



DEPOIS DO SUPER HOMEM, A MULHER MARAVILHA?

Produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense

Keyla Negrão

Unisinos (Doutorado)

Resumo: O texto discute uma relação entre os efeitos de sentidos de identidades femininas e seus contextos de produção na cinematografia regional da Amazônia paraense. A perspectiva é de promover um diálogo entre as matrizes estético-discursivas e as mudanças socioculturais, tendo como parâmetro histórico a segunda metade do século XX e o início do século XXI, como trajetória cinematográfica de construção das temáticas das identidades femininas.

Palavras-chave: Mulheres, Cinema, Identidade.

Apresentação

O aparecimento e ênfase do *homem* na história das Ciências Humanas é coisa recente (FOUCAULT, 1981). Nos estudos da Comunicação, um campo do saber ainda mais em vias de debates, o *homem*, tem sido compreendido como sujeito, orquestrador de práticas sociais e transformações culturais. A retomada de Benjamin nos recentes estudos tem sido sintomática dessas discussões, que tem suas marcas na experiência cotidiana e nas dinâmicas culturais um vetor de produções do conhecimento científico também em vias de fortalecimento. A entrada no século XXI promoveu uma série de balanços epistemológicos, culturais, políticos acerca das individualidades. E um dos territórios mais visitados foi o da mulher: sua história, seu corpo, enfim, seu lugar.

Foram séculos de lutas sufocadas ou minimizadas pelo discurso, assentado no patriarcalismo e perseguições cristãs às *bruxas* ou nas formas de normatização do corpo feminino, o estigma de Eva. Em meados do século passado, os engajamentos das mulheres ganharam mais visibilidade, pois suas lutas e estratégias se tornaram mais radicais. Elas ocupam a cena midiática, uma forma moderna - *pós-moderna* – de *sacralização* e mediação –



dos papéis femininos e, sobretudo, das campanhas feministas, que são marcadas por fortes apelos ao coletivo (KRISTEVA, 1999).

Afinal, a organização e unidade foram necessárias. *Malu mulher, TV mulher, Mulher* (nos anos 80 e 90); e *Mulheres apaixonadas, Agora é que são elas e A casa das sete mulheres* (2003) são sintomas de um paradigma em vários formatos das mudanças que as mulheres participaram como protagonistas. As cenas políticas e das descobertas científicas (o silicone, a lipoaspiração, o bronzamento artificial, a ligadura de trompas, a inseminação artificial, o clone, etc) também são lugares, onde outros poderes começaram a sensibilizar e recompor as forças sociais: os lugares da mulher.

No caso da América Latina, as mídias de massa também contribuíram significativamente para a construção das idéias de nação, de região, aproximando ainda mais os estudos da comunicação e os estudos da cultura (MARTÍN-BARBERO, 1987). Um desses universos de deslumbramento *arqueológico* tem endereço nas produções culturais da Amazônia paraense. A idéia e corporeidade instituídas como textos de mulher e Amazônia são a um só tempo uma inspiração e um depósito de envergaduras do imaginário. Dessa premissa que parto para refletir sobre deslocamentos de sentidos sobre as identidades femininas no cinema paraense.

Um a reflexão em sintonia com as mudanças socioculturais e comunicacionais, que produzem formas plurais de construção de personagens numa cinematografia simbolicamente deslocada dos centros de produção nacional e internacional. A reorganização das alianças intercontinentais por razões econômicas, geopolíticas, culturais e comunicacionais colocam a Amazônia como uma zona de muitas atenções. A Amazônia tem a maior reserva de água do planeta, está localizada numa zona de fronteira estratégica na América Latina, área com maior potencial ecológico e mineral do Brasil, etc.

Assim, essa reflexão está conectada à produção de uma fala de um lugar, onde historicamente, se tem isolado territorial, política e simbolicamente, embora se tenha disseminado sua importância como patrimônio da humanidade. Nesse sentido, a produção audiovisual do Pará se constitui num lugar de recriação de cinebiografias de mulheres amazônidas, como possibilidades de produtores locais recontarem as histórias de personagens da vida cotidiana paraense que fecundam e povoam os imaginários sociais.



