

**Carla Conceição
da Silva Paiva**

Doutoranda em
Multimeios pela Uni-
versidade Estadual de
Campinas. Possui gra-
duação em Comuni-
cação Social (1998),
especialização em
Relações Públicas
(2001) e mestrado em
Educação e Contem-
poraneidade (2006)
pela Universidade
do Estado da Bahia.
Professora na Uni-
versidade do Estado
da Bahia, Juazeiro,
Bahia, Brasil.
Email: [ccspaiva@
gamil.com](mailto:ccspaiva@gamil.com)

**Mulheres-macho ou sensuais?
Apontamentos sobre
a representação das mulheres
nordestinas no cinema
brasileiro da década de 1980**

**Manly or sexy women?
Notes on the representation of
Northeastern women in the
Brazilian cinema in the 1980s**

**¿Hembras machos o sensuales?
Notas sobre la representación de
las mujeres del Nordeste en el cine
brasileño de la década de 1980**

RESUMO

Considerando o protagonismo de mulheres nordestinas no cinema brasileiro na década de 1980, pretendemos analisar quais são as representações femininas presentes nas narrativas fílmicas de *Gabriela* (1983), *Parahyba, mulher-macho* (1983) e *A hora da estrela* (1985), compreendendo suas caracterizações e seus comportamentos no decorrer da trama, bem como as relações estabelecidas entre o discurso do cinema e as “bandeiras” do movimento feminista. Defendemos a proposição de que o cinema nacional e suas representações sobre a identidade das mulheres também foi palco para os grupos feministas se alastrarem pelo País por meio da análise fílmica e da análise do discurso francesa.

Palavras-chave: Representações sociais. Sociologia do cinema. Movimento feminista. Mulheres nordestinas.

ABSTRACT

Considering the role of Northeastern women in the Brazilian cinema in the 1980s, we intend to analyze the female representations present in film narratives such as *Gabriela* (1983), *Parahyba, mulher-macho* [*Parahyba, manly woman*] (1983) and *A hora da estrela* [*The Hour of the Star*] (1985), understanding their characterizations and their behavior during the plot, as well as the relations between the film discourse and the ideas of the feminist movement. We advocate the idea that the Brazilian cinema and its representations on the identity of women was also the stage for feminist groups to spread throughout the country through film analysis and the French discourse analysis.

Keywords: Social representations. Sociology of cinema. The feminist movement. Northeastern Brazilian women.

RESUMEN

Teniendo en cuenta el papel de la mujer del nordeste en el cine de Brasil en la década de 1980, se pretende analizar las representaciones femeninas presentes en las narrativas cinematográficas de *Gabriela* (1983), *Paraíba, hembra-macho* (1983) y *La hora de la estrella* (1985), comprendiendo sus caracterizaciones y comportamientos durante la trama, así como las relaciones establecidas entre el discurso del cine y las “banderas” del movimiento feminista. Estamos a favor de la proposición de que el cine brasileño y sus representaciones sobre la identidad de las mujeres también fue escenario para los grupos feministas se alastraren por todo el país a través del análisis del cine y el análisis del discurso francés.

Palabras clave: Representaciones sociales. Sociología del cine. Movimiento feminista. Mujeres del nordeste brasileño.

Submetido em: 31.8.2012

Aceito em: 22.11.2012

Introdução

A representação das mulheres nordestinas no cinema nacional na década de 1980 trata de uma pesquisa interdisciplinar que parte do pressuposto de que os filmes estabelecem uma *mise-en-scène* social para aqueles que o assistem e produzem discursos que ajudam a dar visibilidade a diversas representações sociais, permitindo-nos abraçar os enfrentamentos, as permanências e as mudanças presentes no campo social (cf. ROSSINI, 2004). O campo social que pesquisamos é a sociedade brasileira da década de 1980, marcada, principalmente, pelo retorno à democracia após alguns “ensaios” promovidos, desde o final da década de 1970, na denominada “distensão lenta e gradual” dos últimos governos militares (1964-1984).

A abertura democrática e a anistia de 1979 permitiram também a volta de homens e mulheres exilados durante a ditadura militar, um reencontro que contribuiu para fortalecer a corrente feminista no movimento das mulheres brasileiras, principalmente porque as

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.

