



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO:

Uma análise a partir de *Era Uma Vez Eu, Verônica*

Amanda Lavenère de Omena Santa Cruz

Brasília – DF

Junho, 2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO:

Uma análise a partir de *Era Uma Vez Eu, Verônica*

Amanda Lavenère de Omena Santa Cruz

Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Liliane Machado

Brasília – DF

Junho, 2016

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO:

Uma análise a partir de *Era Uma Vez Eu, Verônica*

Amanda Lavenère de Omena Santa Cruz

Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Liliane Machado (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Tânia Siqueira Montoro

Dr.^a Roberta Gregoli

Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina (Suplente)

Brasília – DF

Junho, 2016

AGRADECIMENTOS

A todas as mulheres da minha família; nordestinas fortes, empoderadas e grandes exemplos que levarei comigo ao longo do tempo que vier.

À Mainha, por ser um espelho diário de força, paixão e altruísmo. Obrigada por me ensinar que o amor é fonte de toda a beleza da vida, e, sobretudo, a não desistir.

Ao Painho, por ser um espelho diário de determinação, honestidade e resiliência. Obrigada por me ensinar a importância de trilhar meus próprios caminhos, e, sobretudo, a nunca duvidar do meu potencial.

Ao meu irmão Victor, e a meus também irmãos Aldinho, Marcello e Rico, pela parceria diária e por me acompanharem nessa intensa jornada que é ser uma retirante na Capital.

À Vovó Norma, minha grande companheira. Obrigada por ser a matriarca perfeita para a nossa família, por me incentivar a sempre seguir em frente e nunca olhar para trás. É uma honra tê-la diariamente em minha vida.

Ao Vovô Marcello, com quem aprendi a lutar e a nunca desistir dos meus ideais. Obrigada por me mostrar, por exemplo diário, que a nossa missão na Terra é a busca por um mundo mais justo para todos e todas. Pelo amor, pelo carinho e, é claro, por sempre acreditar em mim.

À Vovó Mirian, pelo amor e carinho imensuráveis. Obrigada por se fazer presente, mesmo longe. Por ser esse grande exemplo de uma mulher de garra.

À minha amada Família Sunshine, grande base para tudo o que sou e acredito. Por serem tão únicos e plurais, e por mostrarem que nunca estarei sozinha. Com vocês eu aprendi a ver beleza em todos os processos e sutilezas da vida. Ainda farei um filme sobre a nossa tão maravilhosa loucura.

À minhas amigas e amigos de Maceió e Brasília, por me fazerem sentir tão amada. Obrigada pela paciência e por ouvirem meus choros, dramas e lamentações durante essa jornada. Obrigada pelo empoderamento diário.

Às professoras Liliane Machado, Tânia Montoro e Roberta Gregoli, por acreditarem neste projeto.

Por fim, Àquele que, apesar de todo o caos da humanidade, ainda me faz acreditar que o Seu amor é a única causa de não sermos consumidos.

“A arte mais poderosa da vida é fazer da dor
um talismã de cura.”

Frida Kahlo

RESUMO

Este trabalho pretende analisar a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro, com a intenção de investigar uma possível mudança que tenha ocorrido a respeito da atuação dessas mulheres como personagens em obras fílmicas nacionais. Para que o objeto de estudo seja desenvolvido, serão analisados conceitos relacionados a estereótipos, imaginários sociais e a atuação de símbolos como processo da construção identitária. Levando em consideração o contexto histórico, social e afetivo do Nordeste e da indústria cinematográfica brasileira, será desenvolvida uma análise sobre o filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*, que nos servirá como aporte analítico para confirmar a hipótese lançada a respeito de uma nova representação dessas mulheres no atual contexto cinematográfico nacional. Verificou-se que essa mudança ocorreu em compasso com uma série de demandas e espaços conquistados pelas mulheres no país, assim como a construção de um novo cinema nordestino, que desenvolve-se através de experimentações narrativas e coloca em pauta novas questões vividas por mulheres nordestinas dessa geração.

Palavras-chave: Era Uma Vez Eu, Verônica. Gênero. Cinema Brasileiro. Nordeste. Representação.

ABSTRACT

This study intends to analyze the representation of northeastern women in Brazilian films, with the intention to investigate that a possible change may have occurred about these women's characters performance on national movies. So that the object of study may be developed, some concepts about stereotypes, social imaginaries and the use of symbols as a process to the identity formation, will be analyzed. Considering the social, affective and historical context of the northeast region and of the Brazilian film industry, there will be developed an analysis about the movie *Once Upon A Time Veronica*, which will minister us as an analytical tool to confirm the hypothesis launched about a new representation of these women on the current national film context. It was verified that these changes occurred as a series of achievements took place by women in Brazil, also as the formation of a new northeast cinema, developed through narrative experimentations that come up with new questions experienced by the northeast women of this generation.

Keywords: Once Upon A Time Veronica. Gender. Brazilian Film. Northeast. Representation.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Verônica chega e encontra Zé Maria ouvindo frevo na vitrola.....	64
Imagem 2 - Verônica no hospital, em sua sala.....	66
Imagem 3 - Verônica deitada ao lado de Gustavo, durante o diálogo.....	68
Imagem 4 - Plano detalhe de Verônica penteando os cabelos brancos do pai.....	69
Imagem 5 - Verônica e o rapaz se beijando na festa.....	72
Imagem 6 - Verônica chora ao receber a notícia da doença de seu pai.....	74
Imagem 7 - Verônica boiando no mar.....	75
Imagem 8 - Verônica deitada no colo de Gustavo na praia.....	78
Imagem 9 - Verônica falando com a secretária no hospital.....	81
Imagem 10 - Verônica sentada no colo do pai durante o diálogo.....	83
Imagem 11 - Verônica recebendo as ondas do mar.....	84
Imagem 12 - Verônica e Gustavo sentados na areia da praia.....	85
Imagem 13 - Verônica e Zé Maria, se abraçando em frente à casa.....	87
Imagem 14 - Verônica e outras pessoas boiando, nuas, no mar.....	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A CULTURA NORDESTINA E A NOÇÃO DE IDENTIDADE.....	13
1.1 Estudos de Identidade.....	13
1.3 A emergência do Nordeste e seus Imaginários.....	19
2. TEORIAS FEMINISTAS E ESTUDOS DE GÊNERO.....	28
2.1 O Movimento Feminista Contemporâneo e a Emergência do Gênero.....	28
2.2 O Movimento Feminista e a realidade brasileira.....	39
3. O CINEMA E SUAS REPRESENTAÇÕES.....	43
3.1 O papel do cinema na sociedade.....	43
3.2 O Cinema brasileiro contemporâneo e suas representações.....	46
4. ERA UMA VEZ EU, VERÔNICA.....	61
4.1 Metodologia.....	61
4.2 Análise de Conteúdo.....	63
4.3 Análise Fílmica.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
FILMOGRAFIA.....	97

INTRODUÇÃO

O Nordeste tem atuado como cenário para inúmeras obras fílmicas, ao longo dos anos, na trajetória do cinema brasileiro. Fruto de uma árdua realidade histórica, o povo nordestino foi comumente retratado através de estereótipos e símbolos que atuam diretamente no imaginário dos indivíduos na sociedade. O mesmo aconteceu com as mulheres: vítimas de uma cultura patriarcal e coronelista, foram representadas através de personagens misóginos, baseados em uma vasta desigualdade de gênero e uma cultura que incentivava a objetificação de seus corpos.

Era Uma Vez Eu, Verônica, é um filme dirigido pelo pernambucano Marcelo Gomes, lançado no Brasil em 15 de Novembro de 2012. O longa-metragem competiu no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e conquistou os prêmios de “melhor filme – júri oficial”, “melhor filme – júri popular”, “melhor ator coadjuvante” para W.J. Solha, “melhor roteiro” para Marcelo Gomes, “melhor fotografia” para Mauro Pinheiro Jr, “melhor trilha sonora” para Karina Buhr e Tomaz Alves Souza, e o prêmio “Vagalume de melhor longa-metragem”, avaliado por um júri de deficientes visuais. Recebeu Menção Honrosa na seção *Horizontes Latinos* no 60º Festival de Cinema de San Sebastian e participou da seção “Perspectiva Internacional” na 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. De tal forma, o filme percorreu uma trajetória de significativa repercussão em meio à indústria cinematográfica, portanto, torna-se relevante enquanto objeto para a nossa análise.

O longa-metragem conta a história de Verônica, recém formada no curso de medicina, prestes a exercer o período de residência na área de Psiquiatria. A história se passa em Recife, cenário de grande influência para a trama, importante, também, para a escolha do filme para o desenvolvimento do nosso objeto de estudo. A partir de sua análise, este trabalho pretende investigar se, ao longo dos anos, a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro vêm sofrendo mudanças significativas, assim como compreender de que forma e a partir de quais ferramentas, estas possíveis mudanças têm tomado espaço, utilizando como aporte analítico um sucinto mapeamento filmográfico do cinema brasileiro.

O ponto de partida para este trabalho será baseado no pressuposto de que “é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade” (GOLIOT-LÉTÉ;

VANOYE, 2002, p. 55). De tal forma, o cinema atuaria enquanto ferramenta pedagógica, como afirma Rosália Duarte: “determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais.” (DUARTE, 2002, p.19). Portanto, pretende-se analisar como a representação das mulheres nordestinas no cinema nacional caminha, à medida que essas mulheres vão conquistando direitos e novos espaços na sociedade brasileira.

Por fim, este trabalho propõe-se a investigar a hipótese de que a mulher nordestina seja apresentada através de um novo olhar, o qual a permite viver outras questões, desvinculada de estereótipos e imaginários simbólicos alimentados pelo cinema nacional ao longo de sua trajetória. Esta hipótese nos permitirá indagar, ainda: uma possível mudança acerca da representação da mulher nordestina se deu a partir de um contexto político, ou a personagem apenas foi substituída, como consequência de um novo estilo narrativo que pode estar se consolidando no cinema nacional, que opta por novos tipos de personagens e desenvolve-se a partir de outras temáticas?

É preciso rever conceitos ligados aos imaginários criados a respeito do Nordeste e das mulheres nordestinas, assumindo sua importância dentro do processo de construção identitária. Além disso, deve-se problematizar a representação dessas mulheres na trajetória cinematográfica brasileira, sobretudo no que permeia a utilização de estereótipos de gênero e da atuação simbólica como ferramenta que permite processos de exclusão e discriminação na sociedade. Duarte afirma que “determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo” (DUARTE, 2002, p.19).

As pautas feministas vêm conquistando, paulatinamente, cada vez mais espaço no conteúdo e atuação de obras cinematográficas brasileiras. Entretanto, faz-se de extrema importância desconstruir preconceitos e valores tradicionais baseados na concepção patriarcal. Existe, ainda, uma vasta demanda no que concerne a visibilidade das mulheres no Brasil, e este trabalho faz-se importante para que possa dar voz àquelas que por muito tempo foram silenciadas no meio audiovisual.

A motivação para o desenvolvimento deste trabalho surgiu quando tive acesso ao filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*, e, ao me deparar com as questões vividas pela personagem durante a trama, senti a necessidade de analisar uma possível mudança a respeito da representação das mulheres nordestinas no cinema nacional. Além disso, como mulher nordestina, acredito que seja de grande importância que este objeto seja estudado a partir do olhar de alguém que tenha, como base, se não as vivências propriamente ditas a essas mulheres, ao menos a sensibilidade afetiva para aprofundar essas questões.

Como aporte metodológico para embasar a análise de *Era Uma Vez Eu, Verônica* este trabalho partirá de uma intersecção entre os conceitos de análise de conteúdo e análise técnica – ou análise de imagem e som – ambos enunciados por Manuela Penafria (2009). Em compasso com a análise de conteúdo, será realizada uma decupagem do filme, que nos permitirá identificar sequências de maior relevância para a análise, assim como desenvolver um diálogo com os temas desenvolvidos nos primeiros capítulos.

As duas metodologias serão desenvolvidas a partir da seguinte afirmativa: “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas.” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2002, p.21). Além dos citados acima, destacamos, para embasar as análises acerca do filme, os seguintes autores: Laurence Bardin, Lúcia Amâncio, Tânia Navarro Swain, Jurandir Freire Costa, Mirian Cortez e Lídio Souza.

Compreendendo o cinema enquanto ferramenta pedagógica, e para que possa ser feita uma análise acerca do tema proposto, há a clara necessidade de compreender noções como a formação de identidade, a atuação simbólica como meio de representação, estereótipos e imaginários, que serão desenvolvidos a partir de uma contextualização histórica, social e afetiva sobre a região Nordeste. Neste primeiro capítulo, destacamos os autores Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Stuart Hall, Edward W. Said, Kathryn Woodward e Kobena Mercer.

No segundo capítulo, será formulado um histórico do movimento feminista, assim como um recorte acerca do feminismo no Brasil. Algumas questões serão desenvolvidas sobre os estudos de gênero, com base em autoras como Guacira Lopes Louro, Teresa de Lauretis, Judith Butler e Kimberlé Crenshaw.

No terceiro capítulo, pretende-se desenvolver uma reflexão acerca do papel do cinema na sociedade. Será traçado, também, um sucinto mapeamento filmográfico do cinema brasileiro, pontuando mudanças consideradas importantes para a indústria cinematográfica nacional. Contextualizaremos as representações das mulheres nordestinas nesse cenário audiovisual, com ênfase na década de 1980 e nos últimos anos. Dentre os autores a serem utilizados, destacamos Rosália Duarte, Sandra Jatahy Pesavento, Laura Mulvey, e Jean-Claude Bernadet.

Por último, no quarto capítulo, será feita a análise do filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*, embasada nas metodologias citadas anteriormente.

1. A CULTURA NORDESTINA E A NOÇÃO DE IDENTIDADE

Neste capítulo serão propostas reflexões acerca da construção da região Nordeste – não somente a partir de uma perspectiva territorial, mas, sobretudo, a partir de um contexto político, social e afetivo. Pretende-se pontuar elementos que contribuíram para a construção do imaginário sobre a região, o qual protagoniza um processo estrutural de formação identitária e que contribui para a afirmação de estereótipos, a utilização de dispositivos de discriminação e um possível estímulo a processos excludentes de socialização. Também apresentaremos um breve contexto histórico acerca do Nordeste, com o objetivo de desenvolver uma linha analítica, a qual envolverá um questionamento do olhar do outro sobre a formação das representações acerca da região.

No decorrer do capítulo serão colocados algumas noções teóricas, como, por exemplo, a de imaginário, a de identidade e de estereótipos. Será feito, com o aporte destes conceitos, um breve estudo acerca da importância da utilização simbólica de determinados elementos, bem como alguns efeitos destes usos no âmbito da representatividade.

Dentre os autores utilizados para auxiliar nosso panorama teórico, destacamos as contribuições de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Kathryn Woodward, Edward W. Said, Rachel de Queiroz, Karl Marx, Joseph Franklin Rutherford, Kobena Mercer, Stuart Hall, Rosália Duarte e Tânia Navarro Swain.

1.1 Estudos de Identidade

A noção de identidade tem despertado, cada vez mais, interesse em pesquisadores de origens diversas, na tentativa de compreender estereótipos e demais formas de discriminação e preconceitos. Desde os anos 1960, a Escola de Birmingham – hoje conhecida como Estudos Culturais –, da qual Stuart Hall foi um dos fundadores, tem se debruçado sobre essa questão. A partir da noção de identidade,

Rutherford

afirma:

A identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora... a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as

relações econômicas e políticas de subordinação e dominação. (RUTHERFORD, 1990, p. 19-20).

O autor assume que para a construção de uma identidade sejam levados em consideração não apenas vivências sociais, mas elementos que remetem a relações de poder; de subordinação e dominação. A partir dessa ideia, Rutherford expõe um conceito complexo acerca da formação identitária, assumindo que a trajetória a ser percorrida não parta de uma lógica linear e absoluta, mas de uma teia, que envolverá, ao longo do processo, uma série de encadeamentos e ramificações, e que relaciona nossas experiências do passado com novas relações que surgem ao longo do caminho, sendo estas, embasadas a partir de um sistema hegemônico.

Adjunto a esta ideia, Hall observa:

A abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em processo. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. (...) A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. (HALL, 2000. p. 106).

De tal forma, o autor propõe a noção de identidade enquanto processo, um sistema completamente falível, vulnerável, sempre passível à mudanças; jamais “completo”. A instabilidade desse sistema traz à tona a questão da identidade vista a partir de um aspecto não-essencialista, como colocado por Hall. É esta fluidez que nos permitiria evoluir enquanto seres identitários.

Por se tratar desse processo construtivo, vulnerável a diversos fatores de influência e passível a constantes mutações, - sustentado por Stuart Hall acima - a formação identitária de um indivíduo ou grupo social pode sofrer o que Kobena Mercer coloca como crise identitária. Ele afirma:

Quase todo mundo fala agora sobre “identidade”. A identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza. (MERCER, 1990, p. 4).

Mercer infere que a identidade passa a assumir essa posição enfática na sociedade a partir do momento em que suas fragilidades são, de alguma forma, colocadas à prova. Analisando o caminho histórico-cultural pelo qual o Nordeste vem sendo construído como região, e assumindo a memória como dispositivo analítico para este processo, pode-se afirmar que a identidade nordestina assuma uma posição dúbia em sua trajetória. Isso pode estar ligado a um longo percurso marcado pelo esquecimento, seguido por um curto período de intensas mudanças que permitiram colocá-lo em evidência, especialmente nas últimas décadas.

Extensa à noção de identidade, encontra-se a questão da representação, igualmente importante para fundamentar o nosso objeto de estudo neste trabalho. Segundo Stuart Hall, a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior, ou seja, ela atua como uma espécie de afirmação daquilo que acreditamos assumir enquanto identidade. Quando somos representados enquanto corpo, forma ou símbolo, através de elementos concretos ou subjetivos, estamos, automaticamente, incorporando nossas próprias identidades enquanto agentes ativos desse processo. Desta forma, vale problematizar a utilização da ferramenta de representação na sociedade, sobretudo quando ela é utilizada para representar um grupo ao qual não estamos inseridos socialmente. Sobre esta asserção, Kathryn Woodward afirma:

Pode-se levantar questões sobre o poder da representação e sobre como e porque alguns significados são preferidos relativamente a outros. Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. (WOODWARD, 2000, p. 18).

A autora coloca questões relacionadas à fragmentação social e sua consequente hierarquização - baseada no discurso de poder – qual seguem efervescendo na sociedade a partir da reafirmação dos elementos simbólicos que perpassam essas estruturas sociais. Esta afirmativa nos leva a um discurso que não se restringe ao espaço geográfico, mas abrange-o a noções representativas a

respeito dos grupos sociais que ali vivem - sobretudo aqueles que agregam minorias representativas. Desta forma, Woodward afirma que a representação atua para determinar quem é incluído e quem é excluído, dominante e dominado, opressor e oprimido.

Com base no que foi citado acima, pode-se afirmar que a construção identitária do povo nordestino passou, ao longo dos anos, por um processo em que lhes foi imposto como o “excluído”, ao qual Woodward faz referência. A partir de um agente dominante, eram reféns de uma determinação a respeito de suas identidades - quem eram ou quem deveriam ser - restando, a este mesmo povo, pouca autonomia para a busca por sua própria trajetória de autoconhecimento.

Faz-se necessária uma problematização acerca da representação do Nordeste pelo “outro”. “Eles não podem representar a si mesmos, devem ser representados” (MARX, 1960). Nas mídias, filmes e diversos outros elementos representativos, podemos perceber que, ao longo de sua trajetória, o Nordeste foi frequentemente representado - ele não se representa. Isso é um problema porque coloca a região numa posição de personagem passivo, assumindo sua falta de autonomia, e pode gerar, portanto, uma falsa ideia do que, de fato, é o Nordeste.

Os símbolos como marcadores de identidade

Ao debruçar-nos acerca da formação identitária, é importante aprofundar o debate sobre a atuação dos símbolos nesse processo. Existe, na formação identitária, uma construção afetivo-social que ocorre através de representações simbólicas, assim como produções de pré-conceitos e estereótipos. No caso do Nordeste, diversos símbolos foram utilizados para contribuir com a elaboração de um imaginário, símbolos estes que acabaram tornando-se parte de sua própria identidade. O Cangaço, a fome e a seca são bons exemplos desses símbolos, que surgiram a partir de um retrato real, mas que acabaram por sobrepor-se a uma realidade muito mais dinâmica.

A fim de desenvolver a atuação da representação simbólica dentro da noção de identidade, partiremos da seguinte afirmativa:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? O que eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (...) Identidades das quais podemos nos apropriar e que podemos reconstruir para nosso uso. (WOODWARD, 2000, p. 17).

É reforçada, portanto, a ideia de que a ferramenta representativa exerce papel fundamental na capacidade de transformar determinado símbolo, estética ou comportamento, em modelos-padrão a serem seguidos. Partindo de uma premissa na qual a sociedade seja formada a partir de indivíduos que pensam, atuam e se mostram de maneiras diferentes para o mundo, isso pode gerar, portanto, um sistema de exclusão social, que dá início a um longo processo de desigualdade e fragmentação de grupos; assim são formadas as minorias.

Duas vertentes devem ser colocadas a respeito do sistema representativo: a representação como agente provedor, gerando como produto uma reprodução desses símbolos; e a utilização desses símbolos como dispositivo precursor, acionando elementos que auxiliam no processo de construção identitária. Ambos os princípios contribuem para a criação de um sistema estruturalmente interdependente, que age como um ciclo; não somente os símbolos nos fazem ser quem somos, mas a nossa noção de identidade contribui para a reprodução desses mesmos símbolos dentro do processo.