Então, tenta-se costurar situações de identificações femininas, como uma dimensão estética da cidadania dessa gente que vive nesse lugar que tem uma grife tão fetichizada: a Amazônia brasileira. A escolha dessa reflexão no território do cinema se dá, metodologicamente, pela observação de um número significativo de filmes paraenses, formatos curta metragem, ficção ou documentários, cujo debate das identidades se encontra em foco. A inserção de um produto fílmico da Amazônia paraense tem implicada a construção de imagens-sentido, modelos de mulheres num contexto globalizado.

A perspectiva deste ensaio tem o interesse em alojar a magia de visitar o território de imagens desconhecidas, outras pouco amadurecidas e algumas res-significadas dos contextos de produção do cinema paraense, condições que possibilitaram sua realização em mais diversos contextos. Nos interessa olhar para os mundos dos *homens e mulheres* que fizeram as histórias de um cinema paraense com quase cem anos de trajetória de ficções¹, documentários, novos formatos mais recentes construídos numa linguagem que não é só nosso objeto de estudo, mas de prazer e fascínio.

Nossa competência narrativa não reside num chão antropológico. Nosso desejo é fazer um vôo por vidas de personagens, suas ações, sua ocupação dos processos socioculturais de alimentação das narrativas. Os domínios desse universo de produção são as invenções de tradições e reinvenções de urbanidades, como matrizes dessa questão, tomando como postura epistemológica a compreensão de Adriano Rodrigues (1997) de que “nem tudo se globaliza e nem tudo se localiza”. Nos termos aqui discutidos, nem todos os modos e os formatos de narração se homogeneizam como uma premissa de inserção das falas femininas aqui problematizadas.

Depois do super homem, a mulher maravilha?

[...] existe uma espécie de corpo feminino ideal, que habita o campo discursivo da moda, da publicidade, das revistas direcionadas para mulheres, que não coincide e que parece mesmo ignorar o biótipo feminino de fato. Após o movimento feminista dos anos 60, as mulheres, sem dúvida, conquistaram direitos, que, todavia, não substituíram antigas tarefas atribuídas ao papel feminino. Pelo contrário, traduziram-se no campo social como “conquista” de novos deveres, somando novas funções e papéis aos antigos.

¹ Registra-se que os primeiros trabalhos documentais feitos por estrangeiros no Pará datam da última década do século XXI.



[...] Segundo esse discurso, uma mulher “ideal”, além de ser boa mãe, dona de casa e esposa, também deve ser bem-sucedida profissionalmente, sexy, bem informada, inteligente, excelente amante e magra, magérrima. (BRAGA, 2002: 62).

A visão idílica mulher-homem dá lugar a inversões: ele fica em casa, ela vai pra rua ganhar o pão de cada dia; ela veste calça e vai à luta, ele cuida do bebê, das tarefas de dono-de-casa, coisas que custaram caro à mulher, à sociedade. Mas os índices de violência ainda são altos contra as mulheres e alguns nem aparecem nas estatísticas, as mulheres têm medo de denunciar, mas as delegacias, ao menos, existem. Não se discute satisfatoriamente a questão do aborto, mas se tem as clínicas clandestinas, a camisinha feminina e as pílulas...E elas são umas das que mais morrem de AIDS e a gravidez na adolescência é um dado relevante no campo e na cidade...

As mulheres vão recompondo seus discursos, afinal, são formadas de muitas matrizes. As regras da lembrança e do esquecimento de certos acontecimentos que as traduzem, as enunciam em imagem também sofrem os impactos desses tensionamentos de matrizes culturais, e não de mera inclusão ou exclusão de tipos estéticos, os processos que remanejam os sentidos são também políticos. Então, tem-se uma mulher com superpoderes, a *mulher maravilha* do século XXI? A totalidade e esgotamento da matriz feminina?

As mídias também são, junto com a medicina, conformadoras do corpo e desejos femininos, portanto, instituindo matrizes inescapáveis a esse tema. As normatizações são chaves para compreensão das personagens que vemos, hoje, *da vida como ela deve ser*, da aceitação social. Da força, por exemplo, que os belos peitos, lombos e bundas dão aos contornos da *mulher maravilha*, que são índices de audiência e caixa cheio para os cirurgões plásticos e afins. As implicações éticas e estéticas, mercadológicas e socioculturais dessas mulheres são assuntos da agenda social. A cabeça e corpo perfeito, o lugar quase naturalizado da prótese são promessas de felicidade, uma forma de sacralização da qual nos incita, nos indigna, nos preocupa, nos seduz, nos anima.

Esse texto pretende ser uma via reflexiva para essas questões que fazem parte da temática das identidades sociais, mas promovendo um deslocamento, como condição de criar uma pluralidade de formas de compreender as mulheres, não como totalidade, mas como fragmentos, *estilhaços*, enfim, construídas de várias matrizes, inclusive das masculinas, e experiências, plenas de suas incompletudes.



A perspectiva que ora se pretende é construir um ambiente de reflexão da mulher não como dado quantitativo, mas como sujeito cultural, histórico, que transita por tempos e espaços diversos. As identidades não são essências a serem resgatadas, intactas, puras, mas um movimento e postura a serem percebidos nas cinematografias paraenses como lugares de reconstrução de leituras de universos femininos.

A mulher mudou de cena: múltiplas identidades femininas no cinema

(Baden Powell & Vinícius de Moraes, 1967)

[...] *Uma mulher tem que ter qualquer coisa além da beleza,
qualquer coisa de triste,
qualquer coisa que chora,
qualquer coisa que sente saudade,
um molejo de amor machucado,
uma beleza que vem da tristeza de se saber mulher,
feita apenas para amar,
para sofrer pelo seu amor,*

[...] *há sempre uma mulher a sua espera
com os olhos cheios de carinho,
e as mãos cheias de perdão [...]*

A música tem sido desde muito um veículo de discussão dos temas ligados as identidades cultural e nacional (SÁ, 2000). E o samba, a bossa nova são lugares privilegiados de discussão da condição feminina. A mulher tem povoado a inspiração de poetas, intérpretes, homens da vida cotidiana, de intelectuais. E a década de 60 foi marcada por mudanças significativas nesse terreno simbólico, político, cultural, epistemológico, individual fértil das narrativas sobre a condição feminina.

E 1967, ano da publicação de *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, Vinícius de Moraes e um de seus parceiros, protagonistas do movimento *bossa nova* brasileiro, saem com os versos de um *Samba da Benção*. Os versos cantados são, uma metalinguagem musical, que traz a mulher como o signo da beleza, da tristeza, da resignação da espera, da complacência, da emotividade como valores essenciais. Nesse território, as coisas do sexo e da sujeira pertenciam às perdas, às mulheres de vida fácil e durante séculos deixaram de ser ditas (ÁLVARES,

1995), simbolicamente rejeitadas, mas concretamente vividas. As submissas ainda habitam o século XX.

Na mesma avalanche e esteira da “revolução cultural” daquela década, o movimento feminista vivia os ecos da leitura do *Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir. As mulheres, esse *nós invisível*, às vezes, discutiam os modelos e paradigmas éticos das sociedades patriarcais que elegeram o signo da grinalda como o símbolo da aspiração, das normas éticas femininas.

O cinema, na sua vasta história, sempre se colocou como um repertório de sentidos de mulheres, como identidades temáticas, que habitam o imaginário social, as fantasias, as ficções e docudramas. O cinema se constitui nesse ensaio como um domínio de problematização das tentativas de uniformizar os sentidos. No caso, das feminilidades atuais, das quais as imagens eletrônicas, historicamente, têm tido o poder e “magia” de construir e desconstruir, de agregar e transformar linguagens e formatos.

Essa idéia de pluralidade está em consonância com o papel que as mulheres vêm desempenhando nas sociedades democráticas, que tem na liberdade não um fim de conquistas, mas como afirma Kristeva (1999), sempre como uma possibilidade de recomeço: “sou livre porque posso começar qualquer coisa de novo”. Assim, as mudanças socioculturais vividas, sobretudo, a partir dos meados do século XX, significaram uma pulsante possibilidade de construção de sentidos de narrativas das mulheres, sobre as mulheres, de construção de imagens que revisitam a narrativa fílmica das mais diferentes culturas, sobretudo da cultura ocidental.

Na mesma década, o movimento cinemanovista traz *Xica da Silva* de Cacá Diegues. E, dessa geração, do cinema brasileiro, a mulher desmistifica a relação de exílio, assepsia e anonimato da sua sexualidade. Norma Bengel é o primeiro no feminino do cinema brasileiro: *Os cafajestes*. Um filme que também traz o ator Jece Valadão, que encarnou o papel do machão, a popularização de um jeito malandro playboy brasileiro. O privado de Vinícius ficou público, a mulher foi acompanhada no seu fluxo, construindo outras formas de sacralização que indicava seu espaço e seu tempo, sua liberdade de manejar as normas, discursivizar a própria carne.

O tabu e desejo convivem, não como um passe de mágica, mas com um tensionamento social dos mitos, que fora positivamente acompanhado de múltiplas formas de enunciação de uma sociedade complexa, onde mulheres são recompostas de várias matrizes, sujeitos de muitas



histórias. As identidades audiovisuais assumem, assim, muitos códigos distintos de sentidos das feminilidades. Mudanças conjunturais na política, anos mais tarde levam a um crescente eleitorado e eleitas femininas aos cargos representativos. Elas ocupam o legislativo, o executivo, o judiciário, uma história mais de trabalho e menos romantismo.

A mulher continua nova, bonita e carinhosa, mas já faz o homem gemer sem sentir dor. No cinema, a paraense, Vanja Orico é companheira do capitão Galdino Ferreira, o Cangaceiro; e, na televisão, Tânia Alves é companheira de Virgulino Ferreira, o Lampião anos mais tarde.

A essa altura a Tv brasileira, que segundo Gláuber Rocha (MOTA, 2001), deveria ser a parceira no desenvolvimento de políticas públicas para a criação de um cinema-indústria brasileiro, da sua auto-sustentabilidade, passava a ser também importante formadora dos sentidos das identidades femininas no país. As novelas, programas de entretenimento, jornalismo, e, sobretudo, as minisséries, foram importantes para a circulação de identidades temáticas nos domínios de reflexão de diferentes sentidos que traduzem as mudanças estéticas, ideológicas, éticas, morais, econômicas, religiosas, sociais ocorridas no século XX. Transformações que afetam as narrativas audiovisuais acerca do tema das mulheres. A exemplo dos produtos midiáticos a seguir:

Cananga do Japão (TV Manchete), Maria Bonita, Maria Moura, Malu Mulher, A engraçadinha, Bambolê, Elas por elas, Anos Dourados e Anos Rebeldes, TV Mulher (TV Globo), Maria do Bairro (SBT), Cara a Cara, nos anos 80. E no cinema, o emblemático sucesso de Uma linda mulher nas bilheteiras do Brasil, mais tarde os desenhos animados Pocahontas e A pequena sereia(EUA). E o primeiro filme de Carla Camuratti, Carlota Joaquina, marcando um novo ciclo do cinema brasileiro, depois da quebra da Embrafilme, são sintomas de ações estratégicas da visibilidade feminina em vários campos sociais e também sinais de que muita coisa está por fazer, antes de esgotar num sentido de mulher maravilha uma força totalitária dos sentidos dessas identidades.

E na segunda metade dos anos 90 e nos os primeiros anos do século XXI, As domésticas, Eu, tu, eles (Brasil) e Um encontro de amor (EUA), A professora de piano (França) e o Crime do padre Amaro (Espanha-México) podem até ser desigualmente exibidos por razões de mercado, políticas culturais², itens indispensáveis, quando se trata de cinema. Porém,

² O Brasil, segundo diagnóstico feito por várias entidades ligadas ao audiovisual no país, vive um déficit nessa área. O país importa US\$695 milhões em produtos audiovisuais e só consegue exportar US\$40 milhões. E a maioria desse produto se

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação e Cultura das Minorias**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



sempre nos remetem a “velhas” narrativas do conto da Cinderela ou do emblemático ideário dos anos 60: a liberação sexual e o conto de fadas do casamento e procriação. Claro, reconfiguradas pelas situações atuais das questões étnicas, geopolíticas, socioculturais.

Amazonas, Marias, Cunhãs e tantas outras: a cena filmica paraense

O corte que se opta fazer aqui é histórico. Isso é uma forma de facilitar a organização de filmes heterogêneos nos seus formatos e enfoques, mas similares nas suas identidades temáticas. E isso poderá fornecer ao leitor uma panorâmica do tema e os deslocamentos que essas matrizes temáticas foram sofrendo dentro de contexto diferentes por ações de visibilidade diversas, onde as identidades femininas estão em pauta. Essas construções fazem parte da agenda filmica, tomando como parâmetro a década de 60, um marco das transformações culturais e sociais que se refletem nas formas narrativas e como essas, vão influenciando as dinâmicas sociais, fomentando a *circulação* (VERÓN, 1987) de projetos de identidades.

Década de 60

Líbero Luxardo³, em 1962, lança o primeiro longa metragem paraense *Um dia qualquer*. O diretor paulista realizou filmes documentais e de ficção e como afirma Luzia Álvares (1995) “os dois gêneros usaram como ‘background’ a místico-exótica Amazônia”. O mundo vivia mudanças em termos de tensões do sexo enclausurado, das morais instituídas, da ebulição da ética das “certinhas”, derramando-se outras cenas, em que mulheres passaram a ficar devotadas ao culto ao sexo, à liberação sexual, ao culto à pílula, no tempo em que o lema hippie de “não faça guerra, faça amor” invadiu o cinema.

O filme é uma viagem pela memória de um homem que vagueia pela cidade, onde conheceu, amara e perdera sua amada *Maria de Belém*, vivida pela atriz Lenira Guimarães. O passeio do homem organiza o espaço da narrativa por espaços funcionais da cidade socialmente

concentra em telenovelas da Rede Globo. Os EUA que detém 83% do mercado audiovisual mundial têm no Brasil, 92% dos produtos de consumo importados.

³ Os únicos quatro longa-metragem produzidos no Pará foram dirigidos por Líbero Luxardo. Além de *Um dia qualquer* (1962), *Marajó, barreiras do mar* (1964), e *Um diamante e cinco balas* (1966) e *Brutos inocentes* (1974).

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação e Cultura das Minorias**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



construídos pela idéia das personagens exóticas que constróem a imagem da cidade. Dentre essas personagens, as mulheres.

Em contraposição a senhora Maria de Belém, a lembrança do viúvo viaja por recônditos da cidade que tiram ao público os véus das prostitutas. A morte da personagem Maria de Belém nos induz a metáfora do nascimento de um outro tipo de mulher, a mulher livre. No filme, a falecida e a mulher livre não transitam pelos mesmos espaços, há uma cena óbvia da exclusão das prostitutas. Os cortes indicam a existência de tipos diferenciados de sentidos de mulheres, mas a não possibilidade de convivência dos mesmos na ação narrativa, uma tem que morrer para outras serem lembradas.

E a lembrança é reintroduzida na cena como uma confusão mental-audiovisual, que reimplanta a realidade, o modelo freudiano tão claramente aparece no cinema (DUARTE). A realidade é a sexualidade obsessiva: strip tease, bares, inferninhos, etc. A arquitetura da rua lembra que Maria de Belém morreu, a senhora casada, dona-de-casa, madames da sociedade belenense das décadas de 10 e 20.

São tempos que Belém do Grão Pará ainda vivia o áureo período da borracha na Amazônia, a cidade tinha uma aura de *Belle Epòque*, tempos em que a aristocracia paraense ia ao cine *Olympia*⁴ para ser vista. Um certo romantismo cerca a zona do meretrício. O figurino das prostitutas, as mulheres seminuas, os casarões no estilo barroco e neoclássico, a elegância das cafetinas, sintomas da “busca de tempos perdidos” numa cidade, que naquela época, já começava a ostentar o status de metrópole da Amazônia.

Líbero Luxardo dirigiu *Um dia qualquer* num tempo de uma vigência de um modelo político de um certo coronel Barata, interventor, durante a ditadura de Vargas por dois mandatos longos, que durou décadas no Pará. O populismo vanguardista acenava também para o desenvolvimento da cidade, e o desenvolvimento das grandes cidades naquela época já vinha carregado de promessas da liberdade feminina.

(Riachão; intérprete: Cássia Eller)

Ai, meu, Deus, ai, meu Deus o que é que há?
A nega lá em casa não quer trabalhar,
Se a panela tá suja, ela não quer lavar,
Quer comer engordurado, não quer cozinhar,

⁴ O cine Olympia é o mais antigo em funcionamento no país.



Se a roupa tá lavada, não quer engomar
E se o lixo tá no canto, não quer apanhar,
E pra varrer o barracão, eu tenho que pagar,
Se ela deita de um lado, não quer se virar,
A esteira que ela dorme, não quer enrolar,
Quer, agora, um Cadillac para passear.
Ela quer me ver bem mal
Vá morar com o diabo que é imortal

Décadas de 70 e 80

Nessa época, o Pará vive grandes transformações políticas, econômicas e ambientais com a implantação de grandes bases estrangeiras para exploração mineral. É o chamado período de instalação dos Grandes projetos, como da ALBRAS, Vale do Rio Doce, etc. A migração de estrangeiros para a implementação dos projetos, assim como a migração de populações do campo para a cidade, amazônicas, nordestinas, sendo remanejadas pelas situações acordadas no campo político criam uma necessidade de sobrevivência das populações locais numa transitividade real e simbólica. A circulação de tantas culturas e deslocamentos das referências simbólicas descortinam outros horizontes narrativos das populações locais.

Nessas décadas temos os exemplos de *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky, e *Maria das castanhas* de Edna Castro, explora-se de outros ângulos a liberdade que as gerações anteriores haviam sinalizado como tendência narrativa, como necessidade de discutir as transformações e implicações, que, aquela altura eram inegáveis sobre o papel das mulheres na sociedade, na vida cotidiana. As mulheres, como matéria-prima das imagens, encarnando em personagens fílmicos *alegorias* de um tempo e espaço transformados da Amazônia paraense.

Ambas as personagens indicavam, em formatos e suportes diferentes, a idéia de um processo de transição com reflexos absurdos no imaginário social dessa região. A dicotomia campo/cidade tão presente nos discursos sobre as identidades nacional e cultural brasileira está centrada na ação de *Iracema* e quebradeiras de castanha. As morais das temáticas identitárias femininas começam a eliminar máscaras de moralidade sexual e criar sentidos para as mazelas da migração, e da liberdade e desenvolvimento, como valor e conquista, mas também como horrores.



O orgasmo já era visto como coisa natural, o trabalho e a família como valores aspirados no texto denúncia de Bodansky e no poema documental de Edna Castro, a estética mudou, a dramaticidade estava dada pelo rosto delas e não mais mediadas por lembranças de homens. Os filmes eram alertas: o que estávamos fazendo com as mulheres? O romantismo dá lugar as tensões sobre as conquistas legitimadas num contexto em que o reconhecimento da Amazônia como território cultural tinha nos seus filmes as mulheres como signo inquestionável da exportação.

(Renato Russo)

[...] Sou fera, sou bicho, sou anjo
e sou mulher
Sou minha mãe, minha filha,
Minha irmã, minha menina
Mas sou minha, só minha
E não de quem quiser
Sou deus, tua deusa, meu amor [...]

Década de 90 e início do século XXI:

Nesse período temos um número significativo de sentidos das identidades temáticas em questão. Os formatos, gêneros e linguagens se diversificam. A cinematografia paraense vive também o início de uma outra euforia e oxigenação do cinema brasileiro. E podemos dividir entre documentários e ficção os seguintes produtos:

Documentários: Marias e Josés de Nazaré, de Úrsula Vidal.
 Outras vozes: a Marujada, UFPA.
 Saias, laços e ligas, de Risoleta Miranda.

Ficção: As mulheres choradeiras, de Jorane Castro.
 Dias, de Fernando Segtowick.
 Marília, de Ronaldo Salame.
 Nayara, a mulher gorila, de Marta Nassar.



