

A Mulher Nordestina no Cinema: Construção e Rompimento de Estereótipos¹

Gabriela ARAÚJO²

Cristina TEIXEIRA³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Com base preponderante nos conceitos de *imagético social*, de Durval Muniz de Albuquerque (2009), e perpassando as teorias feministas de *voyeurismo* e *escopofilia fetichista* de Laura Mulvey (1975), pretende-se analisar a representação da mulher nordestina no cinema. Interessada em atentar às variações dos discursos ao longo do tempo – e a perpetuação ou não de estereótipos - escolhi cinco filmes em que a mulher nordestina tem papel relevante, desde os anos 1970 até a década atual. Foram eles: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976); *A Hora da Estrela* (1985); *Corisco e Dadá* (1996); *O Céu de Suely* (2006) e *Que Horas Ela Volta* (2015).

PALAVRAS-CHAVE: cinema; estereótipo; filme; machismo; mulher nordestina

A mulher nordestina em uma visão binária

Sendo o cinema uma forma de representação da realidade, ainda que adaptada, em suas narrativas fílmicas, é possível observar a perpetuação de estereótipos presentes em nossa sociedade. Por outro lado, essas histórias também podem, de alguma forma, trilhar o caminho inverso do padrão, lançando personagens e produtos contra hegemônicos. Esses, são situados por Gramsci (1999, p. 314-415), como “instrumentos para criar uma nova forma ético-política”, cujo alicerce programático é o de denunciar e tentar reverter as condições de marginalização e exclusão impostas a amplos estratos sociais pelo modo amplo de produção capitalista.

¹ Trabalho apresentado no II 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFPE, email: gaby_araujo93@hotmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFPE; email: cristinateixeiravm@gmail.com

A imagem da mulher nordestina na sociedade, por exemplo, é perpassada por uma visão binária, que tende à hegemonia. Ao falar dela, dois tipos de imagem são normalmente construídas: a da “mulher-macho”, do cangaço, com traços masculinizados e fibra forte, ou a mulher “sensual”, vista de uma forma pejorativa. Esse tipo de construção vem do imagético discursivo construído acerca da região Nordeste – e, conseqüentemente, da mulher nordestina - que rotula personagens em poucas características, quando na verdade há uma multiplicidade delas, assim como suas culturas, que não são uniformes:

Existe uma realidade múltipla de vidas, histórias, práticas e costumes no que hoje chamamos Nordeste. É o apagamento desta multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar essa unidade imagético-discursiva. Por isso, o que me interessa aqui não é este Nordeste “real”, ou questionar a correspondência entre representação e realidade, mas sim a produção dessa constelação de regularidades práticas e discursivas que institui, faz ver e possibilita dizer esta região até hoje. (MUNIZ DE ALBURQUERQUE, 1999, p.66).

Considerando que a mídia hegemônica e o campo da comunicação em geral constantemente se utilizam de imagéticos sociais e, assim, perpetuam estereótipos, percebe-se a relevância de entender como se dá a representação da mulher nordestina no cinema. Isso porque, ao assistir narrativas fílmicas, ao verem personagens femininas em papéis protagonistas, as mulheres podem sentir representatividade, ou não. E, levando em conta que o nordestino por si já é alvo de estereótipos, há uma possibilidade de que as mulheres sejam vítimas maiores ainda, por causa do machismo, corrente que coloca o gênero feminino como submisso.

Para estudar a problemática e descobrir se no cinema nacional a mulher é representada de uma forma hegemônica ou se há brechas de representação contra hegemônicas, selecionei filmes a partir dos anos 70 - que foi quando a mulher passou a ter papéis de destaque nas tramas - até a década atual.

O critério de escolha dos filmes foi a repercussão na crítica e eventuais prêmios conquistados em festivais de cinema, além de terem que apresentar uma mulher com papel de destaque. A seleção passou por alguns cortes. Na primeira versão do arquivo, eram treze filmes. Porém, foi concluído que alguns deles passavam longe de ter protagonismo feminino, o que fugiria um pouco do foco. Depois, ficaram dez filmes (alguns passaram por substituições). Apesar de todos eles atenderem aos critérios de escolha, seria muito material para a dimensão do projeto.

No último corte, foram selecionados cinco filmes para análise, um de cada década. Foram eles: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976); *A Hora da Estrela* (1985); *Corisco e Dadá* (1996); *O Céu de Suely* (2006) e *Que Horas Ela Volta* (2015). Assisti aos filmes tentando atentar não apenas à construção do perfil das mulheres, mas também a questões como a montagem do filme, o enquadramento e o posicionamento da câmera.