É, portanto, por se tratar de um sistema tão complexo e que agrega diferentes agentes e fatores, que a mensagem, muitas vezes, é distorcida, tanto de um lado quanto do outro. Partindo deste pensamento, assume-se que um possível retrato nordestino – e, como nosso objeto de análise, a mulher nordestina – tenderá a uma maior aproximação da realidade caso o Nordeste passe a ser o agente ativo dessas representações, existindo, de tal forma, uma menor possibilidade de ruído. É preciso

estar atento ao processo, assim como a seu papel social, visto que o mesmo está suscetível à fragilidades estruturais e constantes mutações.

Estereótipos

O termo *estereótipo* foi citado diversas vezes ao longo desse item. Existe, portanto, uma necessidade de aprofundá-lo enquanto conceito. Anteriormente, foi exposta a atuação dos símbolos como aporte para a construção identitária de um indivíduo ou grupo social. Alguns desses símbolos provêm de estereótipos, conforme observa Durval:

Afinal, falar do Nordeste é mencionar o clima quente, a sexualidade do “Brasil tropical”, das mulatas e negras sensuais, que muitos estrangeiros admiram; é referir-se ao carnaval, que dura o mês inteiro, e lembrar-se do povo “melancólico”, como define Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, para referir-se ao estado de prostração sexual em que vive os brasileiros, amantes dos excessos libidinosos; é falar da gente preguiçosa, promíscua, mole, improdutiva e violenta. Em outras palavras, é inventariar os muitos estereótipos e mitos que emergiram com o próprio espaço físico reconhecido no mapa, composto por alguns estados e cidade. É mobilizar todo o universo de imagens negativas e positivas, socialmente reconhecidas e consagradas, que criaram a própria ideia do Nordeste. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 14-15).

O autor cita alguns dos estereótipos acerca do Nordeste e do povo nordestino, demonstrando que esses símbolos já estão enraizados em nossos imaginários de tal forma que não se pode pensar na cultura nordestina sem aludirmos a eles. Trata-se de um processo que, para Durval, gera a naturalização da identidade nordestina.

Sobre a origem da estereotipização enquanto estrutura, existem duas claras vertentes: há quem afirme que estereótipos são fruto da realidade, encarando-os enquanto verdade absoluta e ignorando qualquer necessidade que possa existir a respeito de uma problematização acerca do processo; e há, por outro lado, os que afirmem que estereótipos já partem de suposições distorcidas, que têm, como origem, um discurso discriminatório, baseado numa visão de superioridade a respeito do sujeito estereotipado.

Ao assumirmos a segunda vertente para a nossa pesquisa, torna-se inegável o potencial de atuação atribuídos aos estereótipos enquanto símbolos e enquanto processo estrutural, visto que este encontra-se ligado a um sistema que envolve relações sociais de poder de um indivíduo ou grupo social sobre outro; resultando em um processo discriminatório que leva à exclusão.

1.3 A emergência do Nordeste e seus Imaginários

Neste item, utilizaremos as colocações feitas acima sobre os estudos de identidade, a noção de representatividade e a utilização de estereótipos, para embasar um olhar analítico a respeito da formação identitária do povo nordestino, assim como a construção de seus imaginários. O imaginário acerca da região Nordeste vem sendo fruto de inúmeras pesquisas, teses e estudos nas áreas de ciências sociais por todo o Brasil. É, de fato, um objeto de profunda complexidade, pois permite diversas abordagens.

Desde meados do século XX, surgiu um grande interesse acerca de estudos a respeito do imaginário social. Alguns autores, como Barbier, por exemplo, afirmam uma hipótese para o imaginário em que este seria um desvio do real, uma tentativa de fugir daquilo que não é, ou mesmo, não poderá vir a ser. Outros estudiosos seguem uma linha que aborda o imaginário como elemento pertencente à noção de identidade, nos quais elementos simbólicos de representação surgem como extensão do real; abstrato, porém tangível.

Como exemplo desta segunda tese e a respeito da construção de imaginários enquanto efeito, Navarro Swain reitera:

O imaginário opera, portanto, em dois registros: o da paráfrase, a repetição do mesmo sob outro invólucro; e o da polissemia, na criação de novos sentidos, de um deslocamento de perspectivas que permite a implantação de novas práticas. Assim, o imaginário, em suas duas vertentes, reforça os sistemas vigentes/instituídos e ao mesmo tempo atua como poderosa corrente transformadora. (SWAIN, 1994, p. 52).

A partir desta afirmativa, Swain fragmenta o conceito de imaginário em duas vertentes: a primeira, enquanto reprodução daquilo que foi registrado como fato,

porém aplicado em um outro contexto e/ou elemento; e a segunda, enquanto dispositivo encadeador para a formação de novas concepções. De tal forma, o imaginário atua não somente no âmbito da reprodução a partir de conceitos pré-existentes, mas possui a capacidade de fundamentar novos processos, envolvendo-se em demais práticas discursivas.

A respeito do imaginário relacionado ao processo de construção identitário, Espig afirma:

Ao estabelecer uma 'identidade' para a sociedade, bem como códigos de comportamento coletivamente aceitos, o imaginário assume uma realidade específica, não podendo ser percebido tão somente como um tipo de "adorno" de relações econômicas, políticas, etc., como se essas fossem as únicas "reais". Referindo-se ao real, o imaginário social não será mero reflexo desse, mas sim um conjunto de reflexões elaboradas a partir de materiais tomados de aspectos simbólicos existentes em determinada sociedade ou grupo. (ESPIG, 1998, p. 162).

Com base nessa afirmativa, o autor propõe que o imaginário esteja relacionado ao real, porém, não enquanto extensão deste, mas como fruto de um ideal mais amplo que inclui outros elementos, tais como a simbologia, a retórica, as representações e os estereótipos. O imaginário se encontra, portanto, dentro de uma esfera mais vasta, a qual inclui a imaginação, o sonho, as afetividades.

A partir do conceito de imaginário discutido acima, e, levando em consideração que nada deve ser estudado a partir de um aspecto unilateral ou binário, empreenderemos a seguir uma reflexão acerca de fatos históricos, questões político sociais, elementos culturais e memórias afetivas sobre a região Nordeste.

O Nordeste invisível: regionalismos e a noção de pertencimento

Albuquerque Júnior afirma:

Até meados da década de 1910, o Nordeste não existia. Ninguém pensava em Nordeste, os nordestinos não eram percebidos nem criticados como uma gente de baixa estatura, diferente e mal adaptada. Aliás, não existiam. As elites locais não solicitavam, em

nome dele, verbas ao Governo Federal para resolver o problema de falta de chuvas, da gente e do gado que morriam de fome e de sede, como registra Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, livro que se tornou filme famoso. Ademais, o problema mal era anunciado; era apenas vivido. Sem grande visibilidade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.13).

É longo e exaustivo o processo de questionamento que nos leva a pensar sobre a emergência do Nordeste enquanto imaginário social. Não se pode falar do Nordeste que conhecemos hoje, sem mencionar suas duras condições climáticas e geográficas, sua herança de colonização que levou a uma hierarquização de classe, raça e gênero, resultando em uma cultura predominantemente coronelista e patriarcal; da distribuição desigual de recursos financeiros por parte do Governo Federal, da falta de pertencimento e unidade enquanto povo brasileiro.

Acerca disso, Albuquerque Júnior afirma:

A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é um produto de uma operação de homogeneização que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 37).

O autor propõe uma visão acerca da noção de região que envolve relações de poder e hierarquias de espaços. A partir desta premissa, pode-se questionar como essas relações de poder afetam, conjuntamente, nossas relações entre espaço e pertencimento. José Saramago (1988), na obra *Jangada de Pedra*, afirma que Terra e país não são a mesma coisa. Podemos não conhecer nosso país, mas conhecemos a nossa terra, o que nos leva a observar que a noção afetiva que carregamos do espaço vai além da delimitação geográfica do próprio. A suposição de que o Nordeste é um grande bloco, onde todas as pessoas falam da mesma forma, assumem as mesmas posições e possuem os mesmos locais de fala é um equívoco. Essa ideia obscurece a complexidade de uma região que abrange vários tipos de culinária, sotaques, gêneros musicais, estilos literários, etc.

Neste caso, o que é nacional fica atrelado ao que provém do resto do país, como processo de hegemonia de uns espaços sobre outros (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), e o que provém do Nordeste passa a ser visto como o exótico, o

estranho. Isso é um problema porque transmite a falsa ideia de que nós devemos ocupar apenas determinados espaços, pertencer de forma reduzida àquilo que nos foi previamente designado. E é assim que ficamos eternamente sujeitos a falar apenas do que é do Nordeste, a cozinhar somente a comida típica nordestina e a cantar músicas “regionais”. O povo nordestino é sempre aquele que vem da Bahia, da Paraíba, no máximo, do Pernambuco.

A respeito dessa ideia da região enquanto “bloco”, Durval observa:

O espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna. É através das práticas que estes recortes permanecem ou mudam de identidade, que dão lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o espaço é um quadro definido por algumas pinceladas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 35).

A realidade é que o Nordeste, há décadas, é visto como uma coisa “à parte”; o estranho, o incomum. Aquele que é “definido por algumas pinceladas”, ao qual Albuquerque Júnior faz alusão. Esse processo pode vir a gerar um possível conflito de identidade, na medida em que as representações tradicionais, limitadas e homogeneizantes, não contemplam a pluralidade de possibilidades identitárias presente na região. Impõe barreiras na relação dos indivíduos com sua sensação de pertencimento ao seu povo, visto que muitos não se sentem interpelados por este discurso de homogeneização.

Nordeste x Sudeste: um Brasil fragmentado?

Em *Orientalismo*, Edward W. Said (1978) desenvolve uma tese que sugere a formação identitária do Oriente como produto de uma visão ocidental. Ou seja, o Oriente seria, mais do que um nome geográfico, trata-se de uma invenção social do Ocidente, que tem como base algumas das questões pontuadas anteriormente: o exotismo, a inferioridade, elementos de discriminação, estereótipos, imaginários etc. Baseado numa lógica ocidental que parte de seus próprios costumes, cultura, religião, sistema político, situação econômica, dinâmica social e fatos históricos, o

Ocidente teria criado um Oriente que nasceu de suas projeções; e mais, teria também universalizado esta ideia como afirmativa inquestionável. Sendo assim, Said (1978) propõe que a visão que assumimos a respeito do Oriente está muito mais ligada a um imaginário que construímos e aceitamos sem contestação, do que a uma tentativa de retratar o que ele é na realidade.

Mas o que dava ao mundo dos orientais a sua inteligibilidade e identidade não era o resultado de seus próprios esforços, mas antes toda a complexa série de manipulações sagazes pelas quais o Oriente era identificado pelo Ocidente. Assim unem-se as duas características da relação cultural que tenho discutido. O conhecimento do Oriente, porque gerado pela força, *cria* num certo sentido o Oriente, o oriental e o seu mundo. (...) O ponto é que em cada um desses casos o oriental é contido e representado por estruturas dominadoras. De onde vêm essas estruturas? (SAID, 1978, p. 73-74).

É possível fazer um paralelo a respeito da oposição Oriente e Ocidente discutida por Said, no qual o Nordeste seria o Oriente; submetido a processos sociais excludentes que geram um olhar de inferioridade acerca da região por parte do Ocidente; que representaria as demais regiões do Brasil, e, portanto, agente precursor desses processos. Segundo o autor, o processo de criação do Oriente não teria acontecido de forma orgânica, mas a partir de um sistema que possui como base estruturas hegemônicas de hierarquização. Ele (1978) afirma também que o Oriente e tudo o que nele havia, era, se não patentemente inferior ao Ocidente, algo que necessitava de um estudo corretivo pelo Ocidente. Neste caso, o Ocidente assumiria uma posição de “tutor” do Oriente, partindo do pressuposto de que o Oriente precisaria ser adequado às normas ocidentais.

Aliás, já que entraremos nessa dicotomização a respeito da demarcação geográfico-cultural do País, assumirei, neste momento, a posição de dividi-lo em dois, Nordeste e Sudeste. Ou seja, com base na tese proposta acima por Said, partimos da premissa de que o Nordeste enquanto invenção tenha surgido a partir de uma perspectiva na qual o Sudeste assume o papel de personagem dominante. A região Nordeste teria sido, portanto, “contida e representada por estruturas dominadoras”, como afirmou Said (1978).

A origem dessas estruturas não possui uma resposta simples, levando em consideração os fatores discutidos anteriormente. Mais importante para nós, é indagar: qual o papel que os nordestinos exercem no processo de desconstrução de estereótipos e preconceitos que lhes são atribuídos?

Kathryn Woodward se utiliza da história escrita por Ignatieff acerca do conflito entre sérvios e croatas enquanto povos, para construir a concepção de relatividade dentro da noção de identidade. Ela afirma:

Essa história mostra que a identidade é relacional. A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não-croata”. A identidade é, assim, marcada pela diferença. (WOODWARD, 2000, p. 9).

Com base no argumento proposto pela autora, pode-se perceber a fragilidade das identidades em questão: o sérvio depende do croata para se auto-afirmar, assim como o croata depende do sérvio para existir enquanto povo. Trazendo esse argumento para o contexto brasileiro, é importante questionar as fragilidades de uma noção binária que divide o Brasil em dois – e na qual o Nordeste representa a terra infértil, agregando, em sua maioria, pessoas de cabelo crespo, da desigualdade social, racial e de gênero; e o Sudeste representa a terra dos bons costumes, do povo inteligente, derivados de europeus com cabelos loiros e olhos claros. Trata-se, portanto, de um sistema que define pela diferença e pela rejeição.

A respeito dessa dicotomia, Durval afirma que a suposição de culpado x vítima não agrega valor ao debate, pois contribui para a legitimação de um sistema de fragmentação que, desta forma, nunca será modificado enquanto estrutura. O autor ratifica, ainda, que os próprios nordestinos ocupam esse papel de auto-vitimização, quando, muitas vezes, não apenas aceitam, mas assumem a tese de que são mesmo inferiores, tornando-se agentes responsáveis por carregar consigo as marcas desse processo.

O que este livro interroga não é apenas por que o Nordeste e o nordestino são discriminados, marginalizados e estereotipados pela produção cultural do país e pelos habitantes de outras áreas, mas

ele investiga por que há quase noventa anos dizemos que somos discriminados com tanta seriedade e indignação. Por que dizemos com exaltação e rancor que somos esquecidos, que somos menosprezados e vítimas da história do país? Que mecanismos de poder e saber nos incitam a colocarmo-nos sempre no lugar de vítimas, de colonizados, de miseráveis física e espiritualmente? Como, por meio de nossas práticas discursivas, reproduzimos um dispositivo de poder que nos reserva o lugar de pedintes lamurientos, produzimos e reproduzimos um saber em que sentimos prazer de dizer e mostrar que somos pobres coitados? Que masoquismo é esse que faz nos orgulharmos dessa discriminação, que faz aceitarmos felizes o lugar de derrotados, de vencidos? E, principalmente, o que leva uma classe dominante a se deleitar em afirmar sua impotência e se assumir como subordinada e dependente? (...) Não se combate a discriminação simplesmente tentando inverter de direção o discurso discriminatório. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 30-31).

A escritora Rachel de Queiroz, - citada por Albuquerque (2011) - ao abordar essa questão, afirma que a mídia tem um olho torto quando se trata do Nordeste, fazendo questão de relatar apenas a miséria de sua história. Ou seja, talvez ainda estejamos presos à esse discurso de “auto-vitimização” porque para a mídia – e para a própria sociedade brasileira – faz-se conveniente submeter ao povo nordestino essa representação que permeia eternamente o campo da miséria, da seca, da inferioridade.

Com esta indagação, não pretendo negar que a visão a respeito do Nordeste vem sendo modificada ao longo dos anos, pois o que tem acontecido é que o povo nordestino passou a ocupar a televisão; a mulher nordestina passou a dirigir filmes e a empoderar-se na pele das personagens que ela mesma pôde criar. O nordestino também virou presidente do País¹.

Segundo dados publicados no **Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil** (2013), municípios das regiões Norte e Nordeste estão entre os que registraram maior crescimento na renda nos últimos 20 anos – sendo 4 municípios

¹ Anteriormente neste trabalho, foi problematizada uma suposição do Nordeste enquanto “bloco” homogêneo. A partir deste ponto, entretanto, assumirei esta suposição como premissa para que possam ser utilizados dados e índices reais a respeito do crescimento da região.

do Norte e 6 do Nordeste². Para se calcular o IDHM, são considerados três indicadores: longevidade, educação e rendimento per capita.

Analizando uma segunda fonte, o Escritório Técnico de Estudos Econômicos do Nordeste (Etene), ligado ao Banco do Nordeste, a região apresentou o segundo maior crescimento no rendimento real per capita entre as regiões brasileiras, no período de 2003 a 2008³. Os especialistas do Etene pontuaram alguns fatores como contribuintes para o crescimento da economia do Nordeste, sendo eles: uma política de crédito mais expansionista, a valorização do salário mínimo, evolução regional do emprego formal e da qualidade de trabalho, ampliação do mercado consumidor e investimentos nas áreas de comércio e serviços.

Os índices relacionados à renda, não devem ser, entretanto, suficientes para afirmar um crescimento social na região. Partindo dessa premissa, pode-se analisar, por exemplo, o fator escolaridade – levando-se em consideração o desempenho do aluno na rede pública e a taxa de analfabetismo. Segundo dados do MEC/INEP⁴, o índice de escolaridade média em anos de estudo entre alunos de 25 anos ou mais, cresceu de 4,7% em 2003, para 6,4% em 2013. O índice de analfabetismo caiu de 23,2% em 2003, para 16,9% em 2013 entre alunos de 15 anos ou mais, e de 8,1% em 2003 para 3,5% em 2013 entre alunos de 10 a 14 anos. A taxa de alfabetização subiu de 71,07% no ano de 2000, para 80,19% no ano de 2010. O desempenho dos alunos na rede pública - que leva em consideração os fatores de fluxo escolar e média de desempenho nas avaliações – aumentou de 2,7% em 2005, para 4,1% em 2013 durante os anos iniciais do Ensino Fundamental, e foi de 2,6% em 2005 para 3,4% em 2013.

Além de apontar uma mudança significativa no que diz respeito a um maior incentivo econômico na região Nordeste, esses dados podem também ser analisados como uma possibilidade de empoderamento das mulheres, fator determinante para a possível mudança representativa citada anteriormente. À medida que o Governo incentiva a escolaridade, concomitantemente, ele possibilita às mães dessas crianças a oportunidade de trabalharem fora de casa; algo que a

²Fonte: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/07/cidades-de-norte-e-nordeste-tem-maior-evolucao-na-renda-em-20-anos.html>

³ Fonte: <http://www.brasil.gov.br/infraestrutura/2012/02/renda-per-capita-no-nordeste-teve-2b0-maior-crescimento-real-entre-regioes>

⁴ Fonte: http://www.todospelaeducacao.org.br/index.php?option=indicador_localidade&task=main

realidade da mulher nordestina pobre não permitia, por exemplo. Isso também pode ser visto como reflexo de uma queda na taxa de fecundidade; segundo a PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio), do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), o número de filhos de até 14 anos caiu 10,7% no período de 2010 a 2013. Fazendo um recorte para as famílias 20% mais pobres do país, uma classe social que agrega os quase 15 milhões de brasileiros beneficiários do programa Bolsa Família, a queda foi de 15,7%⁵.

O fator empoderamento pode ser reiterado a partir de outro dispositivo que também envolve o incentivo governamental. No ano de 2013, o Portal Brasil publicou uma matéria⁶ na qual a ministra do Desenvolvimento Social e Combate à fome da época, Tereza Campello, alegava que 93% dos titulares do Bolsa Família são mulheres. Na realidade de um país capitalista como o Brasil, esse fator é muito importante, pois dá às mulheres uma sensação maior de autonomia, de visibilidade perante a sociedade. Uma economia pautada pelo capital traz consigo uma ligação muito forte entre renda e relevância social, na qual o indivíduo desenvolve um senso de merecimento pessoal somente quando associado à capacidade de produzir dinheiro.

A partir dos dados expostos, pode-se afirmar que está ocorrendo uma mudança social e econômica no Nordeste. Essas mudanças, presentes também na esfera social, cultural e afetiva, podem gerar frutos para uma nova formação identitária do povo nordestino

⁵ Fonte: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/04/01/queda-de-natalidade-e-maior-entre-beneficiarios-do-bolsa-familia-diz-ibge.htm>

⁶ Fonte: <http://blog.planalto.gov.br/maioria-dos-beneficiarios-do-bolsa-familia-e-composta-por-mulheres-e-negros-afirma-tereza-campello/>

2. TEORIAS FEMINISTAS E ESTUDOS DE GÊNERO

No capítulo que se segue, será formulado um histórico do movimento feminista, fazendo-se necessário, também, um recorte acerca do movimento feminista no Brasil. Dessa forma, aprofundaremos o debate sobre o nosso objeto de estudo em questão – a mulher nordestina.

Optamos por autoras que atêm-se às questões relativas ao gênero, visto por elas como uma noção que nos permite refletir sobre processos de naturalização e de sexismo. Já as autoras que tratam sobre os estudos feministas, nos ajudarão a perceber que as mulheres precisam ser apreendidas como seres plurais, imersas em diferentes condições sócio-políticas, que levam as pesquisas a considerarem questões relativas à raça, etnia, orientação sexual e classe econômica.

Dentre os principais autores escolhidos, destacamos: Guacira Lopes Louro, Tânia Navarro Swain, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Lester F. Ward, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Kimberlé Crenshaw e Lélia Gonzalez. Alguns autores abordados no capítulo anterior serão também revisitados.