[...] o movimento de mulheres no Brasil era uma força política e social consolidada. Explicitou-se um discurso feminista em que estavam em jogo as relações de gênero. As idéias feministas difundiram-se no cenário social do país, produto não só da atuação de suas porta-vozes diretas, mas também do clima receptivo das demandas de uma sociedade que se modernizava como a brasileira. Os grupos feministas alastraram-se pelo país (SARTI, 2004, p. 8).

Considerando que um filme, mais que entretenimento, é uma prática social e, conforme já mencionou Ferro (1992, p. 17), delinea uma história que é história, "com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens", compreendemos que o cinema brasileiro da década de 1980 dialogou com o movimento feminista, alterando a representação das mulheres brasileiras nas películas, especificamente as mulheres nordestinas. Para nós, as representações oferecem-se como construções simbólicas e mentais, instrumentos de apreensão da realidade formados 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 (cf. MOSCOVICI apud PENNA, 1992). Formadas e mantidas por meio das linguagens e de seus sistemas, as representações atuam simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações em seu interior em um processo sociocultural capaz de estabelecer identidades individuais e coletivas e sistemas simbólicos.

Compreendidas como "práticas que visam fazer reconhecer uma identidade, exibir uma maneira de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição" (CHARTIER, 1990, p. 23), toda representação social define-se por seu conteúdo, com-

posto por conceitos e imagens criados por alguém a respeito de um objeto, de forma a se relacionar com outras pessoas. Assim, o próprio enquadramento, os planos, a relação entre o campo e o fora de campo, o trabalho sonoro, bem como outros componentes do espaço fílmico nacional, podem se revelar como uma construção identitária, outra possibilidade de interpretação da realidade brasileira.

No cenário nacional cinematográfico, segundo Debs (2007), para responder às demandas de formação da identidade nacional, a ficção teve papel preponderante na construção do imaginário coletivo sobre o Nordeste do país, projetando, tanto no interior como no exterior, mitos ligados ao sertão e ao litoral dessa região; uma tendência introduzida pelos filmes documentários, que passou para o cinema de ficção no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, com o desenvolvimento do cinema novo e a prática das adaptações literárias dos livros de Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, João Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado e tantos outros que definiram o Nordeste e sua gente.

Desde então, a temática nordestina delinea-se, chamando atenção por sua singularidade e a ancoragem no discurso sobre o homem sertanejo e signos imagéticos como o vaqueiro, o coronel, o movimento messiânico e o cangaço. Para Vieira, no cinema, como nas outras formas de manifestações culturais, o Nordeste sempre teve uma forte presença e o cangaço, em especial, tornou-se um gênero bastante singular, apresentando uma espécie de “versão tropical do western norte-americano” (2007, p. 26).

Para fins do desenvolvimento de nosso estudo, merece destaque a representação das mulheres nor-

destinas que também se apresentam como um signo de “nordestinidade”, cujo principal aspecto ressaltado é a masculinidade, traduzida na expressão “mulher-macho”. A imagem da mulher-macho, para Albuquerque Júnior (2005), foi consagrada pela música “Paraíba” (1952) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que descreve as mulheres nordestinas como uma figura masculinizada por exercer tarefas de homens na ausência do marido. Isto porque, em um lugar como o sertão nordestino, onde os homens eram escassos e existiam 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 (cf. FALCI, 1997).

Vale ressaltar que essa condição não elevava as mulheres a um patamar mais alto. Na verdade, acontecia o contrário: essa postura as deixava à margem da sociedade e o cinema representa muito bem isso. Normalmente, nas películas que retratam o Nordeste e sua gente, as mulheres aparecem como coadjuvantes nas ações masculinas. São mocinhas comportadas que se apaixonam e têm seu romance desaprovado pela família; prostitutas, concubinas, cunhãs ou amantes sedutoras; esposas dedicadas e passivas que têm no silêncio a marca da desigualdade entre masculinidade e feminilidade. Uma subalternidade em relação ao homem que Duarte (2002) frisou como comum em relação ao protagonismo feminino em narrativas fílmicas, resultado de

definições misóginas do papel que cabe às mulheres na sociedade: casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos, amar incondicionalmente. Mulheres livres, fortes

e independentes são frequentemente apresentadas como masculinizadas, assexuadas, insensíveis e traiçoeiras. (DUARTE, 2002, p. 54).