Anos 70 com *Dona Flor e Seus Dois Maridos*

Dirigida pelo cineasta carioca Bruno Barreto, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) é uma comédia baseada no romance de mesmo nome, do escritor Jorge Amado. No início da década de 1940, Dona Flor (Sonia Braga), professora de culinária em Salvador, é casada com Vadinho (José Wilker), que dedica grande parte de sua vida a farras e jogos nas boates da cidade. A vida de abusos e noites em claro acaba por acarretar sua morte precoce num domingo de Carnaval de 1943, deixando Dona Flor viúva. Um tempo depois, ela se casa de novo, com o recatado farmacêutico da cidade. Com saudades do antigo marido, que apesar dos inúmeros defeitos, era querido por ela nas relações íntimas, acaba causando o retorno dele em espírito, que só ela vê. Isso deixa a mulher em dúvida sobre o que fazer com os dois maridos que passam a dividir o seu leito.

O filme foi por 34 anos recordista de público entre o cinema brasileiro, levando mais de 10 milhões de espectadores aos cinemas, até ser ultrapassado em 2010 por *Tropa de Elite 2*. Foi refilmado nos Estados Unidos como *Meu Adorável Fantasma*, em 1982, e será refilmado no Brasil, com gravações já iniciadas. Foi adaptado também em forma de minissérie para a Rede Globo, em 1998.

Análise

Na primeira cena do filme, homens estão sentados bebendo e cantando, até que aparece uma mulher do outro lado da rua. Um dos homens grita, empolgado – e com olhar sexualizado- para ela e grita “Olha que mulata! ”. Todos os homens se levantam e correm para acompanhar ela dançar. Nesse momento, um deles, Vadinho, levanta a saia e fica dançando perto da mulher, como se estivesse gesticulando uma penetração sexual. No contexto, a mulher nordestina é vista pelo olhar masculino, como um fetiche. Seria a *escopofilia fetichista*, uma das teorias fundadas por Laura Mulvey (1975).

Para Mulvey, o inconsciente masculino tem duas possibilidades de escapar dessa ansiedade de castração: colocando a mulher em uma posição

desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo), ou, pela completa negação da castração, substituindo ou transformando a figura feminina por/em um fetiche – este é o mecanismo da escopofilia fetichista, bastante visível no culto da estrela de cinema. Mulvey, Laura (1975 apud WELDNER, S.; ANTAKLY, C.; PEDRO, V, 2005).

Apesar do olhar fetichista dos homens, a câmera tenta seguir o caminho contrário. Ela não foca em nenhuma parte específica do corpo da mulher, como ocorre diariamente na mídia hegemônica, que tende a sexualizar o corpo feminino. Na cena, podemos ver no mesmo plano a mulher que está dançando e Vadinho. Além disso, é possível ter uma boa visualização de quem está ao redor, as outras pessoas que observavam a dança e interagiam.

Durante a tentativa de interação de Vadinho, a mulher continua dançando normalmente e, em certo momento, até se esquiva. Não o ignora bruscamente, mas também não interage. Após isso, o homem cai no chão e a mulher continua dançando. Talvez uma metáfora quanto à resistência e empoderamento da mulher, que segue de cabeça erguida enquanto o homem opressor recebe punições. Porém, logo em seguida, um homem grita dizendo que o caído está morto. A música para e todos interrompem a dança. É formada uma roda em torno dele, e sua mulher chega gritando de casa o seu nome. Depois, chora em seus braços.

Enquanto o velório acontece dentro de uma casa e Dona Flor chora pelo marido, o carnaval continua acontecendo do lado de fora. Na cozinha, algumas mulheres comentam sobre ele bater em sua esposa. Inclusive a mãe dela, que diz: "Você já sofreu muito nas mãos desse homem, venha agora descansar". Ela responde dizendo que está bem, apesar de sua expressão não condizer com isso. Dona Flor vê ao fundo uma mulher chorando muito. Esboça um olhar de desconfiança, talvez supondo que ela mantivesse um caso com o seu falecido marido.

Em seguida, a montagem do filme passa a seguir uma lógica de *flashback*. Flor está sentada pensando. Enquanto isso, a câmera dá um foco em seu rosto e surge a voz dela falando da comida preferida de Vadinho, que era siri mole. Aí passa uma imagem dela preparando a comida, no passado. Depois disso, ela lembra da lua de mel deles. Eles fazem sexo, e, até então, Vadinho parece ser apaixonado e fiel a ela. Porém, quando

Dona Flor acorda, percebe que ele não está mais na cama. Vadinho tinha ido para o cassino, onde se divertia e se relacionava com outras mulheres.