È necessário ressaltar que não há condições de, nesse espaço, fazer um mergulho mais profundo nos sentidos das narrativas acima citadas, por questões de formato e limitações que este ensaio impõe. Mas, se persegue aqui as noções gerais que norteiam os processos de análise de produtos midiáticos, a partir dos processos socioculturais, que nos permitem ter uma visão mais crítica e ampla das condições de produção da cinematografia, enquanto construtora dos sentidos das identidades femininas.

Mas, num sentido geral, diríamos, com suas especificidades narrativas que encantam e desencantam diferentemente, claro, que esse período é marcado pela convergência de múltiplos sentidos, onde podemos reconhecer muitos códigos de décadas passadas: a tradição, a religiosidade, a cidade, as biografias como estratégias narrativas, as questões étnicas e políticas e as sexuais. O cinema paraense, como uma tendência também de indústrias estrangeiras, faz uma espécie de movimento que “passa a limpo o próprio cinema” (DUARTE).

È um tempo de reapropriações narrativas, de uma espécie de discussão de um ciclo de conquistas e perdas que pode significar esse universo feminino tão abundantemente visitado pelo cinema. Vários imperativos estavam em jogo: a liberdade, a família, a sexualidade, o desejo, o trabalho criaram condições de o cinema paraense construir suas heroínas, vilãs, e vítimas, mas todas personagens protagonistas de um tempo de circulação de muitos projetos de identidades. Prostitutas, senhoras, patricias, anônimas, celebridades fazem parte desse repertório desse período. Os modelos estão se acotovelando na rua, na vida cotidiana e também habitando o mundo mídia. A ficção não vira as costas para esse cotidiano, do qual se alimenta e devolve matérias-primas, formas possíveis de lermos o mundo dessas mulheres, mundo, muitas vezes, reconstruídos por mulheres.

Considerações

A mulher que se busca discutir é a que está em trânsito, que tem a capacidade de ocupar esferas sociais diferentes, dotada não só de uma diferença sexual biológica, mas de uma leitura do mundo específica. Busca-se construí-la e entendê-la do seu território de mulher, com potencialidades de narrar suas histórias de dor, de aspirações, de conquistas, de lideranças, de trivialidades, de sexualidades, de enfermidades, de silêncios e vazios, de



peleias, enfim, dos manejos de seus afetos. E as narrativas fílmicas têm sido um lugar privilegiado de tensionamentos dos seus vários sentidos: as predestinações de *Eva, de Maria Machado (telenovela)* e *da Garota da capa*.

E compreender que a rendição de algumas mulheres a essas matrizes estéticas devem ter suas razões de ser, a submissão também é um fato não uma idealização, que deve ser enfrentado, não negligenciado. Não se trata de fazer um estudo com intuito de fazer denúncias secas, panfletárias, emblemáticas, ou dar testemunho jornalístico. Mas de pensar como alguns estilhaços desses sentidos nos tocam cotidianamente, nos afetam com sutilezas, com a capacidade que as imagens têm não só de ver as mulheres, mas de reconstruí-las, como já enfatizei. E essas reconstruções são sintonizadas com sentidos antigos da busca de uma linguagem regional audiovisual, preocupada com sua soberania e mudanças locais afetadas por dinâmicas globais.

A riqueza do material estudado nos aponta o cinema não como um repositório de autorretratos emblemáticos de mulheres, de uma forma psicologizante, melancólica, mas se constitui em um lugar que tensiona algumas matrizes, das quais a sociedade em vários campos sociais promove e reorganiza dinâmicas de leituras da realidade, que, inclusive, conduzem a reciclagens narrativas constantes e aperfeiçoamento das competências discursivas. Hoje, tem nas mudanças dos códigos penal e civil, por exemplo, outras pautas sobre a virgindade, o aborto, a condição de cônjuge como uma dessas matérias explosivas a serem mastigadas pelo cinema.

O cinema é, então, aqui entendido como uma possibilidade de oferta e reconstrução dos seus olhares do mundo. E um convite a refletir como lemos esses universos femininos dentro de outros universos e interações sociais, possíveis de serem visitados por estratégias comunicacionais de suas visibilidades e como forma de controles e normatizações. Não é à toa que, hoje, prostitua deixou de ser glamour ou tema de exclusão somente, para ser profissão e com sindicato, assim como das domésticas e ainda há muito que se pensar sobre um material rico e humano que transborda, mas também afeta as mídias.

Afinal, nós interagimos com as mulheres todos os dias, nos acotovelamos em seus corpos, que são em si o que elas nos dizem do mundo, das intervenções que sofreram compulsoriamente ou por opção da “máquina do homem”, das cenas da vida cotidiana. A cotidianidade, que são jogos de muitas das interfaces das mulheres, mais do que retratos de



exclusões simbólicas ou determinismos mercadológicos. A vida pulsa complexa. E as *Evas*, *Patrícias e Marias João* se entrecruzam, originando matrizes híbridas. As simplificações estigmáticas ficam para o lugar comum, do qual podemos aprender e suspeitar, jamais ignorar.

O cinema se constitui, assim, em fontes participante da reflexão social para essa matriz que aparece sorrateiramente: a *superpoderosa*, a *mulher maravilha*...e as implicações sociais (as cobranças, os deveres, os prazeres, as dores, as exposições, os exílios, os sucessos, as misérias, simplicidades, espertezas...) desses seres que se anunciam. E a narrativa, como nos incita a pensar Kristeva, sempre entendida como um começo, que também não é uma redenção, mas uma graça e uma tensão.

Essas personagens também podem nos fazer compreender algumas cenas que continuam para além das telas. Nossa reflexão se estende para outros limites de intervenção social e linguagens, que são conformadoras de sentidos de múltiplas identidades. E somos afetados por suas formas vorazes de elas se apresentarem a nós: plurais, estilhaçadas, silenciosas.

Referências

- ÁLVARES, Luzia Miranda. O espaço e o tempo feminino em Um dia Qualquer. IN: *Revista cem anos de cinema*. Belém/PA, Ed. UNAMA (Curso de Letras), nov.1995.
- BRAGA, Adriana. A cultura feminina e o reflexo de suas mudanças na sociedade. IN: SILVEIRA, Fabrício & ENDLER, Sergio (orgs.). *Cultura e Midiatização*, cadernos de comunicação, nº 9. São Leopoldo/RS, PPGCC- UNISINOS, jan., 2002.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. O amor mudou de endereço: uma análise das transformações do conceito de amor no discurso feminino.
- BRITTOS, Valério Cruz. Televisão, inserção e relação social. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. 3, nº 02, p. 173- 179, PPGCC/Unisinos, São Leopoldo/RS, dez, 2001.
- EICHENBERG, Fernando. Amor de salvação - entrevista com Julia Kristeva -. In: *Revista República*, nº 36, ano 03, Ed. D'Avila Comunicações, 1999 (p.99- 113).



- FOUCAUT, Michel. As palavras e as coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- KRISTEVA, Julia. Estrangeiros para nós mesmos. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1994.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica, uma poética do imaginário. Belém, Cejup, 1997.
- MANGUEL, Alberto. Lendo imagens – uma história de amor e ódio. São Paulo, Cia das letras, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Barcelona, G.Gilli, 1987.
- MIRANDA NETO, Manoel José de. O dilema da Amazônia. Belém/PA, Ed. Cejup, 1986.
- MOTA, Regina. A épica eletrônica de Glauber: um estudo cinema e TV. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. Entre raízes e antenas – notas sobre música popular e identidade nacional. Manaus, anais Intercom, 2000.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. Experiência, modernidade e campo dos media. In: reflexões sobre o mundo contemporâneo. Teresina, Proex-UFPI, Ed. Revan, 2000.
- VERÓN, Eliseo. Semiosis de lo ideológico y del poder – la mediatización. Buenos Aires, Ed. Oficina de Publicaciones/UBA, 1997.
- WOITOWICZ, Karina Janz. Consumo cultural & hibridizações: as tensões local/global. In: SILVEIRA, Fabrício & ENDLER, Sérgio (orgs), *Cadernos de Comunicação – Cultura e mediatização*, nº 09 p. 11- 27, PPGCC/Unisinós, São Leopoldo/RS, 2002.