Contudo, na década de 1980, percebemos a preponderância de um protagonismo feminino nas películas que retratavam o Nordeste e sua gente, como *Gabriela* (1983), dirigido por Bruno Barreto, inspirado na obra literária homônima de Jorge Amado (1958); *Parahyba, mulher-macho* (1983), de Tizuka Yamasaki, que teve seu roteiro edificado a partir do livro *Anayde – paixão e morte na revolução* (1983), de José Jofelly, e *A hora da estrela* (1985), conduzido por Suzana Amaral a partir do romance homônimo de Clarice Lispector (1977). Nesses três filmes, numa primeira análise, notamos traços distintivos em relação à representação das mulheres nordestinas e seu cotidiano.

Considerando que na década de 1980, “as idéias feministas difundiram-se no cenário social do país, produto não só da atuação de suas porta-vozes diretas, mas também do clima receptivo das demandas de uma sociedade que se modernizava” (SARTI, 2004, p. 8), pretendemos analisar como as caracterizações de Gabriela, Anayde Beiriz e Macabéa e seus comportamentos no decorrer da trama podem estar relacionados ao campo social da década de 1980 e as influências do movimento feminista que se faziam presentes na sociedade brasileira, estabelecendo possíveis relações entre o discurso do cinema e as “bandeiras” do movimento feminista, defendendo a proposição de que o cinema nacional e suas representações sobre a identidade das mulheres também foi palco para os grupos feministas alastrarem-se pelo País, especificamente no Nordeste, onde a violência contra a mulher era algo institucionalizado.

Três protagonistas nordestinas e muitas representações das mulheres

Primeiro, é importante conhecermos um pouco dessas três protagonistas.

1) Gabriela, personificada nas telas por Sônia Braga, é 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 a 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 inauguração de tecnologias de plantação e escoamento dos produtos cultivados na região em detrimento ao poder dos coronéis de cacau e sua violência exacerbada.

2) Anayde Beiriz, interpretada por Tânia Alves, é uma professora, feminista e uma das primeiras educadoras a militar pela alfabetização de adultos carentes na capital paraibana nos anos 1930. Sua história também apresenta como pano de fundo uma sociedade brasileira em que o poder exercido pelos governantes e coronéis na região começava a ser questionado e instalava-se uma discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais. Anayde vive uma intensa paixão pelo advogado João Dantas (Cláudio Marzo), amigo do coronel Zé Pereira, inimigo político de João Pessoa (Walmor Chagas).

3) Macabéa, vivida nas telas por Marcélia Cartaxo, 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 (José Dumont), operário metalúrgico, e os dois começam um namoro desajeitado que acaba em um triângulo amoroso com sua colega de trabalho, Glória (Tamara Taxman).

O campo social retratado pelas três películas – o sul da Bahia nos anos 1920, a Paraíba dos anos 1930 e São Paulo dos anos 1980 – é caracterizado pelas transformações políticas e sociais advindas do choque entre o tradicional e o moderno. Nesses contextos, identificamos que nossas três protagonistas são nordestinas deslocadas do tempo e espaço fílmicos, não apresentando boa aceitação no campo sociocultural retratado pelas três tramas cinematográficas.

Gabriela é um misto de animal e criança: anda descalça pelas ruas, agacha-se, 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 inerente, fazendo com que seja vítima de várias atitudes preconceituosas e olhares maliciosos.

Anayde também é uma mulher deslocada na Paraíba dos anos 1930. Ela vive um conflito interno, pois, ao mesmo tempo em que reafirma 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 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 em sua iniciação sexual.

E, finalmente, Macabéa, migrante alagoana, ignorante, pobre, suja e desengonçada que revela a desesperança do nordestino desalojado na metrópole paulista dos anos 1980, que, pelos vários pedidos de desculpas que emite ao longo da trama, parece precisar pedir perdão por sua própria existência ou agradecer pela atenção recebida. Essa representação, particularmente, expressa uma alteração de padrões culturais na metrópole paulista nos anos 1980, quando uma parcela considerável de trabalhadores passa a viver a experiência da condição proletária na situação de migrante. Essas pessoas, conforme retratadas em *A hora da estrela*, além da necessidade de procurar emprego, conviviam com a necessidade de obter documentos, arrumar moradia, enfim, ressocializar-se quase completamente. Nas imagens do filme, vemos, ainda, acentuados os mecanismos de exclusão, desenraizamento e marginalização desses migrantes pobres.