Em outra cena, enquanto Vadinho está na janela de casa de cueca e tocando nas partes íntimas, Dona Flor diz que deseja que ele a leve ao Palace, nos cassinos, e ele nega, dizendo que já falou que não a quer nesses lugares. “De mal falado já basta em sobra comigo”, diz. Aí, observa-se uma atitude machista de Vadinho e *voyuerista*, que coloca a mulher em uma posição desvalorizada.

Voltando ainda mais no tempo, Vadinho pede dinheiro emprestado a Dona Flor, que se recusa. Ele começa a ficar agressivo, a ameaçando. Enquanto ela corre para longe dele, a câmera fica trêmula, talvez mostrando a tensão da mulher e o sentimento horrível que é fugir de um agressor. Por fim, ele bate nela e consegue arrancar o dinheiro de suas mãos. Tudo isso para no fim descobrirmos que o dinheiro era para jogar. Mais tarde, ele faz uma serenata para Dona Flor e ela o perdoa. Flor representa algo muito recorrente em nossa sociedade, as mulheres que vivem em um relacionamento abusivo, mas não se dão conta, ou demoram muito para conseguir sair deles.

Mesmo após a reconciliação, Dona Flor decide que vai passar uns dias fora de casa para dar um gelo em Vadinho, mas, quando está saindo, ele aparece bêbado e caído na frente de casa. A esposa o socorre e leva para cama para cuidar dele. Nesse momento, em uma visão hegemônica, o protagonista do enquadramento seria Vadinho, mas a câmera escolhe focar no rosto de Dona Flor, que está esboçando um grande sofrimento. Há, aí, uma valorização do sentimento da mulher.

Em outro momento, Vadinho finalmente leva a mulher para o cassino. É uma noite tranquila. Em casa, fazem sexo. Mais uma vez, a câmera foca em Dona Flor, que esboça prazer. Nesse momento, o *flashback* parece estar chegando ao fim. As palavras que ela falava logo no início dele, sentada na cadeira, “Nunca mais seu cheiro, nunca mais sua língua”, vêm à tona de novo.

Com o fim do *flashback*, o filme volta a seguir a ordem inicial dos fatos, que seria o luto pela morte de Vadinho. Dona Flor sai de preto nas ruas e as pessoas se lamentam. Ela vai deixar flores no túmulo do falecido marido. Quando volta, vai cozinhar e fica reflexiva. Depois lava o rosto, como se estivesse tentando aliviar a dor. Faz indagações em pensamento, que tendem à sua valorização e superação do sofrimento, como: “O que

oferecer a um hospede? Uma viúva bonita e moça, eu sei de uma assim”. E aí ela aparece nua na cama, como se estivesse se empoderando.

É como se a cena anterior tivesse marcado o fim de seu sofrimento. Depois disso, ela aparece toda arrumada, sem a roupa de luto, em um encontro com as amigas. O farmacêutico da cidade paquera Dona Flor. Com Norma, sua amiga, lendo uma carta apaixonada dele, chegam à conclusão de que ela precisa casar de novo. E então, ela casa.

Dona Flor e o farmacêutico vivem uma vida tranquila, pacata, e, até certo ponto, alegre. Mas falta algo para ela. Em certo momento, ela vai para o quarto e encontra Vadinho deitado em sua cama. Só ela o enxerga. Depois de muito negar, eles fazem sexo. Uma cena representativa é quando estão os dois dormindo na cama e o farmacêutico deita ao lado também. Dona Flor dá um beijo na bochecha dos dois. Em todos os lugares – inclusive à igreja - Dona Flor leva os dois, um em cada braço. Com essa cena, o filme acaba e vão os três juntos caminhando, até que a imagem vai se afastando e não dá mais para vê-los. Agora, o poder é da mulher.

Anos 80 com *A Hora da Estrela*

A Hora da Estrela (1985) é um filme do gênero drama, dirigido pela paulista Suzana Amaral. É uma adaptação do romance homônimo da escritora Clarice Lispector. Macabéa, uma nordestina de dezenove anos, orfã de pai, mãe e da tia que a criou, vai para São Paulo ser datilógrafa. Ela vai morar numa pensão e tem uma vida sem muitas emoções. Conhece Olímpico de Jesus e os dois começam a namorar. Porém a relação não se sustenta e Olímpico acaba trocando Macabéa por sua colega de trabalho. A partir daí a história se desenrola.

