UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
NÚCLEO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE A MULHER
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO

DALILA CARLA DOS SANTOS

NA TRILHA DO CANGAÇO:
As representações das relações de gênero nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado*

SALVADOR
2012

DALILA CARLA DOS SANTOS

NA TRILHA DO CANGAÇO:
As representações das relações de gênero nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profª Drª Lindinalva Silva Oliveira Rubim

SALVADOR
2012

Santos, Dalila Carla
S237 Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado / Dalila Carla Santos. – Salvador, 2012.
113 f.

Orientadora: Profª Drª Lindinalva Silva Oliveira Rubim
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.

1.Cinema brasileiro. 2. Patriarcado. 3. Representações sociais. 5. Feminismo. I. Rubim, Lindinalva Silva Oliveira. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD – 305.42

TERMO DE APROVAÇÃO

DALILA CARLA DOS SANTOS

NA TRILHA DO CANGAÇO:
As representações das relações de gênero nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado*

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestra em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo do Programa de Pós-graduação do PPGNEIM da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Salvador, 22 de março de 2012

_____

Lindinalva Silva Oliveira Rubim - orientadora
Doutora em Comunicação pela *Universidade Federal do Rio de Janeiro --- 1999*
Professora do Departamento de Comunicação da UFBa PÓSCULT/UFBA

_____

Nancy Rita Ferreira Vieira
Doutora em Letras e Lingüística pela *Universidade Federal da Bahia --- 2005*
Professora do Departamento de Letras da UFBa PPGLL/UFBA.

_____

Alberto Freire Nascimento
Doutor Cultura e Sociedade pela *Universidade Federal da Bahia --- 2010*
Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Mestrado Profissional em Bioenergia da Faculdade de Tecnologia e Ciências/FTC.

“Que nada nos defina.
Que nada nos sujeite.
Que a liberdade seja a nossa substância”.

Simone de Beauvoir

AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser, os primeiros agradecimentos são destinados à espiritualidade, para chegar até aqui o equilíbrio espiritual é primordial. Agradeço a Deus por toda a iluminação, inspiração e proteção. Meu agradecimento se estende à Santa Bárbara, que através da sua chama, acessa todas as quartas-feiras durante estes dois anos de estudo, ajudou a clarear minhas ideias.

À FAPESB que auxiliou toda a caminhada do mestrado, incentivando a participação em eventos, produção de artigos e a escrita deste trabalho.

Agradeço de forma intensa e imensa à minha orientadora, Lindinalva Rubim, por sua paciência, sabedoria, palavras de conforto e abraços de carinho. Esta caminhada não seria possível se você não estivesse ao meu lado. Obrigado por tudo.

Ao PPGNEIM pela oportunidade de mergulhar em tanto conhecimento. Meu muito obrigada a cada professora, mesmo aquelas que eu não tive o prazer de partilhar dos ensinamentos em sala de aula. A presença de cada uma de vocês no programa significa muita coisa para minha trajetória acadêmica e pessoal. Meu agradecimento em especial à professora Ana Alice Costa, que participou de minha trajetória desde a primeira vez que pisei no prédio do PPGNEIM, ainda prestando seleção para aluna especial.

Sem esquecer das (os) funcionárias (os) que ajudaram durante todo este tempo. Na verdade, até antes da entrada para o mestrado, desde os tempos de aluna especial. Sou muito grata pela atenção, educação e disposição em ajudar. Em especial à Fernanda David, que foi mais do que uma secretária, uma realizadora de milagres.

À minha turma querida, meninas e menino que, apesar de trilharem caminhos diferentes ao longo do curso, não deixaram o carinho, atenção e amizade perderem os laços. Em especial, à Natália Silveira, por ter divido o lar, as alegrias, as lágrimas, os sorrisos e as angústias desta caminhada.

À Carol Barreto por todo o ensinamento adquirido durante o tirocínio, por ter transformado nosso vínculo de trabalho em uma bela amizade. E, como não poderia deixar de ser, a todas as alunas e alunos da graduação que eu tive o prazer e a honra de chamar de “meus”. Mesmo por pouco tempo, vocês não fazem noção de como foi primordial e importante o respeito e a confiança da turma depositados em mim.

À Carla Paiva, minha eterna professora e mestra em todos os sentidos. Cada palavra de incentivo sua foi ouvida com muito respeito e admiração. Espero ser uma professora à sua altura, devolver aos meus alunos e alunas a atenção e disposição disponibilizados por você em todos os momentos que precisei. Mainha, obrigada por fazer parte da minha vida.

À minha mãe, Marta, quem eu devo tudo o que tenho e que conquisto. Pessoa que, juntamente com minha avó Ione – uma grande mulher- me ensinou tudo o que sei. Quem mais me admira e quem eu mais amo. Espero sempre responder às suas expectativas e cobri-la de orgulho e alegrias.

Infinitos agradecimentos a quem é mais que um namorado, um verdadeiro companheiro. Angevaldo, muito obrigada por todo o incentivo, cuidado, atenção. Obrigada por ter suportado os momentos de angústia, desânimo, reclusão acadêmica e por compartilhar das conquistas e alegrias adquiridas neste período. Mais uma vez, obrigado por ser pai, amigo e irmão.

Aos amigos e amigas, que comemoram o início e o final desse caminho. Por me ajudarem em tudo que precisei: favores, desabafos, diversão. E por sempre me darem força para continuar, demonstrando atenção e cuidado, neste momento em que passamos por fases de altos e baixos.

Aos membros da banca examinadora pela disposição e interesse depositados no meu trabalho. Tenham certeza que suas críticas e considerações serão de suma importância para o desenvolvimento desse estudo.

A todos os futuros leitores, por se interessarem por esta linha de pesquisa.

A todas as mulheres e homens que escrevem sua história com sorrisos, suor e lágrimas.

RESUMO

O cinema brasileiro é admirador do movimento do cangaço a décadas. Muitas são as narrativas em que este tema e seus personagens são centrais. A maioria dos filmes traz os homens como protagonistas destes filmes, o que não significa que não aja espaço para as mulheres. O presente estudo buscou mostrar como os filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997) fogem à regra desta representação do cangaço como um movimento de participação exclusiva de homens. Mais do que isso, estas películas oferecem enredos sobre as relações de gênero presentes nestes filmes. O objetivo desta pesquisa foi perceber como são construídas estas representações das relações de gênero entre Corisco e Dadá; Lampião e Maria Bonita nas referidas obras. As análises mostraram que existem quebras nos padrões patriarcais e machistas vivenciadas no contexto da época destas histórias, décadas de 1920 e 1930, em produções realizadas na década em 1990, no chamado "Cinema da Retomada". Além disso, buscou-se avaliar como as identidades destes personagens foram construídas nos filmes. Para tanto, este estudo lançou mão dos estudos feministas, embasado principalmente nas discussões sobre patriarcado e gênero; e da teoria das representações sociais. Assim, foi possível concluir que o cinema nacional é uma ferramenta de diminuição das tensões referentes aos papéis e relações de gênero, possibilitando a aparição de outras linhas de representações e construções de identidades dos seus personagens. Nas películas que serviram de *corpus* deste estudo, vemos os cangaceiros e cangaceiras também como homens e mulheres, constituídos de sentimentos como afeto, amizade, companheirismo. Podemos enxergar estas personalidades sem as armaduras de guerreiros, visualizar os seres humanos por debaixo dos bornais e armas.

Palavras- chave: Cinema nacional, gênero, cangaço, patriarcado, representação.

ABSTRACT

Brazilian cinema has been an admirer of cangaço for decades. There are many narratives in which cangaço and its characters are central. Most part of these movies have men as protagonists, although it does not mean lack of space for feminine characters. The present study shows how movies *like Corisco e Dadá* (1996) and *Baile Perfumado* (1997) are a representation of this exception to the rule of cangaço movement as exclusively masculine. Indeed, these films offer storylines about gender relations. The objective of this research was to understand how these representations are constructed gender relations between Corisco e Dadá, Lampião e Maria Bonita. The analysis showed that there are breaks in the patriarchal and sexist pattern experienced in the historical context of these stories, the 1920s and 1930s, although the works above mentioned were produced in the 1990s, also known as the "Cinema of Recovery" decade. In addition, we sought to evaluate how the identities of these characters were built in the movies. Therefore, this study is based on feminist studies, mainly on discussions about patriarchy and gender, and theory of social representations. We conclude that the national cinema is a tool for reduction of tensions on the roles and gender relations, allowing the appearance of other forms of representations and constructions of identities. The films that have served as the corpus of this study, we can see the outlaws cangaceiros both as men and women, consisting of feelings such as affection, friendship, companionship. We can see these personalities without the armor of warriors, with a human look beneath bornais and weapons.

Keywords: National Cinema, gender, cangaço, patriarchy, representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 SIGNOS DO NORDESTE 26

1.2 CANGAÇO NO CINEMA NACIONAL 31

2 OLHAR FEMINISTA OU OLHAR DE GÊNERO? 46

2.1 GÊNERO E PATRIARCADO 46

2.2 PROJEÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES 55

2.3 IDENTIDADES, ESTEREÓTIPOS E PRECONCEITOS 63

2.4 COMUNICAÇÃO E CINEMA: FORMA E ESTILO..... 69

3 CABRA MACHO E MULHER MACHO – AS REPRESENTAÇÕES DAS RELAÇÕES DE GÊNERO 74

3.1 AMOR QUE NASCEU DO ÓDIO – O CONVÍVIO E AS LUTAS DE CORISCO E DADÁ 75

3.2 VIVENDO NO BAILE PERFUMADO 94

CONSIDERAÇÕES FINAIS 105

REFERÊNCIAS 110

INTRODUÇÃO

O despertar para a comunicação veio desde os primeiros anos. A fala sempre foi algo marcante na minha personalidade. O diálogo, indispensável na convivência social, sempre foi praticado desde a infância com todos (as) à minha volta. Aliado a isto, os meios de comunicação também eram, e ainda são, parte do meu mundo, divertindo, formando e informando. O interesse pelo jornalismo surge na adolescência e torna-se objetivo de vida, meta para o futuro, carreira profissional. Naquele momento, achava que a comunicação estava ligada apenas à informação através de veículos jornalísticos, mas com o caminhar do curso, aprendi a perceber, ler e enxergar outros meios de comunicação, como o cinema.

Ao longo da graduação em Jornalismo em Multimeios pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), participei de um projeto de extensão, um cine clube chamado Cine-Encontro. No grupo, assistia aos filmes e documentários e discutia determinados aspectos da estrutura e dos discursos presentes nas películas. Posteriormente, na iniciação científica, fui investigar os signos de nordestinidade em alguns filmes nacionais da década de 1990. Estes signos, em sua maioria, eram masculinos. Ao longo das leituras e análises, comecei a enxergar a presença e importância das personagens femininas.

Diante do desafio, o trabalho monográfico "Força, coragem e independência feminina no Nordeste: análise da representação da mulher nordestina nos filmes, *Guerra de Canudos* (1997), *Tieta do Agreste* (1997) e *Baile Perfumado* (1997)" nasceu dessa inquietação sobre os papéis das mulheres nas películas nacionais. Ainda são poucas as investigações voltadas para a compreensão da construção das identidades femininas no nosso cinema. A temática nordestina é recorrente nesta área, chamando atenção por sua singularidade e ancoragem, na sua maior parte, no discurso sobre o homem sertanejo referenciado pelos signos imagéticos como o vaqueiro, o coronel, o messiânico (beato) e o cangaceiro.

Considerando que durante a realização do trabalho de conclusão de curso, percebi a ausência de fontes que discutam a concepção e tradição das construções de representações das mulheres nordestinas na literatura, na história e nas artes, mas, principalmente, no cinema brasileiro, surgiu o interesse pelo projeto de pesquisa "Na trilha do Cangaço: um olhar sobre as representações das mulheres e homens cangaceiras (os) nos filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997)".

O interesse pela pesquisa aconteceu devido à observação, ainda que empírica, da falta de discussão sobre o papel das mulheres na construção do Nordeste. Os olhares voltados para

esta região, em sua maioria, enxergam, em sua maioria, as figuras masculinas como alicerces deste lugar. Seguindo a mesma perspectiva, soma-se a isso a carência de estudos sobre a representação das mulheres nordestinas nas películas nacionais, que da mesma forma que as representações masculinas desta região, também fazem alusão às temáticas culturais e identitárias desta localidade do país.

Constata-se, ainda, o ineditismo do trabalho "Na trilha do Cangaço" no que se refere a estudos sobre a representação das mulheres e homens cangaceiras (os) nas narrativas fílmicas e as relações de gênero e poder estabelecidas entre as personagens investigadas.

Durante a pesquisa realizada anteriormente, nos chamou atenção o interesse do cinema nacional da década de 1990 em recuperar o movimento de retratar o cangaço em seus trabalhos. Dentre eles, em especial, a forma como as narrativas *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997) descrevem quatro personagens lendários do movimento do cangaço: Maria Bonita, Dadá, Corisco e Lampião. Estes filmes são os protagonistas da pesquisa em questão.

Considerando as constatações historiográficas, a importância e influência dos veículos de comunicação na construção de sujeitos e a demarcação de papéis sociais de mulheres e homens, surgiu o interesse de investigar como as representações femininas e masculinas das cangaceiras (os) presentes no cinema brasileiro da década de 1990, nas referidas narrativas fílmicas, servem para compor identidades sociais e reforçando o discurso do patriarcado. O presente estudo auxiliará na compreensão das relações de gênero construídas no passado e que perduram no presente da nossa sociedade. De acordo com Joan Scott (1994), as representações históricas do passado ajudam a construir o gênero no presente. As representações conscientes do masculino e do feminino não são imutáveis, pois elas variam segundo os usos do contexto. (...) "Este tipo de interpretação torna problemáticas as categorias "homem" e "mulher" sugerindo que o masculino e o feminino não são características inerentes, mas construções subjetivas (ou fictícias)" (p.12).

Seguindo essa linha de pensamento, o trabalho tem como meta apreender as representações das relações entre mulheres e homens presentes nas películas estudadas e a produção dos sentidos nestas narrativas. Além de possibilitar a observação de como estas interações constituem relações de poder e as possíveis conseqüências advindas dessa relação na sociedade, através de uma perspectiva feminista.

Para realizar esse trabalho, foram definidos como objetivos a distinção das representações das (os) protagonistas (Corisco/Dadá e Lampião/Maria Bonita) nos filmes brasileiros *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997), investigando como as representações destas personagens reforçam a manutenção do discurso do patriarcado; diagnosticar que tipos de

identidades sociais das mulheres e dos homens cangaceiras (os) são construídos por essas películas e analisar a interação entre os gêneros masculino e feminino e as relações de poder entre as personagens destas construções fílmicas.

Considerando o objetivo principal da pesquisa, analisar as representações femininas e masculinas do cangaço presentes no cinema brasileiro da década de 1990, através dos filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997) e entendendo o cinema como instrumento construtor de discursos, será necessário a constituição de um caminho metodológico à luz da teoria das representações sociais e do patriarcado, por via de uma epistemologia feminista. Assim, traçado este caminho, investigar de que maneira são construídas as relações de gênero entre os protagonistas destes filmes, como os seus autores representam as mesmas.

Os meios de comunicação, como o cinema, além de construírem discursos, e conseqüentemente ideologias, auxiliam na formação de conceitos que são assimilados pela sociedade. Desta maneira, as películas podem ser consideradas como um veículo que produz representações e alocuções sobre diversos aspectos. Devido ao seu alcance, os indivíduos assimilam as imagens e as falas projetadas na tela como uma maneira de verdade regente dentro do seu contexto sócio-cultural.

O cinema apresenta-se como um veículo responsável pela instauração de representações da realidade. Em uma película, encontramos um mundo que tenta parecer com o real, mas que possui a sua própria dinâmica. Desta maneira, o cinema passa sua visão de mundo para aqueles que assistem às suas produções e

> (...) enquanto produtor de discursos que ajudam a dar visibilidade às representações sociais em torno das identidades culturais, nos permite compreender tanto os enfrentamentos, quanto às permanências e as mudanças presentes no campo social. Sendo o cinema um meio que articula discursos verbais e imagéticos (…) (ROSSINI, 2004, p. 2).

Dentro do leque de produtos midiáticos, o cinema exerce fascínio e encantamento. A grande tela transporta as pessoas para outro mundo, mas ao mesmo tempo, tenta apresentar suas imagens e falas como reprodução da realidade. O cinema é uma ferramenta de representação social, encaixando seus personagens nos modelos sociais vigentes. Grande elaborador de representações e significados, recortando a realidade e colando-a na tela, (re) produzindo normas e padrões sociais de comportamento e pensamento. Sua linguagem é composta de elementos visuais e orais, criando uma atmosfera que envolve o espectador e o transporta para aquele espaço.

Segundo Paiva (2006), o cinema é um campo de discussão sobre a questão de gênero. Deste modo, podemos considerar que "a ficção brasileira contribui para a desmontagem de ideologia patriarcal e do comportamento machista, remetendo aos novos estilos de estrutura familiar, novas modalidades de tribalização, afetividade e sociabilidade" (p. 11).

O cinema brasileiro tem modificado sua visão e representação das personagens femininas ao longo dos anos. Vale destacar a quebra da homogeneidade na abordagem da figura feminina em determinadas películas que abordam temáticas nordestinas, como *Guerra de Canudos* (1996) e *Tieta do Agreste* (1997). Não se trabalha mais com a perspectiva de unidade quando se apresentam as personagens femininas, elas são múltiplas e diversas em suas identidades. Tendências divergentes às caracterizações observadas na música "Paraíba" (1952) dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, configuração masculinizada das mulheres que se fixou no imaginário coletivo como representação das nordestinas. O contexto desta canção corresponde a meados do século XX, onde a submissão das mulheres brasileiras era algo presente na sociedade da época. Aqui, as mulheres que quebraram com esta condição carregavam a interpretação exterior de que suas atitudes e comportamentos eram masculinos.

> A letra revela, por conseguinte, a condição de gênero; ou seja, a diferença entre o homem e a mulher que vai além do plano biológico. Isto porque também incorpora o aspecto de poder do homem sobre a mulher, tornando-a subalterna. Subalternidade esta, convém reafirmar, que nada tem de natural, posto que é historicamente construída e, portanto, passível de ser transformada (LUCENA, 2007, p. 64).

Essa transformação vem acontecendo ao longo dos anos, mas de forma branda. As mulheres, enquanto categoria social e política, ainda são alvos de estereótipos que as rotulam dentro dos discursos do determinismo biológico e do patriarcado. A perspectiva histórica que engaveta as mulheres em modelos iguais não considera as mudanças e os avanços nos contextos sociais, culturais, econômicos. Assim como a percepção do que é ser homem na sociedade, a obrigatoriedade de determinadas ações e exclusão de outras, que são ligadas apenas ao chamado "universo feminino" e inaceitáveis no comportamento masculino.

Ainda dentro das representações ligadas à região, nas produções do cinema brasileiro as construções sobre o Nordeste são recorrentes. Segundo Sylvie Debs (2007), a ficção cinematográfica, no Brasil, para responder às demandas de formação da identidade nacional, teve papel preponderante na construção do imaginário coletivo sobre o Nordeste. Sempre fixado à participação dos homens nesta construção.

Corroborando com esse movimento, são raros os estudos sobre as criações identitárias e discursivas de personagens femininas. A resignificação da representação das mulheres nordestinas é fortalecida pelo discurso histórico, a partir de uma perspectiva androcêntrica. O que percebemos é a desvalorização, ou anulação plena, da participação das mulheres na construção das identidades nacionais, em todos os aspectos. Outro fator significante é o enraizamento da ideia dos homens nordestinos como brutos, valentes e insensíveis.

As vertentes culturais, como a literatura, as produções televisivas e cinematográficas, na maioria das vezes, abranda o protagonismo das mulheres nas suas produções, colocando-as como submissas, coadjuvantes. Quando o recorte é para a região Nordeste, quase sempre estereotipizam as mulheres através de um binarismo: "mulher-macho" ou dependente. Exemplos clássicos desta representação de "mulher-macho" estão presentes na literatura, como *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio e *Memorial de Maria Moura* de Raquel de Queiroz. Ambos foram transformadas em obras midiáticas, no cinema e na televisão respectivamente. São mostradas como um ser que se adaptou as condições climáticas e sociais do local onde convive, tornando-se rudes, grosseiras e secas, como a região. Acabam sendo colocadas dentro da mesma visão criada dos homens nordestinos. Comumente,

> a maioria dos filmes apresenta as mulheres como dependentes e incapazes de tomar decisões acertadas (sobretudo em situações de perigo); estão sempre em busca do complemento masculino, cuja presença, além de significar realização pessoal, sugere segurança e proteção. (...) de um modo geral, o protagonismo feminino em narrativas fílmicas é fortemente marcado por definições misóginas do papel que cabe às mulheres na sociedade: casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos, amar incondicionalmente. Mulheres livres, fortes e independentes são freqüentemente apresentadas como masculinizadas, assexuadas, incessíveis e traiçoeiras (DUARTE, 2002, p. 54).

O CANGAÇO E A PROJEÇÃO NA TELA

O movimento do cangaço acontecido no Nordeste brasileiro entre os anos de 1870 a 1940, era formado por grupos de homens e mulheres que cortavam o sertão brasileiro com ideal de justiça e sentimento de vingança. Alguns deles saqueavam grandes propriedades no campo e casas comerciais, em busca de meios para sobrevivência, foi também a época da Grande Seca (1887 -1889). Outros bandos se formavam para combater os desmandos dos coronéis e a Coluna Prestes (1925–1927). Além de atender a estes objetivos, os cangaceiros,

por vezes, eram jovens que entravam no movimento como uma forma de resistência ao alistamento militar obrigatório para a Guerra do Paraguai, iniciada em 1864 e encerrada em 1870 (ARRUDA e PILETTI, 2006).

Com presença marcante no movimento do cangaço, as mulheres participaram seguindo seus companheiros pelo sertão. Esta inserção acontecia, normalmente, em consequência dos raptos das mulheres pelos cangaceiros. Na maioria destes eram sequestros consentidos. As mulheres iam por vontade própria. Nesta conjuntura, a "fuga ou rapto podia significar idéias de liberdade, vontade própria (...)" (FALCI, 2002, p. 268). Nos acampamentos, elas dividiam as responsabilidades dos serviços domésticos com os homens do bando.

Segundo João de Sousa Lima (2008), não há relatos de mulheres que entraram no cangaço desacompanhadas de um homem. Estima-se que cerca de 70 mulheres participaram do movimento do cangaço. Maria Bonita foi a primeira delas e sua participação aconteceu voluntariamente. Após se apaixonar por Lampião, ainda casada com um primo, ela toma a iniciativa de marcar um encontro com o cangaceiro e os dois começam a namorar. Logo depois Maria pede que Lampião à leve com ele para o bando.