Parafraseando Maingueneau (2002), o sentido oculto que devemos captar, marcado pela existência desse “desencaixe social” vivido pelas três protagonistas nordestinas em suas referidas tramas, revela o desconforto das mulheres brasileiras na sociedade da década de 1980. Ou, simplesmente, considerando que um filme constitui-se em uma prática social, conforme já mencionado por Ferro (1992), compreendemos que o cinema brasileiro da década de 1980 dialogou com o movimento feminista, alterando a forma de representação das mulheres nos filmes ficcionais, especificamente das nordestinas.

Havia, no meio social e político feminino, um descontentamento entre as mulheres brasileiras porque, apesar das mesmas ajudarem na luta pela abertura

do regime militar, pela constituição das “diretas já” etc., não houve reconhecimento de seus direitos ao próprio corpo ou formas instrumentalizadas mais efetivas de proteção contra a violência simbólica, física e sexual, promovida pelos homens, por exemplo, e esse “descontentamento feminino” parece-nos ser muito bem retratado pelos três filmes na forma como caracterizam as três protagonistas.

A violência física contra as mulheres, por exemplo, aparece nos três filmes *corpus* deste estudo. Em *Gabriela*, as imagens confessam que os coronéis empenhavam seu poder na política e no comportamento social da região. O poder exercido por esses homens fica claro na cena em que todos os coronéis reunidos brindam à “honra lavada” de Jesuíno Mendonça. Tem-se, neste momento, a apresentação de todos os poderosos da região, em especial do Coronel Ramiro Bastos (Jofre Soares), líder político de Ilhéus, autor do brinde:

Ergo esse brinde a um homem que lavou com sangue a sua honra manchada. E faço na qualidade de amigo, compadre, intendente e líder político de Ilhéus. Vá para a sua fazenda, descanse por uma semana ou mais se quiser, pois sei o quanto está sofrendo, depois volte e se apresente ao Juiz. Não se preocupe porque o senhor Maurício Caíres (Nildo Parente) vai fazer a sua defesa, e tem a minha palavra empenhada em frente a todos os coronéis daqui da região que nada lhe acontecerá enquanto eu for vivo. Bebo a sua saúde, Coronel Jesuíno Mendonça. (GABRIELA, 1986)

Nacib, que assiste à conversa, aparece perplexo na cena, sua boca encontra-se entreaberta e os olhos arregalados, enfatizados pela câmera e o enquadramento em primeiro plano, alternando entre closes de

Ramiro Bastos e Mendonça. Esses elementos mostram a surpresa do estrangeiro Nacib diante dos mecanismos de funcionamento da sociedade coronelista. Mas, assim como o dono do bar, os outros moradores da cidade, de diferentes modos, vão demonstrar curiosidade sobre o fato. Contudo, ao contrário do protagonista, todos já conhecem esse tipo de ação e, estando naquele lugar, sabem exatamente o que deve ser feito em uma situação de adultério.

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, mesmo que esporádica, enquanto o adultério masculino somente seria punido se comprovada a manutenção de uma concubina por um longo tempo. Assim, enquanto a punição do adultério para as mulheres tinha relação com o contato físico delas com outros homens, para os homens tinha relação com a sua função social de provedor do lar. (ZECHLINSKI, 2009, p. 02).

Nesse sentido, segundo Priore (2005), enquanto a infidelidade masculina era considerada um problema de foro íntimo, não manchando a reputação das esposas traídas, 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 isso a violência física e até o crime (assassinato) eram justificáveis.

A questão da violência sempre foi/é um elemento presente em todas as discussões e lutas do movimento feminista. Mas, a partir da década de 1980, os congressos e mobilizações que combatiam a violência

contra as mulheres e auxiliavam as vítimas expandir-se pelo Brasil. Os agressores, em sua maioria, eram os próprios companheiros, sendo este um tipo de abuso que está presente em todas as classes sociais. Outro alvo da luta do movimento feminista nesse período é o julgamento e punição dos agressores (cf. SARTI, 2004, p. 7). Estas “bandeiras” estão presentes nas imagens fílmicas de *Gabriela* e ganham reforço com a notícia dada a Nacib do julgamento e condenação do Coronel Jesuíno Mendonça pelo assassinato de sua mulher e do amante. Provavelmente uma referência sutil a outra conquista do movimento das mulheres nessa década: a aceitação de que seria crime matar uma mulher. Também merece destaque a criação da Delegacia de Defesa da Mulher, uma vitória implantada inicialmente no estado de São Paulo, no ano de 1985, e, em seguida, em outros estados do País. Nesse período, por conseguinte, a violência contra as mulheres tornou-se crime reconhecido pela Constituição Federal (cf. RAGO, 2003).