O filme teve boa aceitação da crítica. No Festival de Berlim (1986), Suzana Amaral ganhou o Prêmio da Crítica e Melhor Atriz com Marcélia Cartaxo. Além disso, ganhou cinco prêmios no Festival de Brasília (1985) e levou Melhor Diretor (Suzana Amaral) no Festival de Havana.

Análise

Macabéa (Marcélia Cartaxo),¹⁹ começa a trabalhar como datilógrafa, mas seu trabalho não agrada muito. O chefe reclama de ela não ser bonita – dentro dos padrões - como se isso fosse um pré-requisito para a contratação de uma mulher. Após quase ser demitida,

há uma cena dela no espelho, passando a mão no rosto, como se estivesse se culpando. Uma década mais tarde e a mulher nordestina ainda é vista pelo olhar masculino *voyeurista*. Mas, nesse caso, era como eles achassem que ela merecia ser punida e desvalorizada justamente por não estar nos padrões.

Macabéa anda pelas ruas até entrar em um estabelecimento que tem uma placa dizendo ‘vaga para moças’. Dorme lá. É sua nova casa. A construção de Macabéa como mulher foge dos padrões. Ela come muito e não é vaidosa. Quando acorda, sua colega de quarto troca de roupa na sua frente. A câmera mostra os seios dela, mas não há uma mudança de foco. É um enquadramento padrão, que não objetifica a mulher. Enquanto isso, Macabéa se troca embaixo dos lençóis, mas diz que é por questão de costume.

Uma cena representativa é quando Macabéa almoça com sua colega de trabalho, Glória (Tamara Taxman), que pergunta se ela já fez um aborto. Ela diz que não, e confirma ser virgem. A colega diz que perdeu a virgindade com 15 anos e já fez 5 abortos, afirmando não ter tido medo. É uma perspectiva importante de ter sido abordada. Provavelmente isso ocorreu justamente pelo fato de o movimento feminista estar em ascensão na época. Apesar disso, depois, Glória – que se encaixa no padrão estético de *escopolia fetichista* – diz que Macabéa precisa se alimentar melhor para criar ‘peitinho’ e ‘bundinha’, como se precisasse disso para ser aceita socialmente. Como quem não considera a crítica, a cearense diz que come o que é mais barato, o que cabe no seu orçamento (costuma ser cachorro-quente), mas ela diz que gosta mesmo é de goiabada com queijo. Ela não se submete à mudança de seus gostos e personalidade para se encaixar nos padrões sociais, o que ocorre de forma uniforme durante o filme.

“Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de coca-cola”. É como a personagem se define. Exausta da rotina, Macabéa pede uma folga do trabalho. Vive um momento de liberdade, só que em seu quarto, cantarolando e se admirando no espelho. Ela parece estar muito feliz. Em certo momento, no espelho, coloca um pano na cabeça como um véu de casamento. E gosta do que vê, talvez pela primeira vez. Depois, vai a um parque. Conhece um homem, Olímpico (José Dumont), citado no início. O que os une é o fato de serem ambos nordestinos e órfãos.

Durante o filme, Macabéa pergunta o significado de algumas palavras para Olímpico, como ‘cultura’, por exemplo. Ele não gosta muito das perguntas. Demora para responder e, por fim, desconversa. A câmera foca no sorriso que Macabéa esboça ao

perceber que ele também não sabia o significado. Ele não sabia mais do que ela. Ela não era inferior ou submissa, e se dá conta disso. Em outro momento, Macabéa diz que quer saber o significado da palavra ‘mimetismo’ e Olímpico diz que isso não é coisa para moça saber. Uma década se passou, e o tratamento do cabra macho nordestino com a mulher, pela qual deveria ter respeito, ainda é igual.

Olímpico acaba se interessando – e se envolvendo - com Glória. Quando isso acontece, ele termina o namoro com Macabéa. O foco da câmera vai se aproximando para o rosto dela. É como se as palavras do homem não importassem. O sentimento da mulher é, mais uma vez, colocado como mais importante. Um tempo depois, ela está se olhando no espelho, muito triste, e coloca o batom, que nunca teve costume de usar. Não é como se ela tivesse visto a necessidade de usá-lo para se encaixar nos padrões. Mas é como se houvesse vontade, de se conhecer e se empoderar.

Perto do final do filme, Macabéa vai na cartomante, Madame Carlota (Fernanda Montenegro). Ela diz que quando a cliente sair de lá, a vida dela vai mudar e ela vai conhecer um gringo que vai ser o amor da sua vida. Na verdade, ela sai de lá, compra um vestido que faz ela se sentir bem e, quando sai, é atropelada pelo tal gringo. Porém, em outras vidas, Macabéa aparece sorrindo e indo de encontro a ele. O foco final da câmera é no sorriso dela. Talvez uma representação do empoderamento alcançado pela personagem no final do filme. Apesar do sofrimento que passa ao longo da trama, na cena citada anteriormente, em que compra o vestido, é como se ocorresse a libertação dela. Não importava se ela iria ou não ter um companheiro. Ela por si só já bastava.