2.1 O Movimento Feminista Contemporâneo e a Emergência do Gênero

Na virada do século XIX para o XX, o feminismo passou por um processo paulatino de consolidação no Ocidente. Segundo Louro (1997), a primeira onda feminista ficou marcada pelo Sufragismo, um movimento que tinha suas origens na urbanização e industrialização do século em vigor, e que propunha a implementação do voto para as mulheres - inicialmente nos países da Inglaterra e dos Estados Unidos. O Sufragismo teve importância não apenas cívica, mas política e social, despertando em mulheres de inúmeros países do Ocidente - embora em níveis e aspectos diferentes - a noção de empoderamento, e motivando-as a lutar por seus direitos. Entretanto, vale ressaltar que o movimento Sufragista foi um movimento que pautava um direito direcionado majoritariamente às mulheres brancas, de classe

média - aliás, assim como muitas das pautas colocadas em evidência na história do feminismo.

Louro (1997) afirma que a partir da segunda onda, com início na década de 1960, o feminismo passa a incluir questões não apenas de políticas no sentido prático, mas assume também a importância de estudos teóricos. Inicia-se, desta forma, a utilização do termo “gênero” enquanto conceito e enquanto construção.

O ano de 1968 ficou conhecido como o ano da “rebeldia” para inúmeros movimentos sociais, incluindo o movimento feminista. Uma onda de insatisfação coletiva que já vinha acontecendo na Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos há um tempo, levou estudantes, intelectuais, negros, mulheres, jovens, etc, às ruas, instaurando instrumentos de luta social que tinha como base ideais de resistência e ocupação. Acredita-se que o ano de 1968 foi importante não apenas pela concretização desses acontecimentos isolados, mas, também, pelas pautas que vieram a tomar visibilidade a partir deles; como frutos que surgiram do movimento. “Uma referência a um processo maior, que vinha se constituindo e que continuaria se desdobrando em movimentos específicos e em eventuais solidariedades” (LOURO, 1997, p. 16).

Os Estudos Feministas

A partir desse contexto de perturbação, começaram a surgir grandes obras de cunho intelectual e literário. É o caso de Simone de Beauvoir, escritora feminista e autora da obra *O Segundo Sexo*, na qual declarou “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p.9). Juntamente com Beauvoir, outras mulheres passaram a incluir teorias feministas em suas obras, problematizando diversas questões. Dentre elas, a de que fatos históricos sejam expostos quase sempre a partir de uma perspectiva masculina, ignorando grandes mulheres que, na realidade, protagonizaram grande parte desses acontecimentos. A respeito dessa indagação, Tânia Navarro reitera:

A pesquisa histórica está viciada desde seus pressupostos, pois deixa de lado a metade da humanidade e fala dos homens, para os homens, sobre os homens. As narrativas históricas tradicionais não me convencem nem me instigam. São eternas repetições do mesmo: contam intrigas, lutas pelo poder, guerras, sempre conjugadas no

masculino. Mesmo quando adentramos as mentalidades, é a história do viril que se perfila. É “o homem” que pensa, que cria, que inventa, que descobre. Nenhum espaço é dado às mulheres, metade da humanidade enterrada nas lacunas e dobras do discurso histórico. (SWAIN, 2014, SR).

Segundo Bourdieu (1998), a força da ordem masculina pode ser aferida pelo fato de que ela não precisa de justificação. A visão androcêntrica⁷ se impõe como neutra e não tem necessidade de se enunciar, visando legitimação; seria, portanto, a base de um sistema estrutural ao qual Swain refere-se acima, em que relatos históricos tradicionais colocam o homem na posição não apenas de narrador, mas de protagonista.

A autora (2014) ainda nos alerta sobre as consequências que surgem a partir dessa conduta androcêntrica. No capítulo anterior foi discutido o conceito de representação e a influência da representatividade dentro de um contexto social. A partir disso, deve-se questionar também os efeitos que vêm a surgir em uma sociedade na qual apenas um determinado grupo detém o papel de protagonista, de agente capaz, de personagem merecedor. Se a história é contada apenas sob uma perspectiva, o que acontece com o lado que não foi mostrado? Que chega muitas vezes a ser mencionado, mas que ocupa sempre o papel de coadjuvante? Ou como algo que está ali apenas para embelezar, para servir?

O que acontece quando contamos com essa perspectiva histórica para capacitar povos por gerações e gerações, é que o perigo habita em reproduzir sistemas de poder desiguais, e, pior, afirmando-os enquanto verdade. Isso pode ser ilustrado, por exemplo, quando nos referimos a profissões que estariam socialmente estigmatizadas ao homem ocidental. Pode-se até aceitar - embora com dificuldade - uma mulher artista, uma mulher escritora, mas, jamais, uma mulher cientista, física, matemática, engenheira. E é assim que essas mulheres permaneceram e permanecem, muitas vezes, até hoje, nas sombras. À mulher, bastavam as coxias; jamais os palcos.

⁷ *Androcentrismo*: termo cunhado pelo filósofo estadunidense Lester F. Ward, ao qual faz-se referência não apenas aos privilégios dos homens de uma forma geral na sociedade, mas a uma tentativa de universalização da perspectiva masculina sobre a sociedade.

Com o surgimento da onda teórica no feminismo, vieram, juntamente, os estudos da mulher, sobre o qual Louro afirma:

Seria, no entanto, um engano deixar de reconhecer a importância destes primeiros estudos. Acima de tudo, eles tiveram o mérito de transformar as até então esparsas referências às mulheres – as quais eram usualmente apresentadas como a exceção, a nota de rodapé, o desvio da regra masculina – em tema central. Fizeram mais, ainda: levantaram informações, construíram estatísticas, apontaram lacunas em registros oficiais, vieses nos livros escolares, deram voz àquelas que eram silenciosas e silenciadas, focalizaram áreas, temas e problemas que não habitavam o espaço acadêmico, falaram do cotidiano, da família, da sexualidade, do doméstico, dos sentimentos. Fizeram tudo isso, geralmente, com paixão, e esse foi mais um importante argumento para que tais estudos fossem vistos com reservas. Eles, decididamente, não eram neutros. (LOURO, 1997, p. 18-19).

Os estudos acerca das mulheres surgiram com o intuito de aprofundar temas como o espaço que elas ocupam na sociedade, o sistema patriarcal enquanto influência para a determinação de papéis a serem ocupados por gênero, a disparidade de direitos político-sociais, entre outros; que tinham como causa um déficit histórico de séculos de desigualdade. Louro (1997) afirma também que tornou-se necessário, então, não apenas pontuar esses problemas, mas, sobretudo, compreendê-los enquanto sistema estrutural, afim de que se pudesse, a partir disso, lutar com as ferramentas necessárias para desconstruí-lo.

Como observado por Louro (1997), estudiosas, docentes e pesquisadoras passaram a agir com paixão política no intuito de levar algumas dessas noções para dentro das escolas e trazê-las para a esfera acadêmica. Iniciou-se uma nova aplicação metodológica de estudo, em que não mais pregava-se um distanciamento acerca do objeto, mas uma visão que permitia considerar memórias afetivas, histórias vividas, experiências pessoais, etc; subvertendo e problematizando uma série de processos tradicionais que giravam em torno do universo acadêmico da época.

Assim, dá-se forma a um novo olhar analítico acerca da mulher; um olhar que enxerga corpo, prazer, sexualidade, afeto, lembranças, desejos e vivências. A partir dele, dá-se início aos estudos de gênero, que têm como perspectiva inicial uma base

que assume o discurso de homem x mulher, levando em consideração, sobretudo, suas características biológicas.

Nas décadas de 60 e 70, o conceito de gênero era visto enquanto diferença sexual, sobre o qual Teresa de Lauretis afirma:

Com sua ênfase no sexual, a “diferença sexual” é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de “diferenças sexuais” derivados não de biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos (e a ênfase aqui é menos no sexual e mais nas diferenças como “*différance*”) acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem. Se continuarmos a colocar a questão do gênero em qualquer destas duas formas, a partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma posição conceitual que está “desde sempre já” inscrita naquilo que Frederic Jameson chamaria de o “inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhes são subjacentes – sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias – e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se, como veremos, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais. (LAURETIS, 1987, p. 207).

Segundo Lauretis, essa noção de gênero enquanto diferença sexual - que abrange diversos outros conceitos como a cultura da mulher, a feminilidade, a maternidade, a escrita e o universo feminino em geral - trouxe limitação aos estudos feministas, e, portanto, precisou evoluir enquanto prática e teoria, para que não se tornassem ultrapassados. Afinal, o que é ser mulher? Simone de Beauvoir, ao refletir sobre o processo de construção acerca da identidade feminina, afirma:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana. (BEAUVOIR, 1980, p. 57).

A partir desta análise, a autora (1980) reitera o pensamento de que essas diferenças biológicas são utilizadas para legitimar desigualdades na sociedade, na tentativa de naturalizar um sistema em que o homem reteria eternamente a posição de privilegiado. À mulher, restaria a segunda posição, a posição do outro, da 'nota de rodapé'.

Essencialismo x construtivismo

Segundo Lauretis (1987), uma visão essencialista a respeito do gênero deve ser problematizada, pois afirma uma visão limitada, que parte de uma perspectiva simplista do indivíduo, considerando apenas suas características biológicas e excluindo outros fatores como construção social, por exemplo. Afinal, o que é ser homem e o que é ser mulher? De que forma os imaginários que permeiam noções da essência feminina e/ou masculina contribuem para a nossa afirmação enquanto homens e mulheres? A partir dessa reflexão, Guacira Lopes Louro propõe:

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. O debate vai se constituir, então, através de uma nova linguagem, na qual *gênero* será um conceito fundamental. (LOURO, 1997, p. 21).

Desta forma, o conceito de gênero passa a ser utilizado com base em uma ótica que diferencia gênero de sexo. Isso acontece a partir de uma desconstrução da noção de gênero ligada apenas a características biológicas, levando em consideração uma série de outros fatores como construção social, a forma como nos relacionamos com nossos corpos, os conceitos que nos são impostos acerca do que é masculino e do que é feminino etc. Ou seja, Louro (1997) propõe a ideia de que gênero está muito mais ligado à forma como nos enxergamos e à forma como queremos que os outros nos enxerguem no mundo, do que com o sexo que nos foi designado biologicamente.

Para reiterar essa proposição, deve-se levar em consideração a necessidade de desconstruir os imaginários do feminino e do masculino enquanto conceitos, essências que nos são impostas sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, assim como seus respectivos papéis⁸ na sociedade. Deve-se passar a enxergar essas noções sob um olhar mais plural, em que o gênero seria fluido, mutante, passível a construções e jamais completamente lapidado.

Isso nos traz à uma nova visão acerca do conceito: gênero enquanto elemento identitário. Stuart Hall (2000), ao debruçar-se sobre estudos de identidade, supõe, à mesma, uma visão “não-essencialista”. Trazendo esta preposição para a esfera do gênero, atribuiríamos a ele um papel performático, que o permitiria atuar de diferentes formas em cada indivíduo. O gênero seria visto enquanto processo, e não como uma estrutura permanente.

Kathryn Woodward propõe uma reflexão sobre o tema:

É necessário, entretanto, reivindicar uma base biológica para a identidade sexual? A maternidade é outro exemplo no qual a identidade parece estar biologicamente fundamentada. Por outro lado, os movimentos étnicos ou religiosos ou nacionalistas frequentemente indicam uma cultura ou uma história comum como o fundamento de sua identidade. O essencialismo assume, assim, diferentes formas (...) É possível afirmar a identidade étnica ou nacional sem reivindicar uma história que possa ser recuperada para servir de base para uma identidade fixa? Que alternativas existem à estratégia de basear a identidade na certeza essencialista? Será que as identidades são fluidas e mutantes? Vê-las como fluidas e mutantes é compatível com a sustentação de um projeto político? (WOODWARD, 2000, p. 15-16).

A partir desta indagação, a autora questiona a necessidade de partir de uma identidade fixa e imutável para a consolidação de projetos políticos. Ela coloca a identidade como elemento que cumpriria o papel de ponto de partida que indicativos culturais e fatos históricos, por exemplo, teriam como denominador comum. De tal forma, a identidade serviria para afirmar a existência desses indicativos.

⁸ O conceito do termo aplicado aqui refere-se à definição colocada por Guacira Lopes Louro em *Gênero, sexualidade e educação*, em que papéis seriam “padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas.” (LOURO, 1997, p. 24).

A partir dos pontos colocados acima, pode-se indagar qual a importância da problematização do gênero enquanto conceito e vivência para o movimento feminista. Como colocado por Guacira Lopes Louro, a distinção dos conceitos de gênero e sexo serve, assim, como uma ferramenta analítica, que é, ao mesmo tempo, uma ferramenta política. Ela afirma:

Pretende-se, dessa forma, recolocar o debate no campo do social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação. (LOURO, 1997, p. 22).

A autora coloca a importância do estudo de gênero a partir de uma visão construtivista ao alegar que é na base do social onde são formadas as desigualdades, os estereótipos e os problemas de representação. Para ela (1997), trazer essa problematização para o âmbito social é compreender os pilares que geram alguns sistemas de opressão, como o machismo, por exemplo.

A teórica feminista Judith Butler (1990) vai além, ao afirmar que devemos desconstruir não apenas a ideia de gênero enquanto diferença sexual, mas a ideia de que o próprio sexo seja biológico. Segundo ela (1990), os órgãos sexuais são meras categorias biológicas, naturalizadas enquanto indicativos de uma sexualidade socialmente construída. Em entrevista fornecida à Baukje Prins e Irene Costera Meijer, Butler é questionada a respeito de uma de suas mais famosas obras: *Bodies That Matter*. Na entrevista, as entrevistadoras colocam a obra como construtivista, o qual ela refuta:

Acho que pode ser um erro argumentar que *Bodies That Matter* é um trabalho construtivista ou que procura considerar a materialidade em termos construtivistas. Seria igualmente correto – ou possível – dizer que ele busca entender porque o debate essencialismo/construtivismo tropeça em um paradoxo que não é facilmente ou, na verdade, não é jamais superado. Assim como nenhuma materialidade superior está acessível a não ser através do discurso, também o discurso não consegue captar aquela materialidade anterior; argumentar que o corpo é um referente evasivo não quer dizer que ele é apenas e sempre construído. De certa forma, significa exatamente argumentar que há um limite à

construtividade, um lugar, por assim dizer, onde a construção necessariamente encontra esse limite. (BUTLER, 1996, p. 158).

Ou seja, Butler contrapõe essa dualidade que existe em torno do essencialismo x construtivismo. A autora alega que a discussão deveria embasar-se num debate mais complexo, que ao mesmo tempo em que assume corpos performáticos, aceita que também possam existir limites para esta performatividade⁹.

Os estudos de gênero vêm tomando cada vez mais espaço ao longo dos anos, gerando inúmeros debates, discussões e impasses. O fato é que ele trouxe para o movimento feminista uma perspectiva que vai além da esfera teórica, levando em consideração o que já se pretendia fazer a partir dos Estudos da Mulher: considerar o fator vivência.

A influência do gênero para a construção de uma “mulher universal”

A partir de um olhar analítico mais ligado ao campo do social, a ideia binária a respeito do gênero passa a ser problematizada, alegando-se que o debate se limitaria a uma noção homem x mulher. A questão habitaria em uma esfera mais ampla: acredita-se que esta perspectiva estaria alimentando problemas de representação, utilizando-se de estereótipos e imaginários acerca do masculino e do feminino enquanto elementos identitários. O processo findaria pela criação de um homem e uma mulher “universais”, assumindo que somente esses arquétipos¹⁰ fossem considerados legítimos. Eles entrariam como uma espécie de modelos para o corpo social em que atuam.

Essa tese traz malefícios especialmente para a mulher, pois incentiva estereótipos já influentes na sociedade. Estes, que partem de um sistema desigual e patriarcal, gerariam um efeito de padronização, em que valida-se socialmente

⁹ Faz-se importante colocar que o debate acerca deste objeto não será aprofundado por não se tratar do espaço de fala que este trabalho propõe.

¹⁰ O conceito de arquétipos surgiu em 1919 com o suíço Carl Gustav Jung, discípulo de Freud. Segundo ele (2002), os arquétipos são conjuntos de “imagens primordiais” originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo. Fonte: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/05/jung-c-os-arquetipos-e-o-inconsciente-coletivo.pdf>

apenas um tipo de mulher. A partir disso, as outras – e elas são muitas – experienciam um processo de exclusão, e passam a ser vistas como marginalizadas perante a sociedade. Teresa de Lauretis, ao desenvolver essa ideia, pontua:

A primeira limitação do conceito de “diferença(s) sexual(ais)”, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples, e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres, ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. Por exemplo, as diferenças entre mulheres que usam véu, mulheres que usam “máscara” (nas palavras de Paul Laurence Dunbar, frequentemente citadas por escritoras negras americanas) e mulheres que se “fantasiam” (a palavra é de Joan Riviere) não podem ser entendidas como diferenças sexuais. A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença, e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (LAURETIS, 1987, p. 207)

Segundo Lauretis, esse sistema gera prejuízos para as pesquisas feministas, pois dificulta uma análise mais profunda a respeito do gênero feminino. Não se faz possível analisá-las enquanto seres plurais e fluidos, não se permite enxergar suas diferenças entre si, - de mulher para mulher - além de gerar conflitos de identidade, desigualdade de gênero, violência simbólica etc.

Pode-se constatar que o que é visto como “o outro”, o estranho, passa por um processo no qual se é imposta uma tendência ao “encaixotamento”: uma espécie de adequação ao que foi previamente definido como padrão. No caso da mulher nordestina, pode-se afirmar que ela era representada, no cinema, dentro dessa esfera de exclusão. Ocupava o espaço da mulher “não-universal”, marginalizada, em contraponto com a mulher do sudeste do País; branca, dos olhos claros, classe média, que partia de um conceito de beleza completamente eurocêntrico. É o que acontece, por exemplo, com Macabéa, protagonista em “A Hora da Estrela” (1985, Suzana Amaral). Migrante alagoana que vai para São Paulo em busca de uma vida melhor, pobre, ignorante e desengonçada, Macabéa é a verdadeira personificação da mulher nordestina que não se encaixa aos padrões da metrópole e enfrenta uma série de desventuras, como consequência desse processo de exclusão.

Como esse padrão não poderia ser alcançado – até porque ele quase nunca é – além das consequências já citadas acima, essa falta de representatividade pode culminar em uma possível crise de identidade. Esse caso pode ser categorizado como efeito de uma tentativa de naturalização do sistema hierárquico patriarcal, que pode causar problemas sociais como baixa autoestima, silenciamento, falsa idealização de si próprias enquanto mulheres.

Segundo Foucault, o gênero é um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais, por meio do desdobramento de uma complexa “tecnologia política”. Teresa de Lauretis acrescenta:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual de seu modo) são entendidas como sendo “sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social”. (LAURETIS, 1987, p. 211-212).

A partir desta afirmativa, pode-se dizer que a representação das mulheres nordestinas depende não apenas de um recorte feito a partir do gênero, mas de uma série de demarcadores socioculturais, que têm sempre como elemento em comum a questão da desigualdade. Por isso se faz importante assumir que existem diferentes tipos de mulheres, e não uma versão “universal” delas. Elas devem ser analisadas, portanto, a partir de diferentes camadas: a mulher brasileira, a mulher brasileira nordestina, a mulher brasileira nordestina de Alagoas, a mulher brasileira nordestina de Alagoas negra etc.¹¹ Esta análise só pode ser feita, portanto, quando se assume o gênero como plural e heterogêneo.

¹¹ Em alguns momentos ao longo deste trabalho, entretanto, utilizarei uma visão mais “geral” acerca da mulher nordestina e suas representações. Isso faz-se necessário para que haja a possibilidade de uma análise acerca do objeto estudado, levando em consideração as condições metodológico-discursivas em que se encontra esta monografia.

2.2 O Movimento Feminista e a realidade brasileira

Para que seja feita uma análise mais completa acerca do nosso objeto de estudo, faz-se necessário ambientar não somente o movimento feminista e os estudos de gênero, mas propor um recorte desses elementos dentro da realidade política, socioeconômica e cultural brasileira. Fazendo um breve histórico do que foi o feminismo contemporâneo, foram citados alguns de seus principais acontecimentos políticos. Dentre eles estão o Sufragismo, a emergência do gênero enquanto conceito, o questionamento de comportamentos que contribuíam para um sistema desigual etc.

É importante assinalar, entretanto, que algumas dessas questões eram pauta de um feminismo voltado, em sua maioria, para mulheres brancas e de classe média. Apesar dos movimentos de mulheres negras já ocorrer há décadas, alguns direitos conquistados por mulheres brancas só foram conquistados por mulheres negras muitos anos depois.

Guacira Lopes Louro afirma:

É preciso notar que essa invisibilidade, produzida a partir de múltiplos discursos que caracterizam a esfera do privado, o mundo doméstico, como o “verdadeiro universo da mulher”, já vinha sendo gradativamente rompida, por algumas mulheres. Sem dúvida, desde há muito tempo, as mulheres das classes trabalhadoras e camponesas exerciam atividades fora do lar, nas fábricas, nas oficinas e nas lavouras. Gradativamente, essas e outras mulheres passaram a ocupar também escritórios, lojas, escolas e hospitais. Suas atividades, no entanto, eram quase sempre (como são ainda hoje, em boa parte) rigidamente controladas e dirigidas por homens e geralmente representadas como secundárias, “de apoio”, de assessoria ou auxílio, muitas vezes ligadas à assistência, ao cuidado ou à educação. (LOURO, 1997. p. 17).