O “desencaixe” das mulheres brasileiras no campo sociocultural nacional na década de 1980 também é bem delineado no filme *A hora da estrela*. Nas cenas entre Glória e Macabéa ressaltamos uma típica simetria entre mulher conservadora, tradicional *versus* mulher feminista, moderna, desde a caracterização corpórea das duas personagens. Enquanto Macabéa é totalmente desprovida de maquiagem, usa os cabelos sempre presos (exceto nas cenas finais), veste-se de maneira simplória, fala baixo, é virgem, imagina-se usando vestido de noiva e sente-se constrangida ao discutir alguns assuntos com outras mulheres ou homens, Glória (Tamara Taxman) exala uma exuberância despida em decotes e minissaias, usa maquiagem e

cabelos esvoaçantes, fala mal dos homens, não tem pudores para paquerar ou ser paquerada e sente prazer sexual, apesar de, nas entrelinhas de suas falas, demonstrar o desejo de casar e ter filhos antes de “ficar estragada”.

Essa simetria, que confessa o paradoxo vivenciado pelas mulheres brasileiras no campo social da década de 1980, frisamos, não faz parte da obra literária de Clarice Lispector. No romance, as únicas qualidades de Glória são sua gordura corporal ante a magreza de Macabéa, seu asseio, ser loura oxigenada e ter pai açougueiro. Os diálogos entre Macabéa e Glória, que ocupam um bom espaço na trama, em longas sequências, portanto, apresentam-se como uma multiplicidade interdiscursiva de iniciativa da diretora Suzanna Amaral, que passou dois anos fazendo e refazendo 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” (apud SCORSI, 1999, p. 137).

Na décima sequência de *A hora da estrela*, enquanto almoça com Macabéa, Glória menciona, claramente, numa cena, que já realizou cinco abortos, que não acredita que isso seja pecado, numa nítida referência às críticas da Igreja Católica ao movimento feminista e, sorrindo, 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”. Defende, portanto, 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 próprio corpo – luta levantada pelo movimento feminista que culmina na proclamação do dia 22 de dezembro de 1983 como o Dia Nacional pelo Direito ao Aborto (cf. VALENTE, 1995).

Outra personagem que apresenta um perfil ligado às causas feministas, no filme *A hora da estrela*, é a cartomante Madame Carlota que, em diálogo com Macabéa, na quadragésima quinta sequência do filme, chega a sugerir que a protagonista tenha relações homossexuais, considerando sua delicadeza, já que nenhum homem seria capaz de compreendê-la. Diante da recusa de Macabéa, a conversa segue e a cartomante sugere, para esquecer o namorado que a abandonou, que ela se arrume mais, porque “quem não se enfeita, por si só se enjeita”.

Sobre a proposta de Madame Carlota para Macabéa ter relações homossexuais, destacamos que a defesa da homossexualidade, na verdade, não era uma bandeira do movimento feminista na década de 1980. Ao contrário, as lésbicas só foram aceitas no referido movimento na denominada terceira fase, no início dos anos 1990; contudo, havia, na sociedade brasileira desse período, um preconceito em relação à homossexualidade feminina e as mulheres que militavam por seus direitos eram sempre apontadas como lésbicas (cf. VALENTE, 1995). Motivo de divisão dentro do movimento feminista, esse 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 negavam sua condição de mulheres (cf. TELES, 1999).

Em *Parahyba, mulher macho*, por sua vez, dois recursos cinematográficos bastante utilizados no cinema brasileiro, a voz over e o *flashback*, que marcam grande parte da narrativa de Tizuka Yamasaki, estabelecem uma cumplicidade entre o receptor e as imagens, revelando parte da infância e adoles-

cência de Anayde. 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. Pela sustentação da ideia da região como um lugar locado em um passado, o cinema distancia-o, conseqüentemente, do tempo real e da modernidade.

A professora Anayde tem seu passado revelado pelos *flashbacks* para que o espectador tenha a compreensão de certos aspectos de sua personalidade. Destarte, é possível observar uma pequena Anayde admirando-se ao espelho; 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 sua iniciação sexual, seu desenvolvimento acadêmico e o despertar de suas inquietações sobre a posição das mulheres na sociedade. Então, em uma aula, a professora a surpreende escrevendo um de seus poemas; toma-lhe o caderno e lê em voz alta para a turma uma de suas poesias sobre paixões transgressoras, que reflete o desejo da protagonista em ser livre, independente dos valores morais e das regras sociais que aprisionavam as mulheres da Paraíba dos anos 1930.

Esse desejo de liberdade de Anayde Beiriz, principalmente focado no prazer sexual e no direito da mulher de ser possuidora de ideias e de seu próprio corpo, é representado pela caracterização da personagem, que usa roupas diferentes das demais personagens e cabelos curtos – elementos preponderantes para a caracterização dessa protagonista como “mulher-macho”. O fato é reforçado pela *mise-en-scène* cinematográfica a partir da incorporação na trama da música Paraíba, já mencionada anteriormente.

Um dos objetivos mais aparentes do filme, ao que tudo indica, é representar a mulher nordestina como um “cabra macho”, assim como os homens da região, acompanhando os discursos formulados sobre uma identidade do nordestino que revelam que essa figura sempre foi pensada no masculino; a própria mulher é vista, em certos casos, como “macho”. Isto porque o nordestino foi desenhado como um homem que precisa ser forte e resistente, quase um homem cacto, para poder sobreviver a um ambiente considerado hostil.

Todavia, Tizuka, parafraseando a própria Clarice Lispector, quando revelamos os objetivos de Suzana Amaral, sussurra por meio das imagens seu desejo de querer que as mulheres tenham o mesmo poder e *status* social dos homens, como revelado por ela em entrevista concedida a Nádia Battella Gotlib, no jornal *Mulherio*, em julho de 1986. Para além da representação das mulheres nordestinas como “mulheres-macho”, Tizuka privilegia uma câmera diferente, com uma visão feminina, com planos que enfatizam muito mais a mulher e a sexualidade espalhada pelo seu corpo do que o erotismo masculino propriamente dito.

Sobre o erotismo masculino no cinema, ou o prazer visual e o cinema narrativo, Mulvey (1983), ao discutir sobre as maneiras pelas quais o inconsciente estrutura as formas de ver e o prazer no olhar, afirma que existe um papel tradicional atribuído ao corpo das mulheres nas telas: “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). Esse fato é bastante evidenciado na direção de Bruno Barreto em *Gabriela*, quando a câmera praticamente passeia

pelo corpo de Sônia Braga nas cenas de “amor/sexo” entre as personagens Gabriela e Nacib, algo que não acontece em *Parayba, mulher-macho* e em *A hora da estrela*, em que a sensualidade de Macabéa é simbolizada por *closes* em uma flor de hibisco vermelho e sua sexualidade apresentada por grandes planos de enquadramento que, na penumbra do quarto da pensão, revelam uma virgem que se masturba.

Considerações finais

Nosso propósito foi analisar as representações das mulheres nordestinas em três filmes de ficção produzidos no Brasil na década de 1980. Especificamente, procuramos, além dos traços comuns entre as três protagonistas, ressaltar cenas emblemáticas que caracterizam a ligação desses produtos audiovisuais com as discussões políticas sobre as mulheres que estavam sendo empreendidas na sociedade brasileira daquela década.

Resumidamente, nossas três protagonistas diferenciam-se das demais mulheres representadas nos filmes de ficção sobre o Nordeste por não serem mães, donas de casa ou terem filhos para cuidar, contrariando as regras sociais normalmente atribuídas a papéis femininos. Não obstante suas poucas falas, elas destacam-se na composição de massas nas cenas, aparecendo à esquerda nos planos conjuntos, valorizadas por suas imagens projetadas contra o céu e tetos em planos mais próximos; travam lutas individuais, mas, no final de suas tramas, parecem conquistar a liberdade a que anteriormente não tinham direito, empreendendo ações inusitadas.

Para além do “desencaixe social” vivido por nossas três protagonistas, as imagens parecem marcar

a existência de uma discursividade que define posições de conflito na existência feminina na sociedade brasileira em que as películas foram produzidas, independentemente de suas diferenças de narrativas. Merece reflexão a escolha de três nordestinas para representar o “drama pessoal” de infinitas mulheres brasileiras. Uma seleção que omite pontos de subjetivação, principalmente entremeados pela afirmação de uma nova ótica sobre a forma de simbolizar as mulheres, mas também pela presença de uma tradição em representar o Nordeste.

Sobre a representação do Nordeste brasileiro, Paiva (2006) relembra que o cinema atualiza as expressões tradicionais da sociedade nordestina quando pretende situar uma história e/ou narrativa num tempo passado. Desse modo, para nós, a seleção de três protagonistas nordestinas para representar, na década de 1980, as lutas das mulheres faz parte de um projeto ideológico que queria situar fatos como a violência contra a mulher, a virgindade, o aborto etc. como ocorrências ultrapassadas, arcaicas, não modernas e não pertencentes à sociedade brasileira que se metamorfoseava, frisamos, pelas lutas políticas que desembocaram na abertura para a instalação da democracia.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. Cabra da peste! Coronel, jagunço, cangaceiro. Criado para atender a interesses políticos regionais, o estereótipo do sertanejo machão não tem contribuído para a felicidade do homem nordestino. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, a. 2, n. 17, mar. 2005.

CHARTIER, R. **A história cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
DEBS, S. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional**. Tradução de Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007.

DEL PRIORE, M. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.
DUARTE, R. **Cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, M. Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

GOTLIB, N. B. **A Hora da Estrela**: Clarice, Suzana, Macabéa, Marcélia. In: *Jornal Mulherio*, São Paulo, n. 25, p. 3-8, 1986.

FERRO, M. **Cinema e história**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JOFELLY, José. **Anayde: paixão e morte na revolução de 30**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PAIVA, C. C. de. Do Local ao Global. Imagens do Nordeste na Idade Mídia. Uma antropológica da ficcionalidade brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2006.

PENNA, M. **O que faz ser nordestino**: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

RAGO, M. Os feminismos no Brasil: dos "anos de chumbo" à era global. **Labrys, Estudos Feministas**, n. 03, jan./jul. 2003. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marga1.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

ROSSINI, M. de S. **Discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90**. Trabalho apresentado no NP 07. Comunicação Audiovisual. ENCONTRO DE NÚCLEOS DE PESQUISA, 4., 2004, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Intercom, 2004.

SARTI, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, n. 02, Florianópolis, mai./ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000200003&lng=en&nrm=so>. Acesso em: 15 fev. 2009.

SCORSI, R. de A. **Escrita e imagem d'A Hora da Estrela**. 1999. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de Campinas, SP.

TELES, M. A. de A. **Breve histórico do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VALENTE, T. E. J. **Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil**. 1995. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, SP.

VIEIRA, D. S. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, SP.

ZECHLINSKI, B. P. **A fidelidade feminina em questão: um estudo de contos da coluna "A vida como ela é..." de Nelson Rodrigues**. Trabalho apresentado no Simpósio Temático ST 13. 2006. SIMPÓSIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. **Anais...** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 28-30 ago. 2006. Capturado em < http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Beatriz_Polidori_Zechlinski_13_C.pdf > Acesso em 22 de nov de 2009.

Referências audiovisuais

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro, Denoy de Oliveira, Lizete Negreiros, Umberto Magnani, Caludia Rezende e Maria do Carmo Soares. Brasil: Raiz Produções Cinematográficas, 1985. 1 filme (96 min), son., color, 35 mm.

GABRIELA. Direção: Bruno Barreto. Produção: Ibrahim Moussa e Harold Nebenzal. Roteiro: Bruno Barreto, Flávio Tambellini e Leopoldo Serran. Intérpretes: Sônia Braga, Marcello Mastroianni, Antônio Cantafora, Paulo Goulart, Ricardo Petraglia, Lutero Luís, Tânia Boscoli, Nicole Puzzi, Flávio Galvão, Jofre Soares e outros. Brasil: Sultana, 1983. 1 filme (102 min), son., color, 35 mm.

PARAHYBA, mulher-macho. Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: Liane Muhlenberg e Carlos Alberto Diniz. Roteiro: José Joffily e Tizuka Yamasaki. Intérpretes: Tânia Alves, Walmor Chagas, Claudio Marzo, Grande Othelo, Chico Díaz, José Dumont, Jessel Buss e outros. Brasil: CPC, Embrafilme, Sky Light Cinema, 1983. 1 filme (87 min), son., color, 35 mm.