Anos 90 com *Corisco e Dadá*

As mulheres do Cangaço, movimento social ocorrido no sertão nordestino durante o fim do século XIX e início do século XX, têm como representação geral Maria Bonita, esposa de Lampião, o cangaceiro de maior destaque. Elas costumavam ser submissas aos homens. No entanto, mesmo sem participar diretamente nas batalhas com os outros grupos, formavam elementos importantes no movimento do cangaço. Eram colaboradoras de forma indireta no movimento, cozinhando, cuidando dos feridos e costurando os trajes dos cangaceiros. Apesar disso, em *Corisco e Dadá* (1996), a mulher conquista papel de destaque.

Corisco e Dadá conta a história de Corisco (Chico Diaz), cangaceiro conhecido como “Diabo Loiro”, e sua mulher, Dadá (Dira Paes), que aos 12 anos é raptada e estuprada

por ele. Com o tempo, ela se integra ao bando, que tenta se livrar das emboscadas armadas por Zé Rufino, chefe da polícia volante que pôs a prêmio a cabeça do cangaceiro. O filme é baseado em fatos reais e roteirizado e dirigido por Rosemberg Cariry, cearense.

No festival de Brasília (1996), o filme venceu na categoria de melhor atriz, com Dira Paes. No festival de Gramado (1996), venceu na categoria de melhor ator (Chico Diaz) e foi indicado à categoria de melhor filme. No festival de Havana (1996), venceu na categoria de melhor edição (Severino Dadá) e foi indicado ao Grand Coral (Rosemberg Cariry). No Festival de Cuiabá (1996), recebeu o prêmio Coxiponé na categoria de melhor atriz (Dira Paes).

Análise

Logo no começo, quando estão aparecendo imagens do cangaço, visualizamos Dadá apontando uma arma para a câmera, com sorriso debochado, enquanto está acompanhada do marido. Ela é que tem poder. Dadá, por estar no cangaço, é a personagem que mais se aproxima do estereótipo de ‘mulher-macho’ nordestina, correspondente ao *imagético social* existente. Em paralelo, há uma mulher narrando a história dos dois. Os homens a escutam atentamente. A mulher tem sua voz respeitada.

Mas o gênero feminino ainda é colocado em vitrine. Corisco está almoçando na casa de um desafeto e pede que ‘tragam a menina’ (filha do homem) porque ele quer ver. Quando trás, ele a olha dos pés à cabeça, com olhar sexualizado. Apesar disso, a câmera não acompanha o olhar do homem. Fica estática, como se quem estivesse por trás dela não concordasse com aquilo. Corisco ia matar o dono da casa. Em vez disso, leva Dadá com ele. Diz que vai mata-lo é de desgosto.

Corisco para o cavalo e manda Dadá descer, na mata. Começa a tirar os acessórios do corpo e se aproxima dela, com intenção de estuprá-la. Ela sai correndo, enquanto ele grita, rindo. A câmera começa a balançar, como se estivesse demonstrando o nervosismo e sentimento dela ao passar por aquela situação. Corisco consegue derrubá-la. Ela luta com ele até o último momento, mas ele consegue consumir o ato e viola a sua intimidade. Nesse momento, a câmera foca em suas mãos nervosas e suas pernas, tentando fugir. Depois, no seu olhar de sofrimento. O foco está sendo total na visão da mulher, no que ela estava passando naquele momento, e não do olhar do estuprador. Em

outra cena, algumas mulheres cuidam de seus ferimentos, evidenciando a força da união feminina.

Uma cena triste e até irônica é presente no filme. Dadá cresce um pouco e Corisco a dá uma arma de presente, dizendo que ela precisa aprender a se defender, pois o mundo em que vivem é muito perigoso. Engraçado é que ele mesmo a violentou. Um tempo depois, eles vão se acertando e Dadá tem um filho, que acaba falecendo posteriormente. Mais uma cena que retrata o machismo presente no cangaço: quando os cangaceiros acham que uma mulher do bando está traindo o homem com outro, dizem: “A mulher é sua, faça o que quiser com ela”. Então, ele a mata. Já com o homem, não acontece nada. Podemos também ver um exemplo de relacionamento abusivo, em que a mulher é considerada um objeto de posse do homem. Várias flores caem em cima do corpo da mulher nesse momento. Depois, a mulher que está contando a história do filme aparece chorando. Como um simbolismo das mulheres, que sentem a dor das outras em momentos como esses.