Do ponto de vista da historiografia, muitos estudos referentes ao cangaço já foram produzidos, uma vez que essa temática foi, e continua sendo, um ponto de discussão sobre o qual emergem diversos questionamentos que contribuem para a produção de pesquisas diversas, que resultam em trabalhos acadêmicos, obras literárias, musicais, televisivas. A relevância deste tema deve-se ao fato do movimento do cangaço ter marcado a História do Brasil, mas também, segundo Caio César Gomes (2009), por ter o cangaço, ainda nos dias de hoje, grande influência na cultura popular do Nordeste brasileiro, seja na literatura, no artesanato, nas quadrilhas juninas etc. Atualmente observamos o retorno às temáticas cangaceiras, na produção de peças teatrais, em tendências de moda e como enredo de uma trama novelística.

Tal influência do cangaço nas produções culturais é antiga. Segundo Sylvie Debs (2007), os primeiros filmes que trabalharam a temática do cangaço datam de 1912, época dos ciclos regionais de produção de cinema no Brasil, principalmente nos estados de Pernambuco e Paraíba. Na década de 1930 a produção *Lampião, O rei do Cangaço* (1936) do libanês Benjamim Abraão é considerada um marco do estilo cinematográfico, suas imagens foram reutilizadas em diversas produções, como em *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997). Neste filme são mostradas cenas do bando em seus acampamentos, evidenciando a convivência mantida pelo cineasta e o grupo. O filme foi apreendido pela polícia e proibido

de ser exibido por alguns anos. As imagens foram consideradas como publicidade da figura Lampião, colocando-o como um ícone das lutas sociais, dando margem à titulação do cangaceiro como um herói. O que era veementemente combatido pelas forças políticas da época.

Em 1953 o tema ressurge nas telas com o longa *O Cangaceiro*, do diretor Lima Barreto. A película atravessou o Atlântico e conquistou platéias no mundo, ganhado os prêmios de melhor filme de aventura e melhor trilha sonora no Festival Internacional de Cannes no mesmo ano. Em 1997, momento em que a temática do cangaço retoma o conteúdo das produções, *O Cangaceiro* ganha uma nova versão com a direção de Aníbal Massaini Neto.

Sucesso mundial, o filme *O Cangaceiro* (1953), produzido pela Vera Cruz, atendia aos padrões e exigências do mercado. A empresa copiava o modelo hollywoodiano de fazer cinema. O cangaceiro presente no filme é totalmente influenciado pela figura do *caubói* americano, transformando a narrativa em um verdadeiro produto do ramo das histórias de *western* dos Estados Unidos. Um estilo muito popular na época, que teve grande influência na aceitação da produção brasileira pelo público em diversos lugares do globo.

No final da década de 1950, surge um movimento de vanguarda no cinema nacional, formado por jovens que pertenciam a cines-clubes e ao movimento estudantil da referida época. Considerado o maior movimento de cinema da história do Brasil, o Cinema Novo surgiu com um propósito revolucionário de produzir filmes que quebrassem as regras da indústria cultural vigente. Momento que a cultura americana estava no ápice vendendo o *american way life* para o mundo. Voltar o olhar para o Brasil, o povo brasileiro e suas dificuldades, construir narrativas que mostrassem a verdadeira identidade do país. Eram elementos que permeavam a estética e a ideologia do Cinema Novo. Um movimento único, mas ao mesmo tempo múltiplo, que buscava mostrar as diversas faces do Brasil sem uma fórmula certa de fazer cinema.

Segundo Sidney Ferreira Leite (2005), a quebra dessa cópia dos padrões dos "enlatados" americanos e a defesa por um jeito próprio de fazer cinema é influenciada no Cinema Novo pelo neo-realismo italiano, que trabalha o cinema numa perspectiva cultural, a questão comercial é deixada de lado, é banida nas produções com este caráter ideológico. Sua chegada ao Brasil anima os jovens cineastas a produzirem filmes que trabalhem com o homem brasileiro e a sua cultura. A *nouvelle vague*, movimento artístico do cinema francês, também serve de base para a formação deste movimento cinematográfico, defendendo o

caráter de cinema de autor nas produções. Onde os diretores são considerados autores dos filmes.

> (...) O Cinema Novo foi carioca e paulista, mineiro e nordestino, épico e intimista, realista e alegórico, branco e mulato, índio e algumas vezes negro, literário e musical, teatral e poético, pessimista e eufórico, trágico e cômico, com algumas pitadas melodramáticas, engajado e alienado, totalizante e parcial, crítico e contemplativo, messiânico e agnóstico, fatalista e ingênuo, sutil e histórico, apocalíptico e populista, desesperado e orgiástico, machista e feminino, dionisíaco e careta, local e universal (RAMOS e MIRANDA, 2000, p.145).

De acordo com Sylvie Debs (2007) o Cinema Novo buscava mostrar uma perspectiva de realidade, utilizando muitas vezes na sua linguagem o estilo documental. A Estética da Fome, defendida e disseminada por Glauber Rocha, tinha a intenção de quebrar com o movimento hollywoodiano de maquiar os contextos abordados em suas narrativas. Pretendia-se romper com este conceito estrangeiro, trazendo certa "violência" nas imagens, com o intuito de mostrar a pobreza, as faces de um Brasil que nem o próprio Brasil conhecia. A precariedade técnica era proposital, poucos recursos, mas uma boa narrativa sócio-política. A câmera na mão é outra marca deste movimento, criando cenas trêmulas. O que possibilita perceber a manipulação da câmera, que existe uma pessoa filmando aquela cena, demonstrando que se trata de uma construção ficcional, apesar dos recursos reais.

A busca pela criação de uma obra que mesclasse realidade e ficção nas obras cinemanovistas estavam em elementos como: a locação em espaços abertos, saída do estúdio para a rua, a participação de pessoas do povo como figurantes, ausência de filtro para que a intensidade do sol fosse experimentada pelo espectador. A improvisação também era característica recorrente nas produções, nada estava fechado, definido. Estes elementos configuram uma nova linguagem cinematográfica, uma estética original, uma forma brasileira de produzir cinema, atraindo público e consagrando-se como um estilo brasileiro de fazer cinema. (BERNARDET, 1976).

O grande nome desse novo cenário é o baiano Glauber Rocha. Suas produções são elogiadas pelos maiores cineastas até os dias atuais e, na época, foram agraciadas pela crítica com prêmios internacionais. Seus filmes tornaram-se clássicos, como *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). O cineasta é um dos responsáveis pelo retorno do cangaço nas suas narrativas fílmicas. A construção do personagem de Corisco em *Deus e o Diabo na*

Terra do Sol é clássica, servindo de inspiração na constituição deste personagem em obras posteriores, tornando-se um mito no cinema nacional.

Além da contribuição material, a partir de suas produções fílmicas, Glauber Rocha trouxe outra contribuição de extrema importância para o cinema nacional em seu manifesto "A Estética da Fome", apresentado durante as discussões realizadas na Resenha do Cinema Latino Americano em Gênova em 1965. No seu texto,

> o cineasta desenha e expõe o Cinema Novo como um projeto reativo à colonização ainda imposta ao Terceiro Mundo pelos países desenvolvidos. Dominação que, segundo ele, disfarça-se em admiração exótica e paternalismo, o que reafirma a falta de compreensão, frente às condições socioculturais e políticas do Terceiro Mundo (RUBIM, 1999, p. 129).

É dentro dessa efervescência que os filmes de cangaço reaparecem e tem no Cinema Novo o momento mais marcante neste estilo de produção. O movimento do cangaço ressurge no cinema brasileiro não como entretenimento, com produções que não respeitam as questões históricas e culturais das pessoas do Nordeste, mas sim com o intuito de colocar as questões sociais em evidência. Não se trata de abordar apenas a questão folclórica, mas questões histórico-sócio-culturais.

> Do simples herói de aventuras, como apareceu nas telas em 1953, o cangaceiro se tornará o símbolo do bandido social, tipo de fora-da-lei vingador e justiceiro, a ponto de ter sido condenado pela censura da ditadura, que o interpretou como uma apologia ao banditismo e à subversão (DEBS, 2007, p. 96).

Com toda a inovação trazida pelo movimento do Cinema Novo e o reconhecimento do estilo e das produções no exterior, o cinema começa a ser visto no cenário nacional de outra forma. "O Cinema Novo conseguiu transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de manifestação, de expressão da nossa cultura" (XAVIER apud DEBS, 2007, p. 160).

O reaparecimento do Nordeste na filmografia brasileira acontece nos anos 1990, no contexto de redemocratização do país após a ditadura militar. A produção, nos primeiros anos, passou por uma séria crise durante o mandado do então presidente da República Fernando Collor de Melo, contornada posteriormente com o governo de Itamar Franco.

O cinema nacional desse período, chamado de "Cinema de Retomada", sofreu grandes dificuldades financeiras com o fechamento da EMBRAFILME, órgão que financiava e divulgava as produções nacionais. Mas, apesar de todos os problemas, os roteiristas e diretores não perderam o estímulo e realizaram seus trabalhos, muitos deles abordando as

temáticas referentes ao Nordeste. Grande parte desta produção nos remete ao Cinema Novo, que tratava de conteúdos sociais, políticos e ideológicos, em especial sobre esta região do Brasil. Além disso, se assemelham por trabalharem, em algumas obras, com a perspectiva da criação de uma identidade social do país. Porém, de acordo com Mirian de Souza Rossini (2004) "o que se produz não é um novo cinema novo, mas a recolocação de determinadas construções discursivas que são usadas para se falar de Brasil, para re(a)presentá-lo" (p. 6). A presença marcante da representação do movimento do cangaço e seus heróis e heroínas, tanto na década de 1960 como na "retomada", confirma a solidificação de um tipo de filme, classificado como filme de cangaço.

> Certos assuntos podem assumir – e alguns assumem – características de verdadeiros gêneros, alcançando autonomia. Não bastam, contudo, apenas os predicativos de qualidade e intensidade para que se elevem ou obtenham classificação própria e categoria independente. Além disso – e talvez, no caso, mais importante do que isso – é necessário, para não dizer indispensável, que esses temas contenham elementos específicos que os distingam, valorizem e singularizem, diferenciando-os de todos os outros e dos demais gêneros (BILHARINHO, 2000, p. 115).

O cinema realizado na década de 1990 foi fortemente apoiado pela Lei do Audiovisual (Lei nº 8.695/93, de 20 de julho de 1993). A autora francesa Sylvie Debs (2007) concorda que "a retomada é resultante de uma vontade política sustentada pelas leis do audiovisual, em um momento em que a democracia tenta se consolidar e em que a luta contra a inflação (...) é condição necessária à integração ao mercado internacional (p. 105).

Além do caráter mercadológico do cinema da retomada, outros aspectos o distingue do Cinema Novo. A influência nas produções cinemanovistas, em boa parte, eram oriundas da literatura, nos anos 1930. Na retomada o próprio cinema nacional é fonte de inspiração. De acordo com Sylvie Debs (2007), o tratamento dado às películas nestes momentos distintos não é feita da mesma maneira, os diretores não tem a mesma influência nas criações, as perspectivas sócio-culturais são distintas, são épocas distintas.

A visão de cada diretor é projetada de maneira diferente, mesmo quando tratam dos mesmos temas, como o cangaço. A linha de criação estética, de fotografia é muito divergente de uma época para outra. Abordar temas e personagens específicos do Brasil é o elo que mais une os dois momentos. Assim sendo, "(...) se a temática brasileira era uma preocupação fundamental para o Cinema Novo, ela continua presente" (p.105) nas produções do cinema de retomada.

Apesar do grande número de produções cinematográficas referentes ao movimento do cangaço, o que verificamos na área das pesquisas acadêmicas, é a ausência das investigações que primam pela análise das relações de gênero no cinema brasileiro, principalmente em películas que tratam de temáticas como o cangaço. O estudo em questão caracteriza-se como relevante no que diz respeito às construções acerca dos papéis de gênero e na reprodução do discurso patriarcal nos filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997).

A perspectiva patriarcal e dos papéis de gênero disseminados e fixados pela comunicação, inclusive no cinema nacional, constrói estereótipos e pode distorcer, inclusive, alguns aspectos relacionados à história do Brasil. Ao mesmo tempo, as películas podem se configurar como ferramentas de mudança de discursos dominantes, como o patriarcado. Deste modo, analisar quais as representações de Dadá e Corisco em *Corisco e Dadá* (1996) e Maria Bonita e Lampião em *Baile Perfumado* (1997) é importante no sentido de buscar o direcionamento do cinema brasileiro na retomada para temas como o sertão, o cangaço e os personagens que habitam estes cenários.

Existe um imaginário coletivo criado por diversas instituições, como a educação, e os próprios meios de comunicação, que se referem ao cangaço como um movimento exclusivo de homens, vistos como extremamente brutais e sanguinários. Estas representações dos nordestinos como pessoas extremamente relacionadas à natureza, parece não dar espaço para sentimentos ditos nobres, como o amor e o companheirismo, não são condizentes com a performance de gênero dos chamados “cabras-machos” do sertão nordestino.

A participação das mulheres na história do cangaço, quando mencionada, é meramente ilustrativa, como enfeites que os homens levavam para deixar a paisagem do sertão mais bela. Não se discute o protagonismo daquelas que entraram para este movimento por vontade própria, mesmo que a motivação delas tenha sido por sentimentos como amor, afeto, companheirismo. Outras, como aconteceu com a então menina Dadá, foram levadas à força, desenvolveram uma relação de afeto com seu, até então, algoz. Em face disso, em nenhum momento a cangaceira pensou em fuga. A vida no cangaço podia ser difícil, mas também parece que tinha seus encantos. Assim, como no sertão nada é tão seco que não possa gerar vida, sentimentos. Nada é tão espinhoso que não possa ser modificado pelo toque.

Corroborando com a afirmação de que nada é apenas o que aparenta ser, que as coisas não são apenas de um modo ou de outro, mas sim de diversos modos mesclados, de acordo com cada contexto, é importante pensar os diferentes posicionamentos nas relações entre homens e mulheres presentes no cangaço, refletindo sobre os papéis de gênero nos âmbitos do público e do privado.

Utilizamos as películas *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997) como *corpus* desta dissertação considerando-os como materiais extremamente ricos no que diz respeito às representações destes dois ambientes e das relações constituídas neles. É um material onde podemos verificar as diferentes representações do cangaço e das relações estabelecidas entre as (os) integrantes deste movimento, de modo evidente.

A escolha de *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997) deu-se pela observação de que estes filmes trazem construções sobre as relações de gênero entre os casais protagonistas das narrativas. O registro da convivência nos grupos de cangaceiros (as) e a pesquisa histórico-biográfica na construção das produções são elementos de importância na análise das representações das personagens presentes nas películas. Elas funcionam para confirmar o discurso apresentado por cada autor em seus respectivos filmes, já que a questão da "realidade", da presença de materiais históricos auxilia na confirmação de que aquela construção é um registro de acontecimentos históricos.

Outro elemento significativo para a seleção dessas películas é o fato dos diretores, Rosemberg Cariry em *Corisco e Dadá* (1996) e Paulo Caldas e Lírio Ferreira em *Baile Perfumado* (1997) serem pessoas ligadas à produção de um cinema onde existe a preocupação em trabalhar com temáticas e cenários referentes ao Nordeste. Ademais, a visão do imaginário deles é construída por uma série de informações adquiridas desde a infância pelos "causos" contados e recontados sobre as passagens de Lampião e seu bando nas cidades do Nordeste, da estética do cangaço sempre em voga nas festas juninas, nas canções que versam sobre Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá. Vivência e referência que podem ser acionados de maneiras diversas nas construções narrativas. Não autorizam ou significam que as representações criadas por eles serão menos estereotipadas do que outras.

Considerando o objetivo principal desse estudo, analisar as representações femininas e masculinas do cangaço presentes no cinema brasileiro da década de 1990, nas narrativas fílmicas *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997) e entendendo o cinema como instrumento construtor de discursos, foi necessário a constituição de um caminho metodológico à luz da interpretação. Para tanto, teremos como amparo a Teoria das Representações Sociais e os estudos feministas, particularmente o que se refere a gênero, patriarcado e às discussões sobre público/privado.

De acordo com Denise Jodelet (2001) as representações sociais operam como artefatos de expressão de um coletivo, são construções discursivas e simbólicas que já estão inseridas no imaginário dos sujeitos. As representações sociais constituem papéis importantes na sociedade, pois através delas os indivíduos se agrupam e reproduzem o discurso defendido

por cada uma delas. As referidas alocuções auxiliam na condução dos indivíduos pertencentes a grupos sociais na convivência coletiva.

A discussão sobre gênero trata da imposição sobre as definições de masculino e feminino na sociedade, gerando determinadas hierarquias nas formas das relações entre os sujeitos. O conceito de gênero surge para contrapor o determinismo biológico, evidenciando que a constituição de homens e mulheres acontece a partir de processos de construção e formação histórico, cultural e social. Para Joan Scott (1990) este conhecimento é baseado na concepção de Foucault sobre o saber, algo relativo, colocado como resultado da combinação entre a cultura e a sociedade, gerando compreensão entre os seus participantes. O saber é algo que não está somente nas idéias, mas nas práticas e instituições e opera como modo de ordenar o mundo. Através do saber, do uso e das significações de gênero são inseridas a dominação e subordinação.

Dentro da conjuntura das relações de poder, o patriarcado emerge como um sistema de dominação que está concentrado em determinados sujeitos, quem detém o controle social, político e econômico dentro do seu grupo social, sendo as mulheres os maiores alvos desta hierarquia. O que não significa dizer que os homens também não são vítimas deste aprisionamento do modelo patriarcal. São “obrigados” a agirem e pensarem de determinada forma.

Tomando como base a conceituação das feministas radicais, o patriarcado é definido como “um sistema sexual de poder, como a organização hierárquica masculina da sociedade que se perpetua através do matrimônio, da família e da divisão sexual do trabalho” (COSTA, 1998, p. 30). Toda e qualquer relação entre pessoas é perpassada pela questão do poder, principalmente as relações entre homens e mulheres. A professora Ana Alice Costa (1998), afirma que a questão do não-poder das mulheres é algo histórico e que diversas (os) autoras (es) tentaram explicar este fenômeno.

Segundo Lia Zanotta (2000), gênero e patriarcado são “conceitos que se situam em dimensões distintas, e que, portanto, não podem ser tomados como opostos” (p. 2). Defendemos a idéia de que o patriarcado está inserido na constituição das identidades de gênero que circundam as relações.

> (...) apesar das importantes críticas dirigidas às teóricas do patriarcado, é inegável sua contribuição para a construção do pensamento feminista, não só no sentido de trazer para a cena novos elementos de análise que possibilitaram às feministas socialistas avançar nos parâmetros da concepção materialista da opressão feminina, incorporando outras

> dimensões da vida humana e, posteriormente, na construção do conceito de gênero (COSTA, 1998, p. 32).

Dessa maneira, é a partir de uma epistemologia feminista, edificando um processo de desconstrução de conceitos pré-estabelecidos e a construção de novas janelas de visão social (SARDENBERG, 2002), contra a perpetuação das relações de poder patriarcais, que o presente estudo é construído. Desse modo, evidencia-se a importância de uma teoria feminista crítica sobre o conhecimento, com o objetivo de elucidar as relações de gênero e as representações existentes nas películas *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997).

Com o objetivo de analisar as relações de gênero entre cangaceiras e cangaceiros no cinema brasileiro de 1990, a estrutura do trabalho foi construída com o objetivo de edificar uma análise que evidenciasse as representações sociais presentes em *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997), observando se as mesmas auxiliam na construção de um discurso patriarcal ou se servem apenas de ferramenta na luta contra a hierarquia de gênero na sociedade.

Na Introdução, buscamos uma apresentação das categorias e conceitos que serão abordadas ao longo deste trabalho dissertativo, delineando os objetivos, caminhos percorridos e a relevância dos estudos sobre a representação, gênero, patriarcado.

No capítulo “Signos do Nordeste” o leitor é apresentado à região, como ela foi construída através de discursos e como eles se fixaram no imaginário coletivo. O movimento do Cangaço, como elemento histórico e cultural, também é abordado nestas páginas.

No segundo capítulo, intitulado “Olhar feminista ou olhar de gênero?”, foram expostas as referências teóricas que alicerçaram as análises das películas, como o conceito de representação, as ferramentas que auxiliam na formação das interações e dissociações sociais corroborando para processos discriminatórios e criação de estereótipos e o papel do cinema na construção de representações sociais.

Em seguida, no último capítulo, intitulado “Cabra Macho e Mulher Macho: as representações das relações de gênero” são expostas as análises dos filmes que servem de corpus do trabalho, fazendo um diálogo com as perspectivas teórico-metodológicas apresentadas. Também abordamos as nossas impressões sobre a representação dos personagens e das relações de gênero construídas nas películas

As Considerações Finais trazem os resultados das análises, apontando para a possibilidade de que o cinema brasileiro pode ser utilizado como ferramenta de quebra de

padrões de papéis de gênero instaurados e inesgotavelmente disseminados pela sociedade e suas instâncias.

No diálogo entre as teorias e conceitos, no final do trabalho percebemos a humanização das personagens, mostrados não apenas como guerreiros e guerreiras, mas que também detinham outras identidades dentro dos espaços público e privado. Foi possível apreender a tentativa dos autores/diretores em mostrar, através das construções representacionais, que os (as) cangaceiros (as) eram pessoas da sociedade da época, comuns às outras que compartilhavam daquele contexto social, cultural e econômico.

O mergulho nesse estudo só aumentou o desejo em continuar nesta caminhada da pesquisa acadêmica. Com a finalização do trabalho, enxergamos diversas perspectivas de futuros estudos, elementos que servirão de combustível para gerar um estudo mais aprofundado no doutorado.

1. SIGNOS DO NORDESTE

O Brasil é um país reconhecido mundialmente por sua rica cultura, grande extensão territorial e belezas naturais. Sua colonização ocorreu através da "descoberta" do território pelos portugueses, a existência de índios nativos, a vinda de escravos e imigrantes para trabalharem e desenvolverem esta nova colônia na América do Sul. A partir das interações de pessoas, costumes e tradições oriundas de divergentes lugares do planeta, constituiu-se o povo brasileiro, com suas tradições e cultura extremamente rica e diversificada. Não existe uma uniformidade no que diz respeito à identidade cultural do país, e consequentemente, daqueles que habitam este vasto território. Cada região parece um país dentro do Brasil, exemplo claro é a região Nordeste, repleta de história, tradições e curiosidades.

O Nordeste foi construído através de processos políticos, econômicos e sociais, tendo como base destes discursos a questão da natureza, onde a seca é colocada como elemento primordial, protagonista desta região. De acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), o Nordeste caracteriza-se como uma região edificada no imaginário coletivo através de ferramentas orais, escritas, visuais e sonoras.

As histórias e os "causos" contados e recontados ao longo de décadas, e enriquecidos pela literatura, fortaleceram uma idéia, um tipo de narrativa que engloba sotaque, verbetes e expressões, que acabam por definir um tipo de Nordeste e nordestinos, ligados às questões de tradicionalidade.

Essa postura foi um marco determinado por um movimento dos homens de poder da região, que, com o advento da chegada da "modernidade", tardiamente, no Nordeste, recorreram a estratégias para que o pensamento e o cotidiano daquela sociedade permanecessem estáveis, intocadas. Assim, conseguiriam manter sua perspectiva de poder e dominação sobre os indivíduos. Além disso, a seca será um elemento que irá caracterizar a região Nordeste, em especial, o sertão.

Os elementos que caracterizam o Nordeste como um espaço tradicional vêm da idéia da região ter sido fundada na nostalgia. Ali, tenta-se resgatar a verdadeira brasilidade, o Brasil intocado, local aonde a modernidade não chegou e nem deveria chegar, para que a pureza e a essência fossem preservadas. Todo este discurso gerado por diversas tecnologias de poder, como o discurso político histórico e geográfico, inseriu no próprio nordestino uma representação da identidade local (ALBUQUERQUE, 2001).

> A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significado. O 'Nordeste tradicional' é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento (ALBUQUERQUE, 2001, P.77).

As pessoas se reconhecem dentro de um grupo, através de características e/ou costumes semelhantes entre elas, isto é, identificam-se uns com os outros. Assim, as identidades são formadas e constroem laços de auxílio e fidelidade de um grupo, unindo os que se identificam e os diferenciando de outras unidades identitárias.

Os nordestinos se reconhecem entre si, através de um processo de identificação, e assumem estas identidades. Participam de uma origem dita comum e de uma série de características semelhantes, sendo estas últimas muitas vezes impostas, e não construídas e identificadas pelo próprio grupo.

O Nordeste será definido como a parte da região Norte onde predominam os problemas com o clima e formado no imaginário pelos textos e imagens atribuídos ao fenômeno da seca. Este fenômeno climático é visto como algo que deve ser combatido, poucas são as atitudes para que se tenha uma convivência com o semi-árido.

> O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área (ALBUQUERQUE, 2001, P.68).

Em contra partida, a região é valorizada pela natureza exuberante do litoral. A valorização das características naturais é um símbolo que produz a identidade nacional. Deste modo, o sentimento de que a região semi-árida é algo distante se reforça, pois está à margem dos signos de belezas naturais atribuídas ao país. O Nordeste que é paraíso tropical também é inferno para os que convivem com a seca e suas conseqüências. Os próprios nordestinos são vistos como resultados da natureza inóspita e castigadora. Tornam-se parte do cenário seco, confundem-se com os galhos retorcidos, cactos, mandacarus e ossos de animais mortos pela estiagem.

Já o habitante do litoral é considerado moderno, copiando os passos do Sudeste, modelo de avanço que deve ser seguido por todo o país. As formas de vivências estimadas pelo chamado "centro" do Brasil (Rio-São Paulo) é que servem de base para a socialização. A diversidade do clima, relevo, vegetação, colonização, cultura, entre outros elementos, não são

consideradas quando se definem os padrões de comportamento da sociedade brasileira. Quem foge à regra é excluído, é alvo de preconceito e discriminação. Um exemplo disto pode ser frequentemente visto nos canais de televisão nacionais, quando retratam, de alguma maneira, a figura do baiano. Apesar de ser um dos Estados mais importantes do Brasil, levando em conta dados do desenvolvimento econômico, ainda se reforça a estereotipização voltada para o discurso de que os nascidos nesta terra vivem à beira do mar, preguiçosos e lentos, sendo embalados pelo balançar da rede, tomados pela maresia. Além disso, o termo baiano muito vezes é utilizado para definir pessoas oriundas de qualquer localidade do Nordeste. O nomenclatura pode variar para "paraíba", sempre com o mesmo sentido de identificar que aquele sujeito pertence à aquela região e marcá-lo de maneira negativa.

O preconceito com nordestinos é de longa data e sempre recorrente. Com o advento das redes sociais na internet, a violência verbal contra os habitantes dessa região vem ganhando força e forma. São comunidades, discussões e publicações de frases que insultam e desmerecem os nordestinos, sempre responsabilizados pelos problemas que ocorrem no país. O último exemplar deste tipo de manifestação ocorreu com o vazamento de questões do pré-teste do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), onde uma escola de Fortaleza colocou em seu módulo 14 questões que posteriormente constaram na prova efetiva do INEP. O possível cancelamento do exame gerou uma revolta por parte dos candidatos, e criou-se uma campanha de aversão e ódio aos nordestinos nas redes sociais.

Apesar das diferentes características físicas da região, sendo composta por sub-regiões como a Zona da Mata, onde predomina a vegetação da Mata Atlântica e o clima tropical, o sertão será a localidade mais requisitada ao se falar de Nordeste, sendo muitas vezes utilizada como sinônimo da região. A palavra sertão de celtão, que depois passou para certão, nome dado pelos portugueses às localidades mais afastadas do litoral (CARNECATIM in PERICÁS, 2010).

Aqui, encontramos a definição do nordestino que habita o sertão como um indivíduo extremamente ligado à sua terra e às suas tradições. Nesta visão, o sertanejo é construído com personalidade ambígua, um ser radical e conservador, onde a violência e a religião caminham juntas. O seu código de conduta será a honra, colocada como elemento justificador de seus atos.

A construção do sertanejo é feita de diversas identidades, mesclando-as ou as separando conforme o contexto e o discurso. Em um determinado momento o homem do sertão é colocado como auto-suficiente, sobrevivente em um local apresentado com inúmeras impossibilidades de sobrevivência. Dentro de outro contexto ele irá ser representado como um

ser dependente e subserviente, principalmente nas suas relações com os patrões, resquícios do sistema coronelista que regeu a política nordestina. Sempre fiel à religião, mesclando costumes católicos, indígenas e de raízes africanas, devido à diversidade na formação de seu povo.

O habitante do sertão será marcado como o "cabra", atribuindo-lhe características do local, como inócuo e castigador. Torna-se parte do cenário seco, confunde-se com os galhos retorcidos, cactos, mandacarus e ossos de animais mortos pela estiagem. O sertanejo é mostrado como um ser rígido e severo, como a própria seca, de hábitos e costumes do passado.

Esses traços marcantes e recorrentes na maioria dos trabalhos, de distintas áreas, que trabalham com temáticas nordestinas, podem ser agrupados através da noção de nordestinidade, um conjunto de elementos atribuídos ao nordestino, em especial, à figura do sertanejo. A nordestinidade é definida pelas características determinantes da natureza, através dela se constitui os signos que a compõe. Segundo Carla Paiva (2006)

> a identidade regional nordestina veiculada apenas a imagem do sertanejo nordestino se constitui como um reducionismo, um estereótipo inserido na cultura nacional, historicamente construído e mantido, principalmente através da literatura e do cinema (p. 18).

As definições e considerações atribuídas à região Nordeste datam da sua fundação como espaço geográfico. Definido, inicialmente, como a parte seca do norte do Brasil, a região carregará a imagem de natureza inóspita e improdutiva ao longo dos anos. Esta imagem é viva no imaginário coletivo da sociedade, construída com o auxílio de vários discursos, inclusive o da comunicação social. A literatura e o cinema são ferramentas, por exemplo, que podem ser consideradas como elementos que trabalham com a busca de uma identidade nacional e/ou regional. Às vezes enfatizando elementos que reforçam determinados estereótipos ou quebrando estas "máximas" existentes sobre determinados temas.

A literatura inaugura a preocupação com o desenho da região Nordeste e seus habitantes, em especial a figura do sertanejo. *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha é um marco que desencadeia um movimento de denúncia do abandono, por partes das autoridades, do sertão nordestino. Neste momento existia um movimento de busca pela identidade nacional do Brasil, uma essência brasileira, devido à grande influência das culturas estrangeiras, em especial a européia, no país.

A concepção do sertanejo como "antes de tudo um forte", foi explicitada na obra clássica de Euclides da Cunha. A partir desta narrativa, o discurso que coloca o homem do

sertão como um herói começa a se difundir pelas diversas vias da comunicação. A força deste homem vem da capacidade de se adaptar a uma localidade onde seria impossível sobreviver. O autor afirma que "a seca não o apavora. É um complemento à sua vida tormentosa, emoldurando-a em cenários tremendos. Enfrenta-a, estóico (CUNHA, 1975, p. 92).

Segundo Lúcia Lippi Oliveira (2000), o sertão é representado na literatura brasileira de três maneiras: purgatório, inferno e paraíso. Esta visão foi repassada para outras formas de representação do Nordeste, como o cinema.

> As definições do sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semi- árida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortíssimas. A força de seu habitante aparece relacionada à capacidade de interagir coma natureza múltipla. O cabra – o cangaceiro – aparece como encarnação do herói sertanejo. Para além destes atributos, aparece no imaginário social a idéia de que não há um sertão, mas muitos sertões e que o sertão pode e deve ser tomado como a metáfora do Brasil (OLIVEIRA, 2000, pgs. 2 e 3).

O sertão como purgatório é aquele cenário onde as pessoas vagam, caminham pelo chão rachado, desviando-se dos galhos secos, espinhos dos cactos, esqueletos de animais. É um local de passagem, de penitência e reflexão, onde imperam o misticismo, messianismo e o cangaço. Assim, o sertão purgatório é definido

> (...) pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um. Identificado como ligar de penitência e de reflexão, o sertão aparece como reino a ser desencantado e decifrado. (...) O sertão como reino do fantástico e do mítico aparece em vários estudos sobre os movimentos messiânicos no Brasil (QUEIROZ apud OLIVEIRA, p. 7, 2000).

A representação do sertão enquanto inferno é caracterizada pela natureza. O calor do local é utilizado como ferramenta de referência ao inferno. Este é o sertão onde a violência e o banditismo são os códigos de conduta do lugar. Seus personagens principais são os jagunços, cangaceiros e coronéis.

Por fim, o paraíso se mostra em um sertão romântico, onde os personagens são puros e repletos de virtudes. Este enredo também pode ter como cenário o litoral, com sua natureza exuberante e desenvolvido em diversos aspectos: sociais, econômicos e culturais. O sertão como paraíso "se expressa basicamente no romantismo. Evoca-se um paraíso perdido em que

tudo era perfeito, belo e justo e cuja linguagem retrataria uma pureza original a ser apreciada e preservada" (OLIVEIRA, 2000, p. 6). O litoral aparece como contraponto do sertão, como o sonho de todo sertanejo. O aguardado "final feliz" tenderia para uma paisagem paradisíaca. Além disso, a pregação de que "o sertão vai virar mar", comprova a importância e a valorização dada a este tipo de geografia em um país como o Brasil.

1.1 CANGAÇO NO CINEMA NACIONAL

A influência da literatura corre para as telas do cinema. Assim, parafraseando a obra de Matheus Andrade (2008), podemos dizer que o sertão é coisa de cinema. A região sempre foi cenário para clássicos do cinema nacional, filmes que entraram para história e que representaram de diferentes maneiras o sertão e o povo sertanejo. Segundo o autor, na década de 1930 o Nordeste aparece como tema e/ou cenário de películas nacionais. O discurso da seca e da miserabilidade é recorrente nas obras, ressaltando uma construção do imaginário coletivo do que Nordeste e do que é sertão. Imaginário enriquecido por via de estudos históricos, geográficos e econômicos que ganharam força através das artes, em especial, da literatura regionalista. A partir desta perspectiva podemos verificar que "os cineastas brasileiros vão ao Nordeste filmar aquela realidade do Sertão, em grande parte de seus filmes, buscando a dramatização daquele espaço tórrido. Este é o Nordeste do cinema" (ANDRADE, 2008, p. 33).

Notamos que, mais uma vez, relaciona-se Nordeste ao sertão, marcando a região com a característica da seca, protagonista e antagonista das narrativas realizadas na localidade. Não podemos descartar as produções que se passam nos centros urbanos e capitais nordestinas, mas a quantidade é significativamente menor do que os filmes que retratam o sertão. Às vezes, existe uma mescla entre o urbano e o rural, o arcaico e o moderno. Nesta época já se buscava a idealização do cinema hollywoodiano, ter uma máquina nacional de produção de filmes.

No início da década de 1940, precisamente em 1941, surge a Atlântida, empresa que visava a continuidade e sustentação da indústria cinematográfica por via de seus lucros com as suas obras. Tinha como objetivo gerar um ciclo de renda, geração de lucro e sequência nas produções, encarando o cinema como objeto de mercado. Suas produções seguiam a linha de comédia, o Rio de Janeiro como cenário e o samba e o carnaval como pano de fundo para as

trapalhadas de Grande Otelo, Oscarito e Dercy Gonçalves. Este estilo de narrativa ganha o nome de chanchada, são as comédias carnavalescas. Como todo ciclo, que surge como novidade e atinge grande sucesso, a chanchada perde espaço e público no final dos anos 1940. O discurso de modernidade e a entrada da televisão nos lares brasileiros faz com que os brasileiros deixem as piadas de lado e busquem outras formas de diversão e entretenimento (LEITE, 2005).

O retorno Nordeste/Sertão como tema de produções cinematográficas acontece no início da década 1950, com o surgimento de mais uma empresa de cinema, a Vera Cruz, outra produtora nacional que busca copiar os moldes americanos de fazer cinema. Sua maior obra, *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, é prova vida desta influência norte-americana em nossas produções naquela época. O filme foi o maior sucesso da companhia e entrou para a história do cinema nacional por ganhar o prêmio de melhor aventura no Festival de Cannes. O estilo dos filmes de faroeste, trazendo os *cowboys* como personagens centrais no contexto norte-americano, adaptou-se ao Brasil com o sertão e os cangaceiros. O *Western* virou o Nordestern. (LEITE, 2005). O estereótipo de pobreza e secura, ligados diretamente ao sertão, continua como marca recorrente, apesar do filme ter sido filmado no interior de São Paulo.

Apesar de outros filmes terem abordado a temática do cangaço, é a partir de *O Cangaceiro* que as histórias deste movimento sertanejo ganha força e torna-se uma definição de tipo de filme. O movimento Cinema Novo surge como grande momento destes personagens tomarem conta das grandes telas nacionais e internacionais. As décadas de 1960 e 1970 são um marco na história da cinematografia brasileira. Já que a proposta dos cinemanovistas era trazer à tona as questões sociais do país, o sertão era perfeito para discutir as disparidades econômicas e sociais entre as regiões do Brasil. Cangaceiros, beatos e coronéis são figuras centrais nas narrativas. Personagens que caracterizam as perspectivas do sertão como inferno e purgatório.

Essas vertentes estão presentes nas representações do sertão ao longo da história do cinema brasileiro. Em determinados momentos, o sertão paraíso vai aparecer através da virtude e pureza do povo sertanejo. Elementos que podem induzir ao pensamento do sertão como um espaço atrasado, por via de uma abordagem que coloca estas características como algo que imune de influências externas – por sua distância – e preservado no tempo e no espaço.

No diz respeito ao Cinema da Retomada, sabemos que as temáticas que envolvem Nordeste/Sertão voltam a ganhar força, trazendo o cangaço, messianismo e violência como personagens das produções. É o momento onde acontece o *remake* de *O Cangaceiro* (1997),

que foi um marco no cinema nacional, em especial no que diz respeito aos filmes sobre cangaço.

Corisco e Dadá (1996) e *Baile Perfumado* (1997), objetos do presente estudo, são marcos desse contexto da produção cinematográfica brasileira, abordando a ação dos cangaceiros ocorrida no sertão. Coincidentemente, os filmes foram realizados por autores nordestinos: Rosemberg Cariry na primeira obra e Lírio Ferreira e Paulo Caldas na segunda.

A violência presente em determinadas cenas do filme *Corisco e Dadá* refere-se a um lugar onde a impetuosidade é o código de conduta do espaço. Este é o sertão inferno, caracterizado pelo banditismo. Onde as personagens principais são os jagunços, cangaceiros e coronéis. Além do destempero da natureza. O cenário é composto por árvores secas, animais mortos, chão rachado, sol forte e falta de água.

A vingança também se mostra como elemento de constituição dessa perspectiva de sertão. O encontro de Corisco com Dadá acontece dentro deste contexto. Pois o cangaceiro veio cobrar ao pai dela uma dívida por uma traição feita ao seu bando. Outro episódio que caracteriza a justiça por meio da vingança acontece quando Corisco vai à casa do possível delator do paradeiro de Lampião e seu bando para "apanhar" as cabeças de seus familiares, como troca das cabeças arrancadas dos/as cangaceiros/as.

Uma outra perspectiva de sertão é apresentada em *Corisco e Dadá*, o purgatório, como caminhada, travessia de momentos conturbados. O movimento do cangaço está dentro deste ponto de vista, servindo de instrumento para a construção do sertanejo e sua interação com o local.

O terceiro ponto de vista de sertão, o paraíso, é demonstrado por meio da modernidade e pelos ideais do cangaço apresentados no filme. Verificamos a presença da modernidade no movimento do cangaço em uma determinada tomada, onde o bando assiste ao filme *Paixão de Cristo*. Outra evidência do modernismo apreciado pelo cangaço está presente em um momento de conversa entre Maria Bonita e Dadá. A cangaceira conta como foi recebida com Lampião em Juazeiro do Norte. Lá eles foram tratados como celebridades, conduzidos pela localidade em um carro importado. As vestimentas dos cangaceiros também são caracteres de luxo e modernidade, com roupas confeccionadas com finos tecidos, como os famosos lenços de seda. A virtude será apresentada ao público como uma constante idéia de sertão paraíso, através da coragem de homens e mulheres de entregarem suas vidas a um objetivo coletivo, como o movimento do cangaço.

Em *Baile Perfumado*, o sertão como "inferno" é caracterizado pela violência e o banditismo, códigos de conduta do local. Jagunços, cangaceiros e coronéis são as personagens

que ajudam a configurar este ambiente, em efígies como a tomada de cenas em que soldados e cangaceiros brigam no meio do sertão nordestino, o filme apresenta outro signo de nordestinidade: a vingança.

O sertão purgatório, proposto nas obras literárias, também tem sua representação de Nordeste alterada pela narrativa fílmica de *Baile Perfumado*. Apesar de ter seu cenário deformado pela exuberância das paisagens naturais em detrimento a seca e ao clima quente, o sertão purgatório, definido, por Lúcia Lippi Oliveira (2000), como "um lugar de passagem, de travessia, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um" (p. 7), é reafirmado no filme através do movimento do cangaço.

Contudo, vale ressaltar, que *Baile Perfumado* rompe com a representação de sertão inferno da literatura abordada por Lúcia Lippi Oliveira (2000), quando se refere à caracterização do universo onde ocorrem as ações. Os cenários da trama não são constituídos pela natureza do local, em que a seca e o calor são as principais referências. Paulo Caldas constrói uma outra imagem de sertão. As tomadas de externas e os grandes planos enfatizam a variedade e beleza da flora nordestina, reforçada por espaços verdes, onde a água é abundante. Uma passagem do filme que ilustra bastante esta preocupação é a cena em que Lampião e seu bando são obrigados a navegar por rios caudalosos e habitar localidades, em que há presença de verde, lagos e lagoas.

A valorização das características naturais, presentes no sertão paraíso, principalmente no caso do litoral, alia esta esfera do Brasil a outras cidades litorâneas do país, a praia torna-se um elemento comum a outras regiões do país. Ambos trabalham com a questão da natureza exuberante como instrumento de identificação nacional. Com as distinções negativas do sertão (purgatório e inferno), o sentimento de que a região está distante do restante do país é reforçado, criando estereótipos referentes aos sertanejos.

Os estereótipos caracterizam os indivíduos que compõem uma determinada identidade, a partir de uma singularidade preconceituosa. A esteretipização é feita por um discurso dominante, atribuindo características físicas, psicológicas, sociais e culturais dentro de um grupo identitário. Em sua maioria, não refletem as peculiaridades dos indivíduos que fazem parte do grupo representado, "rotulado".

Dentro deste panorama de estereótipo, o sertanejo, habitante do purgatório e/ou inferno, é apresentado como reflexo do ambiente onde ele vive. Manifesta-se como um indivíduo violento. Em outras ocasiões a cega religiosidade aparece como característica principal. Duas perspectivas, que apesar de ambíguas, andam na mesma linha no que diz respeito ao discurso negativista de elucidar o homem do sertão como irracional, levado por

crenças e lideranças religiosas, que exercem total poder sobre ele. Crenças e lideranças que não são oficializadas pela Igreja Católica Romana, como o caso do Padre Cícero e Antônio Conselheiro.

Dentro desse cenário, onde líderes religiosos, coronéis e cangaceiros são protagonistas das narrativas histórias e culturais sobre o sertão, onde estariam as mulheres? Qual a sua representação e participação na construção deste processo de criação do espaço sertanejo?

Na literatura, encontraremos as românticas moças do litoral (centros urbanos nordestinos) e de famílias abastadas e as mulheres do sertão. Podem aparecer como donzelas, heroínas ou submissas, apresentando personalidades que denotam fragilidade, doçura. Mesclam obediência aos mandamentos familiares e sociais e atitudes de vanguarda. Uma perspectiva mescla identidades, muito parecida com a que é utilizada na abordagem de personagens sertanejos.

Em alguns romances, encontraremos mulheres que se casam por determinação da família, mas que demonstram uma personalidade forte, com opiniões próprias. Um exemplo é a personagem Madalena do romance *São Bernardo* (1934) de Graciliano Ramos, que aceita se casar com um homem mais velho, mesmo contra a sua vontade, pois sabia das condições da época. Mesmo sendo instruída, sabia que não teria alternativas naquele ambiente. Sem os pais, morando com uma tia, o casamento era um destino certo. Segundo Miridan Knox Falci, "As mulheres jovens, sem *status* ou sem bens e que não haviam conseguido casamento numa terra de mercado matrimonial estreito, encontravam num homem mais velho, mesmo sendo casado, o amparo financeiro e social de que precisavam" (1997, p. 269). A personagem entra em conflito com Paulo Honório, por querer entrar em assuntos ditos masculinos, como o cuidado com a fazenda e os trabalhadores.

O mesmo autor traz um marco na representação da mulher sertaneja na literatura: Sínha Vitória, de *Vidas Secas* (1938). Personagem que rompe com o discurso do papel de gênero definido como o ideal para as mulheres da época. Ela mostra-se mais esperta e inteligente que o marido, guiando suas decisões, auxiliando Fabiano na caminhada juntamente com sua família. Exerce trabalhos domésticos e de lavoura.

Os dois romances trazem uma perspectiva histórica da situação das mulheres na época dos seus enredos. Fazendo uma análise cronológica, iremos encontrar três "tipos" de mulheres que habitam esta região: as mulheres brancas, as mulheres livres e as escravas. As mulheres livres eram divididas entre as mulheres dos fazendeiros e vaqueiros. As senhoras da elite era bem cuidadas, arrumadas e educadas. Coordenavam as atividades de limpeza e cozinha da casa, criação dos filhos, costura e bordado. As mulheres livres, mas que não pertenciam à alta

sociedade, não foram muito retratadas pela história, pois não tiveram seus rostos e corpos representados em pinturas como as mulheres da burguesia, mas foram protagonistas em alguns romances da literatura regionalista da década de 1930 por autores nordestinos, como o já citado Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz.

As mulheres livres realizavam atividades domésticas e ajudavam na lavoura manuseando alguns artefatos. O que unia as mulheres brancas, independente da situação econômica era a submissão aos homens, sejam eles pais, maridos, irmãos ou tios.

As escravas poderiam ser cabocla, morena ou negra, trabalhavam na casa dos senhores de engenho e na lavoura, serviam, muitas vezes, como amas de leite para os filhos das senhoras da sociedade, além de manterem relações sexuais obrigatoriamente com seus patrões (FALCI, 2002).

No século XIX, as mulheres brasileiras eram vistas como pessoas incapazes de participarem da vida pública no Brasil, fato ainda mais agravado, quando trazemos esta realidade para o interior, principalmente, para o sertão. As mulheres não adquiriam conhecimentos sobre política e economia, e, em sua maioria, não sabiam ler e escrever.

A autora Miridan Knox Falci (2002) afirma que no sertão nordestino, como em todo o país naquela época, os casamentos eram arranjados pelos pais. Estes escolhiam os futuros maridos de suas filhas. No caso das famílias abastadas, os pretendentes eram, em sua maioria, estudantes de direito ou medicina e filhos de ricos fazendeiros. Aos noivos eram oferecidas as heranças das moças de elite, que aceitavam a imposição de seus pais e os conselhos de obediência de suas mães. As filhas mais velhas deveriam se casar primeiro, entre os 15 e 18 anos. Se as moças chegassem aos 25 anos sem se casarem era mal vistas pela sociedade. Às que se casavam, cabia aos maridos a responsabilidade sobre a integridade física e moral da esposa, além da administração de seus bens. O machismo e o patriarcado da época eram demonstrados através da violência aplicada às mulheres que cometiam adultério.

A história das mulheres construída nessa região serve de base para analisarmos a representação das mulheres na literatura. A submissão aos homens, pais e maridos, ainda é recorrentes nas concepções feitas a partir da construção de personagens femininas do sertão nordestino. Muitos elementos dos antigos costumes são remontados para constituir esta imagem. O feminino é colocado em segundo plano quando se trabalha com a temática do nordeste, como se as mesmas não tivessem influência na construção da região (sua história, política, economia, cultura).

Homens e mulheres são atores da imagem criada do sertão, onde encontramos como personagens às oligarquias, os latifúndios e os coronéis. Assim, conservam-se os modos

tradicionalistas de relação de poder e dominação. A questão do poder demarcado no sertão pelos coronéis e donos de terras, nunca foi totalmente aceita pelos moradores que eram submetidos a estes desmandes. O coronelismo, existente até hoje em algumas localidades, e de maneiras diferentes de outros tempos, dividia opiniões: aqueles que estavam do lado dos mandantes, recebendo apoio financeiro, regalias ou apenas um trabalho quase de regime escravo. Outros atentavam para a dominação e lutaram por uma sociedade mais justa e igualitária. Movimentos como o Cangaço e a Guerra de Canudos demonstram a capacidade de organização política, armamentista e estratégica dos sertanejos tidos como ignorantes pela elite rural e litorânea do Nordeste.

É no sertão, e somente no espaço geopolítico do sertão que o Cangaço nasce e faz história. Um local onde as leis e os códigos de conduta são construídos através das palavras, das alianças feitas entre pessoas.

De acordo com Carlos Alberto Dória (1982) esse movimento teve seus primeiros grupos no contexto da Grande Seca, no final do século XIX, onde ocorriam ataques e saques a fazendas devido a escassez de alimento na região por conta das condições climáticas e falta de auxílio governamentais.

Dentro desse cenário existiam os confrontos entre famílias, que caracterizavam as relações sociais do sertão naquela época. As fazendas concentravam uma família base e as que viviam e trabalhavam nestas terras eram famílias satélites. No final das contas, este aglomerado de famílias formava um núcleo social e todos se defendiam e se apoiavam. Ter qualquer tipo de rivalidade com uma família significava mobilização de um número de grupos familiares. Além disso, o regimento colocado pelos grandes proprietários de terra do sertão, de submissão dos populares aos seus desmandos foi se tornando motivo de revolta. Com a instauração da República, os coronéis conseguiram concentrar mais poder. Estes eram, basicamente, os motivos pelos quais os grupos de cangaceiros se formavam.

Considerado o primeiro chefe de cangaceiros, Jesuíno Brilhante atuou no Rio Grande do Norte, seu estado de origem, e Paraíba na década de 1870. Este cangaceiro é considerado por muitos pesquisadores e autores como o Robin Hood do sertão, pois saqueava e distribuía as mercadorias entre os sertanejos mais pobres (PERICÀS, 2010). De acordo com o autor, a entrada de Jesuíno no cangaço aconteceu por via de intrigas com outra família, motivo que também levou Virgulino Ferreira a tornar-se Lampião. Mas antes do “Governador do Sertão” andar pelas caatingas nordestinas, Antônio Silvino já se destacava no movimento do cangaço pela década de 1890, também motivado por desavenças familiares. Seguindo esta linhagem cronológica de líderes cangaceiros, encontramos Sebastião Pereira, mais conhecido e como

Sinhô Pereira. Mais uma vez, questões familiares se caracterizam como motivação que o levaram para o cangaço. Quando decidiu sair do movimento, deixou sua tropa aos cuidados de Lampião, que passou de "soldado" a capitão do bando.

Ambos os homens que foram pioneiros e guias de seus bandos se sentiram prejudicados pela falta de justiça igualitária entre os sertanejos. Os cangaceiros citados acima, não eram pessoas abastadas, mas também não faziam parte das oligarquias que detinham o domínio econômico e político no Nordeste. Os direitos civis estavam dentro das "regalias" destinadas apenas aos poderosos coronéis e fazendeiros. Lampião clamava por justiça e vingança pela morte de seu pai por mãos de policiais. Aqui, observamos um tripé de conduta entre a população sertaneja, no cenário onde o cangaço aparece, são eles: família, honra e justiça (por meio da vingança).

A história nos mostra que os principais líderes do movimento do cangaço abraçaram o banditismo social por questões familiares. A sociedade sertaneja era formada por famílias, como já explicitado anteriormente. Os laços parentais serviam como identificação das pessoas. Determinado traço da personalidade do patriarca, figura central e de poder nesta conjuntura, era visto como algo que se repetia, se propagava pelos participantes daquele clã. Era considerado uma questão biológica, sanguínea. A avareza de um bisavô, por exemplo, seria confirmada como característica marcante de um jovem bisneto. Apenas pelo fato de pertencer à mesma linhagem. O sangue que corre nas veias do antepassado é o mesmo que corre nos seus sucessores. Sangue que é elemento primordial para consolidar a honra, fazer justiça e autorizar a vingança (SOARES, 2011).

A morte de alguém da família, através do assassinato, deveria ser vingada com a morte do homicida ou de alguém sua família. Assim, os parentes sentiriam a mesma dor causada pela morte de um ente familiar. Este código de conduta que regia o sertão e que foi uma das motivações dos surgimentos de alguns bandos, continuava sendo exercido dentro desta nova forma de vida, de sociedade, que era o cangaço. A morte de um cangaceiro seria vingada pela morte de alguém do grupo, volante ou família, que tivesse executado um dos homens do bando. Exemplo disso é o episódio em que Corisco objetiva vingar as mortes ocorridas no massacre de Angicos[1], através da morte do possível delator do paradeiro do bando de Lampião à volante.

[1] Em 28 de julho de 1938, Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros foram assassinados pela volante do Tenente João Bezerra e tiveram suas cabeças decepadas na fazenda de Angicos em Sergipe. O local era tido por Lampião como seguro para acampamento e descanso do seu bando.

Um dos maiores nomes na pesquisa sobre o cangaço, Antônio Amaury Corrêa de Araújo (1982), relata o referido episódio através dos depoimentos de Dadá. De acordo com o autor, o casal estava indo ao encontro de Lampião, Maria Bonita e seu bando, durante a madrugada, quando foram surpreendidos com barulhos de tiros, ainda do outro lado do Rio São Francisco, antes da travessia que os levaria até Angicos. Resolveram ficar no local e garantir segurança. Corisco não gostava da ideia de ir para Angicos, pois achava que era um local perigoso, que se fossem cercados pelas volantes, seriam facilmente capturados e combatidos. Além disso, estava de relações estremecidas com o Lampião, indo ao seu encontro para articularem alguns planos, atendendo um chamado do Capitão.

No amanhecer do dia, recebem a notícia e vêem a foto das cabeças dos/as cangaceiros/as, a imagem já circulava pela região. Ao confirmar a morte dos seus companheiros, Corisco desconfiou de que alguém teria entregue o paradeiro do bando de Lampião. Pensou nos coiteiros da região e chegou ao nome de Domingos. A vingança, neste caso, não acontece apenas como castigo pelas mortes de seus companheiros (as), mas também pela quebra da palavra, que assegura fidelidade e confiança. Palavra que no cenário desta narrativa serve como garantia de qualquer acordo.

Ao chegar ao local, não encontrou o vaqueiro, que estava com seus filhos guardando o gado, mas a sua esposa Guilhermina e a filha Valdomira que foram as primeiras assassinadas. Quando Domingos chega em casa com os seus filhos, Corisco o acusa de traidor e degola a cabeça dos quatro homens. Depois, ordena o corte da cabeça das duas mulheres em troca das cabeças de Maria Bonita e Enedina. O cangaceiro ainda quer igualar o número de mortes dos seus companheiros pelos familiares de Domingos, mas Dadá interfere e impede a morte de outras pessoas.

A entrada e a participação das mulheres no movimento do cangaço divide opiniões. Alguns afirmam que era uma prática realizada antes de Lampião, outros discordam que este foi pioneiro. Tais controvérsias são comuns nestes estudos, mas não prejudicam esta análise. O papel das mulheres no cangaço é reconhecido. Alguns estudos apontam que elas desempenharam importante papel, seja na diminuição da violência por ocasião dos ataques dos bandos, tornando o cangaço um movimento mais humano; seja na interferência por ocasião para que vidas fossem poupadas; diminuição de estupros nas invasões das cidades, já que os cangaceiros tinham companheiras fixas. Outros estudos apontam esta participação como uma das causas, e às vezes considerada a principal delas, do fim do cangaço. Afirmam que os cangaceiros ficaram mais vulneráveis e menos combatentes. Enquanto às vezes são

responsabilizadas pelas desavenças entre os homens do bando. Além de trazerem para o movimento as preocupações com gestação e filhos.

Analisando como tudo isso começou, a entrada das mulheres no cangaço, segundo Pericás (2010) pode ser compreendida como uma quebra com os padrões vigentes de mandamentos patriarcais da época. Segundo o autor, as mulheres viam na ida para o cangaço a fuga da vida submissa a qual estavam destinadas. Lampião foi a pessoa que inseriu as mulheres no cotidiano do cangaço, no contexto daquela vivência, na história. Mas antes disso, existem relatos da época de Jesuíno Brilhante, onde o cangaceiro levava sua esposa e filhos para determinados acampamentos durante suas andanças pelo sertão nordestino.

A entrada efetiva das mulheres no movimento do cangaço foi uma atitude pioneira realizada por Maria Gomes de Oliveira, baiana da cidade de Paulo Afonso. Como a maioria das moças do início do século XX no sertão nordestino, Maria de Déa, como era mais conhecida, casou-se aos quinze anos com seu primo Miguel da Silva, apelidado de Zé de Neném. Vale destacar que os apelidos de ambos fazem ligação à origem materna. Déa era o nome mais popular de Maria Joaquina Conceição Oliveira e Neném o de Maria Conceição Oliveira. Os sobrenomes não deixam dúvida da ligação entre as famílias.

O casamento entre primos era bastante comum nessa época. Como já foi observado, as relações sociais eram restritas aos círculos familiares. Primos e primas se tornavam marido e esposa, normalmente. Acreditava-se que deixar tudo em família era o melhor a se fazer. Além disso, garantia, segundo as crenças que o sangue da família ficaria mais firme com a união de dois membros do mesmo clã.

Casar-se no início da adolescência/térmico da infância, era mais que comum na época. As meninas saiam do domínio paterno para se casarem e viverem sob os “cuidados” dos maridos. Estas uniões eram consideradas corretas para a sociedade e pela Igreja Católica, que realiza as cerimônias sem qualquer problema (PERICÁS, 2010). Mesmo que existisse uma grande disparidade entre os noivos, era comum homens mais velhos casarem com crianças ou adolescentes. O que hoje seria considerado pedofilia pela sociedade, justiça e Igreja.

No contexto de Maria, o alcoolismo e as suspeitas de traição do marido – atitudes que reforçavam o estereótipo de masculinidade na época e que deveria ser aceito pelas suas companheiras – desencadeou uma série de brigas e separações. Em um destes momentos, Maria conhece Lampião na casa de seus pais, através de um de seus tios, coiteiro do cangaceiro. No primeiro encontro, Lampião pergunta à jovem Maria se ela sabe bordar. A mesma responde que sim e ele deixa uns lenços para que ela faça o trabalho. Em duas semanas ele volta para buscar a encomenda e a partir de então acontece o início do

relacionamento (LIMA, 2010). Maria ainda estava casada com o sapateiro Zé de Neném quando decide pedir a Lampião que a leve para o cangaço. Já tomado pela paixão, Lampião atende ao pedido e com isso é iniciado a participação da mulher no cangaço[2].

A maioria das mulheres entrou para o cangaço por vontade própria, pois admiravam os cangaceiros como heróis por sua coragem. A entrada para o cangaço significava a saída do ambiente privado, abria as portas para o espaço público, onde novas experiências e aventuras poderiam ser vivenciadas. Além de representar liberdade para a escolha do parceiro, sem a determinação da família. Esta liberdade poderia ser quebrada quando o companheiro morria em alguma batalha e a cangaceira era obrigada a se relacionar com outro cangaceiro, para que não criasse problemas no bando. Os cangaceiros acreditavam que mulheres solteiras poderiam ser uma ameaça naquele contexto (FREITAS, 2005).

Os cangaceiros eram vistos como pessoas destemidas, poderosas e viris. As notícias sobre Lampião e seu bando se espalhavam pelos quatro cantos do sertão. O cangaceiro líder era tema de matérias de jornais até no sul do país. A riqueza era um elemento ostentado por Lampião e atraia muitas mulheres pobres da região pela possibilidade de uma vida diferente da que elas estavam acostumadas. Podemos inferir que os cangaceiros eram vistos como estrelas, verdadeiros *pop-stars* daquela época e contexto. Além disso, os seus líderes eram pessoas instruídas, pois sabiam ler e escrever, coisa que não era comum nas comunidades sertanejas (PERICÁS, 2010).

Vale ressaltar que algumas inclusões de mulheres ao bando aconteceram de modo forçado. É o caso de Dadá e Sila no bando de Lampião e Maria Carmina Leite, raptada à época de Antônio Silvino (PERICÁS, 2010).

Comportamentos presentes na realidade do cangaço eram similares na sociedade sertaneja como um todo. O cangaço não era uma sub sociedade à parte dos costumes daquela região. Tinha no seu cotidiano marcas constitutivas do local. Dentre elas, o machismo que não estava ausente das relações entre homens e mulheres. O adultério feminino não era permitido seja dentro e/ou fora do cangaço, ao passo que os homens poderiam manter relações com outras mulheres sem problemas, suas esposas deveriam aceitar tal ação e preservar o casamento. Para as mulheres que cometessem este ato, o castigo ficava a cargo do marido. Elas poderiam ser devolvidas às famílias ou até mesmo serem assassinadas. Dessa maneira, “é bom lembrar, contudo, que o assassinato de esposas adúlteras (ou seja, o crime de honra) era

[2] Maria leva com ela a ex-cunhada Mariquinha, irmã de seu ex-marido, que vai como companheira de do cangaceiro Labareda (LIMA, 2005).

algo comum e socialmente aceito tanto entre as famílias ricas como entre as mais pobres no ambiente sertanejo" (PERICÁS, p. 47, 2010).

Vale ressaltar a vivência diferenciada das mulheres dentro dos acampamentos. Como os homens estavam acostumados a fazer todas as atividades domésticas - lavar, cozinhar, costurar - por falta da presença feminina, estas atividades continuaram sendo realizadas por eles, mesmo com as mulheres nos acampamentos. Os cangaceiros não enxergavam as atividades domésticas que exerciam como exclusivas e destinadas às mulheres. Nem acreditavam que estas realizações e habilidades diminuiriam sua masculinidade em algum aspecto. Assim, observa-se a quebra da divisão sexual do trabalho naquela conjuntura. Podemos considerar esta perspectiva como elemento diferenciador da experiência no cangaço e da que normalmente era verificada na sociedade sertaneja da época.

Outros dados podem demarcar um certo avanço dos cangaceiros em relação aos demarcados territórios de gênero. A relação com a educação, por exemplo, que às mulheres era negada. No contexto da época mantinha-se o discurso de que "as mulheres permanecem sem instrução para, assim, na ótica oligárquica, serem melhormente religiosas, dóceis, submissas" (FIGUEIREDO apud PERICÁS, 2010). Temos como exemplo o caso de Dadá: a cangaceira é alfabetizada por Corisco, que insiste que ela deve aprender a ler e escrever. A valorização do ensino para as mulheres também é característica do cangaço, quebrando com mais uma máxima vigente na época.

A presença marcante do universo cangaceirista, desde a época de Lampião - sua fama, aparições em jornais e revistas, visto como artista e herói por muitos – até os dias atuais, nos mostra a necessidade de se fincar raízes, de fortalecer a história, de reconhecer estes homens e mulheres como personagens importantes e valorizados da nossa história, diante de tantos mitos importados. Pessoas que mostram para o mundo a vida, a riqueza e a pobreza dos sertanejos. Pobreza não advinda da aridez da terra, mas dos homens que não souberam valorizá-la, não respeitavam a terra, como faziam os seus antepassados indígenas. Não enxergavam a terra como fonte da vida, alimento, sobrevivência. Mas sim de exploração, poder e acúmulo de riqueza material. Riqueza do sertão que está no seu clima, vegetação, fauna e flora, nos conhecimentos desenvolvidos por um povo que não se abate com as dificuldades da região. Criativos na arte de viver. Que em meio aos violentos combates, conseguiam demonstrar que eram alegres, festivos, amar e serem amados/as. Simplesmente serem humanos. Enriquecendo tudo isso com elementos culturais que são referência no Brasil e para o mundo de um grande arsenal cultural.

Esse movimento social tornou-se mais do que evento histórico, transformou-se em manifestações da cultura nordestina e nacional. Os elementos presentes nesta rebelião sertaneja, como a vestimenta, são utilizados até hoje nas ruas e passarelas dos maiores eventos de moda do mundo. São desenhos e cortes criados por Lampião, e posteriormente por Dadá, no meio da caatinga no início do século XX, que transformaram os trajes das (os) cangaceiras (os) em obras de arte, utilizando elementos e materiais produzidos não apenas na região, como o couro, mas delicados lenços de seda importados. Segundo Frederico Pernambucano de Mello (2010), a estética do cangaço foi um dos elementos mais importantes para a sua preservação, e conseqüente, rememoração na sociedade e nas artes brasileiras.

Ainda dentro da discussão dos elementos estéticos do cangaço, a preocupação de Lampião com a imagem é outro ponto de extrema importância na análise da quebra de conceitos demarcados como masculinos ou femininos. Até hoje observamos a manutenção da visão de que as mulheres são as mais preocupadas com a questão da aparência. Mesmo com o surgimento do conceito de metrossexual[3], os homens que valorização a questão da aparência, ainda são alvo de preconceito e gozação. Se pensarmos no contexto do cangaço, poderíamos chegar à conclusão de que a situação seria muito mais tensa, o que não aconteceu. Até onde podemos verificar, não existem relatos de comentários negativos referentes a esta preocupação de Lampião com a aparência.

A influência dessa cultura produzida no cangaço é recorrente nas produções televisivas, da literatura, teatrais, musicais, grupos de dança e até na moda dentro e fora do Brasil. Estilistas como Zuzu Angel levaram o estilo produzido por Lampião e seu bando no meio da caatinga do Nordeste para as mais importantes passarelas do mundo. Marcas como Fórum e Rosa Chá já trouxeram características da estética cangaceirista para as suas coleções. Elementos que também se fizeram presentes nas passarelas do São Paulo Fashion Week.

Nas produções televisivas podemos citar *Lampião e Maria Bonita* (1982), produzida pela Rede Globo, que inaugurou um estilo de narrativa, a minissérie. Esta inovação, oriunda da telenovela - produto de maior audiência da emissora e de reconhecimento mundial pela qualidade de suas produções - tornou-se um diferencial entre a emissora e suas correntes. A escolha pela temática do cangaço como enredo central deste lançamento não foi aleatória. A cultura do cangaço já tinha confirmado sua força através de outras ferramentas de linguagem, como a literatura e o cinema.

---

[3] Denominação dada ao homem que se preocupa com a aparência, recorrendo a recursos estéticos antes vistos como femininos. Exemplos: cuidados com a pele, cabelos e roupas.

As gravações nas locações onde os fatos mais importantes do cangaço acontecera, podem ser consideradas como um enriquecimento da narrativa, porque um certo tom de realidade para os telespectadores que acompanharam a representação da saga dos últimos seis meses de vida de Lampião, Maria Bonita e seu bando. As reprises nos anos de 1984, 1990 e 1991 servem como indícios da retomada da temática pela mídia e do sucesso da abordagem da história do cangaço, e todo o seu contexto, com público brasileiro.

Prova do movimento cíclico que a mídia realiza com a temática cangaceirista, pode ser vista na mesma emissora com a novela Cordel Encantado. Aqui, também o cenário do sertão e do cangaço serviu como produto experimental de um novo modelo de gravação das telenovelas da Rede Globo. O uso da câmera de cinema para a televisão associado à estética do sertão, retornou os olhares dos telespectadores para uma narrativa onde cangaceiros e sertanejos eram personagens principais do enredo.

A mistura de fábulas de clássicos de contos infantis, com reinos encantados, princesas, príncipes, reis e rainhas misturados à literatura de cordel, profeta, cangaceiro, jagunços e coronéis foi aceita pelo público em geral, mas criticada por pesquisadores, historiadores e apaixonados pelo Nordeste, sertão e cangaço. A falta de referências históricas aliada à liberdade poética[4] das autoras causou indignação e foi motivo de muitas discussões em redes sociais e eventos acadêmicos.

A verificação da retomada do tema serve para evidenciar a significação do movimento, como este tem um lugar na história sócio-cultural do Brasil e no imaginário dos brasileiros.

A recorrência das produções midiáticas sobre o cangaço é facilmente verificada através da permanência do tema e do sucesso que o mesmo faz com o público. São diferentes versões da realidade, representações que trazem visões diversas de um movimento social genuinamente nordestino, sertanejo. Nordeste e Sertão que são produtos de representações, que assim como as identidades, são construções discursivas e simbólicas. Conceitos que já estão inseridos no imaginário coletivo.

Através das representações sociais os sujeitos buscam compreender a realidade. Esta será mostrada de acordo com o discurso trabalhado e disseminado por cada representação aos indivíduos que dela compartilham.

---

[4] Com o fim da novela *Cordel Encantado*, no dia 23 de setembro de 2010, a Rede Globo passou a exibir a partir do dia 03 de outubro de 2010 no final dos créditos de suas outras produções da teledramaturgia, um comunicado de que as obras são fictícias, de criação artística coletivo e sem compromisso com a realidade. Não podemos afirmar que o fato ocorreu devido aos desconfortos que a novela causou com determinados grupos, mas tornou-se uma grande coincidência.

> (...) a representação social é um conjunto de conceitos articulados que tem origem nas práticas sociais e diversidades grupais cuja função é dar sentido à realidade social, produzir identidades, organizar as comunicações e orientar condutas (SOUZA e SANTOS, 2005, p.24).

Logo as representações sociais constituem papéis importantes na sociedade, pois através delas os indivíduos se agrupam e reproduzem o discurso criado por cada uma delas. Estes discursos "possibilitam ao homem a compreensão, o gerenciamento e o enfrentamento do mundo que o cerca" (JODELET, 2001, p.31). Como ferramentas representacionais, o cinema é uma das mais recorrentes e poderosas.

Entrelaçando representação, cinema e cangaço, vamos perceber diferentes olhares e narrativas ao longo da cinematografia nacional. Cada película vai enfatizar determinados elementos, seja através do cenário, personagens, falas e cenas produzidas. Um aspecto interessante, mas pouco explicado, é como as relações entre homens e mulheres, que foram atores sociais importantes desta parte da história do Brasil e que permanecem no imaginário coletivo, são (re) montadas através do cinema. Sabemos que existem pesquisas históricas sobre os locais dos acampamentos e de ataques dos bandos, confrontos com as volantes, origem dos cangaceiros/as entre outros recortes. Como a perspectiva social aparece nas telas? O patriarcado e machismo da época, mas quebrados em alguns aspectos dentro da sociedade cangaceirista, são protagonistas ou apenas figurantes na projeção do cangaço no cinema nacional?

Sabemos que existem estudos sobre a relação de cangaceiros e cangaceiras, a exemplo de Corisco e Dadá e Lampião e Maria Bonita, mas de maneira isoladas e a partir de perspectivas históricas. O diferencial do presente estudo é verificar como estas relações são representadas nas produções fílmicas selecionadas e de maneira unificada. Trazendo as análises das relações de gênero de ambos os casais, a partir de narrativas diferentes.

2. OLHAR FEMINISTA OU OLHAR DE GÊNERO?

A produção de conhecimento não envolve apenas questões científicas, mas as motivações pessoais de cada pesquisador (a). No caso, especialmente, de uma pesquisa feminista e/ou de gênero, deve ser algo que tenha como objetivo não somente titulações e reconhecimento acadêmico, mas elementos que auxiliem nas mudanças das relações sociais entre mulheres e homens. Devolver à comunidade os conhecimentos desenvolvidos na academia e partilhar deles dentro deste ambiente.

Os saberes filosóficos, acadêmicos e culturais são ferramentas de poder, que sempre foram negados às mulheres ao longo dos séculos. As mulheres estavam destinadas a outros saberes, requisitados e produzidos no campo do privado. Por muito tempo existiram escolas dedicadas ao ensino destas atividades às jovens da burguesia e classe média. Até o final do século passado, algumas instituições mantinham disciplinas como "Educação para o lar" em sua grade curricular. Os meninos também assistiam às aulas, mas com diferentes perspectivas e objetivos.

A entrada das mulheres nas universidades foi extremamente tardia e a luta para a sua inserção em campos ditos de "domínio" intelectual masculinos ainda é visível. Precisamos pensar as mulheres como produtoras de conhecimento e incluí-las nas pesquisas, não apenas como personagens/objeto, mas protagonistas de um movimento de construção de saberes.

O conhecimento não deve ser elaborado a partir da visão da ação de um sujeito isoladamente, já que vivemos em grupos, entrelaçando diversos tipos de relação. Temos que pensar o mundo a partir das convivências entre os indivíduos, compreender as relações de gênero como elemento construtor das sociedades humanas.

2.1 GÊNERO E PATRIARCADO

O conceito de gênero surge para se contrapor ao determinismo biológico, evidenciando que a constituição de homens e mulheres acontece a partir de processos de construção e formação histórica, cultural e social. Para Joan Scott (1990) esse conhecimento é baseado na concepção de Foucault sobre o saber, algo relativo, colocado como resultado da combinação entre a cultura e a sociedade, gerando compreensão entre os seus participantes. O

saber é algo que não está somente nas idéias, mas nas práticas e instituições e operando como modo de ordenar o mundo.

A partir dessas considerações, a autora afirma que, por via do saber, do uso e das significações de gênero se produzem as relações de poder (dominação e subordinação). Ela ainda defende que o gênero é composto de quatro elementos: símbolos culturais; conceitos normativos; instituições/organizações sociais e a identidade subjetiva.

Os símbolos culturais referem-se às construções de "modelos" representativos que orientam as condutas sociais, servem de exemplo para os sujeitos agirem na sociedade. Seguindo esta conduta, os conceitos normativos são inseridos pelos símbolos culturais, para estabelecerem normas específicas aos papéis sexuais. Homens e mulheres devem se comportar de acordo com o que é definido como atitudes masculinas ou femininas. As instituições/organizações sociais trabalham estes conceitos normativos e os enraízam nos âmbitos sociais. Usam do poder que exercem entre os indivíduos e o acesso aos mecanismos de comunicação para proliferaram seu discurso referente ao gênero. E adicionado a tudo isso, a identidade subjetiva é acrescentada como um fator para a construção do gênero dos indivíduos. Esta identidade é profundamente produzida e produtora, simultaneamente, dos símbolos, conceitos e organizações apontadas acima.

Os filmes podem ser claramente identificados como dispositivos que acionam, ou quebram, os elementos que constituem o gênero. Não há dúvidas de que símbolos culturais são construídos e fixados em suas narrativas, gerando uma "realidade" de condutas/modelos para as pessoas seguirem nas relações sociais. Estes personagens são compostos de conceitos normativos, ditando as diretrizes pré-definidas pelas instituições.

O poder dessas organizações sociais, como a mídia, gera um arsenal de discursos que influenciam na constituição das identidades subjetivas. Dificilmente os sujeitos conseguem ficar fora deste ciclo, sem sofrer influências na construção das identidades, inclusive a questão do gênero.

Teorizando sobre gênero, Joan Scott (idem) aborda este conceito como ferramenta de poder, aliado às categorias de classe e raça. Esta dominação-exploração é inserida como elemento constitutivo das relações, facilmente apreendida e realizada pelos atores sociais.

> O gênero é uma primeira maneira de dar significado às relações do poder. Seria melhor dizer: o gênero é um primeiro campo no seio do qual, ou por meio do qual o poder é articulado. O gênero não é o único campo, mas ele parece ter constituído um meio persistente e recorrente de dar eficácia à

> significação de poder no Ocidente, nas tradições judaico – cristãs e islâmicas (p. 16)

As relações de gêneros na sociedade geram as relações de poder, hierarquia. Dentro deste contexto, Heleieth Saffioti (1992) estabelece três definições de poder oriundas dos pensamentos de Weber, Marx e Foucault. Para Weber, o poder corresponde à imposição da vontade de um indivíduo ou grupo sobre outros. Já Marx enfatiza a distinção de classes como ferramenta de domínio. E, por último, a força do discurso na sociedade como elemento de injunção de poder é defendida por Foucault.

A temática do poder está estritamente presente na questão relacional de gênero. Verificamos a imposição de uma sociedade machista, dividida em classes, que inferioriza as mulheres, utilizando-se do discurso dominante como instrumento de disseminação de conceitos e controle. Ao mesmo tempo em que determina que os homens são os sujeitos destinados à atuarem como protagonistas da submissão feminina. O rompimento desta conduta inferioriza e denigre a imagem destes homens diante da sociedade. Serão alvos de preconceito, muitas vezes sendo ligados as mulheres ou homossexuais, o que para muitos significa inferioridade.

A quebra dos comportamentos de gênero demarcados como masculinos e femininos ainda não é bem aceita tanto para os homens quanto para as mulheres. Os homens, assim como as mulheres, também são vítimas da sociedade patriarcal.

Por conseguinte, "(...) as relações sociais de sexo ou as relações de gênero travam-se também no terreno do poder, onde têm lugar a exploração dos subordinados e a dominação dos exploradores, dominação e exploração sendo faces de um mesmo fenômeno" (SAFFIOTI, 1992, p. 185). Estes conceitos de poder e a relação dominador-dominado acabam gerando discursos incorporados ao imaginário coletivo.

A formação do gênero é articulada por via de conhecimentos adquiridos ao longo das experiências sociais, com influência dos elementos culturais. Além disso, a existência do Outro é de suprema importância nesta escolha. Sempre procuramos ser diferente, ser o que o outro não é.

> Em outras palavras, cada ser humano escolhe seu gênero, lançando mão dos termos sociais disponíveis, gênero este que pode estar em uma cômica ou trágica oposição àquele a ele ou a ela atribuído por outros, já que todos os seres humanos são permanentemente constituídos por *outros* (SAFFIOTI, 1992, p. 188, grifo da autora).

Com relação à identidade de gênero é possível entender que estas são plurais e estão em constante transformação. Para Guacira Louro (1997), enquanto a identidade de sexo se liga à identificação histórica e social dos sujeitos, que se reconhecem como femininos ou masculinos, a identidade de gênero pode ser caracterizada por instabilidade, tendo possibilidades de transformações. Desta maneira, torna-se arriscado estabelecer um momento determinado para que a identidade de gênero seja "instalada" nos indivíduos. As influências externas das grandes instituições sociais, como o Estado e a igreja, podem reprimir a manifestação da identidade de gênero. Os grupos sociais e a representação que cada um deles tem sobre os papéis de gênero também são fortes condutores na formação destas identidades.

A representação das relações de gênero na sociedade é uma ligação entre a construção discursiva articulada ao longo da história e os meios que disseminam esta visão. Em seu texto Joan Scott (1994) assegura que as representações históricas do passado ajudam a construir o gênero no presente. Percebemos que ao longo da história a condição de inferioridade das mulheres foi se fixando como verdade, tendo a cultura papel primordial nesta colocação. Aliada ao determinismo biológico, a cultura inseriu no imaginário coletivo que as mulheres são incapazes de determinadas ações e pensamentos, devido à sua diferença em relação aos homens. Procura-se a ideologia dos papéis sexuais, colocando mulheres e homens em determinados comportamentos condizentes com o seu sexo biológico.

> As representações conscientes do masculino e do feminino não são imutáveis pois elas variam segundo os usos do contexto (...). Este tipo de interpretação torna problemáticas as categorias "homem" e "mulher" sugerindo que o masculino e o feminino não são características inerentes, mas construções subjetivas (ou fictícias) (SCOTT, 1990, p. 12).

A família pode se caracterizar como um local onde as representações de gênero são, muitas vezes, reproduzidas, podendo criar conflitos de opinião entre seus membros. Estes embates podem dificultar a emergência das identidades de gênero, sem amarras e máscaras. O ambiente familiar é o primeiro espaço onde o ser humano é apresentado aos princípios básicos de convivência. A primeira noção de mundo é transmitida ao sujeito pelo núcleo familiar, carregada de influências sociais, culturais, econômicas e raciais vivenciadas e partilhadas ao longo dos anos pelos integrantes deste grupo. É neste âmbito que a figura patriarcal começa a exercer o seu poder e disseminar a cultura machista.

> El patriarcado gravita sobre a institución de la família. Ésta es simultaneamente, um espejo de la sociedad y um lazo de unión com ella;

> em otras palabras constituye uma unidad patriarcal dentro del conjunto del patriarcado. Al hacer de mediadora entre el individuo y la estructura social, la família suple a las autoridades políticas o de outro tipo em aquellos campos em que resultou insuficiente el control ejucido por éstas (MILLET, 1975, p. 44).

De acordo com Lia Zanotta Machado (2000), o patriarcado é um dos "modos de organização social ou de dominação social" (p. 3), ocorrido em diversos momentos da história e presente na atualidade. É uma construção complexa e permanente na sociedade, materializando- se em pequenas ações e gestos. Dentro destas significações construídas ao longo da história sobre os papéis de gênero, a linguagem é um instrumento essencial. Enquanto sistema simbólico, ela serve como ferramenta para construir sentidos e organizar as relações, por via de representações de enlaces sociais.

A autora citada acima afirma que nos estudos feministas os termos patriarcado e gênero não devem ser usados como distintos, antagônicos. Portanto, não se deve escolher entre um e outro, já que ambos "se situam em dimensões distintas" (p.2). Uma das diferenças entre os conceitos é que o patriarcado tem uma conotação mais fixa. Já o gênero é colocado como mais flexível, afirmando que as relações entre os gêneros são construídas. Lia Zanotta enfatiza como as teóricas feministas utilizam o conceito de patriarcado para quebrar com a impressão de naturalidade, mostrando o caráter social e cultural deste tipo de poder.

Situando historicamente o conceito de patriarcado, Heleieth Saffioti (2004) nos remete ao momento em que as feministas, da década de 1970, nominadas de radicais, inserem o conceito de patriarcado na área dos estudos referentes às mulheres. A autora deixa bem claro que as feministas se diferenciam da visão de Weber sobre patriarcado, porque esta se restringe apenas à questão do poder do pai (na família, no clã, na tribo).

Ainda de acordo com a autora, o conceito de Weber foi ultrapassado, já que o mesmo afirma o patriarcado como um poder que independe do Estado, algo gerado apenas nas relações familiares, onde o pai rege aquele pequeno grupo. O que as feministas radicais afirmam é que existe uma máquina patriarcal que se move na sociedade através das instituições, inclusive o Estado. A presença do "pai" não é mais a confirmação do poder patriarcal, já que este se mostra de distintas maneiras, sendo a sua legitimidade naturalizada.

> Assim, o "natural" não é necessariamente um valor "humano". A humanidade começou a superar a natureza. Não podemos mais justificar a conservação do sistema discriminatório de classes sexuais, sob o pretexto de que se originou na natureza. Parece que, exclusivamente por causas pragmáticas, nós precisamos na verdade, nos desfazer dele (FIRESTONE, 1976, p. 20).

A ideologia patriarcal está tão inserida na sociedade, que algumas mulheres acabam por reproduzirem esta postura. Isso gera um ciclo, onde elas, embora sofram as conseqüências do patriarcado – como os diversos tipos de violência -, são cobertas pela cortina que esconde a agressão deste ato e acabam disseminando estes mesmos valores patriarcais na educação e socialização das crianças. O que por si só já é uma face do patriarcado: atribuir tarefas exclusivamente para as mulheres, como a educação das (os) filhas (os). Assim, acabam por responsabilizá-las pela reprodução de pensamentos e ações conservadoras que instituem o machismo.

Dentro dessa relação de dominação-exploração as mulheres são utilizadas como objetos sexuais, além de reprodutoras de força de trabalho. Alicerçada pela leitura de Hartmann, Saffioti (2004) enfatiza que o patriarcado domina, explora e oprime as mulheres. Ela argumenta que todo e qualquer processo de dominação passa por uma relação social, que, no caso do patriarcado, envolve homens e mulheres. No patriarcado dois sujeitos atuam: um dominando e o outro sendo dominado/subordinado. O que aponta a existência de um certo tipo de consentimento de uma das partes, que é ativado por inúmeras razões: seja por não enxergar a ordem patriarcal da sociedade, por entender que é algo dado, natural. Ou se existe esta consciência da dominação, outras questões podem entrar em foco, como é o caso da violência e dependência financeira. A manutenção do casamento e a criação dos filhos são fortes aliados. No entorno da questão da constituição da família (casamento e filhos), Kate Millet (1975) afirma que esta é a instituição onde o poder patriarcal se mostra com maior força, pois as esposas e os filhos são colocados como propriedades do marido/pai.

Dentro dos aspectos econômicos podemos verificar a exclusão das mulheres do espaço público. Sem acesso ao mercado de trabalho, as mulheres não possuem independência econômica, ficando submissas aos homens que possuem algum tipo de bem material. Quando conseguem alguma tarefa remunerada, ganham muito menos que os homens.

O acesso à educação é outro pilar que sustenta a ausência das mulheres no mercado de trabalho. A naturalização das responsabilidades pelas atividades domésticas desde criança, o casamento e a maternidade dificultam a permanência delas nas escolas por muito tempo. É certo que ao longo dos anos este quadro vem mudando. Hoje é grande o número de mulheres que estudam, sendo a maioria nas universidades. No entanto, paralelo a isso se mantêm a sua responsabilidade, praticamente exclusiva, com a casa e a família. Exercem papéis diferentes nos âmbitos do público e do privado.

Entendemos por espaço privado o lar e todo espaço que seja complemento disso, onde são realizadas as tarefas ditas femininas, como a casa e o cuidado com as crianças. As mães

são as figuras centrais deste espaço. O público é tudo que está fora do ambiente familiar, que demanda as ações coletivas, que envolve instituições. É onde o trabalho é reconhecido e remunerado.

> A oposição (...) subordina-as a sustentar uma identificação muito geral (e para as mulheres, frequentemente humilhantes) das mulheres com a via doméstica e dos homens com a privada. Essas identificações, por si mesmas, elas próprias nem necessárias nem desejáveis, podem ser ligadas ao papel feminino de criar os filhos; examinando suas múltiplas ramificações, pode-se começar a entender a natureza da subordinação feminina e os meios pelos quais pode ser superada (ROSALDO e LAMPHERE, 1979, p.40).

As autoras afirmam que a maternidade é uma função, definida pela cultura e disseminada pela sociedade. Gerar e criar um filho são atividades tidas como exclusivas das mulheres. A maternidade é apresentada desde a infância para as meninas, na sua criação e nos objetos e atividades destinadas a elas. O treinamento começa cedo, com as bonecas, que além de reforçarem o papel de mãe também inserem a questão do cuidado na formação da identidade das meninas. Não é apenas para os (as) filhos (as) que elas são treinadas, mas para zelar por todos da família, como os pais idosos e até os animais de estimação.

As brincadeiras dentro de casa transformam a rua em um lugar estranho, desconhecido, território perigoso e destinado aos meninos. As meninas são pequenas mães, enquanto que os meninos precisam virar homens, simplesmente homens. As mulheres têm educação voltada para o espaço privado (esposa e mãe), e mais recentemente, também para o espaço público. Os homens geralmente são privados do desenvolvimento da subjetividade através da vivência do âmbito privado. Não lhes é ensinado como ser marido, ser pai. Assim, "a distância permite ao homem manipular seu ambiente social, se colocar à parte da interação íntima e, portanto, controlá-la como desejam" (ROSALDO e LAMPHERE, 1979, p.44).

Na prática, o que notamos é o crescente números de mães que tem suas (seus) filhas (os) sozinhas (os), que são responsabilizadas isoladamente da gestação de uma criança. A paternidade acaba acontecendo de maneira obrigatória, através do cumprimento da justiça e não por ser algo lógico, óbvio. A sociedade teima em ligar as (os) filhas (os) apenas às mães. Todas as campanhas publicitárias voltadas para crianças usam o apelo da maternidade. Sempre são as mães que aparecem nos cenários e diálogos com crianças. Sempre que se vê uma criança pergunta-se: quem é a mãe? Cadê a mãe?

Seguindo esse guia de diferenciamento entre meninas e meninos e a separação dos espaços destinados a cada um, Rosaldo e Lamphere (1979) abordam alguns aspectos da

educação diferenciada entre crianças. Para que as meninas permaneçam no espaço privado, elas são motivadas a estabelecerem contatos com as outras mulheres da família, mas de forma vertical, com hierarquia de poder. Os meninos criam grupos externos a este ambiente, com pessoas da mesma faixa etária, tendo a oportunidade de uma relação horizontal, exercitando desde cedo a competição. Outro fator está relacionado ao desenvolvimento psicológico e emocional de cada um. A maturidade para as meninas vai acontecer através da responsabilidade que ela deve ter com o outro, já para os meninos ela se apresenta através da apresentação de direitos e deveres. Desta maneira,

> (...) "tornar-se homem", em termos do desenvolvimento, é uma "conquista", os grupos sociais elaboram os critérios para este feito e criam hieraquias e instituições que associamos com uma ordem social distinta. Na medida em que a conquista neste sentido é pré-requisito da maioridade , então os homens criam e controlam uma ordem social na qual competem como indivíduos. Ao contrário, a maioridade feminina é mais do que determinada às mulheres e em muitas sociedades encontramos relativamente poucos meios de expressar as diferenças entre as mulheres (ROSALDO e LAMPHERE, 1979, p. 45).

Essa diferenciação no modo de viver a masculinidade e a feminilidade cria outra distinção/separação, entre os homens e as mulheres. Eles são colocados no mundo da cultura, devido às suas experiências na sociedade. Enquanto que as mulheres são sempre ligadas à natureza, às funções biológicas (mãe).

Apesar da grande discussão sobre o uso do termo/conceito patriarcado, Pateman (1993) acredita que o mesmo é o único que "se refere especificamente à sujeição da mulher, e que singulariza a forma de direito político que todos os homens exercem pelo fato de serem homens" (p. 39).

Outra questão que pode ser convocada para a argumentação da manutenção do patriarcado é a violência. De acordo com Shulamith Firestone (1976), quando as mulheres tentam emergir do sub-local onde foram agrupadas, quando tomam consciência da subordinação, quando a mente desperta para a reflexão, o corpo pode pagar por esta mudança.

A violência contra as mulheres é uma atividade de longa data e que persiste na sociedade contemporânea. Ainda se afirma a posse do corpo das mulheres por parte de seus companheiros. As agressões são colocadas como castigo, exercício de correção de uma ação julgada como inapropriada por seu companheiro. A tentativa das mulheres de saída do espaço privado, de busca pela sua autonomia está dentro destas ações que podem ser vistas como errôneas e merecedoras de punição através da violência, seja ela física ou psicológica.

Os números de denúncia de violência contra as mulheres vêm crescendo a cada ano, muito por conta da criação da Lei Maria da Penha, em vigor desde 2006. A partir desta lei a violência contra as mulheres passou a ser encarada como crime, com medidas punitivas para os agressores e protetivas às vítimas. Este aumento das denúncias e a criação de uma lei específica para este tipo de violência nos leva a pensar em duas situações distintas: a tomada de consciência por parte das vítimas e, ao mesmo tempo, a permanência destas agressões em nossa sociedade.

Uma armadilha, que muitas vezes é utilizada após os atos de violência cometidos pelos homens, é o perdão trabalhado por via do discurso do amor romântico. Aqui, vamos encontrar os diversos casos de violência contra as mulheres, que são calados em nome do sentimento e da manutenção da família. Além disso, a questão da vergonha, por expor sua situação de violência aos outros e o preconceito, que persiste em determinadas grupos sociais, referente às mulheres separadas, são ferramentas subjetivas que levam muitas mulheres a permanecerem em uma situação de violência.

Importante salientar que o patriarcado é um dos elementos que compunham a sociedade nordestina da década de 1930, período retratado nas películas *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997). Patriarcado com suas raízes mais profundas, cultivadas dentro da cultura sertaneja e visto como algo "natural", legitimado. Tendo caráter extremamente radical em suas ações e penalidades.

Assim como a região Nordeste, a figura do homem nordestino é uma criação cultural. Elementos como rigidez e violência foram plantados como características predominantes deste sujeito. Estas duas características são partes marcantes na construção e manutenção do patriarcado. A rigidez opera como barreira que impede qualquer tipo de aproximação mais pessoal, que haja um diálogo horizontal, sem hierarquias nas falas e nos pontos de vista. A violência, dentro deste contexto, é legitimada. O aprendizado e o respeito são construídos através de castigos físicos. Castigo, entendido como ação educativa e punitiva, para prevenir e corrigir as atitudes de desobediência das ordens do pai/marido.

Os filhos, as filhas e as esposas não são as únicas vítimas do modelo patriarcal. Para os homens não há outro caminho, ele é o patriarca e deve agir como tal, não deve fugir às "normas". Não resta outra saída, "o nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 20).

No contexto do cangaço esta "obrigatoriedade" era maior. Os homens não deviam ter laço nenhum de afeto/ligação com outras pessoas. Seu destino estava entregue à luta, seja por

vingança ou ideologia. Quanto mais rígido e violento, mais o homem era valorizado na sociedade cangaceirista.

A entrada das mulheres no cangaço serviu para mostrar que os cangaceiros, assim como toda pessoa, não tem apenas uma identidade, não era apenas o soldado de guerra. Era homem, como todos os outros, capaz de odiar, mas também de amar. De manter diferentes relações em diferentes contextos. A obrigatoriedade patriarcal de ser o "cabra macho" do sertão também aprisionava os homens.

O sistema patriarcal não é algo que estava no sertão nordestino da década de 1930, mas na sociedade contemporânea como um todo. As relações desiguais de gênero os ambientes de trabalho, familiar, conjugal são extremamente recorrentes. Esperar o pai/marido para almoçar, vê-lo sentado à cabeceira da mesa, servir seu prato e não ter a sua ajuda ao menos para limpar a mesa, é cenário de muitos lares brasileiros. No caso do Brasil, aportaram junto com os portugueses, através dos discursos da igreja católica e da medicina, normas e ações que regiam as condutas naquela época (Fávero, 2010). São atos e valores que vieram da antiguidade, passaram pela modernidade e chegaram à atualidade através de diversos mecanismos.

A violência, que permanece como uma das faces do patriarcado, agora é vista como questão pública, social, violência contra o ser humano e que deve ser punida de maneira severa através da Lei Maria da Penha. Nenhum sujeito tem direito sobre o outro, não pode prendê-lo em uma relação, seja por qualquer tipo de privação e violência.

Por muito tempo se afirmou que "em briga de marido e mulher...", "tapa de amor não dói" e tantas outras coisas derivadas da política machista. Toda esta demanda de construções é reforçada pela sociedade patriarcal e disseminada por seus operadores. As representações midiáticas podem ser utilizadas como umas destas ferramentas para o exercício da disseminação e permanência de conceitos, pensamentos e posturas patriarcais.

2.2 PROJEÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES

As imagens captadas pela câmera, a partir do olhar humano, são projetadas no pano branco, dando vida às criações dos autores e expectadores. Não existe uma lógica de pensamento, a imaginação é quem dá o tom do espetáculo. Criar um discurso sobre a realidade, projetar uma representação dela é função do cinema desde a sua criação pelos

irmãos Lumière em 1895. A representação é elemento crucial nas películas, onde a visão de mundo dos (as) criadores (as) é colocada como real para as (os) espectadoras (es). Sendo a expressão representação social entendida como teoria e conceito. Neste estudo iremos abordar as duas perspectivas, primeiro o que diz respeito à teoria.

A teoria das Representações Sociais nasce no campo da sociologia com Durkheim e os estudos da relação entre as estruturas sociais e os sistemas de representações coletivas. Após alguns anos em desuso, a retomada desta linha de pesquisa ganha força no campo da psicologia social, onde Serge Moscovici e Denise Jodelet são os seus maiores nomes conhecidos. Os primeiros estudos são realizados nos Estados Unidos, quando pesquisadores europeus migram para a América por causa da Segunda Guerra Mundial, momento em que cresce o interesse pelos estudos dos fenômenos simbólicos. Até aquele momento o que estava em evidência eram os estudos voltados para o comportamento, mas as pesquisas sobre os processos mentais começam a ganhar força a partir das noções de consciência e imaginário. A perspectiva agora é verificar elementos como a atitude, influência e percepção social.

> A psicologia social aborda as representações sociais no âmbito do seu campo, do seu objeto de estudo, a relação indivíduo-sociedade, (...) ela reflete sobre como os indivíduos, os grupos, os sujeitos sociais, constroem seu conhecimento a partir da sua inscrição social, cultural etc., por um lado, e por outro, como a sociedade se dá a conhecer e constrói esse conhecimento com os indivíduos. Em suma, como interagem sujeitos e sociedade para construir a realidade, como terminam por construí-la numa estreita parceria que, sem dúvida, passa pela comunicação. Mas isso só pode acontecer a partir de uma certa conjuntura científica, como passo a enunciar brevemente (ARRUDA, 2002, p. 128).

As autoras Maria de Fátima de Souza Santos e Leda Maria de Almeida (2005) estudam as Teoria das Representações Sociais com base nas pesquisas de Moscovici sobre a temática. Em *Diálogos com a Teoria das Representações Sociais*, são apresentados os caminhos e elementos que compõem a construção e a análise dos filmes em questão baseadas em suas representações.

A teoria das representações sociais passou por dois momentos metodológicos, onde o primeiro dedica-se ao indivíduo e, posteriormente, a sua relação com o outro. Inicialmente, as considerações dos estudos eram sobre o indivíduo retirado do campo social, isolado. O fator preocupante desta linha de pensamento é desconsiderar a importância das relações sociais na formação dos sujeitos.

Os estudiosos atentos para esta “falha” voltam os olhares para o estudo da relação do sujeito com o outro. A relação com o outro é permeada pelas experiências de cada um deles.

Estas se referem às questões sociais, políticas e culturais, que podem ser similares ou dicotômicos. Os agrupamentos e distanciamentos entre os sujeitos acontecem a partir destes reconhecimentos.

Dentro da perspectiva moscoviciana da psicologia social, podemos afirmar o caráter ativo do sujeito ativo. Ele não se caracteriza como estático e vazio, onde as informações são apenas lançadas e guardadas. Existe um processo de diálogo com o que lhe é apresentado, construído a partir das suas experiências, sua identidade e relações sociais. A afirmativa de sujeito ativo é baseada na perspectiva de que o indivíduo está totalmente inserido na realidade, inclusive como elemento participativo, construtor da mesma. O ator social dialoga com a realidade, recebe as informações e as processa, aliando seu repertório construído socialmente ao longo de suas experiências. Diante de um confronto ou não entendimento completo de determinado conteúdo, o sujeito o modela de acordo com as suas convicções. Ele cria uma posição confortável, onde ele possa reconhecer e tornar algo que era desconhecido em conteúdo familiar. É neste processo que as representações sociais são criadas.

O entendimento ocasionado pelas representações sociais é colocado no campo do conhecimento do senso comum, o saber construído pelas pessoas a partir de sua relação com a sociedade. Pode ser entendido como uma ferramenta que busca "orientar condutas, possibilitar a comunicação, compreender e explicar a realidade social, justificar *a posteiori* as tomadas de posição e as condutas do sujeito (...)". (SANTOS e ALMEIDA, 2005, p. 21).

As autoras utilizam das considerações de Denise Jodelet (2001), afirmando que as análises feitas a partir das representações sociais devem levar em conta dois elementos: o cognitivo e o social. O cognitivo diz respeito aos processos emocionais que o sujeito realiza na criação de representações da realidade que o cerca.

A escrita de um roteiro cinematográfico é acionada por diversos motivos, dentre eles, e muitas vezes principalmente, os sentimentais. Não podemos negar a questão financeira envolvida na indústria do cinema, mas esta é uma realidade para poucos. Alguns filmes são feitos objetivando o lucro, recorde de bilheteria. Na grande maioria das produções, a máquina que move a fábrica de sonhos projetada na tela é a emoção, o encantamento que determinado enredo, determinada histórias retratam. Os fatores emocionais são percebidos com certa facilidade pelos espectadores que conhecem a trajetória das pessoas que criaram aquela película. A história de vida, encontros e desencontros ao longo do caminho dos roteiristas, diretores e produtores encaminham a narrativa de um filme para determinado percurso, dentre tantas existentes.

As condições sociais são de suma importância para compreender as visões de realidade criadas pelo indivíduo, a partir de suas convivências com outros sujeitos e grupos.

As relações e condições sociais afetam fortemente na percepção de mundo dos indivíduos, são realidades vivenciadas e capturadas como verdades existentes para os grupos que compartilham das mesmas experiências. Isso não significa que não possa existir diálogo entre estes "mundos". Além disso, a experiência e vivência de determinadas situações não podem ser avaliadas como fator principal na inserção de representações. Muitas pessoas que vivem em determinados grupos acabam absorvendo e reproduzindo mais as representações disseminadas por elementos externos ao seu grupo, como as da mídia, do que da conjuntura que ela participa e colabora na construção. Temos exemplos claros no cinema de autores que retratam muito bem um enredo, por pertencerem àquela realidade. Assim como os que nunca participaram de determinados grupos não possuem vivência de determinadas ligações, mas fazem um belo trabalho, onde a pesquisa e a contribuição dos protagonistas deste contexto são de suma importância e guiam a construção da narrativa.

A necessidade de se criar representações sociais é explicado por Moscovici a partir de três determinantes sociais: inferência, focalização e a defasagem e dispersão da informação. A busca por constante equilíbrio e compatibilidade de pensamento com o grupo leva o sujeito a determinar juízo de valor às situações e pessoas de uma forma rápida, sem realizar muita reflexão. A exigência de uma tomada de posição instantânea, principalmente para estabelecer comunicação, acaba gerando respostas pré-fabricadas e discursos superficiais e repetidos. Aqui se constrói a inferência. A região Nordeste e os nordestinos são exemplos claros deste movimento de indução de conclusões "lógicas" das representações destes elementos.

A questão do foco está ligada aos interesses do indivíduo por determinados objetos. Quanto mais o objeto se aproximar do seu entendimento, seus hábitos, sua visão social, mais ele será valorizado na construção da sua representação. Aqui, reafirmamos a importância do elemento cognitivo e social na construção das representações. O fato de ser nordestino pode influenciar na focalização dos elementos presentes no Cangaço nos filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997). A partir destas considerações relacionadas à focalização nas representações sociais, podemos perceber que o pertencimento é uma determinante na valorização de certos assuntos.

Por fim, o acesso e o grau de informação do sujeito interferem na criação das representações. Os indivíduos que possuem grande arsenal de conhecimento e discernimento para avaliá-las, não vão apenas acionar as respostas pré-fabricadas por seu grupo, terão uma

visão mais crítica e segura dos seus discursos, pois ele é resultado desta soma. Assim, tornam-se influentes e autorizados nas construções representacionais.

A partir destes três elementos os atores sociais se agrupam e constroem os seus discursos e versões da realidade. Desta maneira, "compartilhar teorias de senso comum a respeito de determinados objetos assegura a comunicação entre as pessoas e fornece um guia para as suas condutas" (SANTOS e ALMEIDA, 2005, p. 29).

O conteúdo dessas representações é construído, de acordo com Moscovici, a partir de três dimensões: atitude, informação e campo de representação. A primeira mostra, por via de atos e falas, o posicionamento do sujeito com relação à situação. Ela está extremamente ligada às construções compartilhadas pelo indivíduo e o seu grupo ao longo da sua história. A questão da informação diz respeito à quantidade e qualidade da mesma, é fator primordial. O campo da representação é o local onde estas informações se organizam e criam uma estrutura de hierarquia e importância entre elas na produção dos conteúdos absorvidos e resignificados e na construção da realidade, por via das representações, para os sujeitos que participam de um determinado grupo.

As representações sociais se constroem por meio de dois processos: a objetivação e a ancoragem. O primeiro corresponde ao movimento onde o que era estranho se torna conhecido, transforma uma ideia em uma imagem concreta. O sujeito seleciona as informações que lhe são facilmente acessadas, que já fazem parte do seu repertório. O conteúdo perde a sua totalidade e passa a ter apenas algumas características, ele é descontextualizado para ser assimilado.

No cinema este movimento é recorrente, determinados aspectos são mais acionados do que outros. Isso é resultado de toda movimentação da criação das representações que estamos discutindo ao longo deste texto, uma soma de fatores que refletem em um resultado final.

Na construção dos filmes sobre o Cangaço há recorrência da história do movimento, seus ícones – Lampião e Corisco – e as batalhas, a violência dos combates. Outros elementos, como as relações de gênero nestes grupos e a vida nos acampamentos, dificilmente são encontrados nas películas. As características ditas como mais marcantes são repetidamente convocadas, dando pouca margem de criação dos filmes. Deste modo, são fixados como representações do movimento do cangaceirista no imaginário coletivo.

O segundo momento da construção das representações sociais acontece a partir do processo de ancoragem, através da inserção de um novo objeto em uma rede de significações, onde conceitos preexistentes regem o sistema pelo qual se processa uma nova representação. Para que esta classificação aconteça, a ancoragem atribui sentido ao novo elemento e fixa este

novo saber. Esta movimentação é facilitada por todo o trabalho desenvolvido anteriormente pela objetivação e pela atribuição de valor dada ao novo objeto. A positivação ou negativação deste novo elemento será fortemente marcada na construção desta nova representação, para que os seus membros não quebrem o discurso criado e difundido para eles.

Essa valorização acaba tendo sentido dicotômico, determinado elemento não poder ser positivo e negativo ao mesmo tempo. Este mesmo movimento, de que determinados valores anulam a possibilidade de existirem outros, acontece no entendimento acerca da percepção e definição das características referentes a homens e mulheres: emoção/razão, natureza/cultura, força/delicadeza. O trânsito entre estas características não são facilmente compreendidas e absorvidas pela sociedade. Afinal, as construções socioculturais do mundo são binárias, divergentes e com valores diferenciados: norte/sul, ocidente/oriente, capitalismo/socialismo. Atravessar estas fronteiras é ir de encontro com o "natural", é ser o estranho, o diferente.

Ainda pensando nessa questão do binarismo, quebrar a visão de Lampião, Maria Bonita, Corisco e Dadá apenas como cangaceiros/as e abordá-los como sujeitos oriundos de uma determinada realidade e com identidades diversas: homens, maridos, filhos, mulheres, esposas, filhas é primordial na construção de uma narrativa que leve em consideração os variados aspectos da constituição dos sujeitos e de suas trajetórias de vida, mediando as inúmeras construções históricas, culturais e sociais deste movimento e de seus personagens.

Pensando na funcionalidade das representações sociais encontramos, segundo a perspectiva de Moscovici, as funções do saber, orientação, identitária e justificadora. Através das representações sociais o sujeito passa pelo processo de adequação, o desconhecido se adapta aos seus conhecimentos preexistentes. Cria-se um saber, que será compartilhado pelo grupo e possibilitará a comunicação entre seus membros. Este novo saber conduz a visão de mundo e as tomadas de posição dos indivíduos. Orientam as condutas e as práticas sociais. A representação social compartilhada por um grupo cria um elo de ligação entre seus membros e os diferencia dos grupos. É criada a identidade do grupos. As representações também funcionam como forma de justificar o comportamento. Pois, como foi dito anteriormente, elas servem para guiar as condutas, consequentemente, justificar as mesmas.

Para realizar um estudo baseado na Teoria das Representações Sociais é necessário compreender o contexto cultural, histórico e social que estão presentes nos processos de construção das representações sociais e do conhecimento do senso comum. Para isso, faz-se necessário um entendimento do conceito de representação social, após a compreensão da teoria.

As representações objetivam dar sentido a realidade, dentro de cada contexto histórico, social e cultural. A representação apresenta-se por meio dos sistemas de signos e do que este sistema cria internamente nos indivíduos, a concepção de cada um sobre o real. Assim, a representação não corresponde totalmente à realidade, mas a soma de um processo de linguagem e cultura.

> Na realidade, a observação das representações sociais é algo natural em múltiplas ocasiões. Elas circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e organizações materiais e espaciais (JODELET, 2001, p. 18).

As representações sociais, portanto, se caracterizam como instrumentos importantes para a construção de uma sociedade, pois criam uma versão da realidade para os indivíduos que compartilham uma imagem/conceito. Assim, as narrativas representacionais "possibilitam (…) a compreensão, o gerenciamento e o enfrentamento do mundo que o cerca" (JODELET, 2001, p. 31). Assim, estas representações

> (...) tem por objetivo substituir as teorias espontâneas por versões com uma definição específica, definição esta compartilhada pelos membros de um grupo, que passa a incorporá-la no seu cotidiano. Às vezes, essas versões podem entrar em conflito com as de outros grupos, uma vez que elas são guia de ação e trocas cotidianas, por se tratar das funções e da dinâmica das representações. Elas são, portanto, fenômenos complexos sempre ativos e segundo na vida social (SANTOS e ALMEIDA, 2005, p. 42).

A complexidade do fenômeno das representações sociais está expressa na sua fragmentação em duas vertentes: as representações coletivas e as representações individuais. As coletivas abrangem o estudo feito da sociedade como um todo, enquanto as representações individuais estudam o sujeito em sua subjetividade, a consciência de cada um. Na pós-modernidade, as pesquisas centradas nas representações coletivas são maioria. Já que vivemos em grupos, defendendo as bases de cada uma delas e atuando dentro das interações sociais.

> Compreende-se que tal representação seja homogênea e vivida por todos os membros de um grupo, da mesma forma que partilham uma língua. Ela tem por função preservar o vínculo entre eles, prepará-los para pensar e agir de modo uniforme. Ela é coletiva por isso também porque perdura pelas gerações e exerce coerção sobre os indivíduos, traço comum a todos os fatos sociais (MOSCOVICI apud JODELET, 2001, p. 47).

A mesma deve ser móvel, plástica e circundante, pois “são fenômenos específicos que estão relacionados com um modo particular de compreender e de comunicar-se – um modo que cria tanto realidade quanto senso comum” (MOSCOVICI apud MORGI, 2004, p. 5). Assim, a representação não corresponde totalmente à realidade, mas a soma de um processo de linguagem e cultura.

As representações sociais envolvem quatro elementos na concepção de seu estudo: a representação em si; seu conteúdo; o indivíduo que a utiliza; e, em alguns casos, o gerador dela. Este último se apresenta, quando o sujeito não é o produtor da interpretação. Quando o indivíduo que utiliza uma interpretação é seu usuário e produtor, temos o fenômeno denominado como representação mental (JODELET, 2001).

A representação mental pode ser expandida para outros atores sociais, através de diversos tipos de discurso, como por exemplo, uma imagem ou um livro. Neste momento, a representação transpõe de mental para pública. A partir de então pode-se gerar um ciclo, pois o sujeito que tem acesso a uma representação pública, através de alguma ferramenta comunicacional, pode criar outra representação mental e assim movimentar esta engrenagem representativa (JODELET, 2001).

Quando a representação mental é distribuída e assimilada para um coletivo social, ela se eleva à representação cultural. Esta é a somatória da interpretação mental e pública de um determinado grupo de indivíduos. Como toda e qualquer produção de imagem, esta linha representacional servirá como ferramenta para auxiliar a interpretação da realidade para os sujeitos. Em outras palavras, “A interpretação assegura - e é a única a fazê-lo - uma forma de compreensão do outro, que nos é indispensável. (SPERBER apud JODELET, 2001, p. 99).

Dentro da sociedade, as representações sociais desenvolvem diversos papéis. Inicialmente, elas trabalham como ferramentas para a compreensão da realidade, pois constituem conhecimentos e verdades para cada grupo.

A representação mostra-se por via dos sistemas de signos (linguagem) e do que este sistema cria internamente nos indivíduos, a concepção de cada um sobre o real. A representação também incorpora a indeterminação e instabilidade da identidade. Assim, a representação não corresponde totalmente à realidade, mas a soma de um processo de linguagem e cultura. Aliada à linguagem, a representação objetiva dá sentido a realidade, dentro de cada contexto histórico, social e cultural.

Por meio da linguagem os indivíduos trocam informações e participam da vida cotidiana social. Nela, a unificação dos sujeitos se dá por intermédio dos intercâmbios sociais, principalmente, concretizando por via dos discursos, uma ferramenta de poder e dominação.

Conseqüentemente, o discurso é protagonista na construção identitária dos sujeitos (JODELET, 2001, p.32).

2.3 IDENTIDADES, ESTEREÓTIPOS E PRECONCEITO

A identidade pode ser compreendida como “processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual (ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado” (ROSSINI, 2004, p. 1).

A questão identitária está sempre em jogo, circundando discussões dentro das ciências humanas e sociais, constituindo-se como um processo não finalizado, a todo o momento inserindo e eliminando elementos. Não é “(...) nunca, completamente determinada - no sentido do que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada" (SILVA, 2000, p. 106), um ato cultural e social, uma criação que, ao longo dos séculos, passou por diversas denominações.

Segundo Stuart Hall (2003), o sujeito analisado no período iluminista era visto como um indivíduo centrado, unificado, mais voltado para uma perspectiva individualista. Após esta abordagem, surgiu o entendimento do sujeito sociológico, definido como fruto de sua relação com a sociedade. Já na pós-modernidade, o homem atravessa uma crise identitária, pois o mesmo não possui identidade fixa, assumindo diferentes papéis, de acordo com o contexto em que ele está inserido.

O mesmo autor ainda assegura que o termo identidade trabalha com o discurso de união, defendendo que as pessoas assumam uma postura enquanto sujeitos participantes de grupos sociais, mas esta alocução se inverte quando trazemos à tona a questão da subjetividade, que nos remete a um espaço onde somos diferentes e singulares. Ambos os discursos constroem identidades, que se alteram e se adaptam aos interesses momentâneos de cada sujeito, estabelecendo relações entre indivíduos.

> Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividade, que nos constrói como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário

> às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (HALL apud SILVA, 2000, p. 112).

Edificadas por via dos laços de auxílio e fidelidade dentro de cada grupo, a identidade, presente no imaginário coletivo, se formula como um processo de construção discursiva e simbólica "(...) de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual (ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significados" (ROSSINI, 2004, p. 1). Assim, a identidade não é construída na solidão do sujeito, mas nas trocas com outros atores sociais, contudo, por via dela, mostra-se à sociedade a subjetividade intrínseca em cada indivíduo: desejos, opiniões e gostos. Segundo D´Adlesky (2001), particularmente,

> (...) a identidade deve possuir um valor aos olhos do indivíduo, pois todo desejo é desejo de um valor. Ela também é desejável na medida em que é o resultado da interação do indivíduo com os outros. É nesse caso que a identidade é um valor desejável (p. 75).

Tadeu Tomaz Silva (2000), baseado nos estudos de Stuart Hall, declara que a questão identitária está dividida em duas perspectivas: a essencialista e a não-essencialista. A primeira afirma que para a consolidação de uma identidade todos os indivíduos devem partilhar de algo em comum. Um elemento forte desta base teórica é a relação de um coletivo com seu passado. A história serve como elo que une determinados sujeitos a uma identidade. Eles dividem uma narrativa que caracteriza seu grupo.

Na perspectiva não essencialista, deparamo-nos com a diferença. Aqui, a diferença entre os atores sociais surge como primeiro passo de um processo de criação de uma identidade. De acordo com este aspecto, por trás de uma afirmação, a conclusão de uma determinada identidade, existem várias negações, diferenciações. Para a auto-afirmação do "eu sou", primeiramente chegamos à conclusão daquilo que não somos.

Na constituição de uma identidade passamos pelo processo de identificação, onde os indivíduos se reconhecem por via de pensamentos e atitudes semelhantes. O contexto histórico, social e cultural são elementos fundamentais na criação de laços entre estes sujeitos, gerando fechamento do referido grupo e diferenciação em relação a outros coletivos identitários (HALL, 2000).

A identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um

mesmo ideal. É em cima desta fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base de solidariedade e da fidelidade do grupo em questão (SILVA, 2000).

Aqui são formados os grupos sociais, a partir de identificações de visão de mundo por parte dos seus participantes, diferenciando-os de outros. Este é um campo onde as relações de poder e a hierarquia são colocadas. O entendimento de que o condicionamento das práticas de um grupo é dissonante de outros leva à percepção da diferença. Diferença esta que, na maioria das vezes, é tratada como algo desvalorizado. O encontro entre as diferenças pode gerar conflito, onde os indivíduos são colocados como menores e passíveis de dominação e subordinação. Discursos e ações são utilizados como ferramentas para combater os ditos diferentes. O preconceito e os estereótipos ganham forma neste campo de batalha.

Segundo Silva (2000), através das relações sociais, acontece o movimento de diferenciação. O sujeito busca ser o contrário do outro, o que o outro não é, procurando reafirmar sua posição de "ser" diferente, único. Desta forma, constituímos a subjetividade, permitindo o desempenho dos atores na sociedade de maneira ativa. A mesma identidade que serve para nos diferenciar é empregada como ferramenta de poder e exclusão (SILVA, 2000).

As identidades, desse modo, não são construídas apenas nas atitudes, mas na narrativa que cada esfera suscita, trabalha e defende. A discursividade destes grupos vai tratar com a questão da diferenciação, considerando elementos sociais, econômicos, históricos e culturais e através do discurso passam a ser denominados grupos identitários e os indivíduos pertencentes a eles.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e/ou institucionais, no interior das formações e práticas discursivas específicas, por determinadas estratégias e iniciativas. Além disto,

> (...) elas emergem no interior do jogo de modalidade específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma "identidade" em seu significado tradicional - isto é, uma mesmicidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferença interna (SILVA, 2000, p. 109).

Algumas representações sociais, através de seus discursos, podem construir estereótipos, definição que caracteriza o indivíduo pertencente a uma determinada identidade a partir de um movimento de diminuição que descarta todas as atribuições de um sujeito e

aborda apenas um elemento característico da composição identitária do mesmo. Dessa maneira,

> pode-se definir estereótipo social como crença coletivamente compartilhada acerca de algum atributo, característica ou traço psicológico, moral ou físico atribuído extensivamente a um agrupamento humano, formado mediante a aplicação de um ou mais critérios, como por exemplo, idade, sexo, inteligência, moralidade, profissão, estado civil, formação política e filiação religiosa (LIMA e PEREIRA, 2004, p. 36).

Os estereótipos não refletem as peculiaridades dos indivíduos que fazem parte do grupo representado, "rotulado". Este fenômeno, às vezes, ocorre de maneira involuntária, como algo natural. "O estereótipo, de fato, pode ser tão consistente e autorizadamente transmitido, em cada geração, de pai para filho que quase parece um fato biológico" (LIPPMAN, 1970, p. 158).

Todos os atores sociais detêm algum tipo de preconceito e/ou imagem estereotipada de outros. Este despertar se apresenta em diversas situações, quando o nosso inconsciente projeta estas imagens. Muitas vezes este dispositivo é acionado sem premeditação, algo automático. Pois carregamos todos estes elementos, que foram se somando ao longo das trocas sociais, em nossa memória. Basta um destes componentes surgir e automaticamente somos conduzidos a avaliar o outro com as ferramentas da categorização social. Em outras palavras, o sistema perceptivo humano estaria adaptado a selecionar da realidade apenas traços que considera relevante, e, por economia e/ou mesmo avareza mental, formaria representações mentais mais simplificadas e com o mínimo dispêndio de esforço possível. (KRÜGER apud LIMA e PEREIRA, 2004).

> Assim, por questões de economia psíquica, a mera presença de uma característica facilmente discernível (e.g., cor da pele, traços de gênero, idade, etc.) seria suficiente para desencadear um processo automático de estereotipia. Nesta perspectiva, os estereótipos são resultados de um processo o qual os indivíduos não possuem consciência e controle (KRÜGER apud LIMA e PEREIRA, 2004, p. 43).

Desse modo, os estereótipos acabam criando uma imagem negativa do sujeito e da identidade representada por este.

> Na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos. Na grande confusão florida e zunzunante do mundo exterior colhemos o que nossa cultura já definiu para

> nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada, para nós, pela nossa cultura (LIPPIMAN, 1970, p. 151).

Quando os estereótipos se materializam são criados os preconceitos sociais. Por meio deste processo se obtêm como resultado a discriminação. Aqui, o indivíduo é excluído de determinados grupos e processos sociais, tendo um tratamento desigual em relação aos outros e diante de diversos setores sociais. "A discriminação pode ser particularmente praticada por pessoas, consideradas em sua individualidade, contudo ela tende alcançar o estatuto de uma norma social implícita ou ser até mesmo uma prática institucionalizada (KRÜGER apud LIMA e PEREIRA, 2004, p. 38).

O processo de elaboração de um comportamento discriminatório perpassa por três elementos principais: individualismo, competição e cooperação. Primeiro, a partir da definição daquilo que ele é e daquilo que ele não é, ou seja, processo de auto-afirmação do sujeito, o indivíduo cria a sua particularidade diante de um determinado grupo social. Depois, com a sua individualidade garantida ele parte para a sociedade, munido de ferramentas psicológicas, sociais, históricas e culturais, buscando o embate com outros sujeitos para que a sua superioridade seja evidenciada. Então, uma vez confirmada a sua vitória no campo social, o indivíduo se alia a outros atores, também "vencedores" desta competição, a fim de constituírem e propagarem ações discriminatórias, atribuindo juízo de valor às categorias sociais e os indivíduos que partilham delas (FORMIGA apud LIMA e PEREIRA, 2004, p. 238).

Esse procedimento de elaboração e classificação de valores é essencial, quando tratamos de categorizações grupais, preconceito e discriminação. Estes elementos são incorporados aos grupos sociais por via de experiências compartilhadas com outros aglomerados. Segundo Nilton S. Formiga (apud LIMA e PEREIRA, 2004), valores são denominados como tudo aquilo que é, de alguma maneira, importante e ansiado por uma categoria social. Desta maneira, os valores orientam escolhas e atitudes dentro de cada contexto sócio-cultural.

A temática do reconhecimento é fundamental quando trazemos à tona a questão de valores. Durante toda a sua trajetória enquanto sujeito social, o indivíduo almeja ser reconhecido pelo grupo ao qual pertence, para ter o respeito destes e se impor diante de outros grupos identitários. Esta cadeia de fatores reflete a necessidade de se encaixar em padrões normativos e se afastarem do alvo do preconceito e ações discriminatórias.

Segundo Hegel (apud D'ADESKY, 2001), o reconhecimento reflete o empenho do homem em afirmar sua identidade, tendo como alvo a valorização da mesma pelo outro. Já para Alexandre Kojéve (IDEM), a busca pelo reconhecimento tem como objetivo a conquista do respeito e da dignidade.

As questões referentes ao preconceito e discriminação são comumente observadas com relação à região Nordeste e seus habitantes, como foi observado no capítulo anterior. Algo que se construiu ao longo de décadas, através dos discursos difundidos pelas elites, inclusive as oriundas da própria região, e que ainda se mantém presente na atualidade. Muitos discursos ainda se referem ao Nordeste como uma região atrasada, apesar da mesma ser a que mais cresce economicamente no país. Seus habitantes diversas vezes são discriminados por daqueles que, por uma série de representações equivocadas, se colocam em posição superior.

A partir dessas considerações, percebemos que para a eliminação das práticas discriminatórias, é necessário o reconhecimento e valorização dos grupos sociais de maneira igualitária, sem desconsiderar suas diferenças.

Enquanto manifestação social, o preconceito é combatido com campanhas educativas, mas os dispositivos jurídicos estão sendo cada vez mais acessados para punir estas ações. A lei anti-racismo é um dos exemplos de luta contra o preconceito e a discriminação, punindo aqueles que, de alguma forma (verbal, psicológica e/ou física), inferiorizam as pessoas por sua raça/etnia. Outra ferramenta de combate é a Lei Maria da Penha, que pune os homens que cometem violência contra suas companheiras. Este dispositivo encaixa-se na luta contra o preconceito e a favor da igualdade pelo fato das mulheres terem sido, e ainda são, consideradas sujeitos de menor importância, e muitas vezes não-sujeito, apenas propriedade de seus homens.

Entre os instrumentos que são utilizados para fortalecer a discriminação e os estereótipos, os veículos midiáticos muitas vezes são usados como agente destes discursos, reafirmando e propagando representações equivocadas dos sujeitos. Os grupos sociais de pouca representatividade são os que mais padecem com a construção de imagens negativas, os estereótipos. Este tipo de narrativa, dentro do campo da dominação, ocasiona representações fantasiosas. Uma parte dos sujeitos representados desta maneira acabam aderindo e incorporando algumas das reproduções transmitidas pelos grupos dominantes. Elas acabam representando "algo que está fora deles" (STAM e SHOHAT, 1995, p.72).

Por outro lado, as ferramentas midiáticas podem trazer em seus produtos uma pluralidade de representações. Por exemplo: a quebra da ideia de seca, fome e abandono recorrentes nas produções relacionadas ao Nordeste, do discurso de submissão e inferioridade

das mulheres e soberania e machismo dos homens são exemplos de elementos que são abordados em algumas produções que buscam aliviar as tensões entre os grupos sociais e fragmentar certas "verdades" instauradas através de uma construção discursiva que leva em consideração todos os lados e situações pertencentes a determinados fatos e histórias.

2.4 COMUNICAÇÃO E CINEMA: FORMA E ESTILO

Por via do relacionamento com o outro é que o sujeito assume o seu papel social, articula-se com atores diversos, gera um senso comum. Todavia, nas sociedades modernas e pós-modernas, a comunicação de massa vem se fortalecendo enquanto ferramenta da linguagem e constitui-se como elemento essencial na sociedade, pois dissemina conceitos e condutas dos atores sociais, possibilita interações e influencia a posição dos sujeitos diante das comunidades. A representação social e comunicação estão extremamente ligadas, pois "(...) uma condiciona a outra. Não podemos comunicar sem partilhar determinadas representações. Uma representação é compartilhada e entra na nossa herança social, quando ela se torna um objeto de interesse e de comunicação" (MOSCOVICI apud SANTOS e ALMEIDA, 2005, p. 22).

A comunicação, assim, como a linguagem, se apresenta como condição de produção e circulação das representações sociais. Deste modo, a comunicação desempenha diversos papéis.

> (...) Ela é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. Em seguida, ela incide sobre os aspectos estruturais e formais de pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso e dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui pata forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinência sociais que explicam juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas (JODELET, 2001, p. 32).

Stuart Hall (apud Santi e Santi, 2008) em seus estudos sobre representação social, afirma que ela cria os elementos culturais e de linguagem na sociedade. A cultura, neste contexto, é entendida como um conjunto de práticas, elementos que configuram o modo de

vida de um grupo. Cria o conhecimento do senso comum de seus integrantes e produz significados, que são instituídos dentro do processo de elaboração das representações.

Já a linguagem atribui sentido aos objetos, é o espaço criado pela cultura onde os sentidos podem ser acessados, compreendidos e disseminados pelos sujeitos. A linguagem é formada por conteúdo discursivo e imagético. Discurso gerado a partir do verbo, do sentido de valor dado a um objeto, da representação moldada em cima dele. A imagem é utilizada como recurso para a reafirmação do significado formulado a partir de um entendimento sobre um elemento desconhecido, para melhor absorção do conteúdo. A união dos dois elementos é concretizada em veículos de comunicação, como o cinema.

As ferramentas comunicacionais devem ser utilizadas para quebrar essas perspectivas excludentes, devem ser instrumentos de interação entre os sujeitos e os grupos sociais, criando um ambiente propício à convivência harmoniosa. Se olharmos as construções narrativas midiáticas podemos perceber que, aos poucos, algumas posturas estão sendo trabalhadas de maneira mais maleável.

O cinema pode ser caracterizado como uma ferramenta de modificação na abordagem das relações entre mulheres e homens ao longo dos anos. Os questionamentos do movimento feminista e os estudos referentes às relações de gênero foram essenciais para diferenciar o discurso trabalhado pelas películas sobre estas questões. As relações entre homens e mulheres são apresentadas de outra maneira, quebrando paradigmas estabelecidos por uma sociedade patriarcal.

> Importaria ainda nos determos sobre a maneira como o repertório dos audiovisuais retrata a experiência cotidiana de ambos os sexos, discutindo os modelos antigos de patriarcado e a emancipação feminina (...). A ficcionalidade tem acionado efetivamente alguns dispositivos favoráveis a um relaxamento das tensões entre ambos os gêneros e deste modo, implica numa politização dos afetos entre os parceiros (PAIVA, 2006, p. 11).

Ainda segundo Paiva (2006), o cinema é um campo de discussão sobre a questão de gênero, principalmente após a consolidação do movimento feminista durante toda a década de 1980, atraindo a reflexão sobre relações entre homens e mulheres e tentando flexibilizar estes encontros. De tal modo que “a ficção brasileira contribui para a desmontagem de ideologia patriarcal e do comportamento machista, remetendo aos novos estilos de estrutura familiar, novas modalidades de tribalização, afetividade e sociabilidade” (p. 11).

Dessa maneira, os filmes são instituídos como veículos de comunicação que produzem representações e discursos sobre diversos aspectos. Devido ao seu alcance, os indivíduos

podem assimilar as imagens e as falas projetadas na tela como verdades dentro do seu contexto sócio-cultural.

Encarar uma narrativa como algo que tenta parecer com o real pode ser frustrante para o espectador, pois é uma tarefa impossível, mesmo em documentários. Cada trabalho é uma perspectiva diferente de um cenário, uma história, um personagem. Assim, é gerado um grande acervo de obras com múltiplas linguagens, o que enriquece a produção cinematográfica.

Mesmo quando tratamos de filmes que buscam resgatar fatos ocorridos no passado e com registro histórico, não existe obrigatoriedade com o relato de uma verdade, pois trata-se de uma obra de arte e ficção. Até porque, não existe uma verdade sobre determinado acontecimento, cada personagem tem sua versão dos fatos, sua representação daquele momento.

> A obsessão pelo realismo conduz a simples questões de "erros" e "distorções", como se a "verdade" de uma comunidade fosse transparente e facilmente acessível, e as "mentiras", fáceis de desmascarar. Os debates sobre representação étnica quase sempre desembocam precisamente nesta questão do "realismo", chegando às vezes a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos apaixonados defendem sua verdade do "real" (STAM e SHOHAT, 1995, p. 81) [grifo do autor].

A maneira que o diretor trabalha com o roteiro, as gravações e a edição de um filme encaminham o pensamento do espectador para a sua linha narrativa e representacional. Muitas vezes, a película é apresentada de maneira tão delimitada, que acaba não dando possibilidades ao espectador de construir seus conceitos sobre os elementos trabalhados no filme. Pois, como afirma Rossini (2004) a fita constrói seus discursos a partir das escolhas do diretor. Estes elementos caracterizam o caminho que cada autor faz da linha narrativa que irá construir. Cabe, então, a quem pretende estudar o cinema, enquanto produtor e reprodutor de discursos, atentar para a construção dessas representações.

A verossimilhança com a realidade é uma das principais causas de sucesso do cinema na sociedade. Encontramos nestas produções cenas do nosso cotidiano, fato que projeta uma relação de reconhecimento e interatividade. Como afirma Marinyse Prates de Oliveira (2002),

> (...) o cinema, como nenhuma outra forma de expressão – alcançou o efeito da impressão da realidade, fazendo com que as imagens projetadas na tela se assemelhassem de forma quase perfeita ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real... (p. 07).

Essas referências são extremamente necessárias para a construção de um processo investigativo no campo dos estudos culturais. Dentro desta área, existem diversas pesquisas sobre a representação do Nordeste e de seus habitantes na filmografia brasileira, mas sempre explorando a constituição da identidade do nordestino. São estudos que analisam a figura do homem nordestino, onde existe uma distinção clara entre os ocupantes desta localidade. Por exemplo, o coronel é representado de uma maneira e o vaqueiro de outra, cada um com suas distinções. As diferenças estão nas condições sociais e nos hábitos e comportamentos. Já as mulheres são percebidas apenas como mulheres, apesar das diferenças sociais e outras. Esta consideração foi observada ao longo dos estudos realizados durante as análises feitas na iniciação científica, que buscavam apreender os signos de nordestinidade presentes em filmes nacionais da década de 1990.

A presença de mulheres nos filmes é facilmente observada, quando nos propomos à este olhar, com distinções entre as suas personagens, com diferentes papéis sociais e discursos. Em determinados momentos, são protagonistas do seu destino e do grupo que participam. Desempenham atividades nos espaços público e privado, não são condicionadas a exercerem papéis de gênero definidos pela ordem social patriarcal, quebram regras impostas pelo discurso machista que as colocam destinadas à algumas funções , como a maternidade.

Estudar a representação das relações de gênero entre cangaceiras e cangaceiros é elucidar o papel que as mulheres desempenharam nesse momento histórico do Brasil, quebrando os caminhos que eram destinados a elas na década de 1930 no sertão do Nordeste brasileiro. É garantir o reconhecimento da postura e do pensamento vanguardistas destas mulheres. Além disso, perceber a quebra de representações fixadas no imaginário coletivo sobre a personalidade dos cangaceiros, sempre retratados como cruéis e sanguinários. Distintos de qualquer sentimento que não fosse o ódio e a vingança.

Para entender como o cinema atenta para estas questões, para a quebra de representações impostas pela cultura, a análise dos filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997) será feita através da percepção das representações das relações de gênero, percebendo como a construção dos roteiros, dos figurinos, das cenas montam estes protagonistas. Buscaremos o sentido que as imagens, os diálogos e até o silenciamento transmitem através da tela. Compreender a relação entre as versões da realidade vivenciadas por estes homens e mulheres e contada pela história e as representações colocadas nas películas, se elas se complementam ou se repelem. Para isso, foram realizadas pesquisas bibliográficas e análises dos filmes em questão, através da abordagem qualitativa,

preocupadas em perceber as relações de gênero representadas dentro da temática cangaceirista abordada nos filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile Perfumado* (1997).

Após todas essas considerações, podemos responder ao questionamento que intitula este capítulo. Olhar feminista sim, pela perspectiva vivencial e teórica da autora que vos escreve, objetivando demonstrar o aprisionamento das mulheres, em diversas instâncias, em "caixinhas" moldadas, fixas, mas que são rompidas com o auxílio de diversas ferramentas. Olhar de gênero também, por abordar a questão relacional. Homens e mulheres constroem a sociedade e são vítimas dos mandamentos patriarcais e machistas instaurados. São, ao mesmo tempo, os alicerces destes comandos, mas acima de tudo, são líderes das mudanças que lutamos a tantos séculos.

3. CABRA MACHO E MULHER MACHO – AS REPRESENTAÇÕES DAS RELAÇÕES DE GÊNERO

As reflexões apresentadas neste capítulo visam mostrar como foram percebidas as representações sobre as relações entre os personagens Corisco e Dadá em *Corisco e Dadá* (1996) e Lampião e Maria Bonita em *Baile Perfumado* (1997). Observar como estas construções fílmicas retratam os enlaces entre homens e mulheres, no contexto do cangaço da década de 1930, nestes trabalhos realizados em 1990.

O que os une, e foi primordial para a escolha desses filmes como *corpus* de análise, são as configurações das relações entre cangaceiros e cangaceiras. Um deles histórico do universo do cangaço, trazendo em seu título a evidência da narrativa, focando a história de um casal. O segundo, embora já não defina no título este objetivo, não tangencia em sua narrativa a relação do par mais célebre do movimento do cangaço, mas apresenta movimentos relevantes para a análise de relacionamento neste universo. Ambos apresentam mais do que cangaceiros e cangaceiras. Nestas narrativas os personagens são construídos, acima de tudo, como indivíduos. Este é o grande diferencial destes para outros filmes que abordam esta temática. Através destes elementos mais pessoais, podemos apreender mais claramente as relações de gênero dos protagonistas presentes nos espaços público e privado.

A análise das obras fílmicas consiste em observar como os diálogos e cenas nas construções fílmicas analisadas são apresentados para os espectadores através das representações dos diretores. Avistar a constituição dos personagens centrais das tramas, já que se trata de pessoas que existiram e deixaram seu nome na história. Em cada história, causo, conto sobre o cangaço, Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá, encontramos diferentes representações deste movimento e destas pessoas que deixaram sua marca nele. Embora não se vá analisar a construção das imagens, de forma mais técnica, é importante observar como a situação do cangaço e os protagonistas do tema estão representados nestas películas.

A partir dessas considerações, vamos analisar todas as cenas em que os casais estão juntos, dialogando ou não, para verificar como as relações de gênero são representadas nestes filmes. A descrição dos diálogos foi uma escolha para salientar determinadas ações e posturas dos personagens. Além de dar voz aos mesmos, já que no caso do filme *Corisco e Dadá*, o roteiro foi construído com a colaboração de Dadá, através das entrevistas concebidas à Rosemberg Cariry ao longo de alguns anos. *Baile Perfumado* também teve uma grande

pesquisa histórica. Os filmes são resultados de uma mescla das representações de uma testemunha e participante dos fatos e das histórias contadas a e registradas ao longo dos anos sobre o cangaço e os homens e mulheres que nele adentraram. Tudo por via dos olhares dos autores dos filmes.

Também foram utilizadas algumas cenas dos personagens separados, buscando diagnosticar a identidade deles dentro e fora das relações com seus parceiros. Verificando como composição da personalidade de cada protagonista interfere nas relações com o outro. Dessa maneira, evidenciar como as identidades aparecem em determinados contextos, sendo distintas nos âmbitos do público e do privado.

3.1 AMOR QUE NASCEU DO ÓDIO – O CONVÍVIO E AS LUTAS DE CORISCO E DADÁ

Escrito, produzido e dirigido pelo cearense Rosemberg Cariry, *Corisco e Dadá* (1996) conta a história de amor e de luta das personagens que intitulam o filme, figuras centrais e épicas quando trazemos à tona o movimento cangaceirista. Já na abertura do filme, percebemos a paixão do autor pelo tema. As canções que compõem a trilha sonora são também de sua autoria: poesias sobre o sertão, suas histórias e seu povo.

Cristino era o seu nome
De Corisco foi chamado
Era o fogo da vingança
A fúria do condenado
Era a espada de Deus
No sertão injustiçado

Corisco, Corisco

Do céu recebeu a sina
Sem escolha ou condição
Para escrever com sangue
Vida, luta e paixão
O amor que só encontra
Espinhos no coração

Corisco, Corisco

Ao som dessa canção, temos as cenas históricas dos cangaceiros feitas por Benjamim Abraão. A imagem que fecha esta sequência é a de Corisco, junto com o refrão da canção. De início, poderíamos pensar que, apesar do título, o filme traria como tema central o lendário

personagem do cangaço. O autor consegue quebrar esta expectativa e nos mostra um universo pouco explorado por escritores, poetas e cineastas: o amor que nasce do convívio e no solo árido do sertão.

Diferente de outros filmes que retratam o nordeste/sertão e seus contextos, como o cangaço, esse começa sua narrativa em um cenário de praia, no mar. Muito se fala sobre a saga dos sertanejos em busca do mar, da salvação que ele trará para suas vidas. Sair do sertão e ir para o mar é o caminho recorrente nas produções fílmicas nacionais ambientadas nestes espaços. O caminho inverso em *Corisco e Dadá* é um sinal que pode parecer sutil, mas que tem grande significado. É contar a história a partir do paraíso, com sua visão romântica dos fatos. Dá positividade à história, consagra seus personagens como heróis, assina a linha que será abordada no filme a partir desta forma de narrar. Com um ar leve, lembra daqueles momentos de forma graciosa, sem deixar de enfatizar os episódios pesados do inferno e purgatório sertanejo.

A narradora da trama fala da questão comparativa entre o mar e o sertão. Como disse um profeta "O sertão vai virar mar. O mar vai virar sertão". O comparativo entre os dois é muito por conta da imensidão de ambos e da divergência entre eles. Sendo que o sertão sempre foi o ambiente de fuga e o mar a meta, a consagração da saga. Ela conta:

- O sertão é como o mar, marzão de lonjura, sem começo nem fim. O sertão é o mar. O tempo é eterno, onde o povo peleja com seu próprio destino e quase sempre... perde. Foi lá no sertão, naquele mar de sofrimento e violência, que Cristino Gomes da Silva, Capitão Corisco, que o povo também chama Diabo Lôro, foi condenado a viver o desespero da fúria e as peripécias do amor. Corisco era a espada de Deus.

A presença marcante da voz de uma mulher narrando a trajetória quebra com a historicização do movimento do cangaço feita através dos homens, ainda principais pesquisadores do tema e realizadores de obras culturais relacionadas ao tema, como o filme. Através desta escolha narrativa, podemos perceber o cangaço como um movimento formado por homens e mulheres, caracterizados como pessoas comuns, com espaços para relacionamentos amorosos.

Outro ponto de vista de análise é perceber esta narradora como testemunha dos acontecimentos que ela descreve. Apreendemos em sua fala, gestos e olhares a lembrança viva daqueles momentos. Ela é a menina que Corisco e Dadá levam com eles no final da saga, quando se passavam por sertanejos comuns, disfarçando as identidades de cangaceiros. A narradora também pode ser uma representação de Dadá, já que os depoimentos colhidos através das conversas entre ela e o autor auxiliaram na construção do roteiro do filme. Os

sentimentos percebidos na narração feita pela personagem pode ser uma alusão às emoções percebidas em Dadá em suas conversas com Rosemberg Cariry.

Saímos do ambiente do mar e vamos para o sertão, começar a contar a história do encontro entre Corisco e Dadá e a entrada, desta ainda menina, no movimento do cangaço.

Dadá aparece no meio da vegetação seca com um pote de água na cabeça. Roupas simples, cabelo longo e solto e descalça. Ela chega em casa, encontra a mãe rezando e se assusta com a cena que vê. Corisco exige de seu pai que ela lhe seja entregue como pagamento de uma suposta delação que este homem havia feito à volante[5] sobre o paradeiro de Lampião. E embora a mãe, Dona Maria, implore para que o marido não deixe que sua filha seja levada por Corisco, o pai silencia e prefere ver sua filha raptada a pagar com a vida pela sua traição ao bando de cangaceiros. Através deste episódio percebemos a fragilidade das mulheres dentro do contexto familiar: mãe e filha estão subordinadas aos desmandos do patriarca, sem direito de questionar qualquer decisão, mesmo as mais difíceis.

Era o universo do sertão nordestino da década de 1920, onde as mulheres não tinham qualquer poder de decisão. A última palavra sempre era dos homens da casa, e este poderia ser o pai, marido ou avô. É importante ressaltar que isto se modificava em lares que os esposos tinham morrido. Nestes, as decisões podiam ser determinadas pelas mulheres em domicílios onde não existirem homens maiores de idade. Nos lares em que as mulheres eram viúvas, as mesmas assumiam esta postura. Eram respeitadas como figuras centrais daquela família.

Dadá se inicia no cangaço ainda menina, se torna a mulher de Corisco e é duplamente violada. Durante muito tempo, a garota alimenta um sentimento de ódio pelo homem que lhe tirou do seio familiar e roubou-lhe a infância. Logo após a cena de sexo, aparece a demonstração de solidariedade de Maria Bonita e outra mulher cuidando de Dadá, que tem febre e está emocionalmente abalada pelo estupro de Corisco. A relação entre as mulheres, neste contexto, é de cuidado, configura-se até com um pouco maternal.

O autor/diretor do filme deixa muito claro que a relação entre Corisco e Dadá foi iniciada por atos de violência: rapto e estupro. Em nenhum momento houve qualquer tentativa de amenizar a crueldade e o desrespeito de Corisco pela menina. Tal opção efetivamente teve a aprovação de Dadá, que foi umas das fontes privilegiadas do diretor. A certa fidelidade dada aos acontecimentos pode ser comprovada pela grande pesquisa e amizade entre Rosemberg

[5] Grupo de soldados que combatiam o movimento do cangaço.

Cariry e a ex-cangaceira. Foram anos de conversas, diálogos onde Dadá retratou esta parte da sua vida.

Corroborando com o contexto da época, o cenário não era muito diferente do que acontecia no Brasil. As meninas casavam muito novas com homens bem mais velhos, contra a sua vontade, e, em geral sofriam este tipo de violência. A realidade das relações de gênero não era muito diferente na cidade e no campo, o litoral e o sertão.

A relação entre Corisco e Dadá era bastante complicada. No início da narrativa a menina desenvolveu sentimento de ódio e medo pelo homem que lhe tirou do meio familiar, levou para morar em acampamento, no meio do sertão, convivendo com o movimento do cangaço. Em outra cena, Corisco observa Dadá brincando com suas bonecas e demonstra encantamento:

Dadá: - Que foi? Nunca viu gente, não?!

Corisco? - Ai meu Deus... Eu pensei que tinha uma mulher, mas to vendo que eu tenho uma menininha (risos). Quanta inocência.

Quando Corisco vai tocar o rosto de Dadá a menina afasta sua mão com violência.

Dadá: - Também, aqui não tem nada pra fazer. Eu quero é ir "mimbora" para casa dos meus pais.

Corisco: - Que é isso? Ói, aqui tem muita coisa pra fazer sim. Vou mandar trazer a máquina para você costurar e mais linha pra bordar nosso bornal. Essa nossa vida aqui não é brincadeira não. Agora bota essas bonecas no saco que eu vou levar. Vamo!

A narradora retorna à narrativa e avalia o sofrimento da menina naquele cenário:

- Dadá tinha raiva de Corisco. Ela odiava aquele homem que roubou sua infância em troca do mundo seco e violento do cangaço.

Aos poucos, e com alguns carinhos e presentes, o cangaceiro começa a se aproximar de Dadá, nasce um sentimento pacífico entre os dois. Corisco, por exemplo, presenteia Dadá com uma arma, para que ela possa se defender dos perigos do cangaço. A menina se encanta com o presente, mas ainda não utiliza do artefato. A arma, neste contexto, mostra a preocupação de Corisco com a segurança da menina. Da forma do personagem, é o jeito dele de tentar se redimir das ações de violência cometidas anteriormente e iniciar uma relação, no mínimo, de amizade e confiança entre eles.

Em outra cena a menina também está brincando, mais uma confirmação da sua condição infantil. Na sequência, ela aparece um pouco mais velha, quando o filme indica que dois anos se passaram. Enquanto Dadá olha seu reflexo na água e admira sua beleza, ouvimos a canção:

Abre-se a flor-menina em flor-mulher
Vem Dadá provar do amor e da paixão
Amor que é maior que o ódio
Paixão que supera o ódio
Que trago em meu coração
Já sou tua guerreira
Sou ave prisioneira
Dentro do teu coração

Corisco se aproxima e ela se assusta. A menina ainda continua com medo daquele homem.

Corisco: - Peraí Dadá. Oxi, parece que viu o diabo. Não vou lhe fazer nada não. Só vim lhe trazer um presente.

-Não quero presente nenhum não!

Corisco mostra seu presente, uma arma.

-Ói, coisa linda. Quer não?!

Dadá balança a cabeça acenando que sim e pega a arma.

- Tome. Vou lhe ensinar a atirar. Essa vida que a gente leva é muito perigosa, viu Dadá? Cê precisa aprender a se defender.

Corisco ensina Dadá a atirar. Coloca a moringa em cima do cavalo:

-Atire.

A menina atira longe.

- Atire na mesma linha, visse?! Vá.

Ela atira.

- Atirou no que viu, acertou no que não viu.

Dadá sorri de leve, tímida.

- Quer mais, filha, quer?

Ela balança a cabeça confirmando.

- Amanhã!

A menina se encanta com o presente, que deve ser administrado por Corisco. Aquilo não era brincadeira, era algo que deveria ser usado no momento certo e de forma responsável. Ele detinha o controle da arma, apesar de ter dado è ela como presente. A relação de hierarquia aqui não é apenas de gênero, mas também de geração.

Com o passar dos anos, o filme nos mostra que Dadá se tornou mulher valente e habilidosa com as armas. Na história, sua coragem ficou conhecida por cangaceiros e soldados da volante. De acordo com Labareda, chefe de um grupo de cangaceiros “Dadá? Aquilo era mai valenti qui muito cabra. Valia mai qui um homi” (ARAÚJO, 1982, p. 37).

Segundo Cláudio C. Novaes, “o sexo da violência no cangaço é o masculino, conforme a cultura patriarcal do nordeste brasileiro. Mas, Lampião introduziu a mulher no cangaço, passando ela a viver as mesmas experiências ativas e passivas da violência [...]” (NOVAES, 2007, p. 3).

O movimento do cangaço, apresentado pelo filme, traz diversas faces. A mais conhecida, e mais explorada pelo cinema, é a violência. Mas o cangaço também trouxe benefícios para os seus membros. No caso de Dadá, a leitura e a escrita foi um dos aprendizados. Corisco alfabetizou a menina, pois achava importante que ela soubesse ler e escrever. No país, muitas mulheres não tinham acesso à educação, não era algo destinado às mulheres. Dadá é prova disso, pois com a idade que tinha quando conheceu Corisco, 12 anos, não sabia nem escrever seu nome. Dentro deste cenário o cangaço quebra, através deste ato de Corisco, com o patriarcado que afasta as mulheres do acesso a algo que lhes dê conhecimento e possa gerar algum tipo de emancipação. Nesta cena, Corisco faz a seguinte afirmação:

- Você tem que aprender a ler de qualquer jeito forma. Ler uma carta, aprender a enterrar seu nome num papér. Que é pra não ficar como um bando de gente besta que tem por aí, visse?!

Percebemos a preocupação de Corisco com a transformação de Dadá, de analfabeta à cidadã. Assinar o nome é ser reconhecido dentro do cenário de cidadania. Também pode aparentar uma certa preocupação com o futuro, reflexão de que o cangaço não seria algo que serviria como meio de vida para o resto da vida.

A relação entre Corisco e Dadá vai se harmonizando ao longo da narrativa, os dois vão se conhecendo, se envolvendo. Dadá tem seu primeiro filho. Neste contexto da maternidade, temos uma cena em que ela canta para seu bebê uma canção de ninar. Coloca a criança para dormir e ela deita na pedra para descansar. Dadá e a criança estão sozinhas no acampamento. Corisco não participa destes momentos de cuidados com o (a) filho (a) – não sabemos o sexo da criança -, isso se repete nas outras gestações.

Com relação aos cuidados com os filhos, não há muitas mudanças do contexto a época para o cenário do cangaço. As mães são responsabilizadas pela criação, cuidado, alimentação das crianças.

Continuando a sequência, Dadá tem um pesadelo. Vê uma pessoa arrastando uma corda com várias cabeças de gado secas, só o esqueleto. Uma destas cabeças tem um olho e ele sangra. Ela desperta e grita chamando o nome de Corisco. Ele está com o bando e corre para ver o que acontece. A volante está atacando o local. Começa a troca de tiros e Dadá corre sozinha com o filho nos braços. O conflito acontece e Dadá segue fugindo com a criança no colo: “Meu filho morreu!”.

Dadá continua correndo. Ela, Corisco e os outros cangaceiros se encontram e seguem fugindo do ataque da volante.

Essa sequência nos remete à ideia do binarismo existente entre homens e mulheres e que os diferencia, coloca-os em pólos diferentes e extremos. Eles são ligados à razão e elas à emoção. Dadá tem uma premonição, algo referenciado ao dito sexto sentido das mulheres. Enquanto isso, Corisco está em batalha, em ação.

Após a fuga acontece o enterro da criança. Corisco bebe água e serve à Dadá. Ela segura o bebê em seus braços. Corisco passa a mão molhada no rosto de Dadá, limpando-o. Corisco tenta amenizar, de alguma forma, aquele momento de dor. Mostra seu lado companheiro e cuidadoso, tenta amenizar a situação.

Mesmo dentro desse cenário de sofrimento pela morte do filho, ele não deixa a postura de capitão e segue dando ordens a um de seus homens:

Corisco: - Gavião!

Gavião: - Pronto capitão. O cangaceiro segura uma garrafa com água.

Corisco: - Vá tratar de Ventania.

No meio da vegetação seca, Corisco encontra um homem, possivelmente um vaqueiro, e questiona:

- Que história de água prás alma é essa?

- Essas três cruzes, meu capitão, são dos revoltosos da Coluna Prestes. Durante uma persiga, das forças do coronel Romão, eles caíram aqui, baleados, sangrando muito. Já fazia cinco dias de perseguição e tiro muito. Os jagunços cercaram os revoltosos. Eles pediam água, tava, faminto, morrendo de sede. E os corpos cheio de ferida. Enquanto os revoltosos pediam água, os jagunços cavaram três covas e enterraram os três revoltosos ainda vivo. Eles pediam água, os jagunços riam e jogavam terra. Depois esse lugar virou chão sagrado, terra santa, lugar de pagar promessa.

- E essas cruzinha ao redor?

- São dos anjos, meu capitão. Criança aqui morre que nem mosca, e os pais vem enterrar os filhos aqui. Diz que quando chega no céu, vira anjo guerreiro de São Jorge e São Gabriel.

Após ouvir o relato, Corisco ordena que um cangaceiro cave a cova. Corisco vai pegar o corpo do bebê no colo de Dadá. Ela resiste, mas logo depois entrega. A mulher continua com o olhar perdido. Corisco coloca o corpo da criança na cova. Dadá continua no lugar que estava, parada, sem ação. Corisco se ajoelha e reza. Dadá continua com a mesma feição. Corisco faz sua oração. Enquanto o homem reza, Dadá não diz uma palavra. Durante toda a sequência ela permanece calada. A mulher parece não acreditar na morte de seu filho,

enquanto Corisco tenta ser prático e agilizar o que deve ser feito, apesar de também aparentar sofrimento pela perda da criança. O homem termina a oração e cumpre o ritual.

O papel desempenhado por Corisco nesse cenário público, além de guiar a cerimônia religiosa, é o de manter a situação em ordem, amenizar, ser prático e lógico, não se deixar levar pela emoção. Já que este tipo de manifestação é do universo feminino. Caso ele queira demonstrar este sofrimento, se entregar às lágrimas, aquele não é o espaço para isso e sim o ambiente privado, onde suas "fraquezas" podem ser expostas.

Em seguida, um dos cangaceiros de Corisco, ferido no combate, pede para que ele acaba com sua vida, termine com aquele sofrimento, não quer agonizar até morrer. Corisco atira no homem. Dadá está em cena e com o mesmo olhar perdido da sequência anterior. Após atirar no cangaceiro, Corisco chega perto de Dadá, olha fixo pra ela e termina a cena enquadrado atrás dela. A mulher está descabelada e desarrumada. Logo em seguida, a câmera dá um close em um cacto e em uma árvore do sertão, sem folhas e frutos. Estes elementos simbolizam a secura do sertão, representa a dor pela morte da criança, o fruto que morreu antes do tempo, que não vingou, não amadureceu. Aquele mesmo cenário colaborou para a morte daquela pequena criança, com pouco tempo de vida. Clima e vegetação, que aliados ao contexto das batalhas do cangaço e andanças pelo sertão, tornaram o cenário inapropriado para a criação de um bebê saudável

A partir da sequência anterior, podemos verificar que saber lidar com a morte é mais positivo do que parir uma vida. A gestação e o parto de Dadá não são mostrados, mas o momento da morte e o enterro da criança têm destaque na trama. Aqui mostra-se o sertão inferno, mas sem antes nos apresentar o purgatório de uma gravidez sem as condições básicas de assistência e um parto que, possivelmente, foi realizado sem estrutura.

Correr risco de morte, conviver diretamente com ela, valoriza quem participa deste movimento. Neste caso, os homens sempre estiveram mais propícios a estes riscos, das brincadeiras nas ruas à ida às guerras. Enfrentar os perigos e a possibilidade de morte demonstra coragem, virtude valorizada nas sociedades ocidentais e orientais. Assim "não é dando a vida, mas arriscando-a que o homem é elevado acima do animal: isto é porque a superioridade da humanidade não é devida ao sexo que gera, porém ao que mata" (Beauvoir apud ORTNER, 1979, p. 105).

Ao longo da narrativa, Dadá perde três filhos. A situação em que estes partos foram feitos e o próprio cuidado com a gestação não são mostrados durante a história. Os riscos das gestações, em cenário de uma verdadeira guerra, com mudança constante de lugares, seca, escassez de alimento em determinados momentos e combates, certamente afetaram todos os

momentos de gravidez da personagem e o desenvolvimento de seus bebês. Eles não conseguiram passar de alguns meses de vida.

Essa opção do filme de não apresentar os riscos de uma gravidez, que no caso de Dadá era uma junção de falta de condições básicas e acesso a serviço de saúde, é algo que podemos verificar na sociedade contemporânea, pois poucas são as campanhas alertando para os riscos das gestações, como a divulgação das mortes de mulheres durante o parto. O acesso ao pré-natal ainda é muito difícil para a maioria das mulheres via serviço público de saúde. Além disso, são inúmeros os registros de descaso e demora no atendimento, o que acaba ocasionando a morte dos bebês e problemas de saúde nas mães, como complicações nos ovários e útero, o que torna estas mulheres impossibilitadas de terem outra gestação. Casos como estes estão sendo mostrados com intensidade nos últimos tempos pela mídia, mas sempre numa perspectiva política, de colocar a falha no serviço oferecido por determinado governante.

Dentro do contexto de *Corisco e Dadá*, a ideia de que nos combate se corre mais riscos do que nas gestações ocorridas neste contexto de luta, reforça o discurso de valorização da morte masