



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
**CAMPUS I**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
**CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**ALINE RAFAELLI GOMES ALEXANDRE SANTOS**

**HISTÓRIA E CINEMA: O ARQUÉTIPO DA MULHER NORDESTINA EM “A  
HORA DA ESTRELA” (1985) E “MADAME SATÃ” (2002)**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2023**

**ALINE RAFAELLI GOMES ALEXANDRE SANTOS**

**HISTÓRIA E CINEMA: O ARQUÉTIPO DA MULHER NORDESTINA EM “A  
HORA DA ESTRELA” (1985) E “MADAME SATÃ” (2002)**

Trabalho de conclusão de Curso (Artigo) apresentado ao Departamento de História do Centro de Educação - CEDUC, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura Plena em História.

**Área de concentração:** História Cultural.

**Orientadora:** Prof. Dra. Maria do Socorro Cipriano

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237h Santos, Aline Rafaelli Gomes Alexandre.  
História e cinema [manuscrito] : o arquétipo da mulher nordestina em "A Hora da Estrela" (1985) e "Madame Satã" (2002) / Aline Rafaelli Gomes Alexandre Santos. - 2023.  
20 p.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.  
"Orientação : Profa. Dra. Maria do Socorro Cipriano, Coordenação do Curso de História - CEDUC. "

1. Relações de gênero. 2. Regionalismo. 3. Cinema. I.  
Título

21. ed. CDD 801.95

**ALINE RAFAELLI GOMES ALEXANDRE SANTOS**

**HISTÓRIA E CINEMA: O ARQUÉTIPO DA MULHER NORDESTINA EM “A HORA DA ESTRELA” (1985) E “MADAME SATÃ” (2002)**

Trabalho de conclusão de Curso (Artigo) apresentado ao Departamento de História do Centro de Educação - CEDUC, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura Plena em História.

Área de concentração: História Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Maria do Socorro Cipriano

Apresentado em: 19 / 06 /2023

**BANCA EXAMINADORA**



Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria do Socorro Cipriano (Orientadora)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof<sup>ª</sup>. Ma. Márcia de Albuquerque

Centro Universitário (UNIESP)



Prof. Dr. José Adilson Filho

Universidade Estadual da Paraíba(UEPB)

*A minha família, amigos, professores e todos que encontrei durante essa jornada e que de alguma forma contribuíram para a conclusão de mais uma etapa da minha vida, a estes. DEDICO.*

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	6
2. O NORDESTE: CINEMA NOVO E CINEMA DE RETOMADA .....	9
3. MARCÉLIA CARTAXO EM MACABÉA E LAURITA: FACES DA MULHER NORDESTINA .....	11
4. MARCÉLIA CARTAXO EM SUA REAPRESENTAÇÃO DA NORDESTINIDADE .	15
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	17
6. REFERÊNCIAS	

## HISTÓRIA E CINEMA: O ARQUÉTIPO DA MULHER NORDESTINA EM “A HORA DA ESTRELA” (1985) E “MADAME SATÃ” (2002)

Aline Rafaelli Gomes Alexandre Santos<sup>1</sup>

### RESUMO

O objetivo desta pesquisa é refletir sobre os arquetípicos da mulher nordestina através dos filmes *A Hora da Estrela* (1985) e *Madame Satã* (2002). Nessa perspectiva, algumas questões serão problematizadas: baseado no contexto sociopolítico do país, são analisados os períodos em que a produção fílmica passa por transformações sob as influências do Cinema Novo e do Cinema de Retomada, junto às suas políticas de incentivo ao audiovisual. Em seguida, com base nas personagens interpretadas por Marcélia Cartaxo: Macabéa e Laurita, serão refletidos os distanciamentos e similaridades das narrativas apresentadas nas obras, assim, mapeando quais os estereótipos constituem a figura da mulher nordestina no imaginário social. Por fim, são colocados os desdobramentos do machismo e xenofobia que atravessam Marcélia Cartaxo em sua vivência enquanto atriz. **Metodologicamente**, o cinema pode ser pensado enquanto um agente histórico de luta e (re)existência das coletividades marginalizadas, tomando essas existências não apenas fixadas no lugar da subalternidade, mas reafirmando as pluralidades e complexidades dos sujeitos. Este trabalho se encontra vinculado a Linha de Pesquisa da História Cultural, portanto, tais reflexões encontram-se amparadas pelos seguintes referenciais teóricos: Barros (2011); Ferro (1992); Pesavento (2003); Gatti (2007); Albuquerque Jr (2011).

**Palavras-chave:** Relações de Gênero; Regionalismo; Cinema.

### ABSTRACT

The aim of this research is to reflect on the archetypal characteristics of northeastern women through the films *A Hora da Estrela* (1985) and *Madame Satã* (2002). From this perspective, some issues will be problematized: based on the sociopolitical context of the country, the periods in which film production undergoes changes under the influences of Cinema Novo and Cinema de Retomada are analyzed, along with their policies to encourage audiovisual production. . Then, based on the characters played by Marcélia Cartaxo: Macabéa and Laurita, the differences and similarities of the narratives developed in the works will be reflected, thus mapping which stereotypes constitute the figure of the northeastern woman in the social imaginary. Finally, the stimuli of machismo and xenophobia that cross Marcélia Cartaxo in her experience as an actress are placed. **Methodologically**, cinema can be thought of as a historical agent of struggle and (re)existence of marginalized collectivities, taking these existences not only fixed in the place of subalternity, but reaffirming the pluralities and complexities of subjects. This work is linked to the Cultural History Research Line, therefore, such reflections are supported by the following theoretical references: Barros (2011); Ferro (1992); Pesavento (2003); Gatti (2007); Albuquerque Jr (2011).

**Keywords:** Gender Relations; Regionalism; Cinema.

---

<sup>1</sup> Aluna de graduação em História na Universidade Estadual da Paraíba - Campus I. E-mail: alinerafaelli.gomes@gmail.com

## 1 INTRODUÇÃO

*“A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe? Não, para os homens não existe”*

*(A Hora da Estrela, Clarice Lispector)*

A escolha temática inicialmente se apresenta como uma paixão pelo cinema e pelas produções audiovisuais, que me acompanharam boa parte da vida. Além disso, a arte cinematográfica possibilitou enxergar através de suas lentes as múltiplas realidades, o que gera sentimentos de identificação e/ou estranheza, assim como, a História também proporciona. Através do cinema, é possível pensar algumas estruturas sociais, ao exemplo das relações de gênero e da regionalidade no Brasil. Considerando essa perspectiva para o presente trabalho, pretendo discutir a seguinte questão: refletir sobre o arquetípico da mulher nordestina através dos filmes “A Hora da Estrela” (1985) e “Madame Satã” (2002). Para a realização dessa proposta, faz-se necessário questionar a naturalização das imagens dessas mulheres nordestinas, considerando também aspectos xenofóbicos que perpassam a construção imagética, resultado de um processo histórico segregacionista e classista.

Pesquisar a relação entre Cinema e História é fundamental para compreensão dos elementos que compõem o imaginário social dentro de um determinado contexto. No sentido que, a arte cinematográfica, a dramaturgia e o audiovisual também correspondem a uma leitura do contexto histórico que pode ser construído com intuito subversivo, simultaneamente ao reforço de estereótipos. Assim, a presente pesquisa sobre o arquétipo da mulher nordestina no cinema brasileiro será aqui balizada pela análise das personagens Macabéa e Laurita, pois estas carregam características de um roteiro engessado na subalternidade da mulher nordestina. Segundo Jung (1978, p. 55-56), os estudos sobre o conceito de arquétipo procede: “Os temas arquetípicos provêm, provavelmente, daquelas criações do espírito humano transmitidas não só por tradição e migração como também por herança. Esta última hipótese é absolutamente necessária [...]”. Assim, a ideia de arquétipos vai além do âmbito da psicologia clínica e é aplicada em uma compreensão mais ampla dos fenômenos culturais, particularmente na constituição de narrativas desde mitos até produções audiovisuais.

Nessa perspectiva, podemos indagar sobre o *modo* como a linguagem cinematográfica ajuda na elaboração dessas imagens femininas, ao encená-las em espacialidades e temporalidades específicas. Pois, como afirma José D'Assunção Barros (2011, p.181) sobre a importância da fonte fílmica para história cultural:

[...] a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a história cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados a uma determinada sociedade historicamente localizada.

Então, uma sequência de imagens que narram uma história correspondente a um potente veículo de poder para validar ou romper com narrativas, captando nas lentes as complexidades dos sujeitos, as estruturas sociais e o imaginário construído historicamente.

A linguagem cinematográfica também exerce uma intervenção sobre a memória social, e mesmo que essa arte pretenda assumir, inicialmente, uma condição autônoma, os poderes dirigentes sendo o Estado ou a Indústria atuam na disseminação ou na censura das produções para a população. Como afirma Marc Ferro (1992, p.14)), “cineastas, conscientemente ou não,



estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões”.

Especialmente para os governos autoritários, o cinema torna-se um alvo importante de controle. No Brasil, período da ditadura militar, alguns filmes foram censurados, por exemplo o filme *Cabra marcado para morrer* (1984), uma produção do diretor Eduardo Coutinho que pretendia contar a história da vida e morte do lavrador João Pedro Teixeira, um dos fundadores da Liga Camponesa de Sapé (PB), morto em 1962 a mando de latifundiários, foi interrompida pela censura durante a ditadura militar, iniciada em 1964 quando começara as gravações. O diretor Eduardo Coutinho procura Elizabeth Texeira, esposa de João Pedro Texeira, para conhecer melhor a história desse líder camponês. Visto que, desde a morte de João, Elizabeth decide dar continuidade a sua luta, o que a torna uma das maiores figuras de resistência e importância do movimento camponês, pois, como afirma Muniz (2010, p.2) “[...] ela não diz apenas sim a continuação às lutas como também as convicções políticas do seu marido, mas ela diz sim a existência de uma líder [...]”. Dessa forma, ela utiliza das memórias que possui do marido para reafirmar a relevância de sua luta por um mundo mais justo e igualitário para que não caia no esquecimento. Além disso, Elizabeth seguiu dedicando a vida para o fortalecimento e resistência das Ligas Camponesas, reiterando a relevância desse movimento revolucionário para história nacional, como coloca Muniz (2010).

Assim, o cinema também influencia os marcadores sociais, já que os padrões, no que diz respeito ao governo vigente, como foi no período dominado pelos militares aqui no Brasil - são estabelecidos de acordo com o contexto que está sendo produzido, atendendo aos interesses morais e ideológicos das camadas dominantes. Por isso, não surpreende que a ditadura militar no Brasil, na segunda metade do século XX, que perseguiu todos aqueles que questionavam o governo vigente, manteve uma rígida censura sobre tudo que era produzido durante o período.

Os filmes que serão analisados para composição deste Trabalho de Conclusão de Curso fazem parte da carreira da atriz e diretora Marcélia Cartaxo. Nascida em Cajazeiras, na Paraíba, e que atualmente, representa um dos maiores expoentes do cinema paraibano, com repercussão nacional, ela foi consagrada pelo filme que protagonizou Macabéa em *A Hora da Estrela* (1985), dirigido pela diretora Suzana Amaral. O filme foi baseado no livro da escritora Clarice Lispector, em que a personagem principal é construída a partir das lembranças da autora do período que morou em Recife e as realidades que presenciou. O filme foi lançado no período que marca o fim da ditadura militar no país e o processo de redemocratização.

O outro filme que também compõe esta análise, *Madame Satã* (2002), em que Marcélia vive Laurita, uma prostituta vinda do Nordeste que ganha vida nas ruas da Lapa, no Rio de Janeiro, onde mora com um homossexual e uma travesti, que formam sua rede de apoio/ afeto para criar sua filha. Mesmo não sendo protagonista, já que se trata de uma biografia de João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã, uma figura emblemática do movimento transformista ou como é tratado atualmente de Drag Queen<sup>2</sup>, esse enredo não é tão

---

<sup>2</sup> Transformista ou Drag Queen/ Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual (JESUS, 2012). Acredita-se que as primeiras montagens de homens em mulheres tenham ocorrido na Grécia Antiga, onde ficou estabelecido que apenas os homens poderiam vestir as máscaras tanto do gênero masculino quanto do feminino. A Ópera de Pequim no século XVIII estabeleceu que os personagens femininos seriam representados por homens, pois as mulheres foram expulsas dos teatros. Mas esse fato não foi exclusivo da era Ming na China, já que diversos países do mundo fizeram o mesmo. A partir da exclusão e do preconceito destinado às mulheres que surgiram os transformistas em peças teatrais como as

distante do universo social do primeiro. Narrando a vida difícil do retirante nas grandes metrópoles, dentre estas, o difícil cotidiano alagoano Laurita, que vivencia as violências e as alegrias da sua existência naquele contexto.

O objetivo desta pesquisa é refletir como a projeção de identidades nas telas refletem, no caso, a percepção da mulher nordestina na contemporaneidade a partir das produções fílmicas: *A Hora da Estrela* (1985) e *Madame Satã* (2002). A fim de buscar nestas produções citadas pontes para análise das permanências e rupturas que envolvem as relações de gênero e o regionalismo, visando, quais são os mecanismos estruturais que colaboram para essa engrenagem que produz o machismo e a xenofobia no processo histórico, e que são consequentemente espelhadas nas obras analisadas. Assim, torna-se importante também pensar o cinema como um agente histórico de luta e (re)existência de coletividades marginalizadas, tomando essas existências não apenas fixadas no lugar da subalternidade, mas reafirmando as pluralidades e complexidades dos sujeitos.

Construindo pontes entre os discursos que cercam os conceitos entre relações de gênero e regionalismo, o trabalho pretende refletir como essas personagens são inseridas nas narrativas fílmicas, compreendendo as espacialidades e as conexões estabelecidas para a história construída, já que o mundo vivido não pode ser lido ou visto em sua totalidade, considerando a relação entre espaço-tempo, retratada nas imagens fílmicas também estão submetidas às adversidades das realidades. Os sistemas imagéticos estão ligados ao contexto, estabelecidos culturalmente e socialmente. E na historiografia a corrente que nos permite pensar e compreender um período histórico a partir de múltiplas fontes é a História Cultural.

Ora, esta História Cultural, debruça-se ela sobre a escrita do texto, sobre a edição do livro ou sobre a leitura, permite reconstruir o passado como objeto de pesquisa, tentar atingir a percepção dos indivíduos no tempo, quais são seus valores, aspirações, modelos, ambições e temores. Permite, inclusive, pensar a descontinuidade da História e a diferença, pondo tanto o Historiador como o leitor diante de uma alteridade de sentidos perante o mundo. (PESAVENTO, 2003, p.42)

A abertura de um leque para utilização de outros objetos de pesquisa, além da escrita, colaborou com a ciência histórica, no sentido que provoca no historiador um olhar mais sensível e atento ao período trabalhado. Elaborando novos caminhos para uma pesquisa mais minuciosa - partindo de lugares, por vezes, mais próximos do cotidiano de uma sociedade. Questionando também o conceito do iluminismo da história linear, compreendendo que as mudanças e permanências caminham paralelamente.

O cinema, nessa perspectiva, é um catalisador de experiências, do passado e do presente, sendo gestado em uma dinâmica de continuidade e mudanças. E são nesses atravessamentos em que coexistem as práticas e símbolos atravessados pelo velho e o moderno, do sagrado e do profano em um mesmo espaço e tempo— que não apenas os apresenta como elementos opostos, inconcebíveis em uma mesma realidade. Busco, portanto, compreender as relações de aspectos dicotômicos, levando a narrativa para um olhar mais sensível e fluído.

A partir das análises dos dois filmes, do diálogo com a historiografia pertinente, este trabalho apresenta os seguintes tópicos:

No primeiro capítulo, “O Nordeste: Cinema Novo e Cinema de Retomada”, proponho analisar os períodos em que os filmes são produzidos e as influências do Cinema Novo e das políticas de incentivo ao audiovisual. Além disso, como é apresentado o Nordeste nas telas de

---

conhecemos hoje. Essa forma de personificação do feminino por homens foi difundida a partir do século XIV no Japão e se espalhou por todo o Oriente.

cinema, sendo destaque nas produções desse movimento revolucionário. O cinema de retomada a partir do processo de redemocratização do país, também define novas formas de se fazer cinema.

No segundo capítulo, “Marcélia Cartaxo em Macabéa e Laurita: faces da mulher nordestina no cinema brasileiro”, procuro desenvolver a partir do roteiro, da história narrada pelas personagens Laurita e Macabéa suas similaridades e seus distanciamento, a fim de entender quais padrões que cercam o imaginário social ao representar uma mulher nordestina.

No terceiro capítulo, relacionar o fato da atriz Marcélia Cartaxo vivenciar problemáticas sociais, no quesito, relações de gênero e regionalismo. Apresentando os desdobramentos desses recortes durante sua carreira, como limitação para papéis que carregassem as características de Macabéa - a mulher nordestina homogênea.

## 2 O NORDESTE: CINEMA NOVO E CINEMA DE RETOMADA

O incentivo ao cinema, essencialmente, a partir da década de 70, como já posto anteriormente, ocorre por uma série de fatores. Um dos principais motivadores, é o investimento do Estado nas produções brasileiras, que nesse período é controlado pela ditadura militar. A criação de instituições estatais na produção cinematográfica, como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima), instaurada em 12 de setembro de 1969, representa um marco importante para a história do cinema nacional. Como apresenta Gatti (2007, p.88) sobre a Embrafilme:

Os anos Embrafilme passam a caracterizar um dos ciclos do cinema brasileiro, que ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas-metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica.

O Estado no intuito de controlar e qualificar o cinema nacional, acreditava que poderia ser uma ferramenta de propaganda nacionalista dentro do Brasil, e principalmente fora dele. A necessidade de construir no imaginário brasileiro, uma visão de um país no caminho do avanço e acima de tudo “patriota”, corresponde a uma das principais características do regime militar. O cinema representa um dos principais canais de comunicação validado pelo Estado para limitar outras expressões artísticas que denunciam as práticas violentas e repressoras contra a população. Assim, apenas a instituição, através de todos os investimentos conseguiu alcance nacional.

A produção cinematográfica brasileira foi intensificada durante os anos 1970 e 1980, graças à intensa e direta ação do Estado. Antes de tudo, porque o regime militar, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional (GATTI, 2007, p.88)

A institucionalização da expressão cultural se soma ao movimento do Cinema Novo, que é pioneiro em refletir sobre um cinema que valorize e tenha identidade nacional. Revolucionário em defender as produções fílmicas independentes do imperialismo americano, focadas em contar as histórias sobre seu povo e toda a diversidade.

Nesse período, o número de produções cresce intensamente e Cinema Novo tem como característica a aparição do Nordeste constantemente em suas produções, desde sua proeminência nos anos de 60 e 70. Filmes como *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, contando a história de uma família nordestina que peregrina em busca de trabalho,

moradia e alimento. As poucas falas dos personagens que compõem a família de Fabiano, seus poucos pertences, a terra árida e até o triste fim da cadela são integrados ao cenário de fome e de miséria do sertão - este sendo reproduzido enquanto lugar da ausência. Mesmo assim, a personagem feminina de Sinhá Vitória mostra-se mais ativa, inconformada, mais esperta do que o marido; *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra relata os acontecimentos em uma cidade no sertão da Bahia após a chegada de alguns soldados que devem evitar que os armazéns da região sejam saqueados pela sua população que está faminta. Os cidadãos da cidade de Milagres, movidos pela fé em um beato e uma vaca, supostamente sagrada, se revoltam depois de um soldado matar um dos moradores e presenciarem a morte de uma criança por fome; *A Grande Cidade* (1966) de Cacá Diegues, contando a história de uma moça nordestina que vai para o Rio de Janeiro atrás do seu noivo. Quando chega ao morro da Mangueira descobre que seu noivo era um conhecido assaltante e assassino. Luzia ao encontrar o marido Vaqueiro é desprezada. Sozinha na metrópole e apenas com uma mala vai até a feira, onde conhece o malandro Calunga que começa a ajudá-la.

Todas essas produções correspondem a uma discussão imagética-narrativa de uma nordestinidade, de acordo com Albuquerque Júnior (1999, p. 22), existe “(...) uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive, o olhar e a fala da mídia”. O nordestino é sinônimo de brasilidade a partir da década de 50, os filmes nos anos seguintes são sobre o Nordeste - apenas na década de 80 são produzidos cinquenta filmes com a temática; e essa tendência tem referências de um Nordeste reduzido ao sertão, a ideia de uma “leitura fiel ao cangaço real”.

Segundo Célia Tolentino (2001) a referência de país tem a cidade de São Paulo como exemplo de civilidade e modernidade; e o sertão seria uma espécie de faroeste americano e idade média europeia, representando esse legado nacional. De acordo com Paiva (2014), a necessidade de uma herança nacional parte desse espelhamento com os países da América do Norte e da Europa, que são sinônimo de progresso:

O cinema nacional, portanto, privilegia o rural como uma representação da identidade brasileira, quando o Brasil precisava desenvolver outras estratégias mais eficientes do que os livros para fixar determinadas representações na sociedade. (PAIVA, 2014, p.116)

Utilizar os símbolos do Nordeste no Cinema Novo remetia a tradição, as raízes do Brasil é um mecanismo para construção de uma identidade nacional. Um ufanismo bastante defendido e propagado durante a ditadura militar. Segundo Debs (2007, p. 283-284):

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

Segundo o referido autor, tudo isso, ajudou a cristalizar uma imagem sobre a população brasileira a perspectiva de uma região tradicional e arcaica, em contraponto a uma região moderna, na relação entre Norte/Nordeste subordinado ao Sul/Sudeste.

Após um período de mais de vinte anos do regime militar, o cinema nacional passa por outro marco na sua história. É durante a redemocratização do governo brasileiro que a instituição de maior investimento da indústria cinematográfica entra em crise e chega à falência, a Embrafilme. A partir de 1990, tendo como presidente eleito Fernando Collor de Melo, são reformulados programas governamentais para incentivo ao setor cultural.

Como é o caso da Lei Rouanet, em 1991, o incentivo à cultura através de dedução no imposto de renda do valor investido em patrocínios culturais. Em 1993, a Lei do Audiovisual específica para patrocínios em Cinema. O que ficou conhecido como “cinema de retomada” engloba um período de 1995 à 2002, referente aos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Em 2001, depois de intensa movimentação no cenário do cinema brasileiro em todos seus âmbitos – produção, distribuição e exibição –, o então presidente FHC aprovou a criação da Agência Nacional de Cinema - ANCINE, que passaria a regulamentar o mercado cinematográfico no país, além da FUNCINE e da CONDECINE, como afirma (MOREIRA, 2015).

É nesse período de retomada que a figura feminina é representada de forma mais efetiva no cinema, com a participação na produção e atuação em longas e curta metragens, no audiovisual em geral. Segundo Paula Alves (2010) nas primeiras décadas do século XX as mulheres, apesar das dificuldades colocadas, começam a ingressar na produção cinematográfica, o que possibilita o cinema ter um outro olhar sobre o feminino. Tal ascensão é resultado da industrialização que contribui na ampliação de profissionalização na área, mas também as reivindicações sociais, políticas e culturais, essencialmente, a partir da década de 60 sobre o papel da mulher na sociedade. E nesse novo cenário, papéis ditos como feminino, à exemplo, da prostituta subverte o cenário, a chamada crise simbólica no patriarcado:

O processo de feminização da sociedade, ocorrido no Nordeste do Brasil a partir do final do século XIX, até 1940 e que ainda hoje se observa, se expressava através de metáforas em que as mudanças históricas passavam a ser vistas no feminino. Isso significava que, ao ocupar os lugares tradicionalmente masculinos e ao ganharem o espaço público, as mulheres do Brasil República promoviam a “horizontalização dos hábitos”, com um enfraquecimento da hierarquia paterna que denotava uma angústia masculina de um tempo que sugeria uma desvirilização da cultura. (GOUVEIA, 2009)

O que significa que a ocupação de mulheres em lugares de poder representa a instabilidade do sistema patriarcal, que também é refletido nas telas de cinema. A análise da personagem Laurita em *Madame Satã* (2002), apesar de não ocupar um lugar de protagonismo, afirma produções de cunho mais problematizador, considerando toda sua narrativa.

### **3 MARCÉLIA CARTAXO EM MACABÉA E LAURITA: FACES DA MULHER NORDESTINA NO CINEMA BRASILEIRO**

Na segunda metade do século XX há uma ascensão da presença feminina no cinema, tanto nas telas quanto por trás delas, onde as mulheres começam a exercer diversas funções, principalmente, a partir da década de 60, somado a incentivos governamentais, instituições de ensino especializado e espaços como cineclubes e festivais (ALVES, 2010)<sup>3</sup>, aliado a uma nova onda de produção denominada de Cinema Novo, um movimento que buscava criar uma

---

<sup>3</sup> Segundo Paula Alves (2010), o cinema de mulheres eclode na Europa nos anos de 60 e 70, carregando os movimentos sociais, especialmente o feminismo. No Brasil, a autora a partir de uma pesquisa quantitativa verifica que até a década de 60 havia apenas seis realizadoras no cinema, em que a maioria delas não conseguiram constituir carreira. Esses números começam a crescer a partir da década de 70, dentre os temas explorados por essas realizadoras estão o documentário, a situação da mulher na cultura e sociedade. E nas ficções com filmes mais polêmicos ou ousados, as mesmas abordam a liberação feminina e criticam a uso da mulher como objeto erótico. (PESSOA, 1989). Na década de 90 com a retomada do cinema somado a uma nova legislação ao setor cultural, com a Lei do Audiovisual, temos como símbolo desse período o filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati.

identidade própria para a cinematografia brasileira. O cinema na época, representa uma ferramenta potente para construção de uma identidade nacional.

O movimento revolucionário do Cinema Novo, apesar de não incluir em seu discurso a participação feminina no cinema, simultaneamente se depara com o progresso do cinema feminista, “como surgimento de novas concepções políticas nos movimentos sociais, passaram a ser influenciados por discussões que envolviam questões de raça, gênero e sexualidade.” (PAIVA, 2014, p,23). Destacando um maior número de mulheres enquanto produtoras na arte cinematográfica, como: Tetê Moraes, Lúcia Morat e Suzanal Amaral. Essa última se destaca pelo filme baseado na obra de Clarice Lispector, “A hora da Estrela” (1985).

Além da referida obra compor a literatura nacional, também está inserida na história do cinema, um romance ficcional que se pretende narrar com sensibilidade a vida da protagonista Macabéa, interpretada pela atriz paraibana Marcélia Cartaxo. No cinema, as palavras de Clarice são transmutadas por Suzana Amaral em cenas, com o intuito de construir uma leitura da realidade brasileira através da vida de uma jovem órfã, imigrante e semianalfabeta.

A autora da literatura Clarice Lispector, uma imigrante em terras recifenses, no início do século XX, capta desse lugar uma percepção já questionada por Albuquerque Júnior (2011), ao abordar a homogeneidade do povo nordestino. Ao discutir a imagem historicamente construída sobre Nordeste como essa região marcada pela fome, desamparo e a falta de recursos, que configuram um imaginário, que é definido pelo autor “como uma invenção, pela repetição de enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.35), onde a realidade é cercada pela miséria e a seca, assim, Macabéa é concebida nesse lugar do não conhecimento, da invisibilidade social. Uma vida naturalizada pela desgraça e a dor não percebida. Que apesar de ser uma personagem ficcional, representa uma leitura da mulher nordestina da época. Mesmo fora do estereótipo do corpo sexualizado como é o *Gabriela, Cravo e Canela* (1983) ou de mulher-macho em *Luzia Homem* (1988), a construção de Macabeá ainda reforça características marginalizadas como: incompetente para o trabalho ou feia demais para ter um namorado. E esse fator estético, é determinante na construção de sua carreira, como coloca Marcélia Cartaxo em entrevista para o programa Sala de Cinema:

“Até então, não podia sair desse formato porque tinha o físico que não ajudava, entendeu, não fiquei mulherão, uma coisa, sabe! Que pudesse né, transformar em outras coisas” (SESC TV, 2011).

Por ser uma atriz nordestina que ganhou tanta notoriedade no seu primeiro trabalho em alcance nacional e internacional<sup>4</sup>, as personagens que foi convidada a interpretar carregavam as mesmas características. A possibilidade de adentrar em outros universos, por vezes, era limitada pelos trejeitos que sua origem nordestina carregava, como o sotaque, o estético ligado à miséria e subserviência. Uma personagem que vive logo após seu reconhecimento com Macabéa, é Luciana em *Fronteiras das Almas* (1987) – que conta a história de um grupo de pessoas que ocupam terras em Rondônia, mas vivem em clima de tensão porque essas terras estão em processo de colonização. Um enredo marcado pelas desigualdades do sistema agrário dos pequenos produtores rurais junto a uma epidemia da malária, de pessoas que vivem no limite

---

<sup>4</sup> Logo, no seu primeiro trabalho para o cinema, Marcélia recebe uma das premiações mais importantes da indústria cinematográfica mundial, que é o Urso de Prata no Festival de Berlim como Melhor Atriz. Sendo a primeira atriz brasileira a ganhar o prêmio. A adaptação de *A Hora da Estrela* hoje faz parte da lista dos 100 maiores filmes brasileiros realizada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e também abriu portas para a carreira de Marcélia, que hoje conta com dezenas de projetos na televisão e cinema.

da sobrevivência -. Papéis que limitavam Marcélia, principalmente, nos primeiros anos de sua carreira.

Uma existência que naturalizava a miséria e subalternidade, não excluía de Macabéa os simples prazeres da vida como de ir ao cinema quando recebia seu salário, de visitar o porto só para ficar olhando os navios no mar; adorar ver anúncios, fazer recorte de jornal, pintar de vermelho escarlate as unhas dos pés e das mãos, fatores que contribuem para construção de uma ingenuidade da personagem que está totalmente marginalizada naquele espaço sulista e urbano, mas que se encanta pelos símbolos da metrópole.

Macabéa é uma menina órfã, que perde seu único parente, sua tia, quando migra para o Rio de Janeiro e vai morar em uma pensão no quarto compartilhado com outras quatro meninas. Seu único status é fato de ser datilógrafa, mas que não consegue exercer bem a profissão, pelo fato de ser semianalfabeta e desastrada. Em uma passagem do filme, Raimundo que contratou Macabéa para o escritório - a única que aceitou o salário baixo que ofereciam - conversa com Pereira, seu chefe, sobre a incompetência de serviço prestado pela nova datilógrafa. E Pereira comenta com Raimundo o quanto ela é feia e pede que ao menos ela seja higiênica e eficiente no trabalho. Suas características de desntrida, miserável, pobre contrastam com as outras personagens que fazem parte do enredo, como Glória. Uma mulher loira, bem nutrida, carioca da gema. Na história Glória se envolve com Olímpico, o primeiro e único namorado de Macabéa, um paraibano ignorante que trabalha como operário e tem um sonho de ser deputado e ver em Glória uma possibilidade de crescer socialmente, já que o pai dela é açougueiro.

A relação de Macabéa e Olímpico de Jesus, seu único namorado, é marcada por encontros e desencontros. O fato de serem nordestinos fez com que seus caminhos se cruzem pela identificação, mesmo com personalidades diferentes. Ambos sonhavam que no Sul do país teriam melhores condições de vida, uma querendo ser estrela de cinema e o outro, político. Ao contrário da protagonista, Olímpico não tinha nada de inocente, era ambicioso e possuía um caráter duvidoso. E mesmo sendo operário fazia questão de exibir seu dente de ouro que trocou depois de juntar vários salários quando morava no Nordeste. Sempre que estava com Macabéa, tratava-a de forma arrogante querendo demonstrar sua virilidade, demonstrando ser “macho”. Valia-se da figura do “cabra macho”, vindo do sertão da Paraíba que possuía no histórico um assassinato e o furto de relógio. Reforçava sempre suas características/trejeitos de valente, forte e viril, uma conjuntura de elementos para perpetuar o passado regional tradicionalista e patriarcal. Nessa hierarquia que o masculino representa o domínio e o feminino a obediência.

O conceito fora criado, segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2013), a partir de 1920, resultado da crise de masculinidade ocasionada pelas mudanças aceleradas do mundo moderno, no quesito econômico, político e cultural. A decadência de uma região estava ligada ao feminino, ao passivo, sendo assim, necessário a construção de uma figura de poder, o *cabra macho*.

Outro personagem importante é Madame Carlota, uma cartomante que vê em um futuro glorioso para Macabéa, como coloca Oliveira (2014, p. 6):

Certa vez, Macabéa vai a uma cartomante para tentar saber sobre seu futuro onde lhe é revelado pela primeira vez um futuro luminoso e um casamento com um homem estrangeiro. Ela se espanta ao perceber que sua vida era uma miséria, mas sai daquele lugar sentindo-se quase outra pessoa e “grávida de futuro”. Mas, para sua surpresa, ao sair de lá, Macabéa é atropelada por um Mercedes-Benz e morre naquele instante.

O fim trágico da personagem, que também é seu grande triunfo na história, afirma as condições sociais desfavoráveis na qual estava inserida, mas que ao mesmo tempo possibilitou

realizar seu grande sonho de ser estrela de cinema, durante um delírio no momento da morte - dando título ao último livro de Clarice Lispector. Esse despertar de Macabéa só é percebido quando consegue imaginar uma possibilidade de vida digna através do casamento com um estrangeiro, a perspectiva de que sua identidade nordestina implicava no fato de ser miserável, "ruína da antiga geográfica do país, segmentada entre 'Norte' e 'Sul'" (ALBUQUERQUE JR, 2011, p.51).

Em *Madame Satã*(2002)<sup>5</sup>, de Karim Aïnouz uma produção do cinema pós-retomada, é um filme biográfico de João Francisco dos Santos, um transformista, negro e pernambucano que marcou as noites boemias da Lapa no início do século XX. Tais atributos que o fizeram sofrer tantas perseguições, também o consagram uma figura emblemática de resistência para a população negra e LGBT no Brasil. No filme, *Madame Satã* é protagonizado por Lázaro Ramos, o personagem tem um núcleo familiar formado por Laurita, interpretada por Marcélia Cartaxo, e Tabu, interpretado por Flávio Bauraqui. Uma família que foge das normas, por ser composta um malandro homossexual, uma prostituta e uma travesti.

Laurita é uma jovem, mãe solo que como mais uma personagem nordestina vai para a metrópole em busca de uma vida melhor. E ao chegar no Rio de Janeiro em situação vulnerável, encontra o apoio de João Francisco que fornece moradia, comida e possibilita um laço familiar longe de casa.

Durante o enredo do filme, é notório a relação familiar entre João, Laurita, sua filha e Tabu. Em uma das cenas em que o trio é barrado de entrar em um clube da classe média por carregarem os estigmas do *malandro, a puta e a bicha*, e *Madame Satã* reage de forma violenta. Ao chegar em casa, João tomado pela raiva de uma existência invalidada, desvalorizada escuta de Laurita a importância de sua ajuda logo quando ela chegou ao Rio de Janeiro com casa, comida e acolhimento. Os marcadores sociais que carregam por serem nordestinos, de corpos marginais - da prostituta e o malandro, negro - são atravessados pela identificação e empatia um pelo outro. Cenas de cuidado com a criança, filha de Laurita onde João assume o papel paterno e a criação é baseada em valores que fujam da realidade que vivem. Há exemplos de João não tolerar que façam baderna enquanto a criança está dormindo ou reclamar com Laurita, pois a criança está com piolho e orelhas sujas, enfatizando que ela não era uma "imunda".

Em um contexto precário se torna prostituta para conseguir sustentar a filha. A personagem da prostituta no cinema brasileiro começa a aparecer de forma recorrente a partir do século XX e invoca algumas reflexões para os estudos feministas, como no caso de Gouveia (2009), que analisa que a recorrência de protagonistas prostitutas seja um sintoma da decadência do patriarcado, processo em meio ao qual a prostituição aparece como o destino feminino natural.

Laurita, além usar do corpo, da sensualidade como trabalho, também sabe utilizar da malandragem para evitar violências. A personagem diferente de Macabéa tem uma percepção mais concreta do seu lugar socialmente: a marginalidade, a limitação de acesso a determinados lugares.

---

<sup>5</sup> A figura de *Madame Satã* atraiu olhares da imprensa a partir dos anos 1960. A representação de uma transformista que usava sua virilidade para enfrentar os seus opressores confundia a mente dos críticos, mas também atraía atenção pela inconformidade das atitudes com o corpo que lhe era apresentado. *Madame Satã* quebrou paradigmas e revelou para sociedade que a figura da mulher e do transformista não precisava ser frágil, ao contrário, ela se revelava forte e desafiadora, mostrando um caráter novo e intrigante aos seus espectadores.



O filme apesar de narrar as injustiças, violências e preconceitos que cercam a vida desses personagens, também traz suas subjetividades e as demandas individuais. Mesmo em um contexto social faltoso, os personagens sentem uma indignação que não conseguem explicar. Na conversa entre melhores amigos, há uma reivindicação de suas existências e formas de ocupar um mundo que está moldado para marginalizá-los. Entendendo o audiovisual, por consequência o cinema, como uma efetiva ferramenta de explicitação das representações dos imaginários sociais (FERRO, 1992) - o cinema influencia a sociedade com suas personagens, histórias e conceitos, ao mesmo tempo que revela uma visão já consolidada antes de projetar-se nas tela.

#### 4 MARCELIA CARTAXO EM SUA REAPRESENTAÇÃO DA NORDESTINIDADE

Marcélia Cartaxo, atriz paraibana que se tornou um expoente no cinema brasileiro que ganha notoriedade, logo, em seu primeiro trabalho: *A Hora da Estrela* (1985). Em entrevista para TV Diário do Sertão, a atriz descreve como aconteceu seu primeiro contato com diretora Suzana Amaral e o processo de preparação da personagem, Cartaxo diz:

“Ela pegou aquele personagem que era a Conceição né, da peça Eliezer Filho. [...] e era referência muita para Macabéa, depois eu era da cidade do interior, eu não tinha esse deslumbramento de vida né. Aí eu quando eu caí na produção que elas resolveram que eu ia ser a Macabéa, né. Aí ela não deixava ninguém chegar perto, ela queria aquela joinha que ela achou e eu ficava sentada numa cadeira virada para parede e ninguém maculava aquilo ali! Não fui para pizzaria, não fui pra shopping para não ficar deslumbrada” (REDE DIÁRIO DO SERTÃO, 2023).

O relato de Marcélia Cartaxo sobre a sua experiência com a diretora Suzana Amaral na preparação da personagem Macabéa, enfatiza a legitimação do discurso que se vale de estereótipos e enunciados para moldar o ser nordestino. Que Durval Muniz Albuquerque Jr. (2014, p.54) chamou como:

Os elementos, os signos, as imagens, os eventos, os sons, os gestos, que remeteriam a esta identidade regional, que passaria a representá-la: o sertão, o mandacaru, as vozes líricas, os cantos fanhosos, os benditos chorosos, os aboios, as feiras, os cangaceiros, cantadores os chefes políticos, os analfabetos imortais, as assombrações, os comboeiros, os luares, os entardeceres, o choro, o clamor de pedintes, o cicio, o berro, os feirantes, os retirantes, os romeiros de padre Cícero e Canidé.

O fato de Marcélia na época corresponder aquilo que Clarice levou para literatura e Suzana para o cinema afirmar a nordestinidade pelo sotaque, as roupas, a imigração para as metrópoles e o contraste em relação ao Sul/Sudeste. A relação entre as regiões do Norte/Nordeste e Sul/Sudeste eram lidos socialmente como contrapontos, em que a primeira representa o atraso, miséria, a falta de intelectualidade enquanto a outra o avanço, moderno e um projeto de país.

Antes de ficar conhecida nacionalmente, Marcélia Cartaxo fazia parte de um grupo de teatro de Cajazeiras-PB e, durante as décadas de 1960 e 1970, havia projetos que levavam grupos teatrais do Nordeste para o Sudeste e vice-versa. E a diretora já estava em busca da intérprete para Macabéa, assistiu a sua apresentação e de imediato a chamou para fazer a personagem. Para a preparação do personagem, Suzana Amaral lhe deu o livro da obra de Clarice Lispector. Quando Marcélia retornou para sua cidade, Suzana passou a enviar cartas para ajudar no aprofundamento da personagem. Conta que quando voltou para São Paulo para

realizar as gravações, a diretora era a única que mantinha contato com Marcélia e não a permitia ir conhecer a cidade para não se “deslumbrar”, em entrevista como citado anteriormente. Suzana queria preservar o primeiro contato de Marcélia com os símbolos da metrópole, como: shopping, metrô e outros símbolos característicos da urbanização – as semelhanças entre a atriz e a personagem eram fundamentais para construção e veracidade da história. A diretora queria captar suas emoções e reações apenas em cena.

Com toda dedicação e maestria que Marcélia vivência Macabéa e ganha o prêmio de melhor atriz em um dos principais eventos de cinema, o Festival de Berlim. Em entrevista ao programa Sala de Cinema, Suzana Amaral descreve sua relação com a personagem da Macabéa e a escolha da obra para adaptação de uma produção cinematográfica:

“[...] e de repente eu comecei a sacar que a Macabéa era a metáfora do Brasil porque fora do Brasil você descobre o Brasil” (SESC TV,2010).

A partir desse momento, Marcélia tem seu trabalho reconhecido nacionalmente e começa a ser chamada para alguns papéis na televisão. A atriz fala em entrevista sobre o incômodo ao longo da sua carreira, principalmente nos primeiros anos de ser convidada para fazer personagens nordestinas tão estereotipadas devido a suas características, seja pelo sotaque ou pela aparência. Sendo ela uma mulher branca, sem atributos pudesse vincular a um corpo *fetichizado*, como é com Gabriela, Cravo e Canela. A impossibilidade de interpretar personagens mais sofisticadas, ocupando outros espaço e lugares sociais, é discutido por Durval Muniz:

Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas. Por isso, a história se assemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história, só podem criar à condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, ano, p. 27.)

As relações espaciais correspondem a um discurso historicamente construído, independente da complexidade e diversidade que toda uma região, como é o caso do Nordeste, o imaginário social torna a percepção do lugar natural e homogênea. Outra personagem que também concedeu destaque a atriz foi Laurita. Seu trabalho era dirigido e produzido a partir do diretor nordestino, Karim Aïnouz, que lhe deu o um papel que fugia do perfil da Macabéa e, mesmo interpretando uma nordestina Marcélia, vivia outras facetas da mulher nordestina. Possibilidades que pôde vivenciar em - Querência, em *A História da Eternidade* (2014) e *Pacarrete* (2019), uma bailarina aposentada.

O fato que cruza as trajetórias de Marcélia e suas personagens, Macabéa e Laurita, pode ligar-se ao evento da imigração para o Sudeste, um movimento que historicamente é discutido, visto que, o “regionalismo” é termo que segundo Castro (1992, p. 164-165 representa:

Sinteticamente, o regionalismo é a expressão política de grupos numa região, que se mobilizam em defesa de interesses específicos frente a outras regiões ou ao próprio Estado. Esse é um movimento político, porém vinculado à identidade territorial. Se eliminarmos do conceito a idéia purista de defesa de interesses da “região”, percebemos que se trata, na realidade, de uma mobilização política em torno de questões e interesses de base regional, embora sua idéia-força possa ser, e quase sempre é, explicitada como defesa da sociedade regional. .

O conceito que difere as “regiões” refere-se às disputas de poder, assim a valorização do Sudeste ocorre devido à conquista de oligarquias do café na nova República e Nordeste estigmatizado pela seca de 1920. E o Estado como um validador do poder demarca

simbolicamente através das fronteiras geográficas. Os discursos sobre o espaço também são relações políticas, disseminando através da política e a história essas delimitações como naturais, e não aspectos móveis e atravessados por interesses.

A demarcação de uma *nordestinidade*, é o que categoriza o território através de seus símbolos e os posiciona nas estruturas de poder, sendo este, o fator que tece as histórias de Macabéa e Laurita na ficção, como de Marcélia na realidade. Todas as narrativas são atravessadas por marcadores sociais do gênero e da região, que possuem um modelo de *mulheridade* e *nordestinidade* através do olhar engessado da misoginia e xenofobia, que anula multiplicidade de ser.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de compreender os aspectos que relacionam o Cinema e a História, é possível notar a colaboração mútua entre essas duas artes. Neste trabalho, a partir das obras cinematográficas *A Hora da Estrela* e *Madame Satã* foi analisada parte da construção da mulher nordestina no imaginário social através das telas de cinema. Os movimentos do Cinema Novo e Cinema de Retomada, são analisados para compreender o que caracteriza esses recortes temporais e seus aspectos, como: a inserção do nordeste no cinema nacional; uma ascensão na participação feminina tanto nas telas quanto fora, que representam mudanças, mas também permanências, em um cenário que é marcado pelos estereótipos da subalternidade e da miséria.

Além disso, o ponto de partida para essa pesquisa é a atriz Marcélia Cartaxo que vivencia a narrativa das personagens Macabéa e Laurita, sendo também uma mulher nordestina. Assim, o interessante é compreender quais são os aspectos da realidade que atravessam tanto a vida/carreira da atriz quanto das personagens ficcionais. E como tais atravessamentos que estão diretamente ligados às relações de gênero e o regionalismo, conceitos que demarcam as existências dentro da estrutura social. Dessa forma, o cinema é uma ferramenta de impacto coletivo, podendo corresponder aos interesses de manutenção ou subversão dos valores de uma sociedade.

Por fim, acredito que esta pesquisa tem como intuito colaborar nas discussões sobre temas emergentes na atualidade. Com o intuito, de que outros trabalhos também possam investigar e dar continuidade ao debate. Assim, levantar reflexões sobre quais são os desdobramentos dessas problemáticas nos dias atuais; como os mecanismos para perpetuação do preconceito e da marginalização da mulher nordestina atuam nesta sociedade. Observando também a quebra em algumas estruturas e das conquistas ao longo das últimas décadas. Que pode se concretizar através de uma maior participação e ocupação desses corpos nos espaços sociais, que lhe são negados. Além de contribuir para amplificar as vozes e as subjetividades.

## REFERÊNCIAS

A HORA da Estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Fotografia: Edgar Moura. Música: Marcus Vinicius. Montagem: Idê Laçreta. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro, Denoy de Oliveira, Lizete Negreiros, Umberto Magnani, Caludia Rezende, Maria do Carmo Soares e outros. Raiz Produções Cinematográficas. 1985. São Paulo, Brasil. 1 filme (96 min), son., color, 35 mm.

ALBUQUERQUE JR., D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JR., D. M. **Cabra da peste! Coronel, jagunço, cangaceiro**. Revista Nossa História, Ano 2, no 17. Março de 2005.

ALBUQUERQUE JR., D. M. de. **Nordestino: invenção do “falo”**. Uma história do gênero masculino (1920 – 1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALVES, Paula. **A Presença Feminina No Cinema Brasileiro Nos Anos 2000**. Fazendo Gênero 9. 2010. (Congresso).

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história** – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. 2011.

CASTRO, Iná Elias de. **Visibilidade da região e do regionalismo**. In: LAVINAS, Lena [et al.]. Integração, região e regionalismo, págs. 164 e 165, 1992.

DE ALCANTARA, Lílian Moreira. **Vou Te Tirar Deste Lugar: A prostituta no cinema brasileiro contemporâneo**. 51 pgs. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

DEBS, S. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional**. Fortaleza: Interarte, 2007.

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

GOUVEIA, M. A. L. de. **A construção do protagonismo feminino no cinema pernambucano na contemporaneidade: Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: Publicação online, abr. 2012.

JUNG, C.G. **Psicologia e religião**. Petrópolis: Vozes, 1978.

GATTI, André Pietro. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2007.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles. Roteiro: Karim Aïnouz, Sérgio Machado. Intérpretes: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flavio Bauraqui, Renata Sorrah, Guilherme Piva, Marcelo Valle, Floriano Peixoto, Gero Camilo e outros. Miramax Films. 2002. Rio de Janeiro. 1 filme (105 min), son., color, 35 mm.

MUNIZ, Roberto Silva. **A fabricação de uma história monumental para Elizabeth Teixeira**. In: X Encontro de Nacional de História Oral, 2010, Recife. Cadernos do X Encontro de História Oral, 2010.

OLIVEIRA, Fernando dos Santos. **Na hora da morte a pessoa se torna estrela de cinema: o Nordeste e o nordestino na Hora da Estrela de Clarisse Lispector**, 2014.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?** Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes - Campinas, São Paulo, 2014.

PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Realizadoras do cinema: (1930/1988)**. Rio de Janeiro: CIEC, 1989, 133p.

REDE DIÁRIO DO SERTÃO. Marcélia Cartaxo fala das raízes no teatro em Cajazeiras até se tornar uma dama do cinema. Youtube, 23 de janeiro de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6xWIBjZzH6Y&t=3134s>> Acesso em: 27/02/2023.

SESC TV. Sala de Cinema: Marcélia Cartaxo. Entrevistador: Miguel de Almeida. Youtube, 10 de janeiro de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TuvSM5d374c&t=42s>> Acesso em: 18/01/2023.

SESC TV. Sala de Cinema: Suzana Amaral. Entrevistador: Miguel de Almeida. Youtube, 04 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4>> Acesso em: 18/01/2023.

TOLENTINO, C.A.F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a todas as mulheres que contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente, para meu crescimento pessoal e profissional. À todas as antecessoras que abriram o caminho para que a jornada fosse mais leve. Majoritariamente, mulheres nordestinas que me apresentaram a possibilidade de ser muitas, meu imensurável obrigada!

Agradeço aos meus pais, Claudilene e Aldenir pelo incentivo, apoio e amor. Com vocês, aprendi a olhar para a vida com esperança e sensibilidade, amo vocês. Ao meu irmão Gustavo, que apesar de ser mais novo me ensina a ser uma pessoa melhor e mais consciente. Ser sua irmã é um privilégio e me enche de alegria. E sou grata a todos os familiares que colaboram de alguma forma nessa caminhada.

Agradeço ao meu amor, minha parceira de vida, Ruanda por todo companheirismo, pelo afeto, por todos os momentos compartilhados. Como disse Cazuza encontrei “a sorte de amor tranquilo com a sabor de fruta mordida”.

Agradeço, especialmente, à minha orientadora Socorro Cipriano por aceitar e direcionar a minha pesquisa, além de todos os ensinamentos durante o curso. Sua generosidade, dedicação e elegância são referências que pretendo praticar durante a minha jornada profissional.

Agradeço também, a todas as professoras e professores da UEPB que me fizeram se apaixonar pelo curso e adquirir tantos aprendizados, em especial à Ofélia, Adilson, Iordan, Hilmária, Alana, Márcia, Diêgo e Adoniran.

Agradeço aos meus queridos amigos de longa data, Letícia, Pedro Henrique e Sara, passar por tantas fases da vida com vocês foi enriquecedor e extremamente divertido. Sou grata, especialmente a Ravel por ter compartilhado comigo tantos momentos importantes da adolescência, assim, como na fase adulta. Amo imensamente todos vocês!

Agradeço a “trindade”, esse grupo de três amigos: eu, Raildo e Larissa que se juntaram e construíram uma amizade tão potente. Um encontro marcado por momentos intensos e necessários para meu crescimento pessoal, amo vocês.

Agradeço a todos os colegas que conheci durante a graduação, principalmente, a Admilson, Fernanda e Amanda, espero tê-los pelo resto da vida. Vocês são grandiosos, desejo que a vida seja de abundância.

Por fim, agradeço a mim pela dedicação, pois concluir esta etapa representa a conquista de um grande sonho. No mais, agradeço a todas as pessoas que pude encontrar durante o caminho e que contribuíram para construção desse trabalho, meu muitíssimo obrigado!