Durante o filme todo, Dadá fica tentando convencer Corisco a sair da vida do cangaço. Quando está debilitado, ele é que pede isso a ela, que recusa veemente. Agora, Dadá é a mulher nordestina forte, de pulso. Ela é quem toma as rédeas da situação, e não mais o homem. Depois disso, resolvem fugir, já com uma filha. No fim, Corisco morre e Dadá fica. Luta o máximo possível contra os inimigos.

Anos 2000 e *O Céu de Suely*

O Céu de Suely (2006) é um filme teuto-brasileiro-francês de 2006, do gênero drama, dirigido por Karim Aïnouz. Hermila (Hermila Guedes), tem 21 anos, nasceu e foi criada na pequena cidade de Iguatu, Ceará. Grávida, tenta a vida em São Paulo com o namorado. Meses depois, não conseguindo emprego, volta à cidade natal. Aguarda por um mês o retorno do namorado, pai da criança, que some, sem deixar pistas. Ao perceber que foi abandonada, resolve mais uma vez fugir daquele lugar, mas desta vez para o Rio Grande do Sul, onde talvez existam condições melhores.

Sem dinheiro para a viagem, ela adota o pseudônimo de Suely, e resolve rifar o próprio corpo entre os homens da cidade. O vencedor terá o que ela define "Uma Noite no Paraíso". Sua atitude gera muita polêmica entre o povo local, e principalmente entre sua família. Enquanto o prêmio da rifa não sai, ela ainda tem que terminar uma questão mal resolvida com um ex-namorado de adolescência.

O filme acumula 19 prêmios nacionais e internacionais, incluindo melhor filme e melhor atriz no Festival de Havana, 3 prêmios no APCA (melhor filme, melhor diretor e melhor atriz) e os mesmos 3 prêmios no Festival do Rio.

Análise

O Céu de Suely começa com Hermila, de 21 anos, voltando de São Paulo com o filho Matheuzinho (Matheus Vieira) para Iguatu, uma pequena cidade no interior do Ceará, o local em que nasceu. Diz que lá em São Paulo era tudo muito caro e não dava mais para ficar. O marido dela, Matheus, deve chegar em um mês. No início da narrativa fílmica, Hermila diz: “Ele disse que queria casar comigo ou morrer afogado”, fazendo referência ao marido. Não é o caso de morrer afogado, mas ele desaparece da vida dela. Não avisou nada. Hermila teria que cuidar do menino sozinha.

Hermila sai para dançar. O olhar sexualizado dos homens em direção a ela é enfático. É uma mulher que passa pela *escopofilia fetichista*, já que ela é uma figura sexualizada e integrante dos fetiches dos homens da cidade. Porém, ela não aceita com facilidade os padrões. É uma mulher que quer liberdade. Hermila trabalha lavando carro. Ela é uma representação da mulher nordestina desconstruída, longe da submissão. Uma amiga dela chega perto e diz que é a primeira vez que vê uma mulher lavando carro, o que confirma o que foi dito anteriormente.

Durante o filme, Hermila vende rifas de whisky, até que tem a ideia de rifar o próprio corpo. “Vou me rifar, ser rica e comprar uma casa para morar com meu filho”. Suely passa a ser o nome que ela coloca nas rifas. O desejo dela não era virar prostituta. Porém, com a convivência com a amiga Georgina, que faz programas com caminheiros, ela acredita ser capaz de suportar uma relação sexual por dinheiro.

A noite com o vencedor acontece, mas ela fica o tempo inteiro com um olhar desconfortável. O ganhador da rifa, que não está aparecendo no enquadramento da imagem, leva Suely de volta para a cidade, voltando do motel. A expressão no rosto de Suely demonstra vontade. Vontade de realizar os próprios sonhos e desejos. No mesmo plano, sua tia e sua amiga a acompanham no trajeto, como forma de garantir sua segurança. Vemos aí a sororidade, um sentimento de união entre as mulheres.

Quando chega, vai logo embora, de ônibus. João (João Miguel), um homem do seu passado que ela reencontrou durante a trama e com quem teve um rápido

relacionamento vai atrás dela. Ele era apaixonado por Hermila. Não queria que ela fosse embora. Tenta acompanhar o ônibus dela de moto, mas não consegue. Suely parte. Sozinha. Deixa o filho com a avó, confiando que cuidará bem dele. Era o desejo de Suely ser livre. E foi.

Apesar de vários homens terem cruzado o destino de Suely, como Matheus, João e os próprios homens da cidade, que nutriam o desejo de ter “Uma Noite no Paraíso” com ela, a mulher não se mostra submissa a nenhum deles. O que apresenta mais influência é o ganhador da rifa, já que foi com o dinheiro dela que Suely conseguiu comprar a passagem de ônibus e viajar. Mas eles estão sempre em lugar secundário. Passam pela vida dela e compõem papéis, mas nenhum é determinante direto do seu destino. Ela é responsável por isso.

Anos 2010 e *Que Horas Ela Volta*

Que Horas Ela Volta? (2015), foi escrito e dirigido por Anna Muylaert. Trata dos conflitos que acontecem entre uma empregada doméstica de origem nordestina e seus patrões de classe média, criticando as desigualdades da sociedade brasileira.

Até o dia 25 de outubro de 2015, o filme levou 454 mil espectadores aos cinemas brasileiros. Antes de estrear no Brasil, o longa já tinha sido visto por quase meio milhão de pessoas na Europa. Somente na França, em apenas quatro semanas de exibição o filme superou a marca de 150 mil ingressos vendidos. Na Itália, alcançou a 8ª posição do ranking dos filmes mais vistos. Nos EUA, teve uma bilheteria considerada satisfatória para uma produção estrangeira, arrecadando \$376,986 mil.

Análise

A mulher nordestina é, agora, empregada doméstica. Mais do que isso, é praticamente mãe do filho da sua chefe, Fabinho (Michel Joelsas). Val (Regina Casé) cuida dele com todo o carinho, desde que ele era uma criança. Logo no início do filme, com o menino ainda pequeno, há uma cena em que ele está brincando com Val na piscina e sente a falta da mãe. “Que horas ela volta? ”, ele pergunta. Mas não havia previsões. Com tanta ausência – e presença de Val – Fabinho acabou criando relações afetivas com ela, enquanto acabou ficando afastado da mãe.

Bárbara (Karina Teles), a mãe de Fabinho, é uma consultora de moda que trabalha muito. Ela prioriza o trabalho e acaba não tendo tempo para se relacionar com o filho. Já

o seu pai, Carlos (Lourenço Mutarelli), é artista e rico por herança da família. Ele não sai de casa para trabalhar, então vive no ócio. Poderia ter uma relação de afeto com Fabinho, mas aparentemente ela não é construída. Val é como se fosse os braços de Carlos. Ele sempre pede que ela busque água para ele, mesmo que esteja na cozinha, ao lado da geladeira. Quando ele quer luz na piscina, Val aperta o interruptor para ele. A câmera sempre tenta focar em Val, mostrando a sua agonia ao ter que atender todos os pedidos. Os três dizem que ela faz parte da família. Para Fabinho, isso parece chegar perto de ser real. Mas para Carlos e Bárbara, a realidade é bem diferente do que eles falam.

A casa em que moram é grande e sofisticada. O casal tem o seu quarto e Fabinho tem o seu. Há também um quarto de sobra, para os hóspedes. Mas, enquanto esse quarto fica vazio pela maioria do tempo, Val dorme em um quartinho bem pequeno, com uma janela que não dá para lugar nenhum, com um colchão ruim e passando calor. Se ela era da família, por que não ficar no quarto de hóspedes, que está vazio?

Jéssica (Camila Márdila), a filha de Val, vem para questionar isso. Chega na casa dos patrões da mãe. Quando diz que foi lá para prestar vestibular em arquitetura na universidade pública, é julgada. “É muito concorrida”, dizem, como se ela não fosse capaz, por vir do Nordeste, ser mulher e pobre. Um tempo depois, Carlos e Fabinho apresentam a casa à recém-chegada.

Quando vê o quarto de hóspedes, Jéssica se oferece para ficar dormindo e estudando lá, pois não queria ficar no quartinho. Bárbara não gosta nada da ideia, mas Carlos diz que não há problemas. Não é como se ele realmente acreditasse nisso. Ele tenta ser educado e legal porque tem interesses românticos nela. É possível perceber no olhar dele, mesmo pouco tempo depois dela chegar. Descobrendo os conhecimentos da menina em artes e arquitetura, ele fica ainda mais interessado. Realiza refeições com ela, conversa, a chama para o seu ateliê – e dá um quadro a ela – realiza passeios por São Paulo e até pede a sua mão em casamento. Mas Jéssica não estava interessada. Fabinho também aparenta demonstrar interesses por Jéssica, mas ela só se aproxima dele como amigo. Nesse caso, Jéssica se aproximaria mais da *escopofilia fetichista*, por ser considerada objeto de desejo do homem. Apesar disso, em nenhum momento a câmera trata a filha de Val de uma forma sexualizada, focando no seu corpo. O que interessa é mostrar a sua personalidade.

