa sequencia de imagens marca uma nova metamorfose de Gabriela e uma outra mulher nordestina é apresentada ao espectador (Fotograma 89).

88-89



Quando a união legítima termina com a anulação do casamento no mesmo cartório onde o enlace civil foi selado, uma tristeza acomete Nacib e Gabriela. Essa última sente falta do primeiro e o espiona, asilada na casa da amiga Dona Arminda [Zeni Pereira] (Fotograma 90); espera Nacib ir para o bar, pula o muro da sua casa (Fotograma 91), arruma suas coisas, deita na sua antiga cama e sofre com a separação. Gabriela também ocupa o lugar do “olhar masculino” da câmera que explorava o caráter voyeurista nas cenas de sexo do início da narrativa fílmica. Agora a câmera passa a enfatizar as características faciais da protagonista e as suas expressões afetivas de admiração, quase com um sorrisinho sarcástico, sobre o sofrimento de Nacib (Fotograma 92). Assim, sutilmente, o discurso fílmico passa a demonstrar como Gabriela passou de objeto do olhar para sujeito do mesmo, em detrimento de Nacib, que passa a ser “objeto de desejo” de Gabriela. A cumplicidade de seus atos é dividida apenas com os espectadores, só eles sabem o que ela está fazendo para seduzi-lo novamente e a falta que Nacib lhe faz.

90-91



92



Em contrapartida, o sofrimento de Nacib, que resolve viver intensamente a vida de “solteiro” nos Cabarés da cidade de Ilhéus, é marcado sempre na sua volta para casa. O italiano pensa na sua amada Gabriela nos fundos de sua casa (conforme imagem a seguir) ao som da música “Tema do Amor de Gabriela”, com letra de Tom Jobim, também cantada por Gal Costa.

(...)
Já não consigo viver sem ela
Eu vim à cidade pra ver Gabriela
(...)
Chega mais perto, moço bonito
Chega mais perto meu raio de sol
A minha casa é um escuro deserto
Mas com você ela é cheia de sol
Molha tua boca na minha boca
A tua boca é meu doce, é meu sal
Mas quem sou eu nessa vida tão louca
Mais um palhaço no teu carnaval
(...).

Essa imagem, em especial, chama nossa atenção porque marca a presença de Gabriela na vida de Nacib a partir da caracterização do cenário em que ele se encontra. No quintal do italiano, os espectadores são convidados a admirar inúmeras flores de hibisco vermelhas e rosas que ocupam mais espaço na tela do que a própria presença do personagem (Fotograma 93). Essas mesmas flores, que durante a maior parte da narrativa serviram para enfeitar os cabelos de Gabriela e delinear sua sensualidade presente, inclusive em um copo com água na cabeceira da cama do casal nas “noites apimentadas” em que esses passavam juntos, e que aparecem também no filme *A Hora da estrela*, nas mãos de Macabéa, após conhecer seu namorado Olímpico, e no copo d’água sobre a mesa de seu escritório. Poderíamos inferir que essa flor parece simbolizar a delicadeza e a virtude, estando muito relacionada à feminilidade através de sua identificação com a deusa grega Ísis, símbolo de fertilidade.

93



Na cena final do filme, Gabriela assume mais uma vez uma postura associada ao “masculino”, pula o muro dos fundos da casa de Nacib e se invertem os papéis de dominada e dominador. Agora é Gabriela que adota a postura de retirar as roupas de Nacib

e beijá-lo (Fotograma 94). O despir de Nacib é interpretado, por nós, como uma metáfora à renúncia de seu poder e privilégios patriarcais, um sonho feminino defendido pelas feministas e muito presente no “cinema de mulheres”, como delineado no Capítulo 3 desta tese. Gabriela conquista assim o direito sobre o seu corpo e volta à condição de sexo sem compromisso, onde prevalece o prazer e renasce a paixão. É a mulher que não exhibe mais o seu corpo, mas procura o sexo como algo prazeroso e demonstra para Nacib como deve ser realmente o relacionamento entre os dois.

94



Essa liberdade sexual adquirida por Gabriela no final do filme marca também a caracterização da protagonista Anayde Beiriz, fugindo à tônica normalmente adotada pelo cinema brasileiro em relação às mulheres, qual seja, a de imputar-lhes o papel de objeto sexual masculino, e apresenta uma singularidade que serviu para fixar no imaginário coletivo uma nova forma de representação das mulheres nordestinas. Anayde Beiriz aparece sempre em momentos em que há tensão política ou um confronto ideológico com seu modo de agir ou pensar, trajando vestidos de vermelho intenso, enquanto as outras poucas mulheres que aparecem na trama e os homens que a cercam estão sempre com roupas brancas.

Essa caracterização parece casar com a proposta da diretora do filme de ressaltar a força dessa paraibana e seu pioneirismo diante da sociedade em que vivia. Uma conclusão ratificada por uma das últimas imagens do filme, quando o cantador cego reaparece, após o fim dos *flashbacks*, na multidão de revolucionários após as mortes de João Dantas e seu cunhado Augusto Caldas (José Dumont) em contraponto às imagens da morte de duas baleias e recita:

Nos terremotos do drama
Que abalavam o país.
Se enxerga a luz da chama de Anayde Beiriz,
Pois dali surge o passado e fica um exemplo guardado,
Fica um rosto
Fica um nome.
É algo que permanece,
Que a memória não esquece e o pó da terra não come.

O discurso transcrito acima também reforça o papel do filme de Tizuka Yamasaki e do livro de José Joffily em resgatar a história de uma paraibana revolucionária que ficou esquecida pela “História oficial” contada sobre a Revolução de 1930, em que a mesma aparece apenas como amante de João Dantas. No filme, a protagonista Anayde Beiriz é caracterizada como um indivíduo que se encontra em conflito entre a liberdade de ação e o pensamento tipicamente masculinos (mulher-macho) e a submissão e sensibilidade feminina a que as outras mulheres estavam/estão acostumadas. Anayde luta pelo voto feminino, pela liberdade financeira e intelectual, e por exercer livremente a sua sexualidade, dissociada das convenções de namoro, noivado e casamento. Atitudes e características entendidas naquela época como inerentes ao sexo masculino, como o fato de usar os cabelos curtos ou de tomar a iniciativa na sua iniciação sexual. Contudo, ao se relacionar emocionalmente com o advogado João Dantas, mostra-se uma mulher apaixonada, disposta a viver e respirar em nome desse amor.

Nessa perspectiva, Anayde Beiriz vive um conflito interno, pois ao mesmo tempo em que reafirma a sua liberdade, encontra-se presa a João Dantas por laços afetivos. Apesar de escrever artigos; dar aulas para adultos; recitar poesias de liberdade em eventos sociais; enfrentar as diversidades causadas sobre o momento político em que vive a Parahyba etc., essa protagonista não consegue se afastar de João Dantas, ligado aos antigos coronéis como José Pereira, que apresenta uma concepção política contrária à sua postura.

Após uma temporada de tranquilidade e amor, por conta das perseguições políticas, João Dantas é preso e com a ajuda de Beiriz se suicida na cadeia pública. Após a chegada da notícia de sua morte, vemos essa mulher nordestina vagando pelas ruas da Parahyba em meio a uma revolução política. Ela veste um vestido vermelho e a câmera em *travelling* acompanha sua felicidade diante da multidão que ignora seu destino (Fotogramas 95-96 e 97).

95-96-97



Nessas imagens, percebemos que Anayde já estava determinada a se matar e o direito de decidir sobre sua morte se apresenta como a última prova de sua coragem e luta pelo controle de seu próprio destino. No final da narrativa, a câmera congela em primeiro plano a imagem sorridente de Anayde, enquanto ao fundo da imagem assistimos à luta ideológica e armada da Revolução de 1930, na cidade da Parahyba, parte da tela se fecha em negro e vemos a seguinte inscrição (Fotogramas 98 e 99):

Anayde Beiriz foi encontrada morta 16 dias depois no Asilo Bom Pastor em Recife, Pernambuco.
22 de outubro de 1930
A todos que lutam pelo direito de escolher o seu próprio caminho.

98-99



Segundo Kaplan (1995), o suicídio, como mencionamos anteriormente, é apresentado pelas feministas no cinema vanguardista de Marguerite Duras, Margarethe Von Trotta e Laura Mulvey, como uma estratégia de libertação das mulheres. Elas escolhem se retirar do mundo que as oprimem e não permitem que os “homens” lhes ofereçam algum tipo de julgamento ou condenação. Isso parece estar bem delineado na tela no sorriso de Anayde. A vontade dessa última em decidir sobre o seu próprio destino que culmina com seu suicídio após a morte de seu grande amor, João Dantas, assemelha-se à ambição por vingança/justiça iniciada por Luzia-Homem após a morte de seu padrinho e

protetor. A partir de um golpe de sorte, Luzia passa a trabalhar na Fazenda Campo Real e, como já mencionamos anteriormente, ela salva um vaqueiro do ataque de um boi e é aclamada pelo público que assistia à vaquejada e, notadamente, por Torquato, que a apresenta para todos e a convida para a festa logo mais a noite, onde lhe oferece um prato de comida.

100-101



Enquanto Luzia come (Fotograma 101), após ouvir os versos cantados pelo Cordelista em sua homenagem, assistimos no segundo plano a uma conversa entre Torquato e o Padre (João Falcão). Em seguida, vemos no contraplano os irmãos Raulino e Alexandre (Fotograma 100) e descobrimos as divergências políticas existentes entre o Padre e Raulino quando esse último, já encantado pela vaqueira, fato que percebemos por sua preocupação em acompanhar de longe o que se passa em volta de nossa protagonista, aproxima-se de Luzia e a convida para trabalhar em sua propriedade em troca de comida e moradia.

Ato contínuo, Crapiúna acompanha Luzia até sua nova moradia e depois de se trancar (Fotograma 102), nossa protagonista começa a trocar de roupa. São nesses raros momentos de mudanças de roupa (Fotograma 103) e num banho no rio (Fotogramas 104-105 e 106), em que Luzia retira o chapéu de couro e o gibão que o diretor exhibe para o espectador o corpo da protagonista, mas sempre em planos mais abertos (Fotograma 104) e distantes (Fotograma 105) , ou em planos médios com poucos detalhes (Fotograma 106).

102-103-104



105-106



Luzia é a protagonista nordestina que menos sofre alteração ao longo da trama fílmica. Sua caracterização como vaqueira permanece por toda a narrativa, apesar de suas emoções sofrerem algumas variações. Primeiro, percebemos seu encantamento pelo vaqueiro Torquato e, após sua morte, ela inicia uma espécie de romance com Alexandre, todavia se mantém firme no propósito de descobrir quem foi o assassino de seus pais. E, na penúltima sequência do filme, espera escondida numa pedra a passagem de Crapiúna (Fotograma 107), que chega cantando o mesmo aboio executado por ele à época do assassinato dos pais de Luzia. Ela pede para ele parar, mas não é atendida (Fotograma 108), Luzia atira nele com a mesma espingarda antiga usada na morte de seus pais. Crapiúna cai do cavalo, os dois se enfrentam e logo depois Luzia consegue imobilizá-lo no chão e o mata com uma facada (Fotograma 109).

107-108-109



Nessas imagens fica clara a proposta do diretor na inversão dos valores de gênero. Há uma readaptação do arquétipo feminino. Luzia, no contexto dramático da ação, parece adquirir a força, a coragem e a violência necessárias para cometer um assassinato,

normalmente características atribuídas à virilidade masculina. A esterilidade e a monotonia da paisagem sertaneja, além do isolamento dos dois, cooperam para que o cenário seja extremamente opressivo, em contrapartida ao céu claro que serve como única fonte de luz. Esse contraste visual corrobora a metáfora da troca de papéis entre homens e mulheres.

Após a sequencia de cenas de violência, temos a conclusão da vingança de Luzia, que tem seu ato traduzido em heroísmo. Em seguida, assistimos a um pôr do sol e com ele o renascimento de nossa protagonista que parte em retirada sozinha (Fotograma 110), cavalgando por diversas paisagens com os cabelos soltos ao vento e a câmera acompanhando em plano geral (Fotograma 111). Essas imagens, que expressam a sensação de liberdade da protagonista, indicam que ela vai, finalmente, cumprir a promessa que fez ao padrinho no leito de morte na porta da Fazenda Campo Real: ela vai ver o mar.

Ao chegar à beira do mar, Luzia troca suas roupas de vaqueira pelo vestido branco que ganhou da personagem Teresa (Fotograma 112) e entra na água. A câmera congela sua imagem em plano médio (Fotograma 113), olhando para trás sorrindo e, enquanto ouvimos uma canção que fala sobre abrir a janela para ver a cor do mar, a câmera frisa o rosto de Luzia que sofre um efeito com as cores vermelha e preta e temos os créditos finais do filme (Fotograma 114). Nessa sequencia final, além de perpetuar o papel de Luzia como uma heroína nordestina, perseverante nos seus objetivos e não uma assassina, testemunhamos a (re)conquista do seu “lado feminino” através da adoção de seu novo figurino.

107-108-109



113-114



Guardadas as devidas especificidades de nossas quatro protagonistas, como já expomos nesse subitem, e a forma como cada uma é representada, percebemos que há uma aproximação na forma como essas mulheres nordestinas são representadas:

- a) Três protagonistas (Macabéa, Anayde e Luzia) terminam, nas suas respectivas marchas, solteiras, sozinhas, não cumprindo com as expectativas dos filmes em que as mulheres protagonizam as ações em prol da conquista do “amor romântico”. As duas primeiras nordestinas têm suas mortes insinuadas nas últimas sequencias das imagens. Seu “prêmio” como heroínas, como transgressoras da ordem patriarcal é a morte;
- b) O figurino de todas as quatro mulheres nordestinas privilegia os vestidos esvoaçantes e cores claras e, no final de três longas (*A Hora da estrela*, *Gabriela e Luzia-Homem*), elas aparecem com cabelos soltos ao vento (Fotograma 116), em cenários externos, onde é possível estabelecer uma relação entre elas e a exuberância das belezas naturais (Fotograma 117) que as cercam, mesmo na metrópole paulista (Fotograma 115), e/ou destitui a ligação entre beleza e fragilidade. São mulheres bonitas, uma vez que seguem certos padrões de beleza – jovialidade, por exemplo – mas são corajosas, fortes e independentes e lutam por suas ideias. A exceção é Anayde Beiriz, que aparece em meio ao caos das ruas da Parahyba, na Revolução de 1930, com seus cabelos curtos, trajando um vestido vermelho (Fotograma 118);

115-116-117





- c) Durante a maior parte das quatro tramas nossas protagonistas travam lutas individuais, não se apresentam como lideranças, e têm poucas falas. Contudo, suas atitudes impressionam homens e mulheres nas cidades onde vivem por demonstrarem a existência de fissuras no patriarcado e exporem a crise de identidade da dominação masculina. Novamente, nossa exceção é Anayde Beiriz, que durante sua jornada proclama o fim da dominação masculina e não cala diante dos outros personagens. No final de suas histórias, todas as quatro parecem conquistar uma “liberdade” a que anteriormente não tinham direito, expressa, principalmente, nas ações inusitadas que empreendem, na sua caracterização física e no sorriso impresso nos seus rostos;
- d) Destacamos também que nossas protagonistas não interagem com outras mulheres, reforçando seu deslocamento e a sensação de desajuste social em relação às sociedades com as quais convivem. Raras exceções são os momentos em que elas se confrontam com outra personagem feminina que representa um modelo majoritariamente aceito nos espaços sociais em que ocorrem as ações, como veremos mais detalhadamente a seguir;
- e) Considerando as especificidades da linguagem cinematográfica, revelamos uma preocupação dos dois diretores e das duas diretoras em valorizar as imagens das quatro mulheres nordestinas, conforme podemos verificar nos exemplos a seguir, projetando suas imagens contra o céu e tetos (Fotogramas 120-121 e 122), em planos mais próximos e colocando-as mulheres à esquerda dos planos conjuntos (Fotograma 119), em cenas onde aparecem homens e mulheres, merecendo uma maior discussão em relação ao feminino *versus* o masculino, uma vez que, normalmente, no cinema ocorre o contrário.

119-120



121-122



- f) A escolha dos quatro diretores por protagonistas nordestinas nos remete aos primórdios do movimento feminista no Brasil, a escritora e poetisa Nísia Floresta Brasileira Augusta e as mulheres do Rio Grande do Norte e sua luta pela implantação do voto feminino;
- g) Nossas quatro protagonistas, contrariando as regras sociais usualmente atribuídas a papéis femininos, não são casadas, não são mães, não possuem filhos. Com exceção de Macabéa que, ao som da valsa Danúbio Azul, sozinha no quarto da pensão, em frente ao espelho, transforma os lençóis de sua cama em um véu de noiva, nas quatro narrativas fílmicas nenhuma protagonista anseia ou defende essas posições socialmente reconhecidas como o ideal do mundo feminino. Contrariando as representações sobre o feminino no cinema, onde prevalece a exposição do perigo que ocorre com quem quebra as hierarquias sociais descritas a partir de imagens que remetem à família, e, mais precisamente uma ameaça ao Pai, como representante da autoridade e do patriarcado, elas parecem não se preocupar com a ideia da figura da mulher solteira e o preconceito decorrente desse estado civil.

4.3.3. O feminino *versus* o masculino

Na vigésima sequência do filme *A Hora da estrela*, junto com Macabéa que passeia pelo parque, conhecemos Olímpico que também é paraibano. Cultua uma vaidade expressa no seu figurino bem cuidado, cabelos penteados e dente de ouro e se apresenta sempre com nome e sobrenome – Olímpico de Jesus Moreira Chaves - e ambiciona ser deputado. Efégie masculina de maior presença na trama, Olímpico gosta de ser considerado nortista e se posiciona contrário às falas de Macabéa, pontuando bem a passividade, a impotência e a impossibilidade de diálogo que ela demonstra ter com as pessoas devido a sua falta de repertório e de objetivos mais definidos diante da vida. Mentiroso e aproveitador, ele rouba um relógio de um colega de trabalho; finge saber o significado das palavras sobre as quais Macabéa lhe questiona e faz parecer que nutre algum sentimento por ela, mas envolve-se com Glória no final do enredo, terminando seu namoro.

Durante as cenas entre as personagens masculinos e femininos, mais precisamente aquelas em que Olímpico e Macabéa conversam, percebemos a existência de um jogo de câmera e de movimentos dos protagonistas (Fotogramas 123 e 124), num ato simbólico que marca, através de enquadramentos mais próximos do casal, feitos por *closes* e planos médios, um duelo entre homem *versus* mulher, indivíduo-possuidor e possuído, demarcando as diferenças de gênero como um espaço de disputa política.

123-124



Numa perspectiva mais abrangente, afirmamos que o filme todo se apresenta como uma grande metáfora do relacionamento entre homens e mulheres na década de oitenta, com foco na violência simbólica latente no ambiente social, inflamada pelas lutas

feministas. Ideia reforçada pelo foco no “pseudo-romance” existente entre Macabéa e Olímpico, onde são reforçados um modelo de homem e um modelo de mulher.

Olímpico (Fotograma 125), por sua vez, apresenta-se como um indivíduo politizado, que sabe que o problema do nordeste “(...) não é água, mas falta de homem”, como declara para Macabéa num discurso improvisado na praça em frente ao Museu do Ipiranga. Tem objetivos ambiciosos para o futuro: ser deputado, como já mencionamos. Ele é o dominador no relacionamento dos dois e reforça uma masculinidade que tenta impor sua fala castradora e opressora a Macabéa, impedindo-a de sonhar.

125



Um bom exemplo desse comportamento pode ser localizado na vigésima nona sequência do filme, quando, em mais uma conversa desastrosa entre ambos, Olímpico entrega migalhas de sua pipoca para Macabéa (Fotograma 127); interrompe sua cantoria (Fotograma 126); bate palma com violência assustando-a (Fotogramas 128 e 129) e a suspende no ar, girando-a no espaço. Assim ele demonstra ao mesmo tempo sua força e a impotência da companheira diante daquela realidade adversa (Fotogramas 130 e 131). Contudo, Macabéa parece se divertir e, ingenuamente, se sente poderosa, quase voando, rompendo assim com o prazer sádico de Olímpico que a coloca de volta ao chão. Para Regina Andrade (1986), “(...) ser Macabéa não implica ser subserviente, inferiorizada, alienada ou distanciada do masculino e muito menos implica ser por isso menos massacrada (p. 9). Apesar de reconhecer a “força” masculina, Macabéa ensaia conviver com Olímpico e, provavelmente, imagina situações diferentes daquelas que vive ao seu lado.

126-127-128



129-130-131



Em seu discurso, Olímpico tenta reiteradamente convencer Macabéa de que ela precisa ser uma “moça direita”, “donzela”, que não deve fazer perguntas e desistir do seu sonho de ser estrela de cinema. Ele também afirma para Macabéa quando vai dispensá-la: “Você me custou muito pouco, mas agora não lhe dou mais nada”, ressaltando o caráter descartável atribuído às mulheres na sociedade. Todavia, essa efigie masculina tem sua vaidade abalada quando é dispensado por Glória que já encontrou outro namorado, experimentando assim um pouco de seu próprio veneno. Podemos afirmar que essa trama expõe a submissão e a sensibilidade feminina frente ao machismo, inovando ao evitar a proposta que prevalecia no cinema brasileiro na década de oitenta que estava ancorada no “olhar masculino” sobre a mulher e no sexismo, principalmente por expor as fragilidade do “ser” homem.

Em contrapartida, a narrativa de *Gabriela*, apesar de ser uma trama eminentemente feminina pela presença de várias mulheres na trama, como já mencionamos, apresenta algumas cenas que merecem ser avaliadas, principalmente na forma como caracterizam as mulheres nordestinas e demarcam a presença das relações sexuais heterossexistas. Nessas cenas, percebemos que há uma valorização das mulheres como possuidoras de corpos sensuais, mas também um questionamento sobre o valor opressor do sexo. Nas imagens de sexo entre Gabriela e Nacib, por exemplo, a direção de Barreto reforça a posição do espectador como *voyeur* e desperta a satisfação sexual que vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador. A câmera se afasta e se posiciona em lugares distantes, como muros e janelas (Fotograma 133), passando uma sensação de distância entre o “olhar” que assiste àquela cena e as personagens que a encenam (MULVEY, 1983).

132-133



Como podemos verificar nas imagens acima, para nós há uma necessidade de significar a intensidade do desejo e da vida sexual do casal Nacib e Gabriela (Fotograma 132), mas também de instituir o sexo heterossexual como um elemento opressor, onde os homens assumem uma posição de supremacia. Ressaltamos que os primeiros minutos de filme contêm várias cenas de sexo em que essa mulher está sempre nua e Nacib completamente vestido (Fotograma 132). Consequentemente, percebemos uma sobrecarga de exposição do desejo masculino em todos os quadros e uma ratificação do seu papel de executor da ação sexual. A escolha de cenas que expressam o desejo sexual do casal Nacib e Gabriela logo no início do filme também parece conduzir a mente do espectador para a construção de uma representação de Gabriela como símbolo sexual, seguindo uma tendência do cinema brasileiro na década de oitenta em focalizar as cenas dos atos sexuais e a euforia que esse tipo de ação promove em detrimento da narrativa literária que descreve esses desejos de forma poética.

Os movimentos de câmera, nessas cenas, são mais lentos e passam a explorar alguns detalhes, como os ambientes pouco iluminados, decorados com elementos rústicos e simples que colaboram para o fervor dessas imagens e a constituição do desejo sexual como algo próximo do campo biológico, uma leitura essencialista e naturalista do sexo e sua presença no campo social. Contudo, ressaltamos que o apelo sexual da protagonista, expresso em sorrisos, olhares, roupas e detalhes cenográficos, explora um deslocamento individual e subjetivo do “olhar” da plateia para instituir Gabriela como protagonista da ação sexual. Ela é a personagem/atriz/mulher que exhibe seu corpo, objeto do prazer masculino, como “arma”; uma espécie de poder que impõe à plateia submissa a presença física do seu desejo e de sua realização sexual.

Essas observações ficam bastante evidentes numa sequência em especial que mostra o casal Nacib e Gabriela fazendo sexo e uma imagem parece servir de prenúncio aos próximos acontecimentos da narrativa. No quadro, a câmera destaca o corpo de Gabriela projetado para fora da janela e seu olhar expressa o desejo feminino e o domínio sobre o seu corpo (Fotograma 134), reafirmando a presença do exibicionismo. Segundo Ann Kaplan (1995), esse último pode ser compreendido como uma gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu próprio corpo.

Para Sant'Anna (2012), nos anos setenta e oitenta, o cinema brasileiro escancarava o fato de as mulheres, assim como os homens, sentirem prazer no sexo, fugindo da concepção naturalista e religiosa do ato sexual. Essa representação era muito evidente no cinema erótico, mas se multiplicava através das pornochanchadas e outros filmes que exibiam durante quase toda a narrativa imagens de mulheres peladas, fugindo do tratamento hollywoodiano dado às grandes estrelas que só exibiam sua nudez em momentos muito raros e decisivos.



134

Gabriela, assim como essas mulheres, passa a primeira parte da história em trajes mínimos, forçando a interpretação de que com todos esses atributos explorados nas imagens de Bruno Barreto, logo ela conquistará não só Nacib, mas também os outros homens do lugar. Leitura acentuada pelo assédio a que é submetida pelos machos da cidade (Fotograma 135), principalmente, os frequentadores do bar Vesúvio. Esse assédio é registrado no conjunto de cenas em que a morena adentrava o estabelecimento (Fotogramas 136 e 137). Todos demonstravam interesse em aproximar-se da bela e sensual garota; contudo ninguém tinha coragem de abordá-la por causa de sua conduta

aparentemente desavergonhada para os padrões da sociedade de Ilhéus. Essas cenas são concebidas em plano geral (Fotograma 136), marcando a entrada da personagem e a forma como é recebida pelos fregueses do bar (Fotograma 137).

135-136-137



Salientamos que, no livro de Jorge Amado, Gabriela também era desejada pelos homens, mas a sua sensualidade era marcada apenas por palavras sugestivas, como os “homens apimentados”, destacando o desejo masculino pela protagonista; e era o “tempero” e “marmita”, insinuando que essa protagonista era boa cozinheira, mas também o “alimento sexual” de Nacib. A transcrição cinematográfica parece, portanto, reduzir, omitir certos detalhes do texto literário, atrofiando a história para focar na sensualidade de Gabriela.

Todos se encontram atraídos pela beleza e liberdade dessa personagem. E, para afastar a cobiça dos outros, o italiano decide então realizar o seu matrimônio com a retirante. Nacib sentia ciúmes de Gabriela, queria ser o único a receber “seus carinhos”, contudo não admite isso perante a sociedade ilheense, nem quando seus amigos “brincam” com os atributos físicos de sua companheira. Em uma cena, dentre tantas outras, Tônico Bastos elogia o sorriso da “morena” e admite que Gabriela deixa todos os homens “tontos”. O italiano, todavia, finge não se importar.

Na obra literária, Jorge Amado descreve um pouco de preconceito por parte de Nacib antes de se casar com Gabriela. Ele chega a afirmar: “Mas como casar com Gabriela, cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no ‘mercado de escravos’?” (AMADO, 1973, p. 200), uma posição ignorada por Bruno Barreto. No filme, em um primeiro momento Nacib não quer casar, mas seus motivos são outros: ele gosta da vida de solteiro. Em seguida, é convencido pelo amigo Tônico e pelo ciúme que passa a sentir em relação à jovem. Gabriela também parece não gostar da ideia de fazer face à condição de mulher casada, assertiva reforçada pela presença de uma imagem em que ela, de cabeça baixa, parece demonstrar pouco interesse quando é pedida em casamento por Nacib

(Fotograma 138). Inferimos que ela está imaginando que o matrimônio significará sua prisão.

138



Após argumentação de Nacib e influência de Dona Arminda, que recomenda à nossa protagonista que se “ajeite” ainda quando está nova, Gabriela aceita se casar com o italiano e ficar na casa de Arminda enquanto a união matrimonial não se consumava. Essa exigência, para atender à sociedade ilheense que execrava o sexo fora do casamento por ir de encontro aos padrões comportamentais vigentes, foi respeitada em parte por Gabriela. Na verdade, chegada a madrugada, ela fugia da casa da “Comadre Arminda”, pulava o muro da casa de Nacib, retirava sua roupa e deitava-se com seu “futuro” marido. As dificuldades de Gabriela para atender às exigências pré-nupciais impostas por Nacib parecem ser, junto com alguns olhares contra a nossa protagonista e desvios de calçadas de algumas mulheres, as únicas referências à “família” como uma instituição tradicional. No livro de Jorge Amado, contudo, o preconceito social e a “família” são mais explorados e afrontados, principalmente pelo modo de agir de Gabriela que quase sempre aparece sozinha ou na companhia de Nacib.

A imposição de padrões sociais e estéticos à nossa protagonista, como o uso de roupas mais recatadas e sapatos de salto alto, sugestiona que seu brilho e alegria estariam apagados, mas, apesar de tudo, Gabriela não se comportava como uma perfeita dona de casa. Escondida do marido, ela brincava com as crianças na rua, tirava os sapatos em público, fugia pela janela para participar de sessões de circo. Isso porque ela parecia não entender muito bem as relações amorosas e sociais, nem as provocações afetivas; sente a

perda da liberdade, encontra-se aprisionada a convenções sociais que não consegue entender. Por fim, esse processo de desentendimento entre os dois amantes vai resultar no adultério da mulher.

Com tantas proibições, repreensões e galanteios dos homens da cidade, Gabriela, que buscava a liberdade perdida com o compromisso, cede aos seus impulsos sexuais e trai Nacib com seu amigo Tônico Bastos (Antônio Cantafora). Algumas cenas parecem anunciar esse término do relacionamento, como a imagem de Gabriela soltando da gaiola o pássaro que ganhou do marido, expressando seu desejo de liberdade que se encontrava reprimido. No momento do flagrante de adultério, Nacib, que foi alertado por seu funcionário Chico Moleza (Chico Diaz), espanca Gabriela e Tônico Bastos, quando é alertado pelo amigo João Fulgêncio (Paulo Goulart) que “os tempos são outros”. Nacib se outorga, portanto, como um homem de um novo tempo, provavelmente uma referência ao “progresso” cantarolado nas falas de todos os personagens de Ilhéus. Para nós, essas imagens também se apresentam como uma referência sutil à conquista do movimento das mulheres: a aceitação de que seria crime matar uma mulher independente dos argumentos utilizados pelo poder patriarcal, maior alvo do movimento feminista na década de oitenta, presente em todo território brasileiro, mas muito enraizado no nordeste. Essa constatação é reforçada pelo conteúdo do livro amadiano que faz referência ao fato, alertando aos leitores que Nacib “não matou porque não era da sua natureza matar (AMADO, 1973, p. 309)”.

Apesar de não ser nordestino, Nacib vive entre eles e quer lavar sua suposta “honra masculina” com a anulação da união matrimonial. Chama a nossa atenção o fato do recurso legal utilizado para findar o enlace: “erro essencial de pessoa”, reconhecendo como falsa a certidão de nascimento de Gabriela, produzida por Tônico Bastos. No final da história, os dois continuam juntos, mas na condição de amantes, que nunca deveriam ter deixado de ser. Gabriela continua livre como nunca deveria ter deixado de ser e Nacib compreende que ela não pode ser sua posse.

Apesar dessa obra cinematográfica se limitar apenas a mostrar os prazeres sexuais de Nacib e Gabriela, não explicitando a essência da crítica ao casamento, conforme verificamos no texto literário, há sutilezas no discurso fílmico que expressam essa crítica ao casamento como instituição social. Há uma ênfase, por exemplo, nos prazeres da vida

de solteiro e na liberdade que ela proporciona aos homens: ter várias mulheres, poder beber todos os dias, não ter horário para chegar em casa etc. Questões enfatizadas nas falas das personagens masculinas.

Destacamos, ainda, que tanto na narrativa fílmica quanto no livro de Amado, há uma grande quantidade de casos de adultério femininos e traições masculinas que servem como mote para demonstrar como “os tempos modernos” insinuam o fim do casamento tradicional. O casamento é apresentado por Amado como uma instituição tradicional, convencional, aceita socialmente, que inibe a paixão e produz infelicidade, inclusive sexual. Do mesmo modo, percebemos que, em *Parahyba, mulher-macho*, o casamento também é apresentado como uma instituição em decadência, principalmente se considerarmos o romance “clandestino” de Anayde e João Dantas ocupando o centro da narrativa.

Contudo, antes de selar definitivamente seu romance com João Dantas, Anayde é vítima de uma violência sexual. Ela é estuprada por um pescador (Chico Diaz) um pouco antes de chegar à Colônia de Pescadores onde dará aulas para adultos analfabetos, uma possibilidade que não existia na década de 1920 no nordeste do Brasil. Anayde é cercada por um grupo de homens e um deles usa um facão para forçá-la a fazer sexo com ele (Fotogramas 139 e 140). O que mais nos impressiona nessas imagens, além da violência física (Fotograma 141) representada pelas imagens do estupro, é a violência simbólica a que milhares de mulheres ainda eram/são submetidas ao conviver com seu próprio algoz, como se fosse sua a culpa do que aconteceu (Fotograma 143).

139-140-141



142-143



Essa discussão, bastante presente na década de oitenta, está representada pelo contraste entre as imagens de Anayde se lavando no mar e sua voz *over*, “Você não quis decidir seu próprio caminho. Vamos, Anayde Beiriz, teus primeiros alunos te esperam”. Nessa terceira imagem, em que Anayde Beiriz aparece sozinha, na areia da praia, chorando, deitada em posição fetal (Fotograma 142), após a sequência de imagens do seu estupro, chama nossa atenção pela beleza e simbologia. Podemos contemplar seu lado fragilizado e até indefeso, mas, ao mesmo tempo, corajoso e forte, especificamente porque essa se mantém firme no seu propósito inicial ao ponto de aceitar viver com seu algoz para cumprir sua missão como educadora.

Outra conquista do movimento nessa década foi a criação da Delegacia de Defesa da Mulher, inicialmente, implantada no estado de São Paulo no ano de 1985 e, em seguida, em outros estados do país. Um grande diferencial foi a implantação de equipes compostas por mulheres no atendimento às vítimas desse tipo de violência, diferente do atendimento realizado antes da implantação dessa delegacia. Anteriormente, as mulheres eram tratadas de maneira grosseira e consideradas como incentivadoras da ação cometida pelos homens. Nesse período, a violência contra a mulher se tornou crime reconhecido pela Constituição Federal (RAGO, 2010).

Sobre a questão da violência contra as mulheres merece destaque, no longa-metragem *Gabriela*, uma sequência ainda no início do filme. Já no caminho de volta para o seu lar, Nacib, seguido por Gabriela, vê o Coronel Jesuíno Mendonça (Luiz Linhares) saindo de uma casa com uma arma na mão. O árabe, como é chamado pelos frequentadores do bar (apesar de defender insistentemente sua nacionalidade italiana), entra na residência do homem, a fim de saber o que aconteceu e encontra a esposa do coronel e seu amante mortos. Esse é o mote para que o espectador perceba o momento de transição, pelo qual Ilhéus estava passando. O assassinato de uma esposa infiel, antes reconhecido pela

população e pela justiça como um crime justificável, começa a ser questionado por um pequeno grupo de oposição à política dos coronéis.

A questão da violência contra as mulheres, conforme já mencionamos no Capítulo 2, parece ter suas origens na posição do homem como portador do direito de vida ou morte sobre aqueles que viviam “sob o seu teto” ainda na casa grande na época do Brasil escravocrata. Por isso, esses casos eram tratados como questões de foro familiar, não cabendo ao Estado e à sociedade uma intervenção. Lembramos que, pelo Código Civil de 1916 (que vigorou até 2002), a mulher era um ser tutelado, como os menores, e o adultério feminino poderia ser punido se houvesse suspeita ou prova da relação íntima com um homem que não fosse o marido.

Quando, finalmente, o namoro entre Anayde Beiriz e João Dantas se consolida, podemos contemplar algumas cenas de sexo entre o casal. No entanto, a escolha da direção foi posicionar a câmera em planos médios, fechados e priorizar uma fotografia escura, onde a nudez masculina é mostrada e a feminina insinuada. Ambas as personagens aparecem sem roupas, mas há uma clara valorização de suas expressões faciais apaixonadas e de prazer (Fotograma 144) em detrimento da exposição excessiva dos contornos dos dois corpos, mas a câmera ainda, em alguns momentos, se distancia das duas personagens passando para os espectadores uma ideia de *vouyerismo* (Fotogramas 145 e 148).



144-145

Nessas cenas, nos parece que há uma intenção da direção em resgatar a beleza do romance entre os dois. Para tanto, são utilizadas belas paisagens de praias nordestinas como cenário e o figurino do casal é combinado, retratando a sintonia do casal (Fotogramas 146 e 147). Em conformidade com as agendas feministas na década de

oitenta, o corpo feminino não é tratado como fetiche e assistimos à vivência da sexualidade e à experimentação do prazer de Anayde, contrapondo-se ao mito da castidade e ao equívoco dos laços afetivos fora do casamento.

146-147-148



Após essas sequencias, há um corte seco para a imagem de duas baleias nadando no mar e, em seguida, um novo corte nos remete a um bar na beira da praia onde um grupo de pessoas discute política à mesa quando Anayde e João Dantas se aproximam. Enquanto todos discutem a posição contra ou a favor de uma possível candidatura de João Pessoa como vice-presidente na chapa do gaúcho Getúlio Vargas, Anayde se aproxima de um cantor, aparentemente cego, que começa a recitar versos que exaltam uma nova posição da mulher na sociedade: “(...) mas o mundo está mudando e já sei o que vai dar, a mulher vai ganhar nome, ficar igual ao homem e o diabo vai se soltar (...)”. Nossa protagonista vibra com essas falas e se junta ao cantor, arriscando alguns versos também. Todos a aplaudem e João Dantas fica admirando sua desenvoltura com olhar apaixonada e apoia que ela beba junto com ele e os outros presentes.

Algumas cenas ilustram bastante essa questão. Enquanto Anayde datilografa um texto a favor da independência feminina, convocando as mulheres paraibanas para colaborar com os homens na luta política contra o coronelismo, João Dantas chega e não gosta de vê-la defendendo o voto feminino. Os dois discutem (Fotograma 149), ele dá as costas para ela, afirma que, para ele, ela (como as outras mulheres) não entende de política. Anayde o enfrenta afirmando: “Tenho massa cinzenta tanto quanto você. Tenho opinião própria e não preciso de coronel nenhum para me dizer o que fazer”. A resposta de João Dantas é uma bofetada (Fotogramas 150 e 151).



O cenário, que remete a uma antiga redação de jornal, em que prevalecem as cores escuras, assim como a própria roupa que Anayde veste, serve para passar uma ideia de tensão entre os dois. Após esse rompimento, o casal se reencontra em uma festa em que Anayde declara seu amor na frente de todos e João Dantas lhe dá um beijo apaixonado. A proximidade da protagonista da câmera, nessa cena em especial, mas em outros episódios também, ajuda a transmitir uma ideia de poder feminino em contrapartida ao discurso masculino, que expressa uma vontade de perpetuar a submissão feminina.

Em *Luzia-Homem*, de igual modo, percebemos uma preocupação na composição das imagens em enquadrar Luzia em destaque em relação aos personagens masculinos, apesar de não haver uma oposição direta entre ela e um personagem masculino em especial. Essa narrativa privilegia o triângulo de forças Luzia, Alexandre e Raulino e, nessa composição, a protagonista, apesar de não se decidir claramente por nenhum dos dois irmãos, parece apresentar uma simpatia maior por Alexandre que, a partir de seu figurino e dos objetos que manuseia, como o chaveiro que apita como resposta a um assobio ou o avião, por exemplo, simboliza o novo, o moderno (Fotograma 152), em oposição à postura coronelista e tradicional de Raulino (Fotograma 153). Normalmente, nos “filmes de mulheres”, como abordado no Capítulo 3, os denominados “triângulos amorosos” aparecem envolvendo relações afetivas entre dois homens que disputam o “coração” de uma mulher ou duas mulheres que competem pelo “amor” de um homem. Essa configuração se apresenta como ponto de partida para tramas que se passam no ambiente familiar, heterossexista, e catalisa a ação voltada quase que exclusivamente para problemas denominados como específicos do “mundo feminino” e do fato de ser mulher, como dramas sociais, emocionais e psicológicos (preocupação com a realização de casamento, perda de heranças etc.).



No entanto, em *Luzia Homem* essa diagramação nos remete a outras discussões. Antes de tudo, gostaríamos de destacar que existem outros “triângulos” possíveis que também despertaram nosso interesse, como a relação entre Luzia, Torquato e Teresinha, irmã de Raulino e Alexandre. No primeiro caso, Luzia – Raulino – Alexandre, não são as questões emocionais e psicológicas femininas que estão sendo expostas. Luzia é o sujeito da ação fílmica, ela detém o poder e os dois sujeitos masculinos se encontram fragilizados, marginais, confusos emocionalmente e socialmente, sofrendo dramas identitários individuais e coletivos. Resumidamente, é a representação da identidade masculina que está sendo questionada, sofrendo faltas e passando por sofrimentos, como bem assinalou Silverman (2003) - vide Capítulo 1. Raulino e Alexandre servem como metáforas sobre qual deve ser o “perfil” masculino nessa nova sociedade que se delineia com os avanços políticos, sociais e tecnológicos. Ele deve ser um homem mais sensível ou mais rude? Preso às raízes e práticas tradicionalistas ou “descolado” e voltado para o futuro? Não deve existir mais a figura do grande coronel nordestino? As respostas para essas e outras perguntas não aparecem claramente na trama, mas, no embate final entre os dois irmãos, na sede da fazenda onde Alexandre, aparentemente, “leva a melhor”, fica ainda mais evidente a indiferença feminina de Luzia que aparece fazendo uma oração em frente ao túmulo dos seus pais.

Essas sequências de imagens indicam que ela não só está prestes a concluir sua vingança como também usou seu “corpo”, sua presença física e beleza como estratégia para acender ainda mais a disputa de poder entre os dois irmãos. Outra leitura cinematográfica indica que a identidade e a supremacia masculinas nordestinas estão passando por uma profunda decadência; em contrapartida, percebemos que as mulheres nordestinas estão mais conscientes de sua força e possivelmente estão construindo uma

nova forma de ser e governar. Conclusões avultadas quando analisamos o triângulo Luzia – Torquato – Teresinha. Primeiro pela discussão política que a morte de Torquato apresenta sobre o domínio coronelista no sertão nordestino e a impunidade nos homicídios relacionados à luta pela terra. Numa sequência que começa com a aparição de pistoleiros em frente ao Fórum da cidade, os responsáveis pela justiça (o delegado, o juiz e o prefeito) assistem à chegada do corpo do vaqueiro Torquato ao lado do Padre, Raulino e seus capangas e Luzia no lado oposto junto a poucos trabalhadores rurais que assim como ela parecem entender melhor aquele momento. No plano de conjunto dessa primeira imagem, vemos os capangas de Raulino montados a cavalo, trajando figurino com a cor próxima a esses animais e ao chão batido da praça da cidade e seus muros, não despertando muito a atenção dos espectadores. Em contrapartida, todos estão armados, enquanto as autoridades locais já descritas trajam roupas cinzas e azuis, mas não têm armas em punho (Fotograma 154). No plano mais próximo, Luzia toma a frente dessas personagens e olha com superioridade para Raulino e seus pistoleiros (Fotograma 155) e em silêncio marca sua presença à frente das autoridades legais municipais. O silêncio de Luzia é aqui compreendido como uma maneira diferente de falar. O segundo ângulo dessa triangulação, a relação entre Luzia e Teresinha, desde o início expõe a existência de dois modelos majoritariamente femininos.

154-155



4.3.4. Dois modelos majoritariamente femininos

Nas cenas em que Luzia e Teresinha aparecem, observamos uma distinção na caracterização de ambas, o que favorece uma bipolarização dessas duas personagens. Enquanto Luzia veste trajes de vaqueiro, com predomínio das cores marrom e castanho, realçando os aspectos áridos sertanejos, Teresinha abusa das cores, aparecendo ora com vestidos vermelhos ou estampados, ora com roupas de montaria ou maiô, valorizadas por decotes, transparências e tecidos leves que expressam vaidade e sofisticação, enquanto a camiseta e a calça jeans são símbolos do urbano. As imagens em que essas duas mulheres aparecem notamos o cruzamento entre o tradicional e o moderno, mas também entre a opressão masculina imposta a Teresinha pelo ambiente familiar, principalmente por Raulino, e a liberdade e independência feminina de Luzia.

No início, Teresinha, que mantinha um caso clandestino com o vaqueiro Torquato, critica Luzia e a humilha perante alguns trabalhadores da fazenda (Fotograma 156), insinuando uma possível rivalidade entre ambas. Mas, após a morte de Torquato, surge uma amizade entre as duas (Fotograma 157), uma cumplicidade revelada pelo desejo de Teresinha de “comprar o cabelo de Luzia” em troca de uma espingarda e um vestido branco (Fotograma 158). Na verdade, Teresinha anseia a coragem e a independência de nossa protagonista, uma vez que se sente presa a um casamento infeliz e é o tempo inteiro impedida pelos irmãos de fazer aquilo que gosta. Além disso, sua voz e suas opiniões são sempre desrespeitadas. Essa afinidade entre as duas mulheres parece estar ancorada numa cumplicidade feminina, numa união de interesses – o fim do domínio masculino. Sem o apoio de Teresinha certamente Luzia não conseguiria ter acesso ao rifle, essencial para a concretização de sua vingança. De igual modo, Luzia não conquistaria a tranquilidade necessária para conhecer o mar e se “vestir”, se configurar numa nova identidade, agora mais próxima das convenções sociais da época, através de suas vestes – o vestido branco que ganhou da amiga.

156-157-158



No filme *A Hora da Estrela*, também notamos algo similar na relação entre Glória e Macabéa. As cenas entre Glória e Macabéa delineiam uma típica simetria entre mulher-conservadora, tradicional, *versus* a mulher-feminista, moderna, desde a caracterização corpórea das duas personagens. Macabéa é totalmente desprovida de maquiagem, usa cabelo sempre preso (exceto nas cenas finais), veste-se de maneira simplória, fala baixo, é virgem, imagina-se usando vestido de noiva e sente-se constrangida em discutir alguns assuntos com outras mulheres ou homem. Glória exala uma exuberância despida em decotes e minissaias, maquiagem e cabelos esvoaçantes (Fotograma 159), fala mal dos homens, não tem pudores para paquerar ou ser paquerada e sente prazer sexual, apesar de, nas entrelinhas de suas falas, desejar casar e ter filhos antes de “ficar estragada”. Glória serve como uma espécie de guia para a nossa protagonista que passa a tentar imitá-la nas roupas, pelo menos em relação às cores, no uso do batom, mas também nas mentiras para faltar ao trabalho. Macabéa irrita Glória por se apresentar como seu oposto, mas ao mesmo tempo complementa sua condição de sedutora e sua extroversão que busca o reconhecimento masculino. Por outro lado, a imagem “descartável” de Glória associada ao desejo atrai Macabéa, que pretende desenvolver a capacidade de “encantar” os homens no trabalho e na rua para manipula-los como Glória consegue fazer.

159



Para nós, essa simetria reflete o momento histórico vivenciado pelas mulheres brasileiras, onde a solidariedade feminina era construída em prol de um desejo de acabar com o fim do patriarcado. A solidariedade feminina e os perfis antagônicos muito marcados entre personagens mulheres era um hábito comum no “cinema de mulheres”. A intenção das diretoras feministas era pensar sobre as mudanças culturais necessárias para finalizar o domínio masculino sobre as mulheres e os padrões comportamentais instituídos como próprios do “universo feminino”. Por isso, elas frisavam imagens de suas personagens principais com batons vermelhos fortes, que representavam a força e poder das mulheres; investiam na composição de figurinos com roupas exuberantes e salientavam suas ações confiantes com o intuito de estabelecer uma fronteira mais tênue entre padrões do “ser” feminino e/ou masculino, corroborando assim para o fim de velhas tradições e a instituição de novos comportamentos sociais femininos.

Os quatro filmes que constituem o *corpus* de nossa pesquisa parecem estar sintonizados com essas necessidades das militantes feministas em desconstruir as fronteiras de gênero e a homogeneização da caracterização das mulheres, uma vez que focam na multiplicidade das possibilidades do “ser” feminino. Isso fica bastante evidente nos diversos tipos de mulheres que aparecem em *Gabriela* e ganha uma dimensão maior tanto em *Luzia Homem* quanto em *A hora da estrela*, a partir do antagonismo presente entre duas formas de “ser” bastante distintas entre Teresinha e Luzia e Glória e Macabéa, respectivamente.

No Brasil, entre 1975 e 1985, anos da escrita do romance (1977), do roteiro (1983 e 1984), da produção e do lançamento do filme *A Hora da estrela*, vivia-se a década da mulher. Segundo Telma Valente (1995), era a época de maior efervescência do movimento feminista, denominado de segunda etapa, quando as principais bandeiras de luta entre as mulheres eram as questões referentes à sexualidade, à saúde, à violência doméstica, creches etc. Destacamos, nesse período, a ênfase dada às discussões sobre as implicações relacionadas com o corpo da mulher que tomaram grandes proporções quando se passou a reivindicar a autonomia feminina com relação ao seu próprio corpo, o que lhe daria o direito à opção pelo controle das funções reprodutivas ou pelo aborto.

Essas lutas feministas aludidas acima, estão bem presentes, particularmente nas falas de Glória que se caracteriza como uma personagem moderna e impregnada por ideologias

feministas. Na décima sequência, enquanto almoça num bar com Glória, Macabéa é surpreendida com a chegada de um amante da primeira que aparece para lhe dar um dinheiro. O homem caminha até a mesa em silêncio, abre a carteira, retira o dinheiro, coloca sobre a mesa e sai sem dar uma palavra, enquanto a câmera acompanha, por *closes* e planos médios a surpresa de Macabéa (Fotograma 160), a indignação e o desprezo do homem para com Glória que, ao contrário, exprime uma cara de satisfação, contando o dinheiro (Fotograma 161).

160-161



Em seguida, Glória menciona, claramente, que já realizou cinco abortos e que não acredita que isso seja pecado, numa nítida referência às críticas da igreja católica ao movimento feminista. Sorrindo, ela ainda afirma que “tirar filho”: “É que nem tirar dente, só que custa mais caro. Eu sempre fiz com médico, não vou em qualquer lugar não”. Essa sequência e o diálogo existente entre Macabéa e Glória remetem às lutas feministas, uma vez que a personagem Glória defende, ainda que de forma indireta, a legalização do aborto como forma de evitar mortes prematuras de mulheres que se arriscam para manter o direito sobre o seu próprio corpo. Luta levantada pelo movimento feminista que culmina com a proclamação do dia 22 de dezembro de 1983 como o Dia Nacional pelo Direito ao Aborto (VALENTE, 1995).

4.4. PARA ALÉM DO PROTAGONISMO DAS MULHERES NORDESTINAS: OUTRAS PRESENÇAS FEMININAS NAS TELAS

Em *Gabriela*, onde o poder coronelista e o patriarcado parecem estar em declínio, além de Gabriela várias personagens interpretadas por mulheres assumem papéis muito diferentes. Cada uma é caracterizada de uma forma, acentuando a multiplicidade de tipos femininos e representando as posturas assumidas pelas mulheres na sociedade da época. De outro modo, é possível dizer que, apesar de não terem sua participação incluída em muitas tomadas, as personagens femininas no filme possuem uma forte expressividade. Elas conseguem dar conta de uma gama de identidades femininas que fazem parte do imaginário social, evidenciam costumes muito comuns na forma de representar o nordeste no cinema e revelam novas condutas atribuídas às mulheres, comportamentos esses que refletem as influências da vida urbana e de uma sociedade que se modernizava, ameaçando a dominação masculina.

Dona Arminda, por exemplo, é caracterizada como uma provável descendente de escravos, amiga de Nacib e Gabriela, que ainda cultua o modo de vida de seus antepassados, como as vestes brancas e os hábitos religiosos como bem registrado no momento em que ela pergunta a Gabriela se quer conhecer sua sorte nos búzios. Essa atitude favorece a sua identificação com um signo forte de nordestinidade, notadamente baiano: a “mãe de santo”. Rubim (1999) assinala que a “mãe de santo” é uma personagem feminina nordestina que, com seu poder subordina a todos, sem distinção. Normalmente, ela é mostrada no terreiro como soberana e portadora de autoridade. Estudos revelam que essas mulheres negras, que reinavam no mundo do candomblé baiano, tinham seu poder e autoridade espalhados para outras esferas sociais, passando a conviver com importantes e destacadas figuras da intelectualidade e da política.

Dona Arminda não aparece no terreiro, mas seus conselhos a Gabriela e o respeito com que é tratada por Nacib refletem sua autoridade. Ela é uma negra corpulenta, semelhante às baianas de acarajé, o que devia de fato ser. Era a grande conselheira de Gabriela, mas ao contrário dessa, conhecia bem as relações da cidade e as concessões que deviam ser feitas para se ter uma boa vida e não entrar em conflito com a comunidade

local. Por isso, ela se sente na obrigação de aconselhar Gabriela a aproveitar sua juventude e beleza para “pedir as coisas e casar com Nacib”. Um conselho que reproduz o discurso patriarcal e moralizante a respeito do lugar das mulheres na sociedade, uma vez que sugere à mulher o uso do ato sexual, da juventude e da beleza como um modo de empoderamento.

Outro tipo feminino representado em *Gabriela* é o da mocinha bem comportada que, de repente, se apaixona e tem o seu romance desaprovado pela família. A personagem Malvina (Nicole Puzzi) se encanta pelo engenheiro Rômulo (Nuno Leal Maia), recém-chegado à cidade, logo na primeira vez em que o vê caminhando pela rua em trajes de banho. No romance de Jorge Amado, Malvina é moderna, progressista e um pouco feminista. Ela lê grandes romances universais; aparece no velório da esposa do Coronel que foi assassinada por infidelidade; flerta com o engenheiro que se separou da esposa quando ela enlouqueceu e que vem para a cidade trabalhar nas obras do novo porto; recusa o compromisso com o professor Josué e foge sozinha da cidade para Salvador. Tempos depois, ficamos sabendo que ela está morando sozinha e trabalhando num escritório. No filme, no entanto, essa personagem não foi muito explorada pelo diretor em termos de presença em cenas. Malvina aparece muito pouco. Comparece ao velório da esposa assassinada pelo coronel Jesuíno Mendonça, descobre a paixão e namora o engenheiro no banco da praça. Porém, a história trazida por ela marca um pedaço do filme que evidencia a fuga de amantes como uma prática comum no nordeste.

Depois do primeiro encontro do casal, a próxima cena em que os dois aparecem juntos já é a concretização do romance e a desaprovação do pai da moça. Enquanto namoram, sentados em um banquinho de praça, Rômulo e Malvina são surpreendidos pelo Coronel que espanta o engenheiro ameaçando-o sob a mira de um rifle. A partir de então não vemos mais as duas personagens, mas os frequentadores do bar Vesúvio, de propriedade de Nacib, tratam de nos informar sobre a fuga dos amantes.

É o típico caso do rapto consentido, no qual a moça se deixa capturar pelo rapaz para fugir e viver o amor proibido pela família. Costume, lembrado por Miridan Knox Falci (1997), quando afirma que, muitas vezes, o namoro não desejado pelos pais encorajou o rapto da moça pelo pretendente – vide Capítulo 1.

Guardadas as devidas particularidades, já que a descrição dessa autora refere-se ao século XIX e ao norte da região nordeste e Malvina habita o sul da Bahia em 1925, é

possível perceber uma semelhança entre as ações dos dois tipos de casais. A diferença é que Malvina, ao contrário da história trazida por Miridan Falci, fugiu num navio e não se escondeu à espera do casamento. O silêncio que ronda o episódio da fuga de Malvina e o vazio de imagens que não retratam sua partida de Ilhéus sugerem, para os espectadores, a força de sua ação: a subversão feminina em relação aos ditames do patriarcado e à dominação masculina na região. É um silêncio que reforça a atitude política realizada pela jovem Malvina de resistência à tradição do lugar comum destinado às mulheres.

Já a personagem Glória (Tania Boscoli) era uma concubina que se assemelha em tudo à descrição de Miridan Falci (1997) sobre as cunhãs. Uma mulher bonita e sedutora, contudo, diferentemente de Gabriela, sabe como usar essas “qualidades” a seu favor e na hora certa. Amante de um dos coronéis da cidade, ela tinha uma casa, empregada e todo o luxo que qualquer mulher da alta sociedade local podia ter. E, mesmo tendo consciência da posição de amante ocupada pela personagem, os moradores a respeitavam por esta ser amparada por um homem importante na cidade.

Mesmo sendo a segunda ou terceira “esposa do senhor juiz”, o poder e o prestígio que advinham do seu cargo era partilhado pela mulher. Ser amásia ou cunhã de um homem importante implicava formas de sobressair-se junto à população e galgar algum espaço, *status* econômico, que ela não possuiria de outra forma (FALCI, 1997, p. 268).

Assim, mesmo apaixonada pelo professor Josué (Ricardo Petraglia), Glória não deixava o concubinato para não perder o luxo que conseguiu com a união ilegítima. Isto até o coronel descobrir sua traição. No final da história, ela passou a viver com Josué e foi destituída de todos os benefícios garantidos com a antiga relação, inclusive a possibilidade de vislumbrar da sua janela o cotidiano da cidade de Ilhéus, participando, ainda que indiretamente, da esfera pública. Todavia, não foi condenada à morte ou perdeu o direito de amar e se relacionar com outros homens, como normalmente terminam, nas telas, as jornadas de mulheres que desafiam a dominação masculina e traem seus maridos e/ou amantes.

Glória passa a maior parte da trama debruçada na janela, assistindo aos acontecimentos da cidade. Como já assinalamos, a casa é o ambiente privado interno da vida doméstica, próprio para as mulheres, enquanto a rua é o espaço público próprio do mundo masculino, segundo o machismo patriarcal que dominava a cultura e a política da

época. Assim, a presença dessa personagem na janela, elemento separador desses dois mundos, acentua ainda mais sua caracterização como mediadora, uma mulher que tem a visão ampliada da realidade; das alegrias e dos perigos e “ser” próprios do feminino, mas que também conhece o novo e compreende que a rua é o caminho de passagem para um novo tempo.

Para Kelly Cristina Nascimento (2006), até meados do século XIX, é nítida a divisão de funções sociais entre homens e mulheres: “(...) os primeiros eram agentes ativos no espaço público, ambiente das decisões e confrontações políticas e econômicas. Elas exerceriam suas funções no lado oposto, no espaço privado, doméstico, voltadas para o lar e para a família” (p. 75-76). Desse modo, ao se debruçar na sua janela, a personagem Glória, além de “vender seus atributos sensuais” pela exposição dos seios no farto decote, infringia as fronteiras sociais de gênero que resguardavam à mulher apenas o espaço privado.

Complementando a lista de tipos femininos presentes no filme *Gabriela*, temos Dona Olga (Cláudia Jimenez), esposa de Tônico Bastos (Antônio Cantáfora), uma típica senhora, corpulenta e sem dotes de beleza, que aparecia ao lado do marido apenas em ocasiões sociais, como um passeio pelas ruas da cidade ou um Sarau. Segundo June Hahner (2012), as brasileiras de classe alta eram menos cultas e menos letradas que suas contemporâneas europeias ou norte-americanas. Diferentes dos tipos femininos de classes mais pobres, como vendedoras de rua, lavadeiras ou escravas na lavoura, as “mulheres da elite” estavam menos expostas aos olhares masculinos, já que passavam muito tempo recolhidas dentro de casa. A esposa era uma figura apática e passiva que pouco saía do seu lar, tinha uma grande quantidade de filhos e costumava abusar de seus escravos e empregadas. Elas raramente eram vistas fora de casa, exceto em ocasiões especiais como numa missa, sempre acompanhada dos maridos que admitiam agir assim em prol de sua integridade física, que servia, na verdade, para certificar a real paternidade dos filhos e suas decorrências óbvias em termos de herança e transmissão de patrimônio.

Essa descrição feita por Hahner (2012) é bem ilustrada em *Gabriela*. Em determinado momento da trama, por exemplo, Tônico admite para os amigos, no balcão do bar Vesúvio, que seu matrimônio se constitui como uma união de interesses comerciais, sem laço afetivo. Um casamento arranjado para aumentar o patrimônio das duas famílias,

corroborando para desmistificar a imagem positiva desse tipo de instituição social. Os casamentos arranjados, para Hahner (2012), facilitavam a manutenção da linhagem e asseguravam a concentração de terras e demais riquezas nas mãos de poucas pessoas, principalmente no nordeste brasileiro. Esperava-se que as mulheres da elite tolerassem os maridos escolhidos para se casar com elas e “fechassem os olhos” para suas relações extraconjugais.

Nos filmes clássicos, ao contrário, geralmente o casamento é pintado como um bem a ser conquistado pelas mulheres e elas devem, sem medir sacrifícios, dedicar-se a maior parte do tempo a manter seus laços afetivos com seus maridos. A ausência de imagens que reforcem essa caracterização em *Gabriela*, bem como o discurso de Tônico sobre os seus interesses financeiros e o próprio fato do casamento de Nacib e Gabriela se apresentar como uma mentira, uma farsa, realizada por Tônico no cartório que mais tarde vai se configurar como algo sem valor social, colaboram para uma leitura cinematográfica que comunga com os ideais feministas na década de oitenta de fim do patriarcado e declínio do domínio masculino sobre o casamento. A fragilidade da instituição matrimonial nos quatro filmes que constituem o *corpus* desta tese, portanto, parece ser mais um indício de que a presença marcante dos movimentos feministas no Brasil na década de oitenta assinalava a derrocada da sociedade patriarcal.

Outro fato que chama nossa atenção no casal Tônico e Olga é a ausência de falas dessa última personagem. O silêncio de Olga pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação e opressão masculinas, robustecendo uma conduta que reforça uma referência à normatividade heterossexista que restringia as mulheres ao espaço privado, quanto parte de uma estratégia do oprimido, uma resistência, como sugeriam as mulheres cineastas feministas europeias (vide Capítulo 1). Para nós, Dona Olga permanece em silêncio porque só aparece em cenas externas, nos espaços públicos, onde não era permitido a uma mulher de classe alta falar. Na sociedade desse tempo, um número reduzido de mulheres frequentava os lugares públicos, e mesmo aquelas que se faziam presentes nesses espaços continuavam atreladas aos severos códigos de comportamentos que definiam sua postura como tendo que ser discreta e recatada.

Hahner (2012) descreve que, nas famílias ricas, o universo feminino era o meio doméstico e as esposas e filhas eram impedidas de entrar no mundo público e político dos

homens. A lei brasileira negava às mulheres o direito de comercializar, alienar, por a venda ou arrendar propriedade particular; apenas na viuvez eram suspensas algumas das restrições sociais e legais impostas às mulheres casadas e, com a morte do marido, algumas conseguiam o direito de ser consideradas “chefe de família”, passando a negociar, inclusive, com empregados e outras autoridades. Contudo, na maior parte dos casos, as mulheres ricas ficavam circunscritas ao ambiente doméstico, atuando como donas de casa. Passavam os dias bordando, fazendo renda, arrumando flores, tocando música ou preparando sobremesas para deleite de seus maridos, filhos e convidados, conforme fica evidente em outros filmes sobre o nordeste como *São Bernardo*. Para Hahner (2012), algumas mulheres da elite certamente exerciam influência sobre seus maridos, pais e filhos mas, infelizmente, no plano público somente algumas delas tinham papéis ativos através de práticas filantrópicas. Essa exceção possibilitou que algumas delas criassem associações de apoio a orfanatos e escolas, afrontando os homens mais conservadores.

Em *Gabriela*, ainda aparece uma última categoria de mulheres, as prostitutas, cuja função era apenas “entreter” os homens da cidade de Ilhéus, que frequentam a casa de diversão Bataklan. Elas são mulheres que não possuem qualquer tipo de compromisso. Suas relações com os personagens masculinos eram estabelecidas apenas comercialmente e o bordel tinha entre os seus clientes os homens mais importantes de Ilhéus, comerciantes mais abastados, como o próprio Nacib, e os intelectuais, como Professor Josué e o Tônico. Afinal, visitar o prostíbulo da cidade também implicava *status* social.

Os bordéis, também denominados de cabaré, eram lugares fechados e serviam unicamente para a clientela masculina. No filme, a câmera nos apresenta todo o ambiente através de planos gerais que acentuam a intencionalidade dos homens ali presentes. Alguns *closes* nos olhares masculinos aguçam a ideia de que Nacib e seus amigos estão ali por prazer, caracterizando bem o machismo nordestino e brasileiro. Gouveia (2009) nos alerta que

O cinema, enquanto tecnologia produtora de símbolos, ao buscar um invólucro poético para representar as imagens da prostituição, certamente contribuiu muito para um olhar distanciado, romantizado e muitas vezes cercados de glamour para as mulheres de suposta “vida fácil”, desvinculando o sexo pago da precariedade econômica no qual se alicerçam (p. 85).

Para Simone Beauvoir (1980), a prostituição estaria ligada a um profundo processo de desvalorização do corpo. Saffiotti (2004), em estudo recente sobre gênero, patriarcado e violência, afirma que a prostituição presente nos países latino-americanos está fortemente constituída a partir da dicotomia entre os arquétipos religiosos de Eva - como uma mulher inferior, portadora do pecado e agente da desordem - e do modelo de Maria, como mãe, virgem, símbolo da pureza e alvo de devoção. Esse dualismo seria responsável pela institucionalização das representações da “mulher de casa” e “mulher de rua” e essa última efigie estaria diretamente relacionada com as imagens de prostituição difundidas no ambiente social. Essas duas construções (“mulher de casa” e “mulher de rua”), na verdade são significantes e nos levam a refletir sobre as imposições ao corpo das mulheres na sociedade patriarcal.

Segundo Klanovicz (2006), é no corpo das mulheres que as fronteiras do gênero parecem se impor, principalmente em relação ao prazer sexual. Destarte, as normatizações, as notícias e as imagens eróticas produzidas no cinema brasileiro e presentes em *Gabriela* “(...) trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo; (...) a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual machista (BUTLER apud KLANOVICZ, 2006, p. 2)”. Essa constatação é muito presente nas imagens de sexo do casal Nacib e Gabriela antes do casamento, quando ela era considerada como uma “mulher de rua” e depois da realização do matrimônio, quando Nacib voltou a frequentar o Bataklan, uma vez que perdeu o interesse sexual por Gabriela que passou a ser a “mulher de casa”.

Albuquerque Júnior (2010) lembra que em muitas cidades nordestinas a ideia da “mulher de casa” é tão enraizada que os homens não propõem determinadas práticas sexuais para as suas esposas porque as consideram humilhantes. Eles também temem uma possível equiparação dessas com as “mulheres de rua”. Ainda segundo esse autor, perseveram os mitos da frieza feminina e o domínio do saber sexual só por parte dos homens, criados como estratégia de poder masculino para garantir a instituição familiar monogâmica nuclear e escamotear sua fragilidade sexual frente a possíveis parceiras mais experientes.

A prostituição também pode ser tomada como um trabalho, uma profissão, ou uma das grandes transgressões femininas, uma vez que institui às mulheres o direito de vender

seu próprio corpo e oferecer prazer sexual a homens e mulheres. No entanto, Simone de Beauvoir (1980) chama nossa atenção para o fato da prostituição também ser exercida por algumas mulheres a partir de uma opressão econômica e sexual. Além disso, essas mulheres estariam sujeitas a um constante estado de prisão aos caprichos dos clientes pagantes, expostas às doenças, à miserabilidade e à degradação, aproximando-se das piores formas de assujeitamento do ser humano, principalmente quando nos referimos a crianças e adolescentes, vítimas da exploração do capital, pois acabam sendo agenciadas através de terceiros.

Em *Luzia homem e Parahyba, mulher-macho*, por sua vez, as outras mulheres aparecem de forma marginal e ilustrativa, em cenas rápidas. A interação dessas mulheres com nossas duas protagonistas, respectivamente Luzia e Anayde, é feita quase que exclusivamente através de olhares e acenos de cabeça de desaprovação. Em *A hora da estrela*, contudo, além de Glória e Macabéa, aparecem outras mulheres com alguma participação na história. Essas personagens são as três “Marias”, Dona Joana e Madame Carlota. Frisamos que, em linhas gerais, os aspectos de feminilidade que aparecem nesse filme são pouco conhecidos, pouco discutidos e muito desprezados. Suzana Amaral resolveu ressaltar a “beleza” de mulheres que estão mais preocupadas com o viver, com sua sobrevivência diária nas grandes metrópoles, com o trabalho e por isso mesmo carregam uma discreta vaidade e orgulho de si próprias. São mulheres trabalhadoras, pobres, pessoas simples, comuns, que circulam cotidianamente anônimas pelas cidades.

Merece nosso destaque a figura da cartomante Madame Carlota, que expressa o lado mágico e intuitivo feminino, interferindo na trama sobre os destinos de Glória e de Macabéa. A partir de sua primeira aparição, começa a se desencadear uma série de ações que culminam com a morte de Macabéa no final do filme. Ela usa maquiagem forte e espalhafatosa e roupas bastante coloridas, com diversos colares, tem cabelos curtos e gesticula muito. Ela é uma mulher altiva, indefinida espiritualmente, uma vez que lê cartas, bola de cristal, mas faz referências a Jesus Cristo e recomenda banhos e hábitos de religiões de matriz africana, como o candomblé. Essa cartomante mora num sobrado onde insiste em “prever o futuro das pessoas”, independente da proibição da polícia, alegando que precisa sobreviver.

Nos anos setenta (quando o livro foi escrito) e nos anos oitenta (data da realização e exibição do filme), como bem representado em *A hora da estrela*, ser cartomante era uma contravenção penal indicada como “exploração da credulidade pública”, junto com outros verbetes como “curandeirismo” e “macumba”. Segundo Schritzmeyer (1994), as ações da polícia e o próprio Código Penal brasileiro eram extremamente subjetivos a respeito dessa classificação e concentravam nesses verbetes diversas ações amplamente criticadas pela Igreja Católica, pela Medicina Acadêmica e por órgãos de fiscalização do exercício profissional, ligado à Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo. Essa subjetividade colaborava para que o “delito”, em um verbeito amplo e tempo impreciso, dificultasse a própria defesa do acusado e, na maioria dos casos, na tentativa de provar que não praticara o ato em alguma de suas modalidades, os presos acabavam por fornecer à polícia e à Justiça as informações necessárias para fundamentar o seu processo.

Dona Joana, que aparece apenas na terceira sequência do filme, se apresenta também como uma nordestina e a câmera destaca, no seu quarto simples, a figura de uma carranca ao lado de uma televisão, onde ela assiste a uma novela, demarcando sua caracterização. Maria Aparecida, Maria das Dores e Maria da Penha não têm sua identidade muito definida em relação à identidade regional, falam pouco e aparecem mais na trama que a própria Dona Joana.

As três “Marias” têm a mesma origem simples de Macabéa e se apresentam como as únicas que, apesar de criticarem seu cheiro estranho e seus hábitos esdrúxulos de ouvir Rádio Relógio e recortar figuras de carro, comida e Coca-Cola para colar na parede do quarto, nutrem algum tipo de carinho ou preocupação por ela. Um bom exemplo disso é a cena em que as três cuidam de Macabéa quando ela passa mal após comer muito na festa de aniversário da mãe de Glória. Entre as três Marias e as paredes do quarto da pensão, vê-se uma Macabéa mais descontraída, seu único constrangimento é a troca de roupa.

CONCLUSÕES

Nosso trabalho se apresenta como uma reflexão sobre as representações das mulheres nordestinas presentes no cinema brasileiro na década de oitenta. Partimos das relações existentes entre cinema e história e a análise do discurso para decompor as imagens presentes em *Gabriela*, *Parahyba*, *mulher-macho*, *A Hora da estrela* e *Luzia-Homem*. Defendemos a ideia de que, como um produto social, um filme está vinculado à autoria de indivíduos inseridos na história e na cultura de seu tempo, articulada com suas visões de mundo. Consideramos, pois, que um filme apresenta muito da sua realidade social, contudo, como nos alerta Vanoye (1994),

A sociedade não é propriamente mostrada, encenada, (...) o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real; pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (...) constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (p. 56).

Segundo Ferro (1992), a câmera revelaria mais o funcionamento do real do que seria desejável mostrar, apresentando avessos e lapsos de uma sociedade. A posição do diretor ou diretora e o tempo da representação fílmica inscreveria uma perspectiva bem singular da realidade. O filme, portanto, deve ser observado não apenas como uma obra de arte, mas também como um produto, uma imagem-objeto que carrega significações não somente cinematográficas. O filme valeria também pela abordagem sócio-histórica que autoriza e as imagens seriam, por conseguinte, produções históricas e culturais realizadas pelos homens e mulheres, sendo passíveis de estudo histórico, contanto que sejam contextualizadas; o que reforçou nosso interesse em articular a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro com as bandeiras dos movimentos feministas na década de oitenta.

Esse interesse surgiu quando observamos uma mudança no conteúdo dos filmes brasileiros produzidos sobre o nordeste a partir da referida década. Mesmo nos anos setenta, com o protagonismo de Dona Flor, no clássico *Dona Flor e seus dois maridos*, consoante o que descrevemos no Capítulo 3 desta tese, as personagens femininas nordestinas não eram retratadas como mulheres sozinhas. Elas tinham relações eventuais

com seus parceiros e, em sua maioria, eram casadas. Em decorrência disso, Gabriela, Anayde, Luzia e Macabéa se destacavam, para nós, nas telas brasileiras e inauguravam uma nova forma de representação das mulheres nordestinas que poderiam estar ancoradas numa nova conformação social.

Para nós, um filme diz muito da realidade social, porque não é só imagem, sonora ou não, mas uma linguagem que se vincula à representação das sociedades, tecendo um roteiro de suas temporalidades, uma vez que o universo simbólico dos indivíduos, inclusive dos criadores culturais, insere-se em determinado tempo e espaço, inscreve-se em grupos sociais particulares e, esses indivíduos e grupos, conseqüentemente, intervêm e, simultaneamente, são configurados pelas sociedades às quais pertencem. Na escolha dos temas, nos gostos de época, na seleção do elenco, nas falas, nas caracterizações das personagens, nas necessidades da produção, nos lapsos dos criadores, nos enquadramentos, nas ausências e falhas de direção etc., podemos encontrar um testemunho sobre o imaginário social e comportamentos de uma sociedade.

Face ao exposto, a análise da construção do protagonismo das mulheres nordestinas nos filmes *Gabriela*; *Parahyba, mulher-macho*; *A hora da estrela* e *Luzia-homem* incitou, principalmente pelas modificações presentes em seus roteiros em comparação com as obras literárias em que as narrativas audiovisuais são “inspiradas”, uma análise reflexiva do teor latente dessas obras fílmicas e sua ligação com a sociedade brasileira na década de oitenta. E a apreciação do seu conteúdo aparente, a composição das personagens e as imagens delas difundidas, bem como a crítica da época, nos permitiram acessar ainda mais elementos ocultos dos quatro filmes, uma zona de realidade não diretamente visível.

Considerando que a transposição do real e sua representação não seriam apenas dispostas, de forma explícita, nos diálogos, mas também no uso da trilha sonora, na montagem, na caracterização das personagens e no emprego de diferentes meios e métodos que compõem o discurso cinematográfico, ancoramos nossa análise também nas escolhas estéticas e na comparação de sequências iniciais e finais. Partimos de uma reflexão acerca das quatro protagonistas dos referidos filmes, comparando sua caracterização nos livros e nas narrativas fílmicas, apesar deste estudo não ser marcado pelas preocupações investigativas próprias das ligações existentes entre o cinema e a literatura.

A primeira personagem analisada é Gabriela, uma moça simples que em 1925, foge de uma grande seca no sertão nordestino, junto com um grupo de retirantes, caminha por mais de quarenta dias pelo interior do estado até chegar à Ilhéus, sul da Bahia. Nesse ambiente, a personagem vai trabalhar na casa de Nacib, dono do bar mais popular da cidade, com o qual acaba vivendo um tórrido romance em meio a discussões políticas e sociais sobre a chegada do “progresso”, representado pelo desenvolvimento da infraestrutura municipal e pela implantação de tecnologias de plantação e escoamento dos produtos cultivados na região, em detrimento do poder dos coronéis do cacau e sua violência exacerbada.

Já Anayde Beiriz é uma professora, feminista, e uma das primeiras educadoras a militar pela alfabetização de adultos carentes na capital paraibana nos anos trinta. Sua história também apresenta como pano de fundo uma sociedade brasileira em que o poder exercido pelos governantes e coronéis na região começa a ser questionado e se instala uma discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais. Anayde vive uma intensa paixão pelo advogado João Dantas, amigo do coronel Zé Pereira, inimigo político de João Pessoa.

Macabéa, por sua vez, é uma jovem migrante nordestina semianalfabeta, virgem, que trabalha como datilógrafa numa pequena firma e vive numa pensão miserável. Conhece, casualmente, o também nordestino Olímpico, operário metalúrgico, e os dois começam um namoro desajeitado que acaba em um triângulo amoroso com sua colega de ocupação, Glória.

E, finalmente, Luzia após assistir ao assassinato de seus pais, ainda criança, é criada pelo padrinho vaqueiro e adquire hábitos socialmente masculinos, como saber atirar e tocar o gado. Após a morte de seu “protetor”, resolve se vingar daqueles que tiraram a vida de seus pais indo trabalhar na fazenda Campo Real, onde se envolve emocionalmente, primeiro com o vaqueiro Torquato e depois com os irmãos Alexandre e Raulino até descobrir que seu “alvo” era o jagunço Crapiúna.

Este trabalho, ressaltamos, não é uma tese sobre cinema e gênero, mas uma pesquisa que foi construída sobre uma complexidade de elementos presentes nos filmes e que se encontram também nas demandas teóricas contemporâneas, que agregam e não mais ignoram as relações históricas, sociais e culturais; que levantam e mapeiam conflitos de

classe, raça, gênero, sexualidade e marginalização de sujeitos. Por isso, durante a análise da caracterização dessas quatro personagens femininas, buscamos avaliar a relação mulher/corpo com a câmara a partir do instrumental de pesquisadoras como Laura Mulvey, Mary Ann Doane e Ann Kaplan que estudam a representação feminina no cinema narrativo. Mergulhamos também nas teorias do cinema; nas relações desse tipo de arte com a história, através, principalmente, do instrumental teórico/metodológico de Marc Ferro, criando um paralelo desse tipo de proposta com a análise do discurso francesa e sua perspectiva de reflexão sobre a ancoragem histórica presente na materialidade do discurso; e realçamos aspectos presentes nas quatro narrativas fílmicas tangenciados por representações de identidades regionais e de gêneros etc.

A identidade de gênero, conforme já delineamos no Capítulo 1, faz referência a como nos reconhecemos dentro dos padrões estabelecidos socialmente: mulheres ou homens. O termo gênero foi introduzido pela historiadora norte-americana Joan Scott e sua mensagem é clara e didática: a constituição de homens e mulheres acontece a partir de processos de construção e formação histórica, cultural e social e se difere da compreensão de sexo e orientação afetiva-sexual. A questão de gênero toca as noções individuais de masculinidade e feminilidade, destacando como somos educados enquanto “menina” ou como “meninos”, chegando à idade adulta com uma identidade produzida pela cultura e pela sociedade, impregnada de atributos, privilégios e limitações. A masculinidade parece ser um bem, um estado, que precisa permanentemente de efetivação e que se disputa socialmente, enquanto a feminilidade é classificada por um conjunto de atributos relacionados a características secundárias sexuais e de gênero.

Os estudos de gênero, por sua natureza interdisciplinar, se constitui como um elemento fortemente presente nos estudos cinematográficos a partir dos anos setenta. Para além das imagens, diversos autores e autoras trabalham com a perspectiva de que os filmes, independentemente de seu conteúdo, formato e duração, apresentam distintas relações entre os gêneros masculino e feminino.

Segundo Cláudio Paiva (2006), o cinema é um campo de discussão sobre a questão de gênero. Traz à tona a reflexão sobre relações entre homens e mulheres e tenta “flexibilizar” esses encontros. Fato que merece ser fonte de estudos “(...) sobre a maneira como o repertório dos audiovisuais retrata a experiência cotidiana de ambos os sexos,

discutindo os modelos antigos de patriarcado e a emancipação feminina” (p. 11). O termo patriarcado, muito utilizado pelas feministas, faz referência à existência de uma orientação masculina da organização social que demarca o comando pelo homem na estrutura familiar (esfera privada) e na lógica organizacional das instituições políticas (esfera pública), firmando comportamentos típicos para ambos os gêneros. Sua principal marca é o controle do comportamento feminino e o domínio sobre a sua sexualidade, constituindo-se como uma das formas mais antigas de discriminação social.

O patriarcado é um discurso presente nas relações de poder nem sempre visíveis, por esse motivo fortemente enraizado na sociedade e repetido como norma para fortalecer comportamentos de identidade de gênero. As mídias, por exemplo, funcionam como agentes discursivos, reafirmam e propagam o que elas trabalham como realidade, robustecendo a estereotipização dos sujeitos e dos grupos sociais de pouca representatividade (como as mulheres), que mais padecem com a construção de imagens negativas, estereotipadas. Assim, pensar sobre a constituição de subjetividades femininas no cinema hegemônico brasileiro e a normatização de papéis sociais destinados às mulheres sob o olhar patriarcal serviu para perceber como o cinema pode contribuir para a “naturalização” e disseminação de papéis e práticas cotidianas de gênero e para (re)afirmar que qualquer filme proporciona uma grande quantidade de informações, tornando-se um instrumento que se impõe a si mesmo, ao seu conteúdo e a sua forma, constituindo-se como um propagador, um educador das massas (Ferro, 1992).

Este trabalho não buscou homogeneidade nem linearidade nas escolhas dos filmes ou diretores e diretoras. Nosso desafio foi analisar as representações cinematográficas das mulheres nordestinas diante da complexidade do contexto político e social da década de oitenta, acreditando que o cinema, para além de seu agenciamento, criou linhas de fugas e contestou a posição das mulheres na sociedade. Nas construções cinematográficas de *Gabriela*; *Parahyba, mulher-macho*; *A hora da estrela* e *Luzia homem*, estão representadas, para nós, as mulheres nordestinas como uma grande metonímia do ser “mulher” na década de oitenta. Essas personagens tem algo a dizer e trouxeram um protagonismo feminino às narrativas do cinema brasileiro, de modo algum deslocadas de outras histórias e dos modos de ser e viver presentes na nossa sociedade.

O cinema brasileiro na década de oitenta, vide Capítulo 2, não apresenta um projeto, um modelo hegemônico de construção cinematográfica, mas alguns traços características, comuns, e tendências bem definidas que expressam certo esforço dos nossos cineastas em evidenciar personagens femininas ligadas às questões construídas diante de um duplo contexto - expansão do pensamento feminista de emancipação das mulheres e o fim da repressão militar no Brasil. As distinções entre homens e mulheres e os conflitos relacionados às questões da identidade de gênero passaram a ser temas de estudos cinematográficos nos anos setenta, quando também um grupo de mulheres, fomentadas pelo debate feminista, passou a produzir filmes em oposição ao modelo hollywoodiano de representação das mulheres.

Como verificamos no Capítulo 1, o cinema clássico hollywoodiano criou o *star system* e o *sexy symbol*; projetou a objetificação das mulheres; determinou padrões de beleza; reproduziu rótulos para pessoas e comportamentos e colaborou de forma marcante e fundamental para a construção de determinadas imagens de homens e mulheres ao longo do tempo. A representação das mulheres no cinema clássico hollywoodiano, por exemplo, conforme já delineado por Doane (1987), gravita em torno de alguns arquétipos como a virgem inocente ou rebelde (e seus imensos olhos crédulos ou lábios entreabertos sarcásticos); a *vamp*; a *femme fatale*; a mulher chique desinibida de aparência provocante (a bailarina de teatro de revista ou cantora de cabaré) e a *good-bad-girl*, a garota de atitudes ousadas e carregadas de insinuações, com relações suspeitas que, no final do filme, revela uma alma pura e coração generoso. Essas mulheres têm entre 20 e 30 anos e possuem atributos físicos que respeitam os padrões de beleza de suas épocas, impostos pela dominação cultural e social masculina.

Como verificamos no Capítulo 3, na cultura e nas artes de modo geral, o discurso privilegia o homem. Segundo Maria Rita Kehl (1996), a representação do masculino e do feminino apresenta intolerâncias, diálogos e rivalidades, marcados assimetricamente.

O cinema também fez (e faz) diversas representações do patriarcado, reafirmando-o através da exposição de modelos de relações familiares e da sexualidade. As mulheres sempre estiveram presentes, principalmente, como atrizes, na indústria cinematográfica, mas sua participação na direção aconteceu com maior força a partir dos anos setenta. Essa incorporação atrás das câmeras contribuiu para a construção de uma multiplicidade de

outras imagens das mulheres. Contudo, salientamos que ainda hoje, alguns donos de estúdios acreditam que os filmes de ação e terror devem ser vendidos para os homens e que as mulheres só gostam de comédias românticas e dramas existenciais. Outros defendem que filmes com mulheres protagonistas são mais difíceis de vender. E, somente em 2012, uma mulher, a diretora Kathryn Bigelow, recebeu o Oscar de Melhor Direção.

Como vimos, na década de oitenta, tanto os “filmes de mulher” como o “cinema de mulheres” estavam em alta na nossa sociedade. Os “filmes de mulher”, notadamente, apresentavam uma reflexão emocional, social e/ou psicológica de uma personagem feminina, ressaltando problemas específicos do fato dessa ser mulher. Neles, conforme normas patriarcais, o universo feminino era circunscrito ao espaço familiar, destacando questões como uma relação heterossexual, onde a fidelidade amorosa se fazia necessária para a constituição e preservação da instituição familiar. Nesse espectro, o casamento, assim como em outros campos de representação social, era definido de forma subliminar como o domínio do masculino sobre o feminino.

Já no chamado “cinema de mulheres”, que se expandiu pelo mundo no final dos anos sessenta, por sua vez, as personagens femininas são protagonistas que denunciam a situação das mulheres, rompendo com o efeito de realidade das narrativas audiovisuais. Elas se caracterizam basicamente por ser mulheres que matam, morrem, desobedecem, negam, rompem e desafiam a ordem patriarcal. Essas mulheres se apresentam sempre em luta, em silêncio ou não, e se deslocam do ambiente social em que se encontram destacando-se negativamente, por isso, na maioria das vezes, os demais personagens rejeitam sua presença e receiam que essas mulheres “contaminem” o ambiente com suas ações.

Em nossas análises, ao contrário do que considerava a maior parte dos críticos de cinema na década de oitenta no Brasil, percebemos que nossas quatro protagonistas não eram totalmente alienadas e que suas ações não eram inócuas em termos de rompimento com as regras sociais. Como assinalamos no segundo capítulo desta tese, no cinema brasileiro na década de oitenta há um esforço de aproximação com os movimentos sociais e temas ligados ao feminino, seguindo uma tendência midiática geral, presente em outras artes também, de retratar os feminismos e suas bandeiras de luta.

Como verificamos no Capítulo 1, nas agendas feministas entre os anos de sessenta e oitenta, sobressaíam as “políticas de corpo” relativas a reivindicações em favor dos direitos de reprodução e às questões do corpo e da sexualidade, tais como prazer, contracepção e aborto. Esses temas fomentavam elementos para se desmitificar o amor materno e desnaturalizar a maternidade, ou seja, colocá-la como uma escolha, uma opção e não uma obrigação ou algo inevitável e decorrente do preestabelecido de uma “natureza feminina”. Além disso, os movimentos feministas brasileiros pautavam a violência sexual como um grave problema social, não mais restrito ao privado e enfatizavam o caráter político de questões ligadas ao cotidiano e à subjetividade das mulheres.

Atreladas direta ou indiretamente à essas questões, mulheres cineastas passaram a (re)estruturar a forma de representação de personagens femininas. Na maior parte dos casos, a grande diferença era a negação e fuga do casamento como solução para todos os problemas e da maternidade como algo inato às mulheres. Esses elementos conformaram uma conquista das mulheres brasileiras que, paulatinamente, tornou o feminismo uma ideologia de grande influência política e social entusiasmando, inclusive, alguns homens a dialogar com as tendências e ideais feministas.

Face ao exposto, não podemos assinalar os filmes pertencentes ao *corpus* de nossa análise como “sexistas”, ou tampouco rotulá-los como “cinema de mulheres”. À margem desses dualismos, procuramos caracterizá-los como narrativas audiovisuais com extrema identificação com o universo feminino e as lutas empreendidas pelas mulheres na sociedade brasileira na década de oitenta. Buscamos perceber o grau de adesão desses cineastas aos diversos tipos de feminismos em detrimento do estabelecimento de uma autodenominação de “cinema de mulheres” ou cinema feminista. Observamos que o cinema dirigido por mulheres, como Suzana Amaral e Tizuka Yamasaki, apresentam uma articulação em torno das reivindicações específicas dos movimentos feministas, ganhando várias nuances através do tempo e do espaço. Mas, notamos também que, em filmes dirigidos por homens, como aconteceu com Fábio Barreto, o “olhar masculino” sobre o corpo feminino, diagnosticado por Laura Mulvey (1983), nem sempre se faz tão presente, existindo outras possibilidades de corporeidades como, por exemplo, a exibição do nu masculino de Cláudio Marzo trazido pela própria Tizuka.

Os quatro filmes avaliados trazem acontecimentos e características próprios do cinema brasileiro na década de oitenta, mas dialogam em menor ou maior grau com o cinema realizado por mulheres nos anos setenta e oitenta em diversos países, acentuado trocas, cruzamentos, circulações e apropriações com o contexto social em que estão inseridos. Nos quatro filmes em apreço, conforme já delineamos no Capítulo 4, percebemos a presença de bandeiras feministas como a luta pelo fim da violência contra as mulheres, quebrando com a ideia social de que os homens seriam portadores de direito de vida ou morte sobre as mulheres (uma questão bastante presente em *Gabriela, A hora da estrela* e *Parahyba, mulher-macho*). Também assinalamos uma atenção dos diretores e diretoras em relação à saúde das mulheres; melhores condições de trabalho e igualdade de oportunidades nesse campo para homens e mulheres, com destaque para a igualdade de salários; a descoberta do desejo e o respeito à sexualidade feminina e a legalização do aborto.

Se o cinema nacional é um fenômeno da cultura brasileira que dialoga com os movimentos sociais e o mundo político na década de oitenta, por extensão podemos afirmar que o nordeste é o celeiro onde deságua essa torrente. A representação do nordeste, vide Introdução e Capítulo 3, desde o início esteve ligado à oposição entre os modos de vida e mentalidades que caracterizam o Brasil como um ambiente predominantemente urbano. A partir de autores como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Jorge Amado, por exemplo, o cinema brasileiro, em parte encorajado pela política da Embrafilme de filmar adaptações literárias e, em parte, seguindo uma tendência advinda do cinema novo, reforçou metonímias como a ideia de sertão como núcleo da identidade nordestina e brasileira, conservando dicotomias como mundo rural *versus* mundo urbano; nordeste como oposição ao sul e sudeste; humanismo, solidariedade e tradição em contraste à amoralidade, impunidade e modernização.

Segundo Rossana Lianza (2007), essa visão de nordeste que permeia nossa cinematografia é a ideia de um espaço genuinamente brasileiro, símbolo representativo da experiência nacional. Signo de uma “consciência” brasileira, a representação do nordeste, especialmente no nosso cinema na década de oitenta, se apresentaria basicamente como referencia de regionalidade para o povo brasileiro e destaca-se como região em que a exacerbação das várias formas de opressão poderia produzir a ruptura revolucionária que

libertaria não apenas a região, mas toda uma nação. Para nós, aqui reside o principal interesse dos diretores e das diretoras dos filmes estudados em escolherem o nordeste e as mulheres nordestinas para protagonizar ações que indicariam a degradação e a decadência do patriarcado e, como isso, anunciarem possíveis mudanças na forma de representar o feminino no nosso cinema hegemônico.

Também gostaríamos de destacar que, apesar de explorar a ideia do nordeste como matriz da identidade nacional e apresentar signos de nordestinidade bastante comuns, como o homem sertanejo, o coronelismo e a analogia entre o homem e a terra, por exemplo, as quatro narrativas fílmicas estudadas inovam ao apresentar as mulheres nordestinas como heroínas nas suas respectivas tramas, empreendendo novos comportamentos femininos, como a liderança de ações; presença no espaço público; engajamento político; recusa aos papéis sociais de esposa e mãe etc. Frisamos também que ter lugar de destaque nesses filmes já assegura a essas quatro mulheres um lugar privilegiado nas representações de identidade de gênero, uma vez que, conforme desenhamos no Capítulo 3, apenas outras três mulheres nordestinas foram consideradas protagonistas de narrativas fílmicas. Gabriela, Anayde, Macabéa e Luzia respondem, nas telas, às dúvidas e problemas surgidos durante as lutas sociais empreendidas na sociedade brasileira a favor da democracia e da emancipação feminina.

Acentuamos que a escolha dessas quatro mulheres nordestinas para protagonizar essas mudanças comportamentais não parece ser algo aleatório. Há, como assinalamos no primeiro capítulo, um pioneirismo das mulheres nordestinas na luta a favor de direitos iguais para mulheres e homens e o fim do patriarcado. Bons exemplos são as lutas empreendidas por Nísia Floresta, no Rio Grande do Norte; a conquista do primeiro direito a voto feminino em Natal e a forte e decisiva presença das mulheres baianas na Assembleia Constituinte a partir de sua bancada de deputadas e propostas de emendas advindas de associações de bairros periféricos, conforme já descrito.

Essas mudanças na forma de representar o feminino nas quatro narrativas fílmicas se apresentam como pequenas rachaduras, fissuras, que revelam uma crise do simbólico da dominação masculina e o esgotamento do uso do erotismo feminino exacerbado ligado ao consumo, fomentado principalmente pelo campo da publicidade, merecendo, portanto, nosso apontamento. Registramos ainda a presença de um “padrão” definido de beleza –

mulheres com as peles mais brancas, magras, jovens, sofisticadas e que vivem no ambiente doméstico. As mulheres nordestinas, de acordo com o levantamento feito por nós, no Capítulo 3, foram, ao longo dos anos, tendo seus corpos e rostos marcados nas telas como possuidores de uma sensualidade e poder de sedução intrínsecos da “latinidade”. Ato contínuo, essas mulheres eram posicionadas como objeto de prazer visual, o que justifica a escolha de atrizes com Sônia Braga, Cláudia Ohana e Tânia Alves para viver três protagonistas nordestinas. Contudo, o sucesso da atriz Marcélia Cartaxo em *A hora da estrela* e o reposicionamento da câmera e o enquadramento diferenciado, especificamente marcado em *Luzia-homem*, fugindo da perspectiva de exploração do corpo nu da atriz Cláudia Ohana, indicam que algo novo estaria despontando no cinema nacional, algo diferente do que estava sendo praticado nos filmes conhecidos como pornochanchadas, que também apresentavam o protagonismo feminino, porém a partir de um outro ponto de vista mais focado na exploração da imagem sexual das mulheres.

Acreditando que não existe separação entre a experiência estética e a perspectiva política na concepção cinematográfica, defendemos e comprovamos que, no contexto das quatro narrativas, é forte a presença de conteúdos históricos e sociais que nos remetem às lutas políticas a favor da democracia, mas, principalmente, à igualdade de direitos entre homens e mulheres. A subjetividade autoral dos diretores e diretoras, principalmente Tizuka Yamasaki e Suzana Amaral, na escolha dos temas, construção da narrativa, enquadramentos e diálogos foi interpretada, por nós, como um posicionamento ideológico e político a favor da luta feminista.

Em primeiro lugar, por ressaltar os diversos perfis de mulheres nordestinas nas telas na década de oitenta protagonizando ações apaixonadas e heroicas em detrimento da difusão de um único modelo de mulher (doméstica, religiosa, passiva etc.). Depois, a caracterização das personagens femininas em todas as quatro histórias, independentemente de sua força e presença nas ações, é focada na multiplicidade das possibilidades do “ser” feminino e não apenas na questão da sensualidade e no poder de sedução intrínsecos a uma possível “latinidade”. Cada personagem apresenta uma personalidade diferenciada como já descrevemos no Capítulo 4.

Sujeito da ação fílmica, essas quatro jovens mulheres, ainda que estejam atreladas a um determinado padrão de beleza e juventude, apresentam comportamentos

revolucionários para as sociedades ficcionais em suas narrativas audiovisuais e para a própria sociedade brasileira na década de oitenta. Em sua diferenciação, há uma preocupação em fugir dos estereótipos femininos normalmente presentes em filmes sobre o nordeste brasileiro. As protagonistas não são donas de casa, por exemplo, e também não se encontram em posição secundária. Prevalece entre elas, em detrimento da maior parte das efigies femininas nordestinas, o exercício de uma atividade profissional, sinalizando a própria entrada da mulher no mercado de trabalho. Uma é cozinheira e quituteira; a outra é professora, a terceira datilógrafa e a última vaqueira, um papel econômico e social liderado por homens. Habitualmente, em outras narrativas fílmicas brasileiras, conforme delinearam Munerato e Oliveira (1982), as mulheres são representadas como apêndices dos homens. Algumas exercem profissões permitidas para as mulheres, como costureira ou empregada doméstica. Outras personagens femininas que trabalham fora de casa são feias, ou são más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de algum homem.

Em linhas gerais, as quatro protagonistas apresentam uma crise de identidade, divididas entre autonegação e autoafirmação. Ainda que não compareçam diretamente numa atuação política nas telas, essas mulheres estão engajadas em definir suas vidas e, para tanto, promovem uma revolução de costumes, rompendo com diversos valores tradicionais e modificando, inclusive, suas relações sociais e afetivas. Esse panorama nos remete à própria crise de identidade dos brasileiros e brasileiras na década de oitenta em decorrência da abertura política do país após vinte anos de ditadura militar e expansão das lutas a favor da igualdade de direitos para homens e mulheres; afinal, elas sorrateiramente defendem sua emancipação política, econômica, social, cultural e sexual.

Gabriela, Anayde, Macabéa e Luzia estão constantemente presentes no espaço público - teoricamente próprio do domínio masculino -, expandindo o universo feminino até então restrito ao ambiente doméstico na maioria das representações cinematográficas. Nas ruas, elas lidam constantemente com problemas relacionados aos papéis das mulheres na sociedade, na família (núcleo da opressão sexista) e no trabalho, constituindo-se como uma fonte privilegiada de temas considerados “provocativos” sobre as desigualdades de gênero. Assinalamos a presença de Luzia até mesmo no campo de trabalho extremamente machista – a lida com o gado. Sua caracterização como uma mulher diferenciada, independente e bem sucedida no domínio profissional como uma vaqueira deve ser lida

como um registro da força feminina capaz de romper com a ideia do “vaqueiro”, personagem masculino, signo de nordestinidade ligado à virilidade, à valentia, ao vigor e à força física, demarcando uma trajetória de liberalização crescente dos papéis femininos. Ademais, Luzia ainda mata um homem a sangue frio para vingar a morte de seus pais e não é punida, ao contrário, é premiada com a conquista de sua liberdade e a possibilidade de conhecer o mar, podendo promover um novo encontro com sua “feminilidade”.

Nossas quatro protagonistas também não se adequam aos moldes sociais do casamento e concubinato e suas histórias de vida, assim como acontece com outras personagens femininas presentes nas tramas - como a própria Teresinha que verbaliza sua infelicidade no casamento e a necessidade de buscar outros envolvimento amorosos - servem para problematizar a questão do “destino” social feminino e a instituição matrimonial. Elas buscam sua realização amorosa, praticam sexo sem casamento e fins de procriação, e suas uniões afetivas fogem aos modelos institucionalizados pela sociedade, apesar de serem todas as relações heterossexuais, mantidas com personagens masculinos ciumentos e/ou controladores, o que salienta ainda mais a “força” dessas mulheres. Elas rompem, conseqüentemente, com a ideia da autoridade familiar masculina e buscam uma nova significação sobre o que implica ser mulher, introduzindo a ampliação do espectro de possibilidades femininas e, em certo sentido, uma atrofia das possibilidades abertas aos homens, mas não há claramente uma problematização das relações de gênero propriamente ditas.

As quatro protagonistas, seguindo uma tradição do “cinema de mulheres”, sentem atração por personagens masculinos marginais. Homens frágeis que apresentam dificuldades para lidar com sua própria essência ciumenta e controladora e, ao longo da trama, são forçados a se confrontar com diversas faltas, passando por sofrimentos e negações de identidade. Nesse sentido, os discursos dos quatro longas têm como pano de fundo uma crise de masculinidade que, naquela conjuntura, desbotou os papéis tradicionais de honra e moral masculinas. O esmaecimento da figura do homem se evidencia na concepção do nordeste do Brasil como cenário no qual o homem muitas vezes sublima sua decadência e seu desprestígio em atitudes despóticas em relação à mulher, reconhecendo-se, muitas vezes, fragilizado, decadente, violento e trágico; matrizes derivadas que nos

levam a defender uma possível representação da decadência do patriarcado por olhares muito diversos sobre o tema.

Os personagens masculinos são vítimas de seus jogos de violência simbólica e guerra, como Nacib, que deixa o próprio machismo de lado e admite a necessidade de passar a se relacionar com Gabriela, mesmo depois da infidelidade pública dessa mulher; ou Alexandre e Raulino que disputam as suas terras e o amor de Luzia, mas acabam sós e enfraquecidos, assim como Olímpico de Jesus que foi abandonado por Glória. Nesse contexto, as identidades de gênero subsistem em um mundo, como já mencionamos, em que os contornos dos domínios público e privado, político e doméstico, masculino e feminino se redefinem, tornando insatisfatórios também os contornos dos fenômenos sociais, como as migrações nordestinas.

Outra questão que merece destaque no processo de representação de nossas quatro protagonistas é a forma como os diretores e diretoras expõem os “duplos” e “múltiplos” “Eu” que compõem as qualidades e deficiências femininas e masculinas. Essas mulheres não são representadas unicamente com base no erotismo vigente na forma de apresentar o feminino na cultura e nas artes, elas carregam um prazer sexual sem preconceitos e exalam uma sensualidade ligada a uma tendência naturalista de perceber, descrever e ver o nordeste brasileiro. Nas quatro narrativas, assistimos, paulatinamente, ao desvelamento do corpo feminino como estratégia de autoconhecimento, afirmação e poder. A sensualidade exacerbada que todos assinalavam nas ruas de Ilhéus, por exemplo, é usada por Gabriela como forma de autoafirmação e estratégia de poder sobre Nacib no final da sua história. A masturbação noturna de Macabéa se apresenta como ponto de partida para seu processo de transformação diante das câmaras e descoberta de uma certa feminilidade. Também paulatinamente, as transformações da jovem Luzia se anunciam através da descoberta do prazer, dessa vez a partir dos olhares de Torquato e do toque erótico de Alexandre. Finalmente, destacamos Anayde, que como militante feminista, reivindica a posse sobre seu próprio corpo, assinalada através de sua relação sexual com João Dantas, mas expõe as diversas “Anaydes” com suas dúvidas, anseios, sonhos, fracassos, medos, submissão e autoridade.

Silenciosas, combinando com os ideais de algumas cineastas feministas, Gabriela, Macabéa e Luzia, principalmente, parecem rejeitar a linguagem, marcada como campo de

opressão machista, e buscam nas estruturas não-verbais, com gestos e ações, demarcar seu espaço no campo social retratado nas telas. Relembrando Stuart Hall (1998), “(...) o significado é construído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nosso sistema de linguagem (p. 21).” Anayde, por exemplo, corta os cabelos para se diferenciar, enquanto Luzia apenas indica sua concordância com os fatos através do olhar.

Não há também uma clara competição entre essas mulheres e outras personagens femininas presentes nas tramas. Ao contrário, as mulheres que interagem com nossas quatro protagonistas estão sempre preocupadas em ajudar nossas heroínas a definir suas vidas e cumprir suas jornadas por mais distintos que sejam seus objetivos de vida e caracterizações físicas e psicológicas. É assim com Luzia – Teresinha e Glória - Macabéa.

Esteticamente, com exceção de Bruno Barreto, as duas diretoras e o diretor Fábio Barreto escolheram fugir da proposta de explorar o corpo com “o olhar masculino”, delineado nos estudos de Mulvey (1983) e muito presente no cinema hollywoodiano e nas pornochanchadas brasileiras. E, contrariando o que acontece na maior parte dos filmes da época, conforme delineamos no Capítulo 3, as mulheres sedutoras não são punidas nos quatro filmes com os quais trabalhamos em nossa pesquisa, nem com a solidão, nem com a morte. Essa constatação não se aplica apenas às nossas quatro protagonistas, mas à personagem Glória, por exemplo, que “rouba” o namoradinho da amiga Macabéa, em *A hora da estrela*, e acaba sendo premiada com outra relação amorosa, assim como sua homônima, em *Gabriela*, que com o fim da relação de concubinato com o seu coronel passou a viver com o professor Josué.

Em linhas gerais, para finalizar, gostaríamos de realçar que, em patamares distintos, nossas quatro protagonistas – Gabriela, Anayde, Luzia e Macábea – se insurgem contra a sua vida ordinária, imposta pelo padrão social patriarcal e limitada ao ambiente familiar. Emancipada desses limites, essas mulheres parecem negar o “feminino” aceito, normalmente, no ambiente social ficcional, e reivindicam outras formas distintas de “ser mulher”. Elas buscam sua independência no espaço público, todavia retornam ao sítio da intimidade para se relacionar com o “outro”, buscando preservar sua identidade e, caso seja necessário, abandonam o registro do amor. Elas exprimem as tensões, possibilidades, ambiguidades, contradições, conflitos, dúvidas e anseios das mulheres brasileiras na

década de oitenta e, certamente, configuram modalidades refinadas e complexas acionadas pelos diretores e diretoras para, em meio às mutações profundas individuais e sociais, captar, representar e expressar um feminino em transição na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ABREU, N. C. Pornochanchada: variações em torno de um gênero. In: *Caderno de Pós-graduação*. Educação Especial – Cinema, Fotografia, Programa de Pós-graduação em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Ano 8. Vol. 3, n. 3. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

_____. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Unicamp, 2006.

ADELMAN, M. Vozes, olhares e o gênero do cinema. In: FUNCK, Susana Bornéo e WIDHOLZER, Nara Rejane. *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005.

AFONSO, J. de A. e LEAL, I. Masculino e feminino – um estudo das representações do gênero. In: *II Congresso Luso-brasileiro de psicanálise*. Novembro de 2007. Capturado em <<http://febrapsi.org.br/publicacoes.php#>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. *Mulher de casa pra gente e da rua pro outro”: masculinidades e práticas sexuais em cidades do nordeste*. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/mulher_de_casa_pra_gente_e_da_ rua_pro_outro.pdf>. Acesso em: 20 set. 2010.

_____. *Cabra da peste!* In: *NossaHistória*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 17, março de 2005.

_____. *Nordestino: uma invenção do falo*. Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Macéio: Edições Catavento, 2003.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ANDRADE, M. C. de. A terra e o homem no Nordeste, hoje. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. *Desigualdades Regionais*. Salvador, SEI, 2004.

_____. *O nordeste e a questão regional*. São Paulo: Ática, 1988.

ANDRADE, M. C. de. *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo agrário do Nordeste*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1986.

ANDRADE, R. Três imagens de mulher. In: *Caderno de crítica*. N. 1. Maio de 1986.

ATHAYDE, M. C. de O. O movimento feminista nas páginas dos jornais feministas do Brasil e da Argentina: “Nós Mulheres”, “Mulherio” e “Persona” em cena. *Fazendo Gênero 8 – Corpo, violência e poder*. Florianópolis, 25 a 28 de agosto de 2008. Capturado em <http://www.maismulheresnopoederbrasil.com.br/pdf/Sociedade/O_movimento_feminista_nas_paginas%20dos_jornais_feministas_do_Brasil_e_da_Argentina_Nos_Mulheres_Mulherio_e_Persona_em_cena1.pdf> Acesso em: 26 maio 2011.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. APPENZELLER, Marina (Trad.). Campinas, SP: Papirus, 1995. Coleção Ofício de Arte e Forma.

BARBOSA, A. M. de A. Dialetos de gênero sociedade e mídia. Trabalho apresentado no *IX Fórum de Estudos Linguísticos (FELIN)*, Rio de Janeiro, 24 a 26 de outubro de 2007. Disponível em < <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/27.pdf>> Acesso em: 20 mar. 2012.

BEM, A. S. de. A centralidade dos movimentos sociais na articulação entre o Estado e a sociedade brasileira nos séculos XIX e XX. In: *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 27, n. 97, p. 1137-1157, set./dez. 2006. Disponível em <[HTTP://www.cedes.unicamp.br](http://www.cedes.unicamp.br)>. Acesso em: 20 maio 2012.

BERNARDET, L. R. e RAMALHO JUNIOR, F. *Cangaço – da volante de se sentir enquadrado*. In: CAETANO, M. do R. (Org.). *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

BILHARINHO, G. *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

_____. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BEAUVOIR, S. O segundo sexo (A experiência vivida), Vol. 2. Nova Fronteira. São Paulo. 1980

BOURDIEU, P. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.

BRUNSDON, C. A subject for the seventies. In: *Screen*, vol. 23. n. 3-4, 1982, p 20-30.

BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. SANTOS, Vera Maria Xavier dos (Trad.). Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUTCHER, P. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CÁNEPA, L. L. Filmes brasileiros de mulheres paranoicas: as segundas mulheres e o horror no cinema brasileiro. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*. E-compos, Brasília, v.14, n 1, jan/abr 2011. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/541/510>> Acesso em: 20 maio 2013.

CARDOSO, E. Imprensa feminista brasileira pós-1974. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 12 [N.E]: 264, setembro-dezembro/2004.

CARIRY, R. e HOLANDA, F. (Org.). *O caldeirão da Santa Cruz do Deserto: apontamentos para a história*. Fortaleza: Interarte, 2007.

COSTA, A. A. O movimento feminista no Brasil: Dinâmicas de uma intervenção política. In: *Labrys, Estudos Feministas / Études Féministes*. Janeiro / julho 2005. Disponível em: <<http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys7/liberdade/anaalice.htm>> Acesso em: 20 jul. 2013.

_____. Gênero, poder e empoderamento das mulheres. Salvador: NEIM/ CAAR, 2000, mimeo [Texto de apoio I Seminário de Aprofundamento do Trabalho com Gênero no Pró-

Gavião]. Disponível em < http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST64/Lima-Saraiva-Leitao_64.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2010.

COSTA, A. A. A. e SARDENBERG, C. *A transversalização de Gênero e Raça no Plano Nacional de Qualificação: análise crítica e diretrizes*. Brasília: Ser Social (UnB), v. 10, p. 101-138, 2008.

____ (Org.). *O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: UFBA, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

COSTA, A. M. Desenvolvimento e implantação do PAISM no Brasil. In: GIFFIN, K. e COSTA, S. H. (Org.). *Questões da Saúde Reprodutiva*. Rio de Janeiro, Ed. Fiocruz, 1999.

COUTO, J. G. Cinema brasileiro dos anos 1980. In: *Central de acesso ao cinema brasileiro*. Programadora Brasil, n. 4, outubro de 2010.

CUNHA, E. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984.

DAHLERUP, D. Conceptos confusos. Realidad confusa: una discusión teórica sobre el Estado patriarcal. In: SASSOON, A. (Org.). *Las mujeres y el Estado*. Madrid: Vindicación Feminista, 1987. p. 111-150.

DEBS, S. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Fortaleza: Interarte, 2007.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE CARLI, A. M. S. *O corpo no cinema: variações do feminino*. São Paulo: 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

DIDÍMO, M. D. S. *O Cangaço no cinema brasileiro*. Campinas, SP. 2007.

DOANE, M. A. A economia do desejo: a forma da mercadoria no/do cinema. In: BELTON, John. *Movies and mass culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

DOANE, M. A.. Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. In: *SCREEN. Sexual Subjects: aScreen Reader in Sexuality*. London: Routledge, 1992.

_____. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, 1991.

_____. *The desire to desire: the woman's films of the 1940's (Theories of representation and difference)*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

_____. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal e Embrafilmes, 1983.

DÓRIA, C. A. *O Cangaço*. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

DOWNING, L. Chapter 2: Testing positive: gender, sexuality, representation. In: DOWNING, L e SAXTON, L. *Film and ethics: foreclosed encounters*. EUA, Canadá: Routledge, 2010.

DUARTE, L. H. *Prostituição: a representação na telenovela. Um olhar sobre Capitu em laços de família*. Trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em Comunicação Social. Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

DWYER, S.. Pornography. In: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Edited by Paisley Livingston and Carl Plantinga. New York & London: Routledge, 2008, pp. 515-526.

ECO, U. Os bosques de Loisy. In: *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDER, S. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ESTEVES, F. C. Visualidade, gênero e poder: as representações do feminino no cinema de Ana Carolina (*Mar de rosas*, *das tripas coração* e *Sonho de valsa* – 1977 a 1986). In: *Historia, imagem e narrativas*. N. 1, ano 1, set/2005. Disponível em <<http://www.historiainagem.com.br/edicao1setembro2005/visualidade.pdf>> Acesso em: 20 maio 2013.

FAGUNDES, T. C. P. C. Sexualidade e gênero – uma abordagem conceitual. In: *Ensaaios sobre educação, sexualidade e gênero*, Salvador: Helvécia, 2005, p. 9-20.

FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, M. D. (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, M. de A. A evolução do feminismo. In: COSTA, A. A. A. e SARDENBERG, C. M. B. (Org.). *O feminismo do Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: UFBA/Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

FONSECA, C. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002.

FREIRE, M. C. S. Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memórias no estudo das relações do cinema com a história. In: *Revista Fragmentos de Cultura*, v. 16, n. 9/10, set./out. 2006, p. 705-719.

GALVÃO, W. N. Metamorfose do sertão. In: CAETANO, M. do R. (Org.). *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

GARDENAL, I. A caravana passa. E a tevê vai atrás. In: *Jornal da Unicamp*. Campinas, 3 a 16 de setembro de 2012.

GATTI, A. P. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo e Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

GILL, R. Análise do discurso. In: GASKELL, G. e BAUER, M. W. (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som. Um manual prático*. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GIULANI, P. C. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002.

GOUVEIA, M. A. L. de. *A construção do protagonismo feminino no cinema pernambucano na contemporaneidade*. Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana. 2009. 123 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

HAHNER, J. E. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, C. B. e PEDRO, J. M.(Org.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

HIGONNET, A. Mulheres, imagens e representações. In: THÉBAUD, F. (Org.). *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1992
JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). *As representações sociais*. ULUP, Lilian (trad.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

JOFELLY, J. *Anayde: paixão e morte na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

JULLIER, L. e MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEHL, M. R. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KLANOVICZ, L. R. F. Corpos erotizados: entre a morena brasileira e a loira americana (cinema das décadas de 80 e 90). In: *Revista Ártemis*, v. 4, p. 1-21, 2006.

KUCINSKI, B. *Abertura: a história de uma crise*. São Paulo: Brasil Debates, 1982.

LAGARDE, M. Gênero e feminismo: desarrollo humano y democracia. In: *Cuadernos Inacabados*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1997. P. 50-88.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.

LEAL, W. *O nordeste no cinema*. João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.

LEITE, S. F. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, J. de S. *A trajetória guerreira de Maria Bonita – A rainha do cangaço*. Paulo Afonso: Fonte Viva, 2005.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LOBO, J. C. Cultura nordestina, sociedade carioca (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961). In: *Sociedade e Cultura*, vol. 9, núm. 1, janeiro-junho, 2006, pp. 161-172, Universidade Federal de Goiás.

LOPES, D. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. In: *Revista Contracampo*, vol 7, n. 0, 2002, UFF.

LUCENA, M. F. G. . *A propósito de uma canção: Paraíba masculina, mulher-macho sim, senhor*. Brasil Travel News, Brasil, 01 fev. 2007.

MACHADO, A. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, A. (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminaras: Itaú Cultural, 2007.

MAINGUENEAU, D. *Análise de Textos de comunicação*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

MAMEDE, M. A. B. *A construção do Nordeste pela mídia*. Fortaleza, SECTI, 1992.

MALUF, S. W.; MELLO, C. A. e PEDRO, V. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. In: *Revista de Estudos Feministas*. V. 13, n. 2, Florianópolis. Maio 2005. Capturado em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200007>> Acesso em: 20 jan. 2013.

MARQUES, C. Miséria brasileira: figuração anímica. In: *Caderno de crítica*. V. 1, Maio de 1986.

MATOS, M. I. e BORELLI, A.. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, C. B. e PEDRO, J. M. (Org.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

MELLO, F. P. de. *Quem foi Lampião?* Recife: Editora Stahl, 1993.

MESQUITA, C. Alargando as margens. In: MACHADO, A. (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MINERATO, E. e OLIVEIRA, M. H. D. de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

MITCHELL, J. Mulheres: a revolução mais longa. In: *Revista Civilização Brasileira*, nº 14, ano III: Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/08112009-015900mitchell.pdf>> Acesso em: 18 mar. 2013.

MONZANI, J. A figura feminina nos filmes que abordam o nordeste brasileiro. In: *Estudos Socine de Cinema*, ano III, 2001. FABRIS, M. R. (et al). Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. *Gênese de “Deus e o diabo na terra do sol”*. São Paulo: Annablume, 2006.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, D. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MOSCOVICI, S. A representação social: um conceito perdido. In: *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.

MOSER, B. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: *História: Questões e Debates*. Curitiba: Editora UFPR, 2003, n. 38, p. 11-42.

MOURA, M. *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia das identidades no Carnaval de Salvador*. 2001.Tese(Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

_____. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.

_____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. 1. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.

NAPOLITANO, M. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, M. H. et al (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

NASCIMENTO, K. C. *Entre a mulher ideal e a mulher moderna: representações femininas na imprensa mineira 1873-1932*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Londres: Routhledge, 2000.

NEPOMUCENO, M. A. O Casamento d'uma moça macho-fêmea com um rapaz fêmea-macho”: o hibridismo das identidades de gênero da literatura de cordel. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 7* Florianópolis – SC: Universidade Federal de Santa Catharina. 28 a30 de agosto de 2006.

OLÍMPIO, D. *Luzia-Homem*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso. Princípios & Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.

OSTHOFF, S. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. In: Revista ARS [on line], vol.8, no.15, São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202010000100006&script=sci_arttext Acesso em: 20 jun. 2013.

PAIVA, C. C. da S. *A virtude como um signo primordial da nordestinidade: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes O Pagador de Promessas(1962) e Sargento Getúlio(1983)*. 2006. 120 p. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) - Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2006.

PAIVA, C. C. de. Do local ao global. Imagens do nordeste na idade mídia. Uma antropológica da ficcionalidade brasileira. In: *XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Brasília, 6 a 9 de setembro de 2006.

PALMERO, M. J. *Teoria feminista contemporânea*. Una aproximación desde la ética. Madrid: Complutense, 2004. P. 36-67.

PASSERINI, L. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: THÉBAUD, F. (Org.). *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1992

PENNA, M. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

PEREIRA, J. H. *A marvada carne*. “Delícias da cozinha caipira”. In: *Caderno de Crítica*. N. 1, maio de 1986.

PERICÁS, L. B. *Os Cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010.

PINTO, C. R. J. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

PITANGUY, J. Violência de gênero e saúde. In: BERQUÓ, E (Org.). *Sexo e vida: panorama da saúde reprodutiva no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2003.

PRIORE, M. D. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002.

RAGO, M. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. In: *Labrys, Estudos Feministas*, n. 03, janeiro/julho 2003. Disponível em <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/margal.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

RIBEIRO, M. *Fendase Frestas: a mulher, da contemplação à interlocução*. Salvador: EDUFBA, 2006.

ROCHA, M. I. B. da. A discussão política sobre o aborto no Brasil: uma síntese. In: *Revista Brasileira de Estudos de População*, vol.23, São Paulo, Jul/Dez, 2006. Capturado em <<file:///D:/carla%20concei%C3%A7%C3%A3o/meus%20documentos/Carla%20Paiva/Doutorado/Unicamp/Tese/hist%C3%B3rico%20do%20aborto%20no%20brasil.htm>> . Acesso em: 20 maio 2011.

ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *Visions of the Past: The challenge of film to our Idea of history*. Cambridge, Massachusetts e London, England: Harvard University Press, 1995.

ROSSINI, M. de S. Entrelaçamentos de modernidade e tradição em *Bye, bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues. In: TONETTO, M. C. (Org.). *O olhar feminino no cinema*. Santa Maria, RS: Centro Universitário Franciscano, 2011.

ROSSINI, M. de S. Discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. In: IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Porto Alegre, 30 de agosto a 3 de setembro de 2004.

RUBIM, L. S. O. *O feminino no cinema de Glauber Rocha: diálogos de paixões*. 1999. 327 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

RUSCHEINSKY, A. *Atores políticos e lutas sociais*. Porto Alegre: Edpucrs, 1999.
SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, RJ: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

SADER, E. *Quando novos personagens entraram em casa: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SAFFIOTTI, H. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

_____. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A. O. ; Bruschini, C. (Orgs.) *Uma questão de gênero*. São Paulo ; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SANTANA, M. A. R. *Adaptações fílmicas de personagens femininas de Jorge Amado: Gabriela, Dona Flor e Tieta*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Marília, Marília, São Paulo 2009.

SANT'ANNA, D. B. "Sempre bela". In: PINSKY, C. B. e PEDRO, J. M. (Orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

SANTOS, C. V. dos. *Vladimir Carvalho – do popular ao público: O homem de areia e O evangelho segundo Teotônio*. 2006. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2006.

SANTOS, D. C. *Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes "Corisco e Dadá" e "Baile perfumado"*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SANTOS, M. de F. de S. e ALMEIDA, L. M. de (Org.). *Diálogos com a teoria da representação social*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

SARTI, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 12, n. 2, Florianópolis, maio/agosto 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000200003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 fev. 2009.

SCHRITZMEYER, A. L. *Sortilégio de saberes - curandeiros e juízes nos tribunais brasileiros (1900-1990)*. 1994, 226 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 1994.

SCORSI, R. de Â. *Escrita e imagem d'A Hora da Estrela*. 1999. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

SCOTT, A. S. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, C. B. e PEDRO, J. M. (Org.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

SILVERMAN, K. The female authorial voice. In: *Film and authorship*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003.

SIQUEIRA, F. B. G. *A mulher margarina: uma representação dominante em comerciais de TV nos anos 70 e 80*. 1995. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

SOANE, M. A marca de uma sertaneja. In: *Revista Algo mais*. Ano 5, n. 59, Fevereiro de 2011.

SOIHET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002.

SOUZA, C. R. de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TELES, M. A. de A. *Breve histórico do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELLES, N. Escritora, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002.

THÉBAUD, F. (Org.). *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TONETTO, M. C. Erotismo à flor da pele. In: TONETTO, M. C. (Org.). *O olhar feminino no cinema*. Santa Maria, RS: Centro Unversitário Franciscano, 2011.

TORREIRO, C. e CERDÁN, J. (Org.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra Signo e Imagem, 2005.

UMBERTO, J. Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião. In: CAETANO, M. do R. (Org.). *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

VALENTE, T. E. J. *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil*. 1995. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VASCONCELOS, C. P. *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. 2007. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

VEIGA, A. M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

WOLFF, C. S. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: PINSKY, C. B. e PEDRO, J. M.. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FICHA CATALOGRÁFICA DOS FILMES ANALISADOS

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Fotografia: Edgar Moura. Música: Marcus Vinicius. Montagem: Idê Lacreta. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro, Denoy de Oliveira, Lizete Negreiros, Umberto Magnani, Caludia Rezende, Maria do Carmo Soares e outros. Raiz Produções Cinematográficas. 1985. São Paulo, Brasil. 1 filme (96 min), son., color, 35 mm.

GABRIELA. Direção: Bruno Barreto. Produção: Ibrahim Moussa e Harold Nebenzal. Roteiro: Bruno Barreto e Leopoldo Serran. Fotografia: Carlo Di Palma. Música: Nelson Motta. Montagem: Emanuelle de Castro. Intérpretes: Sônia Braga, Marcello Mastroianni, Antônio Cantafora, Paulo Goulart, Ricardo Petraglia, Lutero Luís, Tânia Boscoli, Nicole Puzzi, Flávio Galvão, Jofre Soares e outros. Sultana Corporation; Metro; UIP – United International Pictures. 1983. Rio de Janeiro, Brasil. 1 filme (102 min), son., 35mm.

LUZIA – HOMEM. Direção: Fábio Barreto. Produção: João Alfredo Viegas. Roteiro: Fábio Barreto e Tairone Feitosa. Fotografia: José Tadeu Ribeiro. Música: Ednardo. Montagem: Raymundo Higino. Intérpretes: Cláudia Ohana, José de Abreu, Thales Pan Chacon, Luiza Polanah, Gilson Moura, Henrique Cukierman, Antonieta Noronha, João Falcão, Haroldo Serra, João Leite e outros. Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda. 1988. Rio de Janeiro, Brasil. 1 filme (104 min), son., 35mm.

PARAHYBA, mulher-macho. Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: Liane Muhlenberg. Roteiro: Tizuka Yamasaki e José Joffily. Fotografia: Edgar Moura. Música: Paulo Moura. Montagem: Lael Rodrigues. Intérpretes: Tânia Alves, Alberto Amaral, José Mário Austregésilo, Andréa Lins e Mello Beltrão, Jessel Buss, Cristina Cavalcanti, Walmor Chagas, Luis De Lima, José Dumont, Chico Díaz e outros. Centro de Produção e Comunicação Ltda. 1983. Rio de Janeiro, Brasil. 1 filme (87 min), son., color, 35 mm.

FILMES CITADOS

A DAMA do lotação (Neville de Almeida, 1978)
ADULTÉRIO à brasileira (Pedro Carlos Rovai, 1969)
A ENTREVISTA (Helena Solberg, 1966)
A MARVADA carne (André Klotzel, 1985)
AMOR e traição (Pedro Camargo, 1979)
AMOR estranho amor (Walter Hugo Khouri, 1982)
AMOR voraz (Walter Hugo Khouri, 1984)
A MORENINHA (Glaucio Mirko Laurelli, 1971)
AMY! (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1980)
A MULHER que põe a pomba no ar (Rosângela Maldonado, 1977)
ANJOS da noite (Wilson Barros, 1987)
ANJOS do arrabalde (Carlos Reichenbach, 1986)
A PELE do bicho (Pedro Camargo, 1981)
A PRAGA (José Mojica Marins, 1980)
A PRINCESA XUXA e os trapalhões (José Alvarenga Jr., 1989)
AS BELAS Billings (Ozualdo Candeias, 1987)
A TERRA queima (Geraldo Sarno, 1984)
AVENTURAS de um paraíba (Marco Altberg, 1982)
BAIXIO das bestas (Cláudio Assis, 2006)
BARRAVENTO (Glauber Rocha, 1961)
BAR ESPERANÇA, o último que fecha (Hugo Carvana, 1983)
BEIJO na boca (Paulo Sérgio de Almeida, 1987)
BETE BALANÇO (Lael Rodrigues, 1986)
BOI ARUÁ (Chico Liberato, 1985)
BYE, bye Brasil (Carlos Diegues, 1979)
CABRA marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)
CAIÇARA (Adolfo Celi, 1950)
CALÍGULA (Tinto Brass, 1979)
CONVITE ao prazer (Walter Hugo Khouri, 1980)
CORÇÃO materno (Gilda de Abreu, 1951)
CRYSTAL gazing (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1982)
DAS TRIPAS coração (Ana Carolina, 1982)
DADA, a musa do cangaço (José Umberto Dias, 1981)
DESERTO feliz (Paulo Caldas, 2007)
DEU PRA ti anos 70 (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1980)
DEUS e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964)
DIE BLEIERNE zeit (Margarethe von Trotta, 1981)
DISGRACED Monuments (DISGRACED Monuments, 1991)
DONA FLOR e seus dois maridos (Bruno Barreto, 1976)
ELES não usam black-tie (Leon Hirszman, 1981)
EMANUELLE (Just Jaeckin, 1974)
EMANUELLE Tropical (J. Marreco, 1977)
EROS, o Deus do amor (Walter Hugo Khouri, 1981)

ETERNAMENTE Pagu (Norma Benguell, 1988)
EU (Walter Hugo Khouri, 1986)
EU TE amo (Arnaldo Jabor, 1981)
FEMININO PLURAL (Vera de Figueiredo)
FILME demência (Carlos Reichenbach, 1985)
FRIDA Kahlo e Tina Modotti (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1982)
GAIJIN, os caminhos da liberdade (Tizuka Yamasaki, 1980)
GAROTA de Ipanema (Leon Hirszman, 1967)
GISELLE (Victor de Mello, 1980)
INCONFIDÊNCIA mineira (Carmem Santos, 1937)
INOCÊNCIA (Walter Lima Jr, 1983)
JANGO (Sílvio Tendler, 1984)
JANETE (Chico Botelho, 1983)
JÂNIO a 24 quadros (Luís Alberto Pereira, 1982)
JUBIABÁ (Nelson Pereira dos Santos, 1987)
KARINA, objeto de prazer (Jean Garret, 1981)
KRAMER x Kramer (Robert Benton, 1979)
LUCIANA, a comerciária (Mozart Cintra, 1976)
LÚCIO FLÁVIO, o passageiro da agonia (Hector Babenco, 1980)
MANELÃO, o caçador de orelhas (Ozualdo Candeias, 1982)
MAR de rosas (Ana Carolina, 1977)
MARIA BONITA, rainha do cangaço (Miguel Borges, 1968)
MEMÓRIAS do cárcere (Nelson Pereira dos Santos, 1984)
MENINO do rio (Antônio Calmon, 1981)
MORTE e vida severina (Zelito Viana, 1977)
NATHALIE Granger (Marguerite Duras, 1972)
NINFAS insaciáveis (John Doo, 1980)
O BANDIDO da luz vermelha (1968)
O BOI misterioso e o vaqueiro menino (Maurice Capovilla, 1980)
O BAIANO fantasma (Denoy de Oliveira, 1984)
O CALDEIRÃO da santa cruz do deserto (Rosemberg Cariry, 1985)
O CANGACEIRO (Lima Barreto, 1953)
O CANGACEIRO do diabo (Tião Valadares, 1980)
O CANGACEIRO trapalhão (Daniel Filho, 1983)
O ÉBRIO (Gilda de abreu, 1946)
O CÉU de Suely (Karim Ainouz, 2006)
O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro (Glauber Rocha, 1969)
O FRUTO do amor (Milton Alencar Júnior, 1980)
O HOMEM de areia (Vladimir Carvalho, 1981)
O HOMEM que virou suco (João Batista de Andrade, 1980)
O IMPÉRIO dos sentidos (Nagisa Oshima, 1976)
O MISTÉRIO do dominó negro (Cléo de Verberena)
O OLHO mágico do amor (José Antônio Garcia e Ícaro Martins, 1981)
O PAGADOR de promessas (Anselmo Duarte, 1962)
O SEGREDO da múmia (Ivan Cardoso, 1981)
O SEGREDO da Rosa (Vanja Orico, 1975)

OS HOMENS e eu (Teresa Trautman, 1973)
OS HOMENS preferem as loiras (Howard Hawks, 1953)
OS TRAPALHÕES e o mágico de Oroz (Victor Lustosa, 1984)
OS TRAPALHÕES na Serra Pelada (J. B. Tanko, 1982)
OS TRAPALHÕES na arca de Noé (Del Rangel, 1983)
OS TRAPALHÕES no auto da compadecida (Roberto Farias, 1987)
PENTHESILEA: queen of the Amazons (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1974)
PINGUINHO de gente (Gilda Abreu, 1949)
PIXOTE, a lei do mais fraco (Hector Babenco, 1980)
PROVA de fogo (Marco Altberg, 1980)
QUERO ser feliz (Sérgio Lerrer, 1986)
RIDDLES of the sphinx (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1977)
ROMANCE da empregada (Bruno Barreto, 1988)
SÃO BERNARDO (Leon Hirszman, 1973)
SARGENTO Getúlio (Hermann Penna, 1983)
SONHO de valsa (Ana Carolina, 1987)
TERRA, a medida do ter (Fernando Duarte, 1981)
TERRA em transe (Glauber Rocha, 1967)
TIGIPIÓ, uma questão de amor e honra (Pedro Jorge de Castro, 1985)
UMA QUESTÃO de terra (Manfredo Caldas, 1988)
VERA (Sérgio Toledo, 1987)
VIDAS secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)