Ou seja, enquanto mulheres brancas de classe média lutavam pelo direito de atuar no mercado de trabalho, as mulheres das classes trabalhadoras já atuavam nesse mercado há muitos anos; para elas, era uma questão de necessidade, não de

privilegio. De tal forma, a autora propõe que seja feito um recorte analítico de classe e de raça dentro do movimento. Caso contrário, a questão da invisibilidade estaria sendo aplicada da mesma forma, só que, neste caso, submetida à vida de outras mulheres. Estaríamos avançando o debate para determinados grupos, ao mesmo tempo em que estaríamos excluindo outros, e, portanto, a mesma forma de opressão estaria sendo utilizada. O que acontece quando esses fatores não são considerados, é que a mulher branca passa a ser opressora da mulher negra, mesmo que ambas se identifiquem com o mesmo gênero.

É a partir desse contexto que nasce a vertente do feminismo interseccional, protagonizado por Bell Hooks, Audre Lorde, Kimberlé Crenshaw e, aqui no Brasil, por Lélia Gonzalez. A noção de interseccionalidade propõe a ideia de que as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade. Padrões culturais de opressão não só estão interligados, mas também estão unidos e influenciados pelos sistemas interseccionais da sociedade. Exemplos disso incluem: raça, gênero, classe, capacidades físicas/mentais e etnia.

Desta forma, o feminismo interseccional parte do pressuposto de que o movimento feminista - excessivamente branco, classe média, cisgênero e capacitista - representa apenas uma parcela das mulheres, ignorando, muitas vezes, que grande parte dessas mulheres sofrem, além da opressão de gênero, outros tipos de opressão, que podem atuar de diferentes formas e níveis. Por exemplo, segundo Crenshaw (1993), uma mulher negra, além de enfrentar o machismo, enfrenta também opressões ligadas à desigualdade racial; mulheres negras com capacidades físicas/mentais enfrentam, além da desigualdade racial e de gênero, opressões ligadas ao capacitismo.

O feminismo interseccional baseia-se na ideia de que as mulheres não são uma só, portanto, seus problemas serão também diferentes, e, conseqüentemente, suas lutas não podem ser protagonizadas por um feminismo que alcança apenas uma pequena parcela privilegiada dessas mulheres. Ao sugerir essa intersecção, ele parte do pressuposto de que privilégios devem ser sempre reconhecidos e assumidos, para que se possa, de tal forma, partir para um debate mais justo.

O feminismo interseccional e sua importância para o contexto do país

O Brasil é um país com estrutura demográfica continental. É conhecido por sua pluralidade e miscigenação, que atuam em diversos aspectos e diferentes níveis. Algumas dessas questões já foram pontuadas neste trabalho, como a questão da desigualdade de gênero, desigualdade social, diferentes formas de opressão etc. Sendo assim, deve-se levar em consideração o contexto histórico político em que nos encontramos, para que possamos partir de uma análise justa a respeito do objeto de estudo.

Dentro desta densa camada populacional que envolve o país, encontram-se diferentes tipos de mulheres. A partir do momento em que lidamos com uma realidade que assume tal pluralidade identitária, torna-se fundamental que, dentro do movimento feminista, todas essas mulheres sintam-se devidamente acolhidas e representadas. A respeito desta tese, Kimberlé Crenshaw afirma:

No caso do Brasil, o conceito adquire significado especial, pois as relações de gênero e raça, cada vez mais, são reconhecidas como estruturantes das desigualdades sociais. Uma compreensão desses processos que interrelacionam torna-se indispensável para uma melhor reflexão e atuação dos diversos segmentos da sociedade que buscam consolidar a democracia a partir da redução das desigualdades de gênero e raça. (CRENSHAW, 2002. p.4).

A autora traz um ponto importante: no Brasil, a desigualdade de gênero está diretamente ligada com a desigualdade social. Isso quer dizer que quando falamos sobre a mulher pobre no Brasil, estamos quase sempre nos referindo, automaticamente, à mulher negra. Isso pode ser analisado a partir de alguns pontos. Por exemplo, segundo dados do estudo Retrato das desigualdades de gênero e raça, do Ipea¹², negros são maioria no programa Bolsa Família. A mesma fonte¹³ mostra que a taxa de desemprego é maior entre a população negra do que entre os brancos, e entre as mulheres, a diferença é ainda maior: entre as brancas, o desemprego é de 9,2%, enquanto que entre mulheres negras, esse índice ultrapassa 12%. Segundo dados da publicação *Políticas Sociais*¹⁴, a renda dos

¹² Fonte: http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_previdencia_assistencia_social.html

¹³ Fonte: http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_mercado_trabalho.html

¹⁴ Fonte: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=5622

negros é 40% menor do que a dos brancos. Ainda, no quesito violência, dados do IBGE¹⁵ indicam que mulheres negras, quando comparadas com outros segmentos da população, são as que se sentem menos seguras – inclusive dentro de suas próprias casas.

Ou seja, a tese da interseccionalidade mostra-se ainda mais importante dentro da realidade brasileira. Esse debate deve existir para que qualquer movimento político que envolva desigualdade possa evoluir, e, portanto, faz-se extremamente necessário dentro do feminismo. Por exemplo, uma das pautas da mulher brasileira branca de classe média é a questão da liberdade sexual. Ela reivindica o direito de andar de “shortinho” na rua sem ser assediada ou inferiorizada, ou, por exemplo, o direito de manter uma vida sexual que independa de possíveis categorizações quanto ao seu “valor” como mulher na sociedade.

Enquanto isso, a mulher negra encontra-se num local em que a sua sexualização, na verdade, sempre existiu. Ela luta para que seu corpo não continue sendo objetificado, pois sempre foi vista como “a mulata sensual”, àquelas que deveria satisfazer os prazeres dos senhores da Casa Grande. O “shortinho”, por exemplo, é algo que já faz parte da cultura da mulher periférica, e, portanto, não passa por um processo de problematização. Enquanto a mulher branca ainda tenta se livrar do paradigma de “sexo frágil”, a mulher negra, na realidade, nunca fez parte desse paradigma. Aliás, sempre foi vista como a mulher que aguenta todo tipo de trabalho.

O fato é que, assim como existe um sistema baseado em relações de poder dentro de uma sociedade formada por homens x mulheres – em que o homem assume a posição de maior privilégio –, existe também um sistema baseado em relações de poder dentro de uma sociedade formada por mulheres que vivem e provêm de realidades diferentes, seja no âmbito social ou racial. Assim como a história foi contada a partir de uma perspectiva masculina, a história da mulher é geralmente contada a partir das perspectiva da mulher branca, confirmando quão importante é incluir a questão racial no debate, assim como problematizá-la sempre que preciso.

¹⁵ Fonte: <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/8-dados-que-mostram-o-abismo-social-entre-negros-e-brancos>

3. O CINEMA E SUAS REPRESENTAÇÕES

O capítulo a seguir pretende, primeiramente, fazer uma reflexão acerca do papel do cinema na sociedade, seja como dispositivo histórico discursivo, seja como uma ferramenta pedagógica. Além da capacidade de entreter, faz-se necessário, também avaliar sua capacidade de disseminar ideias, pensamentos, padrões de comportamento etc.

Em seguida, será feito um breve panorama da indústria cinematográfica nacional, pontuando algumas mudanças importantes que aconteceram ao longo dos últimos anos, tais como a implantação da Lei 12,485/2011 – mais conhecida como Lei da TV Paga - e a Lei da Cota de Tela.

A partir dessas reflexões, contextualizaremos as representações acerca das mulheres nordestinas no cinema brasileiro, com ênfase na década de 1980 e no período que envolve o início dos anos 2000 até os dias atuais. Serão colocadas indagações a respeito de uma possível mudança acerca desse processo representativo.

Dentre os autores a serem utilizados, destacamos: Sandra Jatahy Pesavento, Rosália Duarte, Jean-Claude Bernadet, Laura Mulvey, Cynthia Sarti, Edgar Morin, Guacira Lopes Louro e Carla Conceição da Silva Paiva.

3.1 O papel do cinema na sociedade

O cinema surgiu das mãos de Louis e Auguste Lumière a partir da criação do cinematógrafo, registrado pelos irmãos franceses em 1895. No início, não se acreditava que a sétima arte percorreria longo caminho na história, até porque ela servia basicamente para documentar cenas cotidianas.

Entretanto, George Méliès se encarregaria de redimensionar o aparato técnico dando origem ao cinema fantástico. Aos poucos, a invenção se transformaria numa potente fábrica de diversão e de arrojados exercícios estilísticos. Há boatos de que, durante a sessão da famosa película “A chegada de um trem na estação”, os espectadores, de tão envolvidos com a magia cinematográfica, acreditaram, de fato,

que se aproximava a chegada de um trem, esboçando reações diversas dentro da sala de cinema.

A verdade é que, ao longo da história, o cinema tem desenvolvido um papel de extrema importância na sociedade, seja como dispositivo de memória histórica, como catalizador de novas tendências e processos sociais, ou, até mesmo, como forma de entretenimento; uma espécie de fuga da realidade. Ao debruçar-se sobre o tema, Sandra Jatahy Pesavento afirma:

O cinema é um dos principais difusores das transformações de comportamento das sociedades. Sua grande capacidade de abrangência temática e de simulação de realidades por meio de imagens e sons são motivos deste mérito. As películas alargam o conhecimento sobre o que se passa no mundo, como também introduzem novos hábitos comportamentais e valores culturais e de consumo. (PESAVENTO, 2003, SR).

A autora atribui ao cinema o poder de uma ferramenta transformadora, que teria a capacidade de modificar hábitos, desconstruir padrões de comportamento, ampliar mentalidades etc. Pode-se dizer, a partir desta análise, que o cinema exerceria, basicamente, a função de educador, na qual ele atuaria em diferentes níveis e aspectos, e que teria impacto direto na sociedade. Rosália Duarte, no livro *Cinema e Educação*, aprofunda-se na ideia de que o cinema possui natureza pedagógica; em suas palavras: “até quando ignoraremos o fato de que cinema é conhecimento?” (DUARTE, 2002, p. 20). Ela afirma:

É inegável que as relações que se estabelecem entre espectadores, entre estes e os filmes, entre cinéfilos e cinema e assim por diante são profundamente educativas. O mundo do cinema é um espaço privilegiado de produção de relações de “sociabilidade” no sentido que Simmel dá ao termo, ou seja, forma autônoma ou lúdica de “sociação”, possibilidade de interação plena entre desiguais, em função de valores, interesses e objetivos comuns. Ver filmes, é uma prática social tão importante, do ponto de vista da forma cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais. (DUARTE, 2002, p. 17).

A autora traz o cinema para o âmbito do social, alegando que sua função vai além de uma forma de se expor artisticamente para o mundo. Trata-se de um

dispositivo que permite uma aproximação com o outro. O “outro”, neste caso, pode significar outras esferas sociais, outras culturas, outras realidades etc. Por exemplo, ao assistir um filme que se passa na China, torna-se possível desenvolver uma maior compreensão da dinâmica da sociedade chinesa, de seus costumes e valores culturais, ter acesso à língua falada no país, entender os problemas sociais que ele enfrenta etc, e é justamente por esse motivo que a autora coloca o cinema no mesmo patamar de importância de obras literárias e afins. O cinema, neste caso, atua como sensibilizador, a partir do momento em que possibilita ao indivíduo um processo em que ele desenvolve empatia – ou interesse – acerca de questões que, não necessariamente, lhe atingem diretamente, e, desta forma, contribuiria não apenas para a construção cultural/educacional do indivíduo, mas também para seu processo identitário, a partir de um contexto social. A autora afirma ainda:

Certamente muitas das concepções veiculadas em nossa cultura acerca do amor romântico, da fidelidade conjugal, da sexualidade, ou do ideal de família têm como referência significações que emergem das relações construídas entre espectadores e filmes. Parece ser desse modo que determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais. (DUARTE, 2002, p. 19).

É importante colocar esse ponto de vista a respeito do poder do cinema enquanto ferramenta que atua na construção identitária dos indivíduos, pois, além de influenciar na maneira como enxergamos o outro, influencia também na forma com que construímos nossas próprias identidades, enquanto seres em eterna mutação. A partir disso, valores podem ser firmados, construídos e também desconstruídos; o que, além de fundamental, torna-se também perigoso.

Sobre esta mesma problemática, Jean-Claude Bernadet, na obra *O que é o cinema?*, observa:

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. Ao dizer que o cinema expressa a

realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Esse problema é talvez um tanto complicado, mas é fundamental tentar equacioná-lo para que se tenha idéia de como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica. A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. (BERNADET, 2000, p. 130).

Ao assumir que o cinema exerce também a função de educador na sociedade, Bernadet propõe um questionamento que envolve relações de poder. Ele (2000) afirma que entre a realidade e a câmera existe um interlocutor, e esse interlocutor é capaz de impor ideias, pensamentos, valores e padrões de comportamento; o cinema, portanto, não seria “neutro”. Como citado acima pelo autor, ao mesmo tempo em que isso pode trazer benefícios para o espectador, no caso, a sociedade, corre também o risco de cair na teia no que ele categoriza como uma imposição ideológica; que agiria – como geralmente é o caso – a partir de um agente dominante.

O problema se encontra no fato de que este processo geralmente baseia-se num sistema estrutural desigual, no qual aquele que domina, sobretudo em um sistema capitalista, representa somente uma pequena parcela privilegiada da população. A questão se agrava quando partimos do princípio de que o cinema percorre, muitas vezes, um caminho sutil, “não-óbvio”, atuando diretamente no subconsciente do espectador. Bernadet alerta, ainda, sobre o fato de que o cinema se impõe sem avisar que está se impondo; apresenta uma ideia e, sem que se perceba, afirma-a enquanto verdade, ao observar que “a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade” (BERNADET, 2000, p.130).

3.2 O Cinema brasileiro contemporâneo e suas representações

Acima, mencionamos um sistema que categoriza-se enquanto monopólio. Este, invisibiliza, a partir de múltiplos meios, diversas camadas da sociedade, sobretudo aquelas que já se encontram em um processo agressivo de exclusão. É o caso, por exemplo, da indústria cinematográfica brasileira, que por muitos anos

viabilizou basicamente filmes comerciais; de um determinado gênero, temática e narrativa. À esta esfera comercial atribuída ao cinema, pode-se referir a noção de “cultura de massa”, estudada por Edgar Morin na obra *Cultura de Massa no Século XX*, em que ele afirma:

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família etc). O termo cultura de massa, como os termos sociedade industrial ou sociedade de massa (*mass society*), do qual ele é o equivalente cultural, privilegia excessivamente um dos núcleos da vida social; as sociedades modernas podem ser consideradas não só industriais e maciças, mas também técnicas, burocráticas, capitalistas, de classes, burguesas, individualistas... (MORIN, 1997, p. 14).

As consequências desse processo, no contexto brasileiro, foram inúmeras. Dentre elas, a padronização de narrativas ideológicas que alinhava-se juntamente a um padrão estético, social e representativo de uma minoria privilegiada da sociedade; assim como uma espécie de fenômeno de desvalorização do cinema brasileiro, alegando falta de conteúdo e qualidade estética. Isso se dava devido ao fato de que o mercado cinematográfico não acolhia o cinema de “qualidade” que esse público almejava, como fruto do que Morin afirma: “a cultura de massa integra e se integra ao mesmo tempo numa realidade policultural; faz-se conter, controlar, censurar (pelo Estado, pela Igreja) e, simultaneamente, tende a corroer, a desagregar, as outras culturas” (MORIN, 1997, p. 16). Dentro deste cenário, o cinema que não se adequava ao padrão de massa, deveria ser produzido de maneira independente, a partir de um investimento precário e recursos reduzidos.

Morin ainda alerta:

É certo que progressivamente os intelectuais foram atraídos, chamados, para as salas de redação, os estúdios de rádio, os escritórios dos produtores de filmes. Muitos encontraram aí uma profissão. Mas estes intelectuais são *empregados* pela indústria cultural. Só realizam por acaso, ou após lutas extenuantes, os projetos que trazem em si. Em casos extremos, o autor é separado de sua obra: esta não é mais sua obra. A criação é esmagada pela

produção: Stroheim, Welles, vencidos, são rejeitados pelo sistema, uma vez que não se dobram. (MORIN, 1997, p. 17).

Assim sendo, o cinema que não se adequava ao padrão, deveria ser produzido de maneira independente, a partir de um investimento precário e recursos reduzidos.

A partir desse contexto, alguns fatores devem ser considerados: o primeiro, assume a premissa de que os filmes independentes – esses que se colocavam à margem da cultura de consumo, a qual Morin se refere acima - possuíam, de fato, qualidade estética “inferior”, devido a uma falta de investimento orçamentário - cinema custa caro. Em segundo lugar, propomos que o que existia, na realidade, era uma padronização do que deveria ser considerado ou não uma estética e/ou linguagem de qualidade. Este fator pode ser afirmado com base no processo citado anteriormente a respeito da imposição ideológica por parte do dominante – em que o dominante poderia ser, neste caso, a indústria cinematográfica norte-americana, mais precisamente Hollywood. E, ainda, uma terceira causa, que era a falta de acesso a um conteúdo independente; seja por falta de interesse do espectador, pela falta de conhecimento acerca da existência desse mesmo conteúdo, ou por uma deficiência na distribuição do próprio conteúdo, que funcionava segundo a lei da oferta e da procura.

O mercado cinematográfico brasileiro atual

Segundo Earp e Sroulevich (2008) no texto *O Mercado do Cinema no Brasil*¹⁶, pode-se dividir a história do cinema brasileiro em três períodos, nas últimas quatro décadas: a *Era de Ouro* (1971-1987), os *Anos de Chumbo* (1988-1995) e a *Retomada* (após 1996). Os autores afirmam que o que nos permite afirmar esta divisão é a série de lançamentos de filmes nacionais, tornando claro que o apogeu do nosso cinema ocorreu sob o modelo de produção e distribuição da EMBRAFILME – que não participava diretamente de dois terços dos filmes produzidos no país (EARP; SROULEVICH, 2008, p. 2). Com a crise deste modelo e o fim do governo

¹⁶ Fonte: <http://www.ie.ufrj.br/datacenter/ie/pdfs/seminarios/pesquisa/texto04112.pdf>

Collor, a produção de filmes nacionais chegou a apenas 3 filmes em 1993, fazendo jus ao nome *Anos de Chumbo*. Eles (2008) afirmam, ainda, que a partir de 1996 a produção volta a se recuperar, em decorrência da implantação de políticas que incentivam a produção através de incentivos fiscais.

O que precisava ser feito, além de uma mudança nos investimentos orçamentários, era uma mudança também cultural: o povo brasileiro precisava passar a valorizar seu próprio produto. Foi então que, em 2011, depois de anos de debate entre a sociedade, o Governo e o Congresso Nacional, foi aprovada a lei 12.485/2011¹⁷, regulamentada posteriormente pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Conhecida como a “Lei da TV paga”, a medida consiste basicamente na implementação de um sistema de cotas para conteúdos nacionais nas tevês por assinaturas. Além de estimular o consumo e produção de conteúdos nacionais no país, a lei visa uma futura redução no preço dos pacotes de serviço das tevês pagas, e também um maior acesso à Internet de banda larga e alta velocidade para os consumidores. Desta forma, passava a existir no Brasil uma medida que já atuava em diversos outros países, inclusive em maior escala. Como pontuado pela ANCINE:

A produção audiovisual só acontece em bases capitalistas – com empresários investindo dinheiro do seu próprio bolso – quando existe demanda potencial capaz de absorver essa produção. Os produtores dos EUA, por exemplo, têm garantida essa demanda potencial pelo grande tamanho de suas empresas, que têm subsidiárias em todo o mundo. O que é produzido por essas empresas é automaticamente absorvido por suas subsidiárias. (...) O mecanismo das cotas garante uma demanda potencial mínima que possibilita a existência da produção nacional em bases capitalistas, sem o demasiado apoio do erário público. As cotas permitem a convivência, nos mercados locais, entre a produção audiovisual feita nesses países e a produção internacional sempre comprada a preços muito baixos, pois seus custos de produção já foram inteiramente pagos nos mercados onde foram produzidos. A política de obrigação de veiculação de conteúdos nacionais não se apoia somente em questões econômicas, mas também em aspectos culturais. Cotas mínimas para conteúdo nacionais geram diversidade nos mercados audiovisuais e são instrumentos legítimos reconhecidos pela comunidade internacional, por meio da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em

¹⁷ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm

Paris, em 20 de outubro de 2005 por quase todos os países do mundo – exceto EUA e Israel.¹⁸

Como dito acima, esta lei foi de extrema importância não apenas para a movimentação do mercado, mas para uma cultura de valorização do produto audiovisual nacional, sobretudo o independente. Como segundo fator que contribuiu para agregar valor às produções nacionais, deve-se mencionar a lei da Cota de Tela, de mesmo teor da Lei da TV Paga, porém, direcionada às salas de cinema. Segundo a Agência Nacional do Cinema¹⁹, a Cota de Tela é um mecanismo regulatório, com previsão legal no artigo 55 da Medida Provisória nº 2228-1/2001, que visa assegurar uma reserva de mercado para o produto nacional frente à maciça presença do produto estrangeiro nas salas de cinema.

No Brasil, a primeira legislação brasileira sobre Cota de Tela data de 1932, em que o decreto 21.240 determinava a exibição de um filme educativo a cada sessão. Em 1939, com o decreto-lei 1949, passava a existir uma cota mínima para longas-metragens nacionais por ano, chegando ao número de seis filmes/ano em 1950. Atualmente, conforme prescreve a medida provisória 2.228-1, a Cota é decidida anualmente por decreto presidencial. A respeito o decreto previsto para o ano de 2016²⁰, no dia 20 de dezembro de 2015, a ANCINE publicou:

Os números de dias de exibição de filmes brasileiros permanecem os mesmos de 2015, bem como os números mínimos de títulos nacionais diferentes que devem ser exibidos ao longo do ano. Desta forma, complexos de uma sala devem exhibir filmes brasileiros por, pelo menos, 28 dias no ano – e, ao menos, três títulos diferentes. A cota varia de acordo com o porte do complexo, até o máximo de 63 dias (em média) por sala, para complexos de 7 salas – que devem exhibir, ao menos, 11 filmes nacionais diferentes. O número mínimo de títulos brasileiros diferentes também aumenta progressivamente até chegar aos 24, para complexos com 16 ou mais salas. Desde o último ano, o conteúdo do decreto incorpora ainda o Compromisso Público firmado por exibidores e distribuidores com a ANCINE, renovado para 2016, que estabelece uma quantidade máxima de salas de um complexo exibindo uma mesma obra. Em relação a este quantitativo, o novo decreto apenas corrige a proporção estabelecida entre os tamanhos de complexo aumentando de 5 para 6 o número

¹⁸ Fonte: <http://www.ancine.gov.br/faq-lei-da-tv-paga>

¹⁹ <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2016>

²⁰ <http://ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-8620-de-29-de-dezembro-de-2015>

de salas que poderão ser ocupadas pela exibição de uma mesma obra em complexos com 18 salas de cinema.²¹

Ou seja, a lei pressupõe que, além de cotas para o número de filmes nacionais distribuídos por ano, faz-se igualmente importante limitar o número de semanas dos filmes em cartaz. Isso permite, por exemplo, que um *blockbuster*²² norte-americano não ocupe todas as salas de cinema por tempo indeterminado. Essas duas medidas de regulamentação foram fundamentais para o crescimento do cenário cinematográfico brasileiro, tanto no sentido comercial, como também no sentido educativo cultural; além de valorizar o produto nacional e gerar empoderamento para a sociedade brasileira em geral, pode contribuir para o desenvolvimento de uma consciência a respeito da importância funcional da sétima arte para a construção da identidade social do país.

Paralelo a isso, pode-se notar, ao longo dos últimos anos, um crescimento exponencial quanto ao incentivo orçamentário para a produção audiovisual no Brasil, tanto por parte do Governo, como da iniciativa privada. Isso pode ser visto a partir de dois fatores: o primeiro, sendo um reflexo das leis de regulamentação e incentivo expostas acima; e o segundo, a partir de uma proposta governamental vigente no país durante o governo do PT (Partidos dos Trabalhadores)²³, mais focada no âmbito social - em relação aos governos vigentes anteriormente – e que, desta forma, gerou maior incentivo e valorização dos setores artísticos e cultural no Brasil.

A representação da mulher nordestina no cinema brasileiro

O mercado cinematográfico brasileiro atual foi brevemente retratado acima, com o intuito de contextualizar, a seguir, as circunstâncias em que se encontra a representação das mulheres nordestinas nas obras audiovisuais mais atuais. Para

²¹ Fonte: <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2016>

²² Termo de origem inglesa que indica um filme produzido de forma comercial, sendo popular para muitas pessoas e que pode obter elevado sucesso financeiro.

²³ Referência a dados expostos ao final do primeiro capítulo deste trabalho.

que seja feita esta análise, faz-se necessário, também, situar o caminho que essa representatividade tem percorrido ao longo da trajetória do cinema brasileiro²⁴.

Os filmes da década de 1980 foram marcados, entre outros fatores, pela abordagem acerca de questões de gênero, incluindo a personagem da mulher nordestina como protagonista de várias dessas questões. O cenário político da época era marcado, principalmente, por um sentimento de “retorno à democracia”, após fortes ameaças provocadas pelos últimos governos militares (1964-1985). Outro agente percursor para essa mudança de olhar foi a influência do movimento feminista - iniciado no Brasil ainda no final do século XIX e que a partir dos anos 1970 ganharia, paulatinamente, maior relevância nas ruas e nas academias - trazido com maior solidez da Europa pelas mulheres exiladas durante a ditadura, e que, agora, retornavam ao Brasil. Ao qual a antropóloga e professora no setor de Ciências Sociais de Saúde na Universidade Federal de São Paulo, Cynthia Sarti, reitera:

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).

A partir dos pontos colocados acima, e partindo do pressuposto de que o cinema exerce papel fundamental enquanto dispositivo histórico de uma sociedade, pode-se afirmar que o cinema da década de 1980 teve influência direta do movimento feminista vigente na época. Os filmes produzidos neste período foram de extrema importância para a representatividade da mulher nordestina para além do cinema.

Era muito comum, por exemplo, que a mulher nordestina fosse estereotipada

²⁴ Para que seja feita a análise do objeto de estudo proposto neste trabalho, será contextualizada a década de 80 - por presumir que o período assume um papel de extrema importância acerca de uma possível mudança na representatividade das mulheres nordestinas no cinema.

nos filmes brasileiro como a mulher sensual – e isso é algo mais ligado às mulheres negras. Desta forma, ao mesmo tempo em que a personagem se mostrava sexualmente em busca de sua liberdade – o que, para a época, era extremamente mal visto para uma mulher –, era juntamente agregado a esta personagem consequências que envolvem uma hipersexualização ou objetificação sexual de seus corpos. Exercendo, sobre elas, um processo violento de discriminação. É o que acontece, por exemplo, em “Gabriela” (1983, Bruno Barreto), personagem vivida por Sônia Braga, dona de comportamento incomum para as mulheres da sociedade de Ilhéus, e que gerava forte incômodo com seu jeito amoroso, ingênuo e “selvagem”. A jovem retirante, introduzida no filme como um misto de animal e criança - claramente uma referência estereotipada à suas origens da seca, da fome e dos maus modos - era possuidora de exímia sensualidade, e, portanto, vítima de olhares e comportamentos preconceituosos por parte de homens e mulheres da cidade. Desta forma, ao mesmo tempo em que Gabriela quebrava o estereótipo da mulher recatada, de roupas elegantes e cabelos presos e arrumados – ratificando a influência feminista nos filmes de 1980 - afirmava-se através de outro estereótipo: o da mulher sensual.

A respeito da sexualização da mulher no cinema, Guacira Lopes Louro afirma:

Estou convencida de que os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre suas plateias. (...) Ao longo dos tempos, nos filmes, posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade (LOURO, 1987, p. 82).

Como observado pela autora, esses processos de sexualização da mulher no cinema é trazido também para a vida real. À medida que a mulher é representada a partir de um estereótipo, a tendência é que essa representação assuma cada vez mais espaço nos imaginários da sociedade. Isso gera consequências futuras, em que a mulher, além de ser vista a partir de um olhar sexualizado, ao qual seu corpo passa a ser objetificado, desenvolve a ideia de que esse corpo não tem valor; ele é

público. Segundo a teórica feminista Laura Mulvey, enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar. Segundo ela:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, 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 posição de “para ser olhada”. (MULVEY, 2003, p. 444).

Ou seja, além de silenciar as mulheres, esse estereótipo reafirma a cultura previamente patriarcal, em que o homem se assume como dono dos corpos femininos, como agente dominante. Quando a mulher nordestina era representada a partir dessa personagem à qual Mulvey faz alusão, deve-se ressaltar que ela não estava ali com o intuito de empoderar outras mulheres, ela estava ali para satisfazer o desejo do homem, tanto dos personagens com quem ela se relacionava no filme, como do próprio espectador. Ainda que a personagem beirasse uma tentativa de quebra de paradigma no que diz respeito à liberdade sexual da mulher, ela acabava por cair sempre nesse lugar comum; e, desta forma, nunca tornava-se livre de fato.

Outro estereótipo comumente utilizado, nos filmes brasileiros, era o da “mulher-macho”. A “mulher-macho” era a mulher trabalhadora, geralmente vinda do interior da região, que ocupava o que o próprio nome já diz, o “papel” do homem no lar. Era a mulher independente e forte, em sua maioria mãe solteira. Ao mesmo tempo em que arrumava a casa, cuidava dos filhos e cozinhava, era também aquela que pegava na enxada; garantido o feijão-com-arroz. Esta mulher era baseada em uma mulher real, entretanto, ao contrário da “mulher sensual”, a mulher-macho era taxada automaticamente como assexuada; a famosa “mulher masculina”, ausente de qualquer tipo daquilo que venha atribuir o significado de feminilidade, - como muito bem pontuado na música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, *Paraíba*.

No texto *Mulheres-macho ou sensuais? – apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980*, Carla Conceição da Silva Paiva afirma:

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, cunhas 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 apud PAIVA, 2013, p. 266).

Anayde Beiriz, personagem de “Parahyba, Mulher Macho” (1983, Tizuka Yamasaki), era uma mulher independente: professora, feminista e uma das primeiras educadoras a lutar pela alfabetização de adultos carentes na capital paraibana de 1930. Ao mesmo tempo em que lutava por sua liberdade sexual, assumia comportamentos que a sociedade da época julgava serem inerentes ao homem, tais como o uso de cabelos curtos, a iniciativa na prática sexual ou até mesmo a dissociação de tradições convencionais como a idealização do casamento. Desta forma, Anayde ainda carregava o estigma de mulher-macho, citado anteriormente. Entretanto, colocada através de uma perspectiva que poderia indicar o início de uma quebra de paradigmas acerca de papeis sociais – ilustrando, mais uma vez, a influência do feminismo no cinema da década de 1980.

Mulheres-macho ou sensuais; o fato é que, de uma forma ou de outra, esses estereótipos contribuíram para uma visão da mulher nordestina enquanto o outro, o estranho, o exótico. E, como a vida imita a arte e vice-versa, eles foram utilizados por muito tempo nos filmes brasileiros ao longo dos anos, com a intenção de retratar o que se imaginavam ser essas mulheres.

Isso é importante porque nos leva a indagar a questão de uma possível mudança a respeito dessa representatividade. Ao analisar as personagens nordestinas representadas nos filmes brasileiros que vêm sendo produzidos ao

longo dos últimos anos, pode-se notar uma diferença significativa, ou, ao menos, pode-se reconhecer uma tentativa em modificar o olhar simbólico. O que se percebe é que o cinema realizado na última década vem assumindo personagens nordestinas a partir de um outro papel; seus problemas são outros. Tem se tornado cada vez mais comum mulheres que buscam independência profissional e financeira, amadurecimento emocional, mulheres que passam por crises existenciais, mulheres que sentem prazer, mulheres que lutam para se empoderar, que lidam com o problema da ansiedade ou o medo do fracasso; enfim, mulheres que vivem problemas comuns na contemporaneidade. Isso não quer dizer que elas não tenham mais que lidar com um contexto social machista e patriarcal, afinal, essa ainda é a realidade do país e sobretudo do Nordeste, mas significa que elas tenham atingido, talvez, um outro patamar, que as permite viver outras questões – ou as mesmas, mas a partir de um novo referencial. Alguns filmes podem ser citados para exemplificar estas suposições, como “O Céu de Suely” (2006, Karim Aïnouz), “O Som Ao Redor” (2012, Kleber Mendonça Filho), “Amor, Plástico e Barulho” (2013, Renata Pinheiro), “Que Horas Ela Volta?” (2015, Anna Muylaert), “Boi Neon” (2015, Gabriel Mascaro) e “Era Uma Vez Eu, Verônica” (2012, Marcelo Gomes) – a ser analisado mais à frente ao longo deste trabalho.

Tais obras nos permitem, portanto, indagar: a mudança representativa da mulher nordestina no cinema brasileiro evoluiu, de fato, ou o cinema brasileiro apenas deixou de representar a mulher negra, pobre, e passou a protagonizar a mulher branca, classe média? A mudança de olhar se deu a partir de um contexto político, ou a personagem apenas foi substituída, gerando uma falsa ilusão acerca do processo?

Como já mencionado anteriormente, filmes produzidos no Brasil na década de 1980 despertaram um novo olhar acerca da representação das mulheres nordestinas no cinema, a partir da utilização de personagens que pretendiam uma quebra de estereótipos, assim como de paradigmas sexistas vigentes na sociedade da época. Apesar disso, a trajetória representativa dessas mulheres, nas telinhas brasileiras, não desprende-se da utilização de estereótipos diretamente ligados ao imaginário acerca do nordeste e seu povo, tais como a utilização de símbolos como a seca, a fome, a língua “mal falada” e o sotaque “carregado”.

Os problemas de gênero enfrentados por essas mulheres estavam ligados à violência doméstica, a hipersexualização do corpo, ao silenciamento de suas vozes perante a sociedade, à um processo de exclusão pautado por padrões impostos, - que validavam somente a mulher do sudeste, por exemplo.

Um ponto a ser ressaltado, era o de que as personagens nordestinas representadas, eram, em sua maioria, mulheres do campo ou do interior das cidades da região. Isto pode ser exemplificado através de filmes como “Vidas Secas” (1963, Nelson Pereira dos Santos), filmes de Glauber, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964, Glauber Rocha), “Corisco e Dadá” (1996, Rosemberg Cariry), “Guerra de Canudos” (1997, Sérgio Rezende), “Central do Brasil” (1998, Walter Salles), “O Auto da Compadecida” (2000, Guel Arraes) e “Eu, Tu, Eles” (2000, Andrucha Waddington).

A partir dessa mudança demográfica da mulher nordestina do campo para a cidade, vieram, juntamente, mudanças nas pautas e problemas vividos por essas mulheres, que agora faziam parte de uma outra sociedade. De acordo com a ferramenta Estatísticas de Gênero, do IBGE²⁵, o número de mulheres chefes de família aumentou em 39,3% em áreas urbanas e diminuiu para 24,8% para famílias em áreas rurais.

No Brasil, a diferença entre as pequenas cidades do interior do Nordeste para grandes cidades urbanas, são ainda hoje - e na época mais ainda - gigantescas. Analisando a questão a partir de um olhar feminista, pode-se perceber que: se as vivências são outras, as pautas serão também. A dinâmica social é diferente, a mentalidade, os valores culturais, educativos e sociais, as desigualdades, e, portanto, os problemas de gênero; a forma como uma mulher atua em uma sociedade rural é diferente da forma como uma mulher atua em uma sociedade urbana. Isto pode ser observado a partir de alguns dados, tais como expectativa de vida, taxa de fecundidade, nível de escolaridade e atuação no mercado de trabalho.

Segundo dados do IBGE²⁶, a expectativa de vida das mulheres aumentou: em 1980, a mulher vivia, em média, até os 65 anos, enquanto que, em 2010, a estimativa subiu para 77 anos de idade. O número de filhos também mudou. Em

²⁵ <http://www.ibge.gov.br/apps/snig/v1/?loc=0&cat=>

²⁶ Fonte:

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tabuadevida/evolucao_da_mortalidade.shtm

1980, a média era de 4 filhos por mulher, enquanto que, atualmente, varia de um a dois filhos. Segundo o IBGE²⁷, a média de filhos pode variar em função dos inúmeros processos sociais em que as mulheres estão inseridas, como: urbanização; modernização da sociedade em seus aspectos culturais, econômicos e sociais; difusão de meios anticonceptivos; oscilações da renda familiar; mudanças dos padrões de consumo etc.

Segundo a ferramenta de Estatísticas de Gênero, do IBGE²⁸, a taxa de mulheres analfabetas em regiões rurais diminuiu de 37,2% em 2000, para 28,8%, em 2010. Já para mulheres de áreas urbanas, a taxa sofreu variação de 18%, em 2000, para 13,3%, em 2010. O crescimento na participação das mulheres no mercado de trabalho no período de 2000 a 2010, varia de 56% para mulheres que vivem nas cidades, para 46%, entre as que vivem no meio rural²⁹.

Ligado ao fator de deslocamento populacional, está o crescimento de renda, que aconteceu de maneira ampla nos últimos anos. Segundo dados do IBGE³⁰, a renda per capita do Nordeste teve o segundo maior crescimento real entre regiões brasileiras durante o período de 2003 a 2008. Além disso, o Nordeste registra o maior crescimento da classe média nos últimos dez anos, quase o dobro do que na região Sudeste do país³¹. Paralelo a esta conjuntura, existe o fato de que 93% dos titulares do programa Bolsa Família são mulheres³², o que vem a gerar uma sensação de empoderamento³³ - como já pontuado anteriormente.

A questão do empoderamento pode ser analisada também através de outros processos, como, por exemplo, o da representatividade. Já foi desenvolvida a questão da importância que ela exerce na sociedade, sobretudo para grupos classificados como minorias, já que eles são as maiores vítimas dessa omissão representativa. Nos últimos anos, entretanto, pode-se notar grandes mudanças.

²⁷ Fonte: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/03/mulheres-sao-maioria-da-populacao-e-ocupam-mais-espaco-no-mercado-de-trabalho>

²⁸ Fonte: <http://www.ibge.gov.br/apps/snig/v1/?loc=0R,2R,2U&cat=2,-2,-3,128,129&ind=4693>

²⁹ Fonte: <http://brasildebate.com.br/mulher-mercado-de-trabalho-e-desigualdade/>

³⁰ Fonte: <http://www.brasil.gov.br/infraestrutura/2012/02/renda-per-capita-no-nordeste-teve-2b0-maior-crescimento-real-entre-regioes>

³¹ Fonte: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2013/08/nordeste-registra-o-maior-crescimento-da-classe-media-nos-ultimos-dez-anos.html>

³² Fonte: <http://blog.planalto.gov.br/maioria-dos-beneficiarios-do-bolsa-familia-e-composta-por-mulheres-e-negros-afirma-tereza-campello/>

³³ Fonte: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/APB2233.pdf>

Segundo trabalho do IBGE, em parceria com a Secretaria de Políticas para as Mulheres e o Ministério do Desenvolvimento Agrário³⁴, usando dados do Censo de 2010 e comparados aos de 2000, a atuação de mulheres no mercado de trabalho cresceu de 50% (2000) para 55% (2010), enquanto que a dos homens caiu de 80% (2000) para 76% (2010).

Além de ocupar maior espaço no mercado de trabalho, mulheres passaram a assumir cargos de poder, como, por exemplo, o de Presidenta da República, no caso de Dilma Rousseff. Tornam-se cada vez mais comuns a criação de grupos e coletivos formados apenas por mulheres, colocando problemas de gênero e desigualdade em pauta. Além de uma maior representatividade feminina em obras audiovisuais a partir de personagens que atuam como protagonistas e não somente como coadjuvantes - como é o caso da personagem de Michele, na série brasileira “Mister Brau” (2015), produzida pela Rede Globo, que traz para a trama questões ligadas ao feminismo, discriminação racial e o empoderamento da mulher negra na sociedade.

O novo cinema nordestino

Como dissemos anteriormente, acreditamos estar acontecendo uma mudança expressiva nas formas de se representar as nordestinas no cinema da última década. Essa mudança não é homogênea e não abrange a totalidade da produção, o que não invalida a possibilidade de ser analisada. Por isso, escolhi trabalhar com *Era Uma vez Eu, Verônica*, filme realizado no ano de 2012 e dirigido por Marcelo Gomes, figura significativa para o cenário do cinema pernambucano e que conta com os filmes “Cinema, Aspirinas e Urubus (2005) e Madame Satã (2002) em seu repertório.

Essa mudança de estilo tem acontecido compassadamente com a construção da linguagem contemporânea em outros países. Ao mesmo tempo em que vem tomando forma, esta tendência mostra-se cada vez mais sólida, demonstrando uma tentativa em experimentar novas linguagens, pautar temáticas ligadas às questões

³⁴ Fonte:

<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000019360010112014002831157109.pdf>
<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000019360010112014002831157109.pdf>

de gênero e a disputa de classes no Brasil; e desprender-se da utilização de estereótipos e outras formas de opressão social como forma de entretenimento. Isto pode ser observado através de filmes como “Cinema, Aspirinas e Urubus” (2005, Marcelo Gomes), “Cidade Baixa” (2005, Sérgio Machado), “Árido Movie” (2006, Lício Ferreira), “Baixio das Bestas” (2007, Cláudio Assis), “Febre do Rato” (2012, Cláudio Assis), “Tatuagem” (2013, Hilton Lacerda), “Praia do Futuro” (2014, Karim Aïnouz), e “Que Horas Ela Volta?” (2015, Anna Muylaert).

4. ERA UMA VEZ EU, VERÔNICA

O capítulo que se segue, pretende, primeiramente, expor os conceitos metodológicos escolhidos para a analisar o filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*. Será feita uma análise a partir de embasamento teórico que propõe uma intersecção entre o método de análise de conteúdo e análise técnica – também chamado de análise de imagem e som.

Afim de que seja feita a análise, uma decupagem do filme será proposta, utilizando-se de imagens para ilustrar cenas pontuais que necessitem de maior ênfase. Esta decupagem será executada juntamente com a análise de conteúdo, e uma análise técnica mais aprofundada virá em seguida.

Dentre os autores a serem utilizados para embasar a escolha da metodologia, destacamos: Vanoye e Goliot-Lété, Manuela Penafria e Laurence Bardin. Dentre os autores mencionados durante a análise fílmica, encontram-se: Lígia Amâncio, Tânia Navarro Swain, Jurandir Freire Costa, Mirian Cortez e Lídio Souza.

4.1 Metodologia

Este trabalho propõe-se a analisar o filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*.

Existem, a respeito da análise fílmica, inúmeros conceitos e metodologias, dos mais clássicos e tradicionais aos mais modernos e plurais. Segundo Vanoye e Goliot-Lété:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15).

Segundo os autores, o processo de análise deve partir de uma desconstrução de cada elemento isolado do filme, a serem analisados conjuntamente a partir de um olhar de “fora”, e pode ser feita a partir de diferentes níveis de aprofundamento analítico.

“Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* fílmicas.” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2002, p. 21). Segundo os autores (2002), não se pode fazer uma análise sem antes partir de uma contextualização social em que o filme encontra-se inserido. Esta premissa justifica os capítulos anteriores deste trabalho – que servirão como aporte para a análise que se segue - assumindo que, para que a análise do nosso objeto pudesse ser executada, fez-se fundamental que a mesma parta de uma contextualização prévia. Desta forma, a análise de *Era Uma Vez Eu, Verônica*, a ser apresentada a seguir, relacionará elementos explorados anteriormente, como o contexto sociocultural do nordeste, noções de representatividade, problematizações acerca de questões de gênero, o cenário político e cinematográfico brasileiro etc.

Manuela Penafria, no texto *Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)*, pontua quatro formas de análise: análise textual, análise poética, análise de conteúdo e análise da imagem e do som, das quais as duas últimas são consideradas de maior relevância para a análise do nosso objeto. A análise da imagem e do som, entende o filme como um meio de expressão. “Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfica, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Já a análise de conteúdo, nas palavras da autora, “considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme.” (PENAFRIA, 2009, p. 6). Acerca desta metodologia, Bardin afirma:

Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois polos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade. Absolve e cauciona o investigador por esta atração pelo escondido, o latente, o não-aparente, o potencial de inédito (do não-dito), retido por qualquer mensagem. (BARDIN, 1977, p. 9).

A autora considera que a análise de conteúdo atuaria entre o campo da objetividade e da subjetividade, e o analista seria responsável por expor aquilo que

não foi totalmente exposto, a mensagem que está por trás, nas entrelinhas; ir além daquilo que foi dito em primeira mão.

Esta forma de análise deve levar em consideração não somente o conteúdo do filme, mas estabelecer uma correlação entre suas temáticas e o contexto em que ele se insere, partindo do pressuposto citado por Vanoye e Goliot-Lété de que “é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade. [...] nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve.” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2002, p. 55).

4.2 Análise de Conteúdo

O filme inicia com uma série de imagens em que corpos nus, de homens e mulheres, ocupam a areia da praia. Dentre eles, está Verônica (Hermila Guedes), rolando na areia, beijando outras pessoas, rindo, completamente à vontade diante da câmera. Apesar do conteúdo “erótico”, a sequência acontece de forma orgânica, proposta através de um olhar sensível, quase como uma tentativa de naturalizar o prazer “proibido” que ali existe. Desde esse início, percebe-se uma tentativa de eliminar o tabu social que gira em torno da sexualidade feminina, visto que Verônica encontra-se em destaque na maioria das imagens desta cena.

A imagem que se segue é um plano detalhe dos dedos de Verônica brincando com uma mexa de seus próprios cabelos, ela observa com afinco um fio de cabelo branco. O plano abre e mostra uma sala de aula.

Verônica chega em casa e encontra Zé Maria, seu pai, (Waldemar José Solha) sentado na sala. Ele liga o rádio e começa a tocar uma música de frevo. Verônica pontua: “Pai, você é a única pessoa que eu conheço que escuta frevo antes, durante e depois do carnaval”. A este ponto, o espectador já consegue criar uma noção acerca do espaço em que se passará o filme, visto que, além da praia mostrada anteriormente, a cena une dois elementos característicos de uma região específica do Nordeste, em que encontra-se o frevo e o carnaval: Recife, capital pernambucana.



Imagem 1 – Verônica chega e encontra Zé Maria ouvindo frevo na vitrola

Verônica prepara duas doses de uísque, uma para ela e outra para seu pai, com o intuito de comemorar o fim do curso de Medicina e o início da etapa de residência. Com o som do frevo ao fundo, eles saúdam: “Um brinde à doutora Verônica” – diz o pai – “E ao pai da doutora Verônica também” – diz Verônica. Esta cena mostra uma relação próxima entre Verônica e seu pai; o carinho com que Verônica o trata e o nível de intimidade estabelecida entre os dois, que brincam um com o outro. Desta forma, pode-se perceber a importância da relação entre os dois personagens, que toma espaço na trama desde o início, e vai crescendo ao longo da narrativa.

Infere-se, também, a importância simbólica que a vitrola do pai exercerá no filme. Atuando em diversos momentos ao longo da trama, a vitrola representa uma característica importante a respeito do personagem paterno: a memória. Zé Maria desperta no espectador uma sensação de nostalgia, embalada ao som dos frevos que ambientam diversas sequências. Esse elemento narrativo é eficaz para atuar como contraponto, quase uma dualidade, à realidade a qual Verônica experimenta.

Verônica está sentada na cama, sozinha, com seu gravador. Ela conversa com ele como se o diálogo fosse uma despedida:

Querido gravador, depois de seis anos de convivência diária, me ajudando a decorar todas as mazelas do ser humano, você tá livre de mim, e eu de você. Vou comemorar esse dia gravando uma música, uma última recordação da minha voz. *“Quem tem saudade não está sozinho, tem o carinho da recordação. Por isso, quando*

*estou mais isolado, fico bem acompanhado com você no coração.
(...)”*

O pai ouve Verônica cantando e esboça um sorriso – este é um exemplo das inúmeras sutilezas do filme, que adicionam profundidade aos personagens e às relações construídas entre eles, sempre de maneira muito sensível, expostas, em sua maioria, através do “não-dito”. Ao longo da narrativa, perceberemos que a relação com o gravador nunca foi rompida: pelo contrário, ela vai tomando cada vez mais espaço. É como se o gravador assumisse forma de personagem, uma espécie de extensão da personalidade de Verônica; um ambiente seguro, em que ela consegue ser ela mesma e assumir seus medos, inseguranças e fragilidades. É também uma forma didática de aproximar o espectador da personagem, expondo suas crises pessoais, aos poucos, à medida em que o espectador vai se familiarizando e se envolvendo com a trama. Por último, existe um simbolismo que coloca o gravador enquanto médico e, Verônica, por sua vez, no lugar de paciente – uma inversão dos papéis assumidos na realidade da narrativa. Verônica seria, desta forma, paciente de si mesma.

Verônica aparece no hospital, é seu primeiro dia. Aquele que aparenta ser seu chefe faz um pequeno “tour” no local, apresentando-a para a secretária como a nova residente em psiquiatria. Ele a leva até sua sala, na qual Verônica parece pouco confortável; com um papel nas mãos, ensaia a própria apresentação consigo mesma. Os pacientes passam pela sala de Verônica, ela faz perguntas formais e mostra cada vez mais despreparo ao ocupar aquela posição. Seu olhar é vago, seu semblante expressa o desespero que parece tomar conta de Verônica à medida que os pacientes vão relatando seus casos.

Deve-se evidenciar, neste momento, a organicidade com que os relatos desses pacientes são expostos ao longo do filme. Eles atuam com imensa naturalidade, e transmitem ao espectador uma ideia muito realista acerca dos problemas que vivem. Em entrevista³⁵, Marcelo Gomes atribui este retrato verossímil dos pacientes, a uma grande pesquisa de campo feita pelo diretor:

Visitei muitos hospitais e psiquiatras, passei muito tempo em salas de espera vivendo a realidade de hospitais públicos, conversei com

³⁵ Fonte: <http://eraumavezveronica.com.br/>

especialistas da área. (...) Usei experiências de médicos e pacientes que ouvi, depois transformei tudo isso em ficção. Há um profundo trabalho de pesquisa, de todos os lados. Levei os atores para a sala de espera, para viver esse lugar. Além da pesquisa, há o trabalho de atores e não-atores, que não são identificados no filme, já que todos estão ali representando. Alguns interpretam situações parecidas com as que conviveram e toparam atuar. (GOMES, 2012).

Vale ressaltar que não existe uma tentativa de atrelar à personagem um visual “padrão” de elegância: maquiagem, penteado, roupas formais. Verônica penteia os cabelos para trás, a maquiagem é bem natural – quase nenhuma –, as roupas aparentam conforto.



Imagem 2 – Verônica no hospital, em sua sala

Na cena seguinte, Verônica encontra algumas amigas em um bar, de forma que sua postura é totalmente oposta à da cena anterior (rígida e desconfortável). O curto diálogo que se segue entre as amigas de Verônica permeia questões ligadas à sociedade, e uma possível quebra em valores tradicionais:

- Meu Deus, o tempo passa muito rápido e vocês médicas, formadas. E eu ainda vou passar 2 anos naquela faculdade.
- Ai, Ciça, o pior não é isso. O pior é todo mundo da nossa turma casado.
- Que povo careta! Só podia ser de Medicina...
- Não, eu também achava que ia casar durante o curso, né? Pelo menos perto do fim.
- Como, aqui em Recife? Aqui não tem ninguém. Já tentei homem, já tentei mulher...

Verônica observa o diálogo e ri de vez em quando, observando as pessoas que ocupam aquele espaço. A conversa entre as amigas interpõe-se ao âmbito de relações afetivas, e finaliza com as três, sentadas sozinhas na mesa, falando sobre masturbação. Mais uma vez, há a tentativa de abordar com naturalidade um assunto ligado à sexualidade feminina, que é visto como tabu aos olhos da sociedade.

Na sequência que se segue, encontramos Verônica e Gustavo (João Miguel Leonelli Sarrano) na cama, ambos nus, brincando um com o outro, os dois claramente à vontade no ambiente. O sexo é mostrado, mais uma vez, a partir de um olhar orgânico, mais natural, menos plástico e menos erótico. Não existe pressa em relatar a cena; seu caráter não é funcional, carrega um olhar afetivo. Gustavo ocupa o papel do que poderia vir a ser o correspondente amoroso de Verônica no filme. Ele se mostra, desde o início, apaixonado, vulnerável e interessado em uma relação estável com Verônica. Ela, entretanto, mostra-se muito menos envolvida emocionalmente, sem interesse pessoal em levar a relação à frente; o interesse existe, mas é meramente sexual, de sua parte.

Esta dinâmica vai de encontro com o estereótipo da mulher tradicional, aquela que quer casar a qualquer custo e que, geralmente, assume, em uma relação heterossexual, posição de maior vulnerabilidade em relação ao homem. Amâncio (1992) afirma que os principais estereótipos atribuídos à mulher estão relacionados a um ideal de mulher romântica, sensível, sentimental, emotiva, afetuosa e frágil. Verônica, entretanto, não parece se enquadrar nesses estereótipos, pelo contrário, ela se vê cada vez mais longe dessa “mulher ideal”. Há, portanto, uma inversão de papéis sociais. Isto pode ser ilustrado a partir do diálogo a seguir:

Gustavo: Eu te amo. Eu não consigo viver sem você. Eu acho que encontrei a minha alma-gêmea. Não paro de pensar em você.

Verônica: Melhor eu ir embora.

Gustavo: Quê que é?

Verônica: Quer saber mermo?

Gustavo: Quero.

Verônica: Eu tô pensando que tu tás do meu lado mas eu não tô do teu lado.

Gustavo: Oxe... tu num para de pensar um pouquinho?

Verônica: Eu num consigo.



Imagem 3 – Verônica deitada ao lado de Gustavo, durante o diálogo

Verônica encontra-se em sua cama, no dia seguinte. Sozinha, ela fala ao gravador:

Relato clínico da paciente estudada hoje. Paciente Verônica. Fez um sexo gostoso durante a noite. Ou melhor, acha que fez um sexo gostoso. Mas não fez... amor. Bem complicado esse caso. A paciente em questão não tem tendência ao romance, apenas ao sexo.

Esta é a primeira vez que Verônica se coloca na posição de paciente para o gravador. É também a primeira vez que ela relata um possível conflito interno, um incômodo com a falta de aptidão ao romance, em contraponto com uma tendência ao sexo. Apesar de sua sexualidade ser exposta com naturalidade, como uma atividade que lhe dá prazer, ela ainda a enxerga como algo que não lhe completa. Ou seja, sua sexualidade é exercida sem culpa, mas baseada na ideia de que o sexo só satisfaz por inteiro se for feito com amor. Este incômodo que toma conta de Verônica, pode referir-se à uma possível crise ao ideal do amor romântico, muito comum na sociedade contemporânea. Segundo o filósofo Jurandir Freire Costa, “as

exigências do ideal romântico são tão duras quanto à maioria dos ideais de autoperfeição que o Ocidente inventou.” (COSTA, 1998, p. 74). Com a prática do sexo casual cada vez mais presente na sociedade contemporânea – na qual Verônica está inserida –, a crise do amor romântico tem ocupado cada vez mais espaço na pauta de debates acerca da sexualidade. Verônica, evidentemente, não se identifica com os ideais em que se baseiam o amor romântico, e, portanto, encontra-se, também, em meio a esta crise.

Plano detalhe das mãos de Verônica penteando os próprios cabelos e os cabelos de seu pai. A música de fundo é clássica, o som do piano traz melancolia para a cena. “Branco, branco. Tudo ficando branco ao meu redor. Eu, Verônica, envelhecendo junto com o meu pai”. Seu olhar vago e pensativo infere reflexão acerca do tempo que passa, que gera, em Verônica, certa pressa em amadurecer. Uma possível nostalgia demonstra a íntima relação entre os dois.



Imagem 4 – Plano detalhe de Verônica penteando os cabelos brancos do pai

Um contraponto à sequência que se segue, que mostra Verônica no hospital. A mudança de postura é totalmente perceptível: se a cena anterior mostrava Verônica totalmente confortável ao lado do pai, esta demonstra o desconforto da personagem ao lidar com seus pacientes. “Vamos, Verônica, diga alguma coisa. Diga alguma coisa pra confortar essa mulher” (em voice over) – ilustra sua ânsia em tentar mostrar-se útil para aquelas pessoas.

Verônica chega em casa, da praia, e encontra seu pai dançando ao som de uma marchinha de carnaval. Ele tem uma bebida na mão e dá indícios de que vai passar mal. Verônica se assusta e diz: “Está sentindo alguma coisa?”, o pai ri e responde: “Tô, o peso da idade”. Em seguida, Verônica liga para Gustavo:

Oi, Gustavo, tudo bem? Te liguei pra passar o tempo. É, tu não sabe o que aconteceu hoje... meu pai passou mal. Não, não quero que tu venha aqui não. Não, eu tô com um rapaz que eu conheci na praia hoje, ele tá aqui em casa. Eu não te liguei pra contar isso não, te liguei pra contar que tô com saudade. Ai, Gustavo... tá, tá bom. Beijo.

Não se ouve o que Gustavo diz, mas, pelas falas de Verônica, claramente percebe-se que ele se chateia sobre a intenção que ela teria com aquela ligação. Ele oferece companhia, a qual ela nega, e mente sobre a presença de um outro rapaz em sua casa. Ele sente-se ofendido e ela aparenta impaciência com a reação de Gustavo, deixando claro, mais uma vez, que não possui interesse em alimentar uma futura relação estável com ele. Ao desligar o telefone, Verônica senta-se e observa fotos antigas dela e do pai.

Verônica chega ao hospital. Dessa vez, assim que chega, encontra uma pequena confusão entre a secretária e um paciente, que exige uma consulta. Verônica tenta se intrometer e ajudar o rapaz, ele se descontrola, cospe em sua cara, ao dizer: “me solta, sua puta!”. Esta fala nos leva à reflexão acerca dos problemas enfrentados pelas mulheres na sociedade. Ela ilustra a misoginia e o machismo ao qual mulheres estão submetidas, ao observarmos que, caso Verônica fosse homem, sua atuação médica provavelmente não seria questionada. Caso fosse, provavelmente seria feita a partir de críticas à sua postura profissional, jamais a partir de um xingamento sexista, como o de “puta”.

Em uma conversa com seu chefe, ele parece questioná-la sobre o caso do paciente. Ela, mais uma vez, desconfortável, sente-se intimidada pelo confronto de seu chefe a respeito de sua atuação como médica. Existe claramente uma tensão pela posição hierárquica entre Verônica e ele.

Verônica está no ônibus. Diversos planos e imagens dela e de pessoas que ali se encontram: rostos, pernas, olhares, movimentos. Ao fundo, a fusão entre um

misto de som direto do ônibus e da rua, com sua voz *em over*³⁶, que diz: “Eu, paciente Verônica, com dúvida sobre a vida, como qualquer um. Eu, paciente Verônica, com medo do futuro, como qualquer um. Eu, Verônica, em crise.” Esta é a primeira vez em que a personagem assume explicitamente estar em crise, apesar de ser algo que já havia sendo construído anteriormente ao longo da trama.

Verônica está em casa, sobrecarregada de trabalho. Seu pai fala ao telefone, insatisfeito com a situação da infiltração no prédio e com a atuação da administradora do edifício. Ele questiona: “Algum problema?” Ao qual Verônica responde:

Outro dia eu atendi um paciente com esquizofrenia catatônica. A pessoa fica paralisada, não faz nada, não fala nada, uma múmia. É horrível. Agora não é livros e professores não, é gente de verdade, na minha frente, todos os dias. Às vezes eu tenho a sensação que tô carimbando atestado, dando licença e prescrevendo receita. Ainda tem as doenças crônicas, que o paciente evolui pra pior. E você não pode fazer muita coisa.

A partir desse diálogo, Verônica demonstra insatisfação com o sistema do qual faz parte. Ela se depara com um dilema profissional, uma espécie de frustração por não estar cumprindo seu trabalho da forma que havia idealizado durante o curso. Ela se sente inútil, incapaz de resolver um problema que, independente do tanto que se esforce, não poderá ser solucionado. Esta cena pode ser encarada como uma crítica ao serviço médico enquanto estrutura, mas também como uma questão vivida pela maioria das pessoas de sua geração, que se forma e se depara com um mercado e/ou profissão que não corresponde as expectativas alimentadas durante os anos de graduação. Isso causa uma sensação de “agora que eu tenho tudo, porque ainda me sinto insatisfeita?”

Para desopilar, Verônica sai com as amigas para uma boate: “Um brinde à viagem de Ciça, um brinde à viagem de Maria e um brinde à minha crise!” – diz Verônica. Com imagens de Verônica beijando um rapaz, em voz over, ela diz:

³⁶ “Voice over” é uma técnica utilizada em obras de cunho audiovisual, em que a voz do personagem ou do locutor é sobreposta em imagens, em sua maioria, de maneira não diegética. No cinema, ela geralmente é gravada anteriormente e inserida sobre imagens em determinada sequência ou cena.

Caro gravador, o bonde tá em crise. É que quando fica assim, minha libido fica em alta. Canalizo tudo pro sexo. O que é o beijo? Ósculo, contato com os lábios de outra pessoa, provocando pequeno ruído ao afastar-se, com leve sucção. Beijo de língua não é beijo, é sexo. Não existe nada melhor do que beijar. Tesão. Tesão. Tesão.



Imagem 5 – Verônica e o rapaz se beijando na festa

Mais uma vez, Verônica expõe seu lado sexual. Aqui, ele é colocado como válvula de escape, uma tentativa de acalmar suas crises internas, agora tão latentes, implicando ao sexo a funcionalidade de preencher esses vazios. Entretanto, sua liberdade é colocada como mais um elemento de sua identidade, que não anula nem diminui outros, como era comum em personagens nordestinas de filmes brasileiros. Em “Gabriela” (1983, Bruno Barreto), por exemplo, a personagem vive a história de uma jovem retirante, vinda do sertão nordestino para a cidade. Misto de animal e criança, Gabriela assume o papel de uma mulher que não se adequa aos padrões da sociedade urbana, ao andar descalça, com os cabelos soltos, sem maquiagem, falando de “jeito estranho”. Possuidora de exímia sensualidade, sua sexualidade era reprimida através de olhares e comportamentos por parte de homens e mulheres da cidade, que a julgava e descriminava. Este é um problema que não é enfrentado por Verônica, por exemplo, à medida que nenhuma repressão, por parte da sociedade, a respeito de sua liberdade sexual, é colocada em questão na trama.

Verônica vai para casa com o rapaz da festa, mas encontra-se em um estado quase inconsciente de seus atos. Ela diz que quer dormir, mas o rapaz insiste e ainda afirma: “Você não precisa fazer nada, só tira a roupa que eu faço o resto”. Ele insiste incessantemente, e só para ao perceber que Verônica caiu mesmo no sono. Ainda assim, demonstra estar, no mínimo, chateado por não ter conseguido consumir o ato sexual. Esta cena é um bom exemplo para ilustrar que, não importa quão sexualmente livre Verônica fosse e assumisse essa sexualidade com a maior naturalidade possível. Não importa que os ambientes que ela frequentasse por lazer, ou as pessoas com quem convivesse, tivessem as mentes abertas, fossem conscientes e “desconstruídas”. Não importa porque, ainda assim, Verônica é refém de uma sociedade machista, e, portanto, estará sempre vulnerável ao risco de ser estuprada, pois essa é a realidade de todas as mulheres no Brasil - independente de cor, raça ou classe social, independente dos ambientes que frequentem, a roupa que vestem, ou o horário em que saem de casa; todas elas estão expostas à violência. Como cita Swain:

Qualquer homem se sente e se considera superior às mulheres, qualquer homem se acha no direito de se apropriar socialmente de uma ou várias mulheres, nas diferentes instituições ou ações que o possibilitam: casamento, prostituição, estupro. Este último virou atualmente quase uma instituição, pois é utilizado como arma de guerra, acontece em todas as classes sociais e são cada vez mais numerosos: sua banalização o torna quase “normal”. (...) “Afim, o que elas estavam fazendo fora de casa, porque usavam roupas provocantes, porque não estavam em seu lugar “natural”, de esposa, mãe, em casa, porque andavam na rua, sozinhas (sem um homem ao lado)?” estas são as argumentações correntes para tornar culpadas as vítimas de violência sexual. O estupro usa o sexo para afirmar o poder do masculino; o prazer do estupro, na verdade, é o controle e a dominação. “Quando dizem não, querem dizer sim”, “Todas querem isto”, “Bebida e mulher”, estas são imagens da apropriação naturalizada dos corpos femininos, seres sem vontade própria, cujo destino é, ou procriar ou dar prazer, de acordo com o imaginário patriarcal. Há uma enorme cumplicidade e condescendência entre os homens para justificar atos de violência e de dominação em relação às mulheres. (SWAIN, 2014).

Na sequência que se segue, Verônica encontra-se no hospital com seu pai. Ele acaba de ser examinado e o médico revela para Verônica, em particular, alguma doença grave – não explícita na cena. Verônica chora por um tempo e pede para o médico não revelar o quadro para seu pai, mas afirma: “Por isso que ele andava tão

emotivo. Eu acho que ele tá sentindo que...” e não termina a frase. Nesta sequência, podemos observar, por parte do diretor, a escolha de extrair ao máximo do desenvolvimento artístico da atriz na cena, que basicamente não possui fala e expõe suas emoções através de exímio trabalho corporal.



Imagem 6 – Verônica chora ao receber a notícia da doença de seu pai

Verônica e seu pai andam pelas ruas do centro de Recife. Seu pai vai apontando e mostrando alguns lugares que ali existiam, que hoje não existem mais, que se transformaram em outras coisas. O expectador tem a impressão de estar junto aos personagens, passeando pela memórias afetivas de Zé Maria. Ele sugere que eles passem na casa onde ela morou quando era pequena, e, ao chegar lá, os dois se emocionam e contemplam a fachada que possui uma faixa de “aluga-se” na entrada.

Verônica chega ao hospital: diversas e variadas imagens de pessoas em espera, no consultório, semblantes impacientes. Em voz over, relatos desses pacientes e, em seguida, Verônica: “Paciente Verônica. Sem saber o que fazer com a doença do meu pai. Sem saber o que fazer com esse sentimento de perda que invade a alma.” Aqui, Verônica demonstra uma busca pela necessidade de amadurecimento emocional. Ela sabe que precisa alcançá-lo, mas não sabe de onde partir.

Verônica chega em casa e depara-se com seu pai organizando os discos. Ela observa enquanto ele guarda, um por um, em suas devidas caixas, com pesar e tremor.

Verônica boiando no mar, planos próximos, quase detalhes. O ponto de vista é da linha do mar, como se a câmera estivesse quase imersa, contemplando Verônica. “O mar: minha grande e verdadeira distração. Eu, o mar e essa linha do horizonte. Mar morno, esquentando meu umbigo. Mar quente, dissolvendo meus pensamentos.” O mar, nesse filme, é um elemento de grande valor. Ele atua simbolicamente, e nesta cena, especificamente, simboliza um ambiente de conforto para Verônica. É o local em que ela se sente segura, em que ela deleita-se, sem medo de expor suas inseguranças e fragilidades, sem medo do confronto, da morte, das angústias que carrega consigo. Sem medo de sentir-se vulnerável. Seu semblante é sereno.



Imagem 7 – Verônica boiando no mar

Verônica chega em casa e encontra seu pai argumentando com o porteiro do edifício. No momento, ele está dando a notícia de que todos os moradores deverão desocupar o prédio, por problemas nas estruturas.

Verônica está na sacada de um prédio, ela conversa com uma amiga e desabafa sobre a doença de seu pai:

Maria: E o médico disse o quê?

Verônica: Que era pra aproveitar mais a companhia dele. Acho que ele tá sentindo que tá piorando. Por causa da doença ele vive perguntando se eu tô com alguém.

Maria: Bom, eu escuto isso todo dia aqui em casa...

Verônica: Tô sem energia pra encaixotar as coisas.

Maria: É, nisso eu posso te ajudar, né? Então, a gente pode ligar pra Ciça, comprar umas cervejinhas, botar uma música... e aí num instante tu se anima!

Verônica: Eu devia namorar com ele, né? Ia deixar meu pai feliz.

Maria: Ele quem, Gustavo? Menina, ele num tem um irmão mais novo pra mim não? Porque ele é meio velho, né?

Verônica: Eu queria ser que nem tu, uma romântica inveterada!

Maria: Queira não, queira não, que você não sabe o quanto eu sofro por ser romântica! Da última vez que eu me apaixonei, eu tremia tanto que eu tive que dizer que era de frio, pra disfarçar. Eu suava, toda vermelha, incontrolável.

Verônica: Não sei, se eu me conhecesse melhor, eu teria menos dúvida, né? Sobre o meu futuro, meu trabalho. Essa vida que vem por aí... Não sei se eu quero ficar aqui, não sei se eu quero ir embora, não sei se eu quero ser médica! Até já pensei em ser cantora...

Maria: Essa é boa viu... quero ver se tu canta bem!

Nesta cena, Maria demonstra ser a personagem que, de certa forma, está ligada ao estereótipo feminino: o ideal da mulher romântica. Entretanto, não existe valorização desse ideal por parte da personagem, pelo contrário, ela atribui qualidade negativa a esse ideal. Sente-se deslocada, enquanto mulher, da sociedade em que está inserida, ao dizer que sofre por ser romântica.

Corta para Verônica e Gustavo jantando em um restaurante formal. Os dois ficam em silêncio, mastigam, apenas se olham, achando aquilo um pouco engraçado. Em seguida, aparecem nus, na cama. Agora, em ambiente confortável e com intimidade, carinhosamente dialogam:

Verônica: A gente pode fazer um trato?

Gustavo: Qual?

Verônica: Caso meu pai pergunte se a gente tá namorando, tu confirma.

Gustavo: E?

Verônica: E nada.

Gustavo: E nada? Então a gente tem que ensaiar que a gente tá namorando, né não?

Verônica: Ensaiar?

Gustavo: É... ensaiar. E eu começo: “meu amor, eu te amo, você é a razão da minha vida. Eu não consigo viver sem você.” (rindo) Esse negócio não vai dar certo, eu não sei fazer isso não.

Verônica: Tá muito ruim!

Gustavo: Eu te amo. Eu te amo. E eu te amo. E aí, melhorou? (Os dois riem)

Verônica: Meu pai não vai acreditar...

Gustavo: Eu te amo e todo mundo acredita, rapaz...

Verônica: Tem que ensaiar mais.

Gustavo: Ensaiar mais? Tá me pedindo em namoro, é? Hum...

Agora é manhã e Verônica está sozinha, sentada na cozinha. Seu pai entra caminhando com dificuldade, ela pergunta o que foi e ele diz que a dor na perna aumentou muito. Ela diz: “Ele agora é oficialmente meu namorado, pai.” Ele: “Gustavo?” Ela: “Tem outro?” Ele: “Vai saber...” Em seguida, Zé Maria coloca uma música e diz: “Minha filha, essa música vai pra você”. Verônica sorri.

Verônica chega no hospital. Agora, os pacientes lhe cumprimentam enquanto ela passa no corredor, chamam-na de “dôôôra”, tiram dúvidas sobre remédios. Entra um paciente de nome José, ele parece particularmente difícil, recusa-se a sentar, diz que foi “só pra senhora escrever num papel desse aí pra eu fazer aquele exame de esteira”. Verônica parece ter muito mais destreza em lidar com o paciente, conversa, tenta convencê-lo a ficar, tem tato. O paciente diz que odeia médico, “ainda mais médico assim, que nem parece que é médico.(...) A pessoa olha logo pra senhora e vê que a senhora num é médica. Com essa cara aí... é negócio de estágio, né? É, deve ser dessas estagiária aí que fica se fingindo de médica.”

Pode-se notar, nesta fala, mais uma tentativa de deslegitimar a atuação de Verônica como médica. Entretanto, dessa vez, Verônica não se abala, senta e começa a cantarolar: “tá tudo padronizado no nosso coração, esse jeito de amar, pelo jeito, não é nosso não”. Enquanto ela canta, sobrepõem-se imagens de outros pacientes na sala de espera. José se acalma e senta, e Verônica diz: “acho que

agora a gente pode começar a consulta. É José de quê?” A cena demonstra como Verônica amadureceu na profissão, como, agora, se sente muito mais confortável para lidar com uma situação que antes a deixaria nervosa e hesitante.

“Pode entrar. Esse é o imóvel que cabe com as condições atuais de vocês.” A corretora mostra o novo apartamento de Verônica e seu pai. Eles estão claramente abalados com a mudança. Em seguida, o pai de Verônica passa mal, ela fala ao telefone com o médico e leva-o para o hospital. Verônica conversa com o médico, mas não se pode ouvir o que eles falam – é como se a câmera estivesse observando-os de outro ambiente. Percebe-se que não há interesse de explicitar a doença de seu pai, visto que nenhum diálogo expõe, de fato, especificações do caso. Ela vai embora sozinha, andando como se estivesse desamparada.

Chega em casa, algumas luzes acesas. Verônica senta, permanece parada por um tempo. Corta para primeiro plano de seu rosto no chuveiro, a água escorrendo. Silêncio. “Paciente Eu. Preciso de ajuda.”

Cena de sexo entre Verônica e Gustavo. Desta vez, o sexo é urgente, passional, quase desesperado. A câmera acompanha seus corpos nus, o rosto de Verônica sentindo prazer.

Corta para Verônica deitada no colo de Gustavo, na praia. Aqui, os dois dividem um momento íntimo, Verônica acaricia as mãos de Gustavo. Eles não falam nada.



Imagem 8 - Verônica deitada no colo de Gustavo na praia

Verônica deitada ao lado de Gustavo. Gustavo observa-a dormir, ela virada de costas para ele. A cena perdura por um tempo ao som da música:

O que me importa seu carinho agora, se é muito tarde para amar você? O que me importa se você me adora, se já não há razão pra lhe querer? O que me importa ver você sofrendo assim, se quando eu lhe quis, você nem mesmo soube dar amor? O que me importa ver você chorando, se tantas vezes eu chorei também? O que me importa sua voz chamando, se pra você, jamais eu fui alguém?

Verônica desperta, e, ao perceber que Gustavo está acordado, diz: “Ai, Gustavo, vai dormir. Amanhã a gente acorda cedo”. Na cena, fica subentendida essa dinâmica entre os dois, em que Gustavo ainda se vê como aquele que quer muito estar ali, e, Verônica, nem tanto. Esta dinâmica é exposta de forma muito sutil, não há interesse em torná-la óbvia, mas como um mistério a ser resolvido aos poucos pelo espectador.

É também um claro exemplo sobre como as músicas que compõem a trilha sonora deste filme atuam enquanto elemento dramático, quase como personagem. Em entrevista³⁷, o diretor afirma que “a trilha sonora é construída a partir da gênese dos personagens”. Nesta cena, a canção de Tim Maia faz alusão à forma como Gustavo se sente em relação a Verônica, mostrando o vazio, a falta de sintonia que existe entre como ele e como ela se sentem.

Verônica está no hospital, em sua sala, com uma paciente. A paciente relata sintomas de depressão, em que não sente força nem vontade para fazer as coisas, não tem vontade de ver o namorado, um sono que nunca acaba. Ela diz que sente-se muito cansada, que não tem vontade nem de fazer as coisas que mais gosta.

- É que eu fico pensando assim, doutora... que eu tenho tudo. Eu tenho uma família legal, eu tenho um namorado legal, eu gosto do que eu trabalho, eu gosto do curso que eu faço na universidade. Não tem motivo pra eu tá assim, por que é que eu fico assim? Tivesse um motivo, pelo menos... aí eu fico pior, por não ter motivo, entende?
- Eu sei como é. Eu juro que eu sei como é. A coisa tá lá, né? E você não entende por quê. E não consegue fazer as coisas sozinha... tem que procurar ajuda, mesmo.

³⁷ Fonte: <http://eraumavezveronica.com.br/>

O olhar de Verônica para a paciente, enquanto ela fala, é de como se ela se identificasse, de alguma forma, com o que a paciente diz. Como se ela também se perguntasse porque ela se vê em meio a tantas angústias, em meio a uma crise existencial, quando ela tem tudo ao seu redor? O trabalho que sempre quis, um namorado, o pai, as amigas; isso não deveria lhe trazer plenitude? Qual o motivo para ela estar se sentindo daquela forma, então?

Essa cena ilustra bem, a ideia de que uma mudança em torno das questões vividas pelas novas personagens nordestinas, pode ser afirmada. Verônica é o retrato da mulher que passou a fazer parte da classe média ao longo de sua juventude, teve acesso a uma boa universidade, é graduada em um curso renomado no país inteiro, possui relações afetivas que se fazem presentes em sua vida. Ainda assim, não se sente completa. Mas não por se tratar de uma mulher superficial, ou mesmo ambiciosa demais, mas simplesmente porque, assim como sua paciente, vive outras questões; fruto da sociedade contemporânea.

Verônica entra em casa com seu pai, coloca-o na cama com dificuldade, ele ainda está fragilizado. O pai diz que está se sentindo bem melhor, e sugere que ela pegue uma praia. Ela diz que não quer, que vai ficar cuidando dele. Ele insiste: “Faça isso por mim, vai. Qualquer coisa te ligo”.

Verônica aparece sozinha, nua no quarto. Em voz over: “Paciente Eu. Sentindo um mal estar. Com minha cabeça dando voltas, indo de um lado pro outro, sem parar. Eu, pensando nesse mal estar.” A câmera se movimenta e abre o plano para mostrar Gustavo, deitado à sua frente, na cama. Ela o encara.

Verônica chega e o hospital está lotado, e ela pergunta para a secretária: “Que tanta gente é essa?” A secretária responde: “A senhora fazendo sucesso com os pacientes, né?” Verônica dá um sorriso e entra em sua sala com muitos prontuários em mãos.



Imagem 9 – Verônica falando com a secretária do hospital

Verônica, no quarto, tocando violão e cantando. Sua voz funde-se, aos poucos, com imagens e sons da construção de um arranha-céu. Como uma das muitas sutilezas do filme, esta contraposição de imagens e sons faz referência ao caos da cidade. Recife me parece o cenário perfeito para contextualizar esta trama, pois trata-se de uma capital com caos urbano, trânsito confuso, avenidas barulhentas; uma excelente personificação do Brasil, e, sobretudo, do Nordeste contemporâneo - passível de crescimento social caótico nos últimos anos. Este caos urbano pode ser visto como elemento propulsor para as crises internas que Verônica vive.

Em seguida, ela deitada no colo de seu pai. Os dois conversam carinhosamente:

Zé Maria: Eu ainda leio pensamento, sabia? Você tá preocupada com o seu futuro profissional. Você está se perguntando se vai se casar e ter filhos.

Verônica: Nada disso, errou.

Zé Maria: Tá pensando em Gustavo.

Verônica: Tô pensando na alegria de tá aqui com você, em casa. Que é a única alegria que eu tenho nesse momento.

Zé Maria: Que tristeza é essa, minha filha?

Verônica: Acho que eu tenho um coração de pedra.

Zé Maria: Ninguém é perfeito, minha filha.

Verônica: Você é perfeito. Tem cheiro de pai perfeito.

Zé Maria: Pai perfeito...

Neste diálogo, o pai assume que sabe das preocupações da filha, da crise em que ela se encontra. Mas em nenhum momento ele a questiona sobre isso, não de forma impositiva ou a exercer qualquer tipo de pressão sobre Verônica. O que me faz pensar que, apesar da idade, o pai de Verônica assume o papel de um pai que não é nem um pouco tradicional, como costuma ser, sobretudo no Nordeste. Como a imagem da mãe não é nem ao menos mencionada, não se sabe o que aconteceu - muito menos em que circunstâncias Verônica foi criada. Isto pode ser visto como base para justificar elementos da personalidade de Verônica; uma mulher independente, empoderada, que exerce, sem medo, sua liberdade sexual.

É interessante mencionar que essa é a primeira vez em que uma possível ideia de maternidade é citada ao longo do filme. A respeito da maternidade enquanto concepção patriarcal, Navarro Swain afirma:

Às mulheres tem-se tentado, há 4 ou 5 séculos, no Ocidente, atribuir um modelo, uma forma singular centrada em seu corpo, em sua capacidade reprodutora. Louvada enquanto apanágio das mulheres, a capacidade de procriação tem, por outro lado, o peso de um destino, de uma fatalidade que definiria as mulheres enquanto *verdadeira mulher*. Esta imagem, tão difundida pelas instituições sociais, na iteração de um discurso construtor de corpos disciplinados, vem moldando as representações do feminino e a auto-representação das mulheres em torno da figura da *mãe*. Entretanto, procriar, reproduzir a espécie passou a significar socialmente o feminino e esta significação social chama-se maternidade. Por um lado, a maternidade é louvada e incensada, objetivando-se na figura da *mãe*; por outro, torna-se uma fatalidade, na medida em que deixam de ser mulheres a imensa legião daquelas que não querem ou não podem ter filhos; perdem sua inteligibilidade social e alinham-se na fileira dos excluídos. (SWAIN, 2014).

Esse padrão estereotipado da maternidade ligado à mulher, tanto no cinema como na sociedade, não parece inquietar Verônica, nem em meio às suas crises – o que pode ser fruto de mais uma quebra de padrões sociais impostos à mulher ocidental.



Imagem 10 – Verônica sentada no colo de pai durante o diálogo

Verônica entra no consultório de Dr. Roberto, seu chefe no hospital. “Mandou me chamar, Dr. Roberto? Algum Problema?” Ele diz que uma clínica particular pediu indicação de um médico para plantão, e ele a indicou. Ela agradece e pergunta se não é muita responsabilidade para ela, pergunta se a carga de trabalho não é muito pesada. Ele responde que a responsabilidade daqui pra frente só vai aumentar, que ela se acostuma. Que o salário é bom. Ela diz que vai pensar e ele lhe dá uma semana.

Verônica aparece caminhando em direção à praia com suas amigas. Elas começam a conversar sobre o carnaval, dizem que é o último ano em que passarão o feriado juntas, e Verônica acrescenta: “E o primeiro ano que eu passo carnaval com namorado”. Uma delas diz: “Como é que tu vai aguentar um homem no teu pé o carnaval todinho?” A frase de Ciça reforça a quebra do estereótipo do ideal romântico – citado anteriormente neste análise - que liga a mulher à uma busca incessante por um relacionamento estável. Isso é importante para mostrar que Verônica não é uma exceção, que muitas outras mulheres pensam e se sentem como ela. Gustavo chega logo em seguida.

Corta para imagens de Verônica no carnaval. Ao som do frevo e das marchinhas, Verônica pula, brinca, bebe e se diverte, ao lado de Gustavo e das amigas. No meio da folia, Verônica se perde. Ela se esbarra com outro rapaz e acaba beijando-o, Gustavo não vê. Ela e o rapaz saem juntos e aparecem em uma parede, trocando beijos e carícias.

A próxima sequência é, a meu ver, a de maior importância para a trama e para a personagem. Ainda fantasiada, Verônica aparece sentada em meio às ondas

do mar. A trilha mistura um som doce, que se funde com o barulho das ondas, vai crescendo, e canta:

Vida que cai em mim, bem vinda seja
Nessa tarde que passa mansa e despreocupada comigo
Morte que cai bem, vinde em mim agora que sou
Despreocupada comigo
Essa tarde dourada que traz felicidade pras pessoas normais
Não me mente mais
Essa tarde que esquenta minha barriga, por baixo da blusa preta
E meu umbigo envolvido nesse calor, se faz de morto
Não sente nada
Só vazio

Os planos são fechados, seja nas ondas, seja no rosto de Verônica. Suas lágrimas escorrem e se confundem com a água do mar, que Verônica deixa tocá-la. Não há tristeza; seu semblante é de alegria, de liberdade, de plenitude. A água do mar lava toda a culpa. “O empoderamento se refere ao processo pelo qual aqueles a quem se negou a habilidade de escolha adquirem tal habilidade” (CORTEZ e SOUZA, 2008, p. 178).

Esse é o momento em que Verônica se encontra consigo mesma. O momento em que se perdoa, se aceita como é; com suas fragilidades, suas angústias, seu vazio, seu coração de pedra. Agora, sem máscaras, Verônica decide abraçar suas vulnerabilidades, seus defeitos e seus medos: “Caro gravador, preciso te contar. Cansei. Cansei de tanto sofrer. Eu, Verônica, tentando sonhar mais com a vida.” Ela se empodera e é a autora de seu próprio empoderamento.

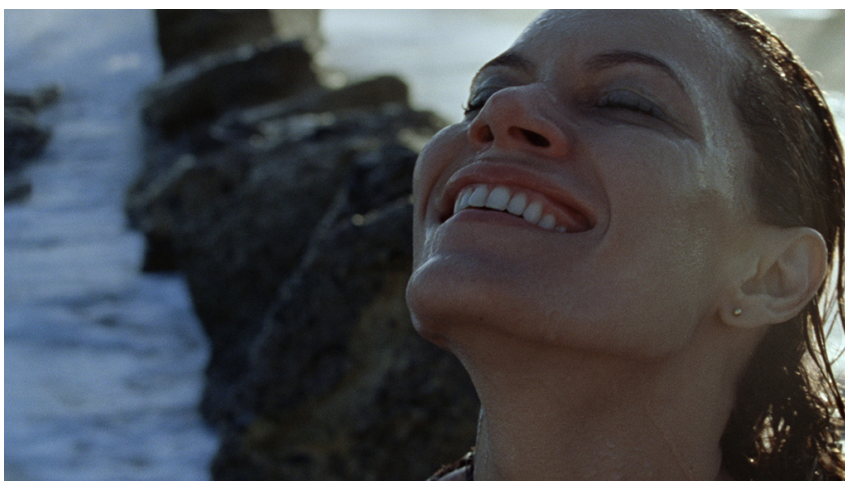


Imagem 11 – Verônica recebendo as ondas do mar

A cena a seguir mostra Verônica e Gustavo sentados na praia, num fim de tarde. Ela, de frente, e ele, de lado, ambos mantendo certa distância um do outro. Não há diálogos – só o barulho das ondas que vão e vêm - mas subentende-se que esse é o momento do fim entre os dois.



Imagem 12 – Verônica e Gustavo sentados na areia da praia

Corta para cena em que Verônica encontra-se no apartamento com seu pai. Ao som de uma marchinha de carnaval, ela massageia seus ombros, ao mesmo tempo em que diz ter duas notícias para dá-lo: uma boa e uma ruim.

Zé Maria: Começa logo pela ruim que eu tô acostumado.

Verônica: Eu não vou casar com Gustavo.

Zé Maria: Eu disse pra você começar pela ruim. Se fez o melhor pra você, fez o melhor pra mim também.

Verônica: Desculpa ter te enganado.

Zé Maria: Há um tempo para cada tipo de felicidade.

Verônica: Agora a boa: eu aceitei o trabalho no hospital particular. Como eu vou ganhar bem, eu resolvi te dar um presente, Zé Maria. Vou tomar um banho e a gente sai.

O diálogo entre os dois demonstra como o pai, na realidade, não se importava se Verônica iria se casar ou não com Gustavo, ele diz querer o que fosse melhor para a filha. Entretanto, inúmeras vezes ao longo do filme, Verônica dá a entender

que este seria o único motivo pelo qual ela tentaria algo mais sério com o rapaz. O que nos faz pensar em duas hipóteses: ou o pai de Verônica se importava que a filha estivesse em uma relação estável mas não queria admitir, para não deixar Verônica triste ou pressionada, já que havia entendido que o relacionamento não a deixava feliz; ou, de fato, ele não se importava, mas Verônica havia naturalizado essa questão através de uma imposição da própria sociedade a qual estava inserida, composta por valores tradicionais e machistas. A segunda hipótese demonstra como, apesar da educação familiar, a mentalidade e os padrões de comportamento inserido na sociedade influem diretamente para a nossa construção identitária enquanto mulheres. A respeito desses padrões, Tânia Navarro afirma:

Assim, uma vez que elas se desfaçam da obrigação incontornável de casar e ter filhos, como essência de ser-no-mundo, elas passam a decidir a respeito de seus afetos e de seus engajamentos; passam a decidir o que querem e pretendem fazer de seus corpos e suas vidas. A força das representações sociais que incute nas mulheres a compulsão à maternidade como definição do feminino é ainda forte demais para que as estruturas familiares tradicionais sejam completamente rompidas e substituídas por variáveis múltiplas. (SWAIN, 2011).³⁸

Verônica e seu pai aparecem frente à casa antiga, onde ela cresceu. Verônica olha para o pai e diz: “É nossa, agora. Nossa!” Ele olha para a filha emocionado, os dois se abraçam. Esta cena ilustra o retrato de uma nova geração que surge no atual contexto político social brasileiro, ao mostrar que Verônica, mesmo jovem e recém-formada, possui poder aquisitivo que a permite, por si só, apresentar o pai com o aluguel de uma casa. Podemos afirmar que Verônica faz parte da “nova classe média”, que incluiu, nos últimos anos, pessoas cada vez mais jovens na realidade econômica do país.

³⁸ Fonte: <http://www.lindinalvarodrigues.com.br/materias.php?id=1234&pagina=1&>



Imagem 13 – Verônica e Zé Maria, se abraçando em frente à casa

Verônica anda pelas ruas do centro do Recife, a câmera a acompanha. Ela avista um grupo de amigos cantando e dançando, na maior alegria, no meio da rua. Verônica sorri, parece feliz de verdade.

Ela para frente à um rio, de costas. Em *voice over*:

Eu, Verônica. Paciente de mim mesma. Tentando pensar a vida de outro jeito. Eu, pensando na vida, na vida como um filme. Era uma vez um filme, que começaria lá dentro da minha cabeça, e que revelasse um outro mundo. Um mundo com final feliz. Um final feliz ao meu modo.

Aqui, existe uma virada narrativa da personagem, em que ela passa a se posicionar de uma nova forma na história. Ao usar o verbo “tentar”, Verônica assume uma posição muito mais humana; ela não afirma que vai pensar a vida de outro jeito, ela afirma que vai tentar. Esse é o ponto forte da personagem, pois, ao longo de toda a história, ela simboliza uma mulher real, que enfrenta medos, inseguranças e crises existenciais. Longe de ser a mulher “ideal”, imposta através de estereótipos, Verônica torna-se mais próxima do espectador, que se identifica com maior facilidade à sua personagem.

“Um final feliz ao meu modo” quer dizer um final feliz que não precise se enquadrar a nenhum padrão, que não precise ser encaixotado para alcançar objetivos de uma sociedade ou de outras pessoas. O único “modo” que importa, agora, é aquele que ela irá traçar para si mesma, e é o único que a deixará

verdadeiramente feliz. Caso contrário, existirá sempre essa busca incansável e exaustiva em adequar-se a moldes que não são seus, e que, portanto, não podem lhe satisfazer por completo. Verônica assume a imagem de uma mulher que está longe de ser “perfeita”, mas que possui um interesse muito maior em tornar-se uma mulher emocionalmente madura, empoderada, uma mulher que se conhece e se ama por inteiro.

Voltam as imagens do início do filme: Verônica, com várias outras pessoas, todos nus, na praia. A trilha é a mesma da cena em que ela se senta nas ondas do mar, depois do carnaval. Agora, não são mais cenas de sexo; os corpos boiam, submersos à linha do mar, com naturalidade, como se pertencessem àquele ambiente. A praia, desta vez, vem para simbolizar a liberdade de Verônica.



Imagem 14 – Verônica e outras pessoas boiando, nuas, no mar

4.3 Análise Técnica

Alguns elementos técnicos já foram citados ao longo da análise de conteúdo. Entretanto, faz-se necessária uma maior contextualização desses aportes, pontuados de maneira mais incisiva.

A fotografia do filme é composta por uma pluralidade de planos, sendo, a maioria deles, planos mais fechados na protagonista do filme. Faz-se notável a ênfase dada à personagem durante as cenas, na maioria das vezes para captar seu

semblante e suas reações emotivas. Visto que é um filme que utiliza-se muito de sutilezas, o trabalho corporal dos atores faz-se de extrema importância e é muito valorizado ao longo da narrativa.

Pode-se notar uma tendência do filme à planos detalhes, que funcionam de maneira à acompanhar pedaços do corpo da personagem. Neste caso, ele é usado como um recurso que busca trazer maior intimidade entre o espectador à personagem, quase através de um olhar intimista, meio poético. Nota-se que este olhar da câmera é aplicado, em sua maioria, durante momentos íntimos de Verônica; seja dela consigo mesma, ou dela com outros personagens.

Existe uma tentativa de, através de uma câmera que acompanha quase que subjetivamente os personagens, - ao invés de simplesmente relatar fatos – transmitir a ideia de que o filme seria contado através de uma sequência de relatos, seja dos pacientes, seja de Verônica. Em entrevista³⁹, Marcelo Gomes afirma que “O filme não poderia ter pudor de chegar próximo ao personagem e às situações reais: parece um filme em que você chegou à casa de alguém e abriu o diário dela, entrando no mundo da pessoa”.

Muitas das cenas são feitas com a câmera na mão, técnica que pode ser utilizada, no cinema, com o intuito de causar maior impacto emotivo. Ela é utilizada, também, para acompanhar personagens, fazendo com que o espectador tenha a sensação de que está, de fato, dentro da cena. Este recurso é utilizado ao acompanhar Verônica andando pela cidade, por exemplo, ou nas cenas em que Verônica encontra-se na praia. Desta forma, percebe-se que a trama narrativa do filme encontra-se em diálogo direto com a fotografia que ele apresenta.

A fotografia é feita a partir de uma luz mais natural, optando por uma luz de tom mais quente em momentos pontuais, como nas cenas internas de sexo entre Verônica e Gustavo. Nestas cenas, nota-se também a escolha de não revelar, em sua maioria, os corpos por inteiro – quando isto é feito, é feito a partir de uma luz mais baixa, menos reveladora – mas a partir de uma câmera mais próxima aos corpos, misteriosa, revelando pequenas partes destes, à medida em que eles se movimentam. No geral, as imagens possuem tons menos saturados e mais “lavados”. A organicidade dos movimentos de câmera é elemento muito característico ao filme.

³⁹ Fonte: <http://eraumavezveronica.com.br/>

A trilha sonora é composta basicamente pela captação de som direto de elementos que compõem naturalmente a cena em questão, que geralmente são sons que caracterizam a cidade ou a praia. O som das ondas, por exemplo, é utilizado em diversos momentos ao longo do filme, seja para ambientar sonoramente a cena, ou para dialogar com o que Verônica está sentindo – vazio, conforto ou a sensação de liberdade.

As músicas escolhidas possuem, em sua maioria, caráter narrativo, como citado anteriormente, ou seja: atuam de maneira a ilustrar o que os personagens estão sentindo e/ou a sensação que paira no ambiente em determinada cena. Vale ressaltar que a maioria delas é de composição da artista pernambucana Karina Buhr – que aparece cantando no filme, inclusive - uma escolha que me parece proposital, não apenas como forma de valorizar uma artista conterrânea, mas de contextualizar o espaço-fílmico dentro da região Nordeste.

A técnica de *voice over* é um recurso muito utilizado no filme e entra, geralmente, quando Verônica pretende se expor ou relatar “seu caso”, em compasso com uma série de imagens ligadas à própria cena em questão. É utilizado também durante os próprios diálogos, neste caso, como um recurso estético, muito utilizado em filmes contemporâneos. Isso coloca Verônica na posição quase como de narradora de sua própria história; a sensação que temos, enquanto espectadores, é que o filme nos foi contado a partir de seu próprio ponto de vista. Este elemento, assim como uma fotografia mais intimista, dialogam e agregam um olhar mais íntimo - mais próximo e sensível - para a narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do referencial teórico compreendido ao longo deste trabalho e das análises feitas acerca do filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*, podemos afirmar uma mudança acerca da representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro. Considerando o cinema como uma ferramenta que nos permite analisar padrões culturais, comportamentais, sociais e afetivos de uma sociedade, torna-se importante ressaltar que esta mudança acontece à medida que essas mulheres vem conquistando espaço, visibilidade, empoderamento e direitos que habitam na esfera social, política e cultural.

O espaço que as mulheres nordestinas ocupam em uma sociedade, encontra-se diretamente ligado aos imaginários que a elas são atribuídos. Ao longo de sua trajetória, pode-se identificar estereótipos e símbolos que foram utilizados para representar essas mulheres, inserindo-as em um contexto de exclusão, discriminação social e desigualdades de gênero. Por anos, os filmes brasileiros retrataram o Nordeste a partir de uma visão de subalternidade, colocando à margem seu povo e sua cultura. O mesmo acontecia com as mulheres nordestinas, personificadas nas películas através de personagens misóginos, que as diminuía ou as resumia a objetos sexuais.

Os estudos de gênero nos serviram como aporte para perceber como o movimento feminista esteve em diálogo com essas representações nas obras nacionais da década de 1980, marcada por filmes que utilizaram-se de protagonistas femininas para enfrentar uma tentativa à quebra – ou mesmo denúncia - de alguns desses padrões e estereótipos. Obras como *“Parahyba, Mulher Macho”* (1983, Tizuka Yamasaki), *“Gabriela”* (1983, Bruno Barreto) e *“A Hora da Estrela”* (1985, Suzana Amaral) nos serviram como exemplos para essa análise. “Afinal, tudo o que se constrói, pode ser desconstruído” (SWAIN, 2014).

O Nordeste é uma região em que os pilares estruturais de sua cultura foram baseados, durante anos, no patriarcalismo, no coronelismo e em padrões sociais tradicionais e conservadores. Os rastros dessa cultura assombram o povo nordestino até os dias atuais, embora em níveis e aspectos diferentes. Analisamos, neste trabalho, elementos que nos permitiram afirmar uma real mudança acerca da região a níveis sociais, econômicos, culturais e políticos. Isto foi importante para que

podéssemos compreender se a mudança representativa da mulher nordestina no cinema ocorreu com base em reais conquistas sociais, ou, se houve, nos últimos anos, uma tendência a novos estilos narrativos no cinema contemporâneo, que permitiriam a abordagem de uma nova personificação para estas mulheres.

Trata-se, do que nos referimos neste trabalho, como “o novo cinema nordestino”. Ao mesmo tempo em que ensaia novas formas estéticas e de linguagem, assume, cada vez mais, seus problemas sociais, elementos identitários, sua pluralidade cultural etc. Existe, gradativamente, uma busca que caminha para o interno, e não para o externo; abandona-se aquela tentativa feroz em assemelhar-se ao cinema padrão, norte-americano. Ao mesmo tempo em que utiliza-se de uma estética mais moderna, aprende a lidar com suas próprias questões através de um olhar mais sensível; para dentro. Personaliza, de tal forma, uma mudança que parte não apenas da linguagem por si só, mas atrelada à novas temáticas e novas narrativas, novas construções de personagem.

Entretanto, ao mesmo tempo em que ousa afirmar essas tendências, devo dizer que nunca o cinema brasileiro é, hoje, um cinema plural. Talvez porque não haja mais o medo de ousar, possui, agora, um público que o acompanha; mas com certeza se deve ao fato de que existe, atualmente, espaço para mais de um tipo de cinema. Isso é fruto do incentivo a produção de conteúdo nacional, e também de uma sociedade que aprendeu não apenas a consumir cinema como entretenimento, mas, a de fato, experienciá-lo enquanto ferramenta social, pedagógica; aprende-se a viver cinema no Brasil.

O feminismo interseccional, citado ao longo deste trabalho, colocou em pauta a importância da utilização do espaço de fala enquanto prática. O espaço de fala assume como principal fator prioritário a vivência, considerando que a prioridade do discurso deva atrelar-se àquele que vive os problemas em questão. De tal forma, a representação da mulher nordestina no cinema brasileiro atual pode ser justificada, também, através do fato de que: o número de nordestinos e nordestinas a produzir, dirigir, escrever roteiros e/ou ocupar cargos de liderança na realização de filmes brasileiros, tem aumentado em grande escala nos últimos anos. Este é um fator importantíssimo, afinal, quem melhor do que um nordestino para falar do Nordeste? Quem melhor do que uma mulher nordestina para entender o contexto social em que essa mulher se enquadra, os problemas que vive diariamente, os fantasmas que a

assombram? É o caso de filmes como “O Céu de Suely” (2006, Karim Ainouz), “O Som Ao Redor” (2013, Kleber Mendonça Filho) e “Amor, Plástico e Barulho” (2013, Renata Pinheiro).

Não pretende-se afirmar, a partir disto, que esta mudança representativa aconteceu de tal forma a contemplar todos os tipos de mulheres nordestinas que existem, da forma mais verossímil possível - até porque, mesmo mulheres, estamos também inseridas em um contexto que nos coloca o tempo inteiro como potenciais reprodutoras de estereótipos, preconceitos e discursos de falsa simetria - mas assumir que, quanto mais próximo o dispositivo representativo do sujeito a ser representado e do contexto social em que o sujeito está inserido, maior a possibilidade de que a representação desse sujeito se aproxime da realidade.

A partir da análise desses elementos, de uma contextualização acerca da atual indústria cinematográfica brasileira, e, sobretudo, da análise fílmica de *Era Uma Vez Eu, Verônica*, podemos afirmar que as mulheres nordestinas retratadas no cinema, atualmente, ocupam um novo espaço. Desvinculadas – ainda que não totalmente - dos padrões estereotipados acerca da cultura nordestina, este espaço as permite tratar de outras questões, tais como: crises existenciais, amadurecimento emocional, empoderamento enquanto mulheres, debates sobre questões de gênero, relações de poder, luta de classes e representatividade.

Há, ainda, um longo caminho a ser percorrido, considerando a vasta desigualdade de gênero atuante no país. Espera-se que, através do sucinto mapeamento feito sobre o contexto social em que se encontram as mulheres nordestinas e do desenvolvimento analítico compreendido acerca do conteúdo narrativo de obras fílmicas nacionais, este trabalho permita uma maior clareza à conceitos que envolvem questões de gênero e noções de identidade, como também o incentivo a problematização da representação dessas mulheres no cinema brasileiro, assumindo sua importância no contexto social em que estamos inseridas.

REREFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz De. **A invenção do nordeste e outras artes:** e outras artes. 5 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

AMÂNCIO, Lígia. **As Assimetrias nas Representações do Gênero.** Revista Crítica de Ciências Sociais, nº34, p.9-22, fevereiro, 1992.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERNADET, Jeand-Claude. **O que é cinema?** Editora Brasiliense, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **La domination masculine.** Saint-Amand-Montrond, Éditions du Seuil, 1998, p.15.

BUTLER, Judith. Gender trouble. **Feminism and the subversion of identity**, New York, 1990. Disponível em: <http://lauragonzalez.com/tc/butler_gender_trouble.pdf> Acesso em Maio de 2016

BUTLER, Judith. Gender trouble. **Feminism and the subversion of identity**, New York, 1990. Disponível em: <http://lauragonzalez.com/tc/butler_gender_trouble.pdf> Acesso em Maio de 2016

CORTEZ, Mirian; SOUZA, Lídio. **Mulheres (in)Subordinadas:** o Empoderamento Feminino e suas Repercussões nas Ocorrências de Violência Conjugal. Psicologia: Teoria e Pesquisa, vol. 24, nº2, p.171-180, 2008.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem Favor:** estudos sobre o amor romântico. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapping the Margins:** Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color, 1993. Disponível em: <http://socialdifference.columbia.edu/files/socialdiff/projects/Article__Mapping_the_Margins_by_Kimblere_Crenshaw.pdf> Acessado em Maio de 2016

CRENSHAW, Kimberlé. **A interseccionalidade da discriminação de raça e gênero.** 2002. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wpcontent/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>> Acesso em Junho de 2016._____. Cruzamento:raça e gênero. UNIFEM, 2004

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação:** refletindo sobre cinema e educação. Belo Horizonte:Autêntica, 2002

EARP, Fabio Sá; SROULEVICH, Helena. **O mercado do cinema no brasil**. Disponível em: <<http://www.ie.ufrj.br/datacenter/ie/pdfs/seminarios/pesquisa/texto04112.pdf>> Acesso em Junho de 2016

ERAUMAVEZEUVERONICA.COM.BR. Disponível em: <<http://eraumavezveronica.com.br/>>. Acesso em junho de 2016.

ESPIG, M. **Ideologia, mentalidades e imaginário**: cruzamentos e aproximações teóricas. Revista Anos 90, Porto Alegre, n. 10, 1998a.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, [1996] 2000.

LAURETIS, Teresa de. **A Tecnologia do gênero**. Indiana University Press, 1987. Disponível em: <<http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>> Acesso em Abril 2016

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 6 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997

MERCER, K. Welcome to the Jungle, in: RUTHERFORD, J. (org.) **Identity: community, culture, difference**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: O Espírito do Tempo 1 - NEUROSE. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres-macho ou sensuais?**: Apontamento sobre a representação das mulheres nordestinas do cinema brasileiro da década de 1980. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/CSO/article/viewFile/2778/3337>> Acesso em Março de 2016.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, abril, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/boccpenafria-analise.pdf>>. Acessado em Junho de 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em Busca de Uma Outra História**: Imaginando O Imaginário. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995. _____ . História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PRINS, Baukje; MEJER, Irene Costeira. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista com Judith Butler. Holanda, 1996.

RUTHERFORD, J. (org.). **Identity: community, culture, difference**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

SAID, Edward W.. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. 5 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. Editora Caminho, 1986.

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/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>>. Acesso em Junho de 2009

SWAIN, Tania Navarro. **Histórias Feministas, História do Possível**, 2014. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/historia%20poss%EDvel.htm>> Acesso em Maio de 2016.

SWAIN, Tânia Navarro. **“Você disse imaginário?”**. In: Tania Navarro Swain. (Org.). **Historia no Plural**. Brasília: EDUNB- UNIVERSIDADE DE BRASILIA, 1994. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br>>. Acesso em Maio de 2016.

VAHL, Mônica Maciel; VASCONCELLOS, Mariele Agosta De. **Mentalidades e imaginário: (des)continuidades**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewfile/1984-8951.2014v15n106p221/pdf_9>. Acesso em Maio de 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**: subtítulo do livro. 2 ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2002.

WOODWARD, Kathryn. Quem precisa da identidade? Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, [1996] 2000.

FILMOGRAFIA

A HORA da Estrela. Direção: Suzana Amaral. Brasil, 1985, 98 minutos.

AMOR Plástico e Barulho. Direção: Renata Pinheiro. Brasil, 2013, 83 minutos.

ÁRIDO Movie. Direção: Lúcio Ferreira. Brasil, 2006, 100 minutos.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Brasil, 2000, 105 minutos.

BAIXIO das Bestas. Direção: Cláudio Assis. Brasil, 2007, 80 minutos.

BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 2015, 87 minutos.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil, 1998, 113 minutos.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 2006, 88 minutos.

CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Brasil, 2005, 93 minutos.

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, 2005, 104 minutos.

CORISCO e Dadá. Direção: Rosemberg Cariry. Brasil, 1996, 112 minutos.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964, 125 minutos.

EU, Tu, Eles. Direção: Andrucha Waddington. Brasil, 2000, 104 minutos.

ERA Uma Vez Eu, Verônica. Direção Marcelo Gomes. Brasil, 2012, 90 minutos.

FEBRE do Rato. Direção: Cláudio Assis. Brasil, 2012, 110 minutos.

GABRIELA. Direção: Bruno Barreto. Brasil, 1983, 102 minutos.

GUERRA dos Canudos. Direção: Sérgio Rezende. Brasil, 1997, 165 minutos.

PARAHYBA, Mulher Macho. Direção: Tizuka Yamasaki. Brasil, 1983, 87 minutos.

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 2014, 106 minutos.

QUE HORAS Ela Volta? Direção: Anna Muylaert. Brasil, 2015, 114 minutos.

O SOM Ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2012, 131 minutos.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Brasil, 2013, 90 minutos.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963, 103 minutos.