Em outro momento, Bárbara faz um suco para Jéssica, que está sentada, enquanto ela toma o dela em pé. Os olhares de reprovação para a menina são enormes. Demonstram que a mulher pobre, nordestina e filha da empregada não tem esse direito e não deve estar nesse lugar.

Já em outra cena, Val diz para Jessica: “Tu que se acha melhor que todo mundo, superior a todo mundo”, e ela diz: “Não me acho melhor não, só não me acho pior, é diferente”. Jessica já representa a mulher nordestina empoderada, enquanto Val ainda corresponde às expectativas de padrão dos patrões, comuns ao *imaginário social* existente, da mulher submissa e que não questiona. Jéssica os rompe.

Um objeto de grande simbolismo no filme é a piscina da casa. Val nunca pôde entrar lá. Talvez nunca a tenham impedido, mas ela nunca sentiu que fosse o seu lugar, já que não havia liberdade. Mesmo com a mãe aconselhando a menina a não o fazer, Jéssica acaba entrando na piscina, derrubada por Fabinho e um amigo. Bárbara, que está no quarto, se revolta. Pede para mandar esvaziar a piscina. É perceptível no olhar dela que aquelas mulheres não seriam “merecedoras” de ocupar aquele espaço. Como se por serem pobres e nordestinas fossem menos respeitáveis ou importantes.

Mais à frente, quando já não aguenta mais a presença da menina, Bárbara pede a Val que, enquanto estiver lá, Jessica não passe da porta da cozinha. Com isso, a menina se revolta e vai embora, um dia antes do vestibular. Jéssica acerta 68 questões na prova, enquanto Fabinho acerta apenas 2. Nesse momento, Val percebe que não é menor do que ninguém pela posição social e origem que tem, e muito menos Jéssica. Assim, ela toma coragem para entrar na piscina – quase vazia – que nunca tinha tido coragem.

Da piscina, Val liga para Jéssica dizendo que está muito orgulhosa e revela onde está. É aí que ela percebe que deveria ser tratada como igual. Um tempo depois, ela se demite. É como se ela se libertasse e fosse encontrar tempo para viver e se conhecer. Passa a morar com Jéssica e o seu bebê, que vem para São Paulo só depois que ela é aprovada no vestibular. Antes disso, Val nem sabia da existência do menino. Apesar de ficar chateada no início, segue em frente. Ela quer criar aquele menino, diferente de como não pôde fazer com a filha, já que estava cuidando de Fabinho.

Considerações Finais

A partir da análise dos filmes *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976); *A Hora da Estrela* (1985); *Corisco e Dadá* (1996); *O Céu de Suely* (2006) e *Que Horas Ela Volta* (2015), com base nas teorias de *imagético social*, *voyeurismo* e *escopofilia fetichista*, pode-se perceber que, apesar de retroceder em alguns aspectos, o cinema não vem estereotipando a mulher nordestina.

Desde os anos 70 até os dias atuais, podemos perceber variações de perfis entre as mulheres. *Dona Flor*, por exemplo, começa como uma mulher submissa e termina como empoderada e dona da situação. *Macabéa* parecia não se incomodar com a vida pacata que levava, mas, no fim, é também a sua felicidade que importa. *Dadá*, que vivia no cangaço, começa como submissa e acaba tomando as rédeas das situações. Já *Suely* sempre foi livre e optou por seguir o desejo de ser ainda mais. Em *Que Horas Ela Volta*, Val começa presa aos padrões e termina liberta. Sua filha, *Jéssica*, teve grande responsabilidade nisso, se mostrando muito empoderada durante o filme inteiro.

Cada mulher é particular, subjetiva e tem suas características pessoais. Mas, nos filmes escolhidos para análise, todas têm algo em comum, que, no fim, acaba sendo o desejo pela liberdade. A filmagem e montagem dos filmes, na maioria das vezes, também tende a priorizar os sentimentos e reações das mulheres, deixando de lado a visão da comunicação hegemônica que tende a focar no olhar masculino.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**.4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.
- MORAES, Dênis de. **Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: A Contribuição Teórica de Gramsci**. Revista Debates, Porto Alegre, v.4, n.1,p.54-77, 2010.
- MULVEY, Laura. "**Visual Pleasure and Narrative Cinema**." Screen, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- WELDNER,S.; ANTAKLY,C.; PEDRO, V. **Políticas do olhar: Feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Revista Estudos Feministas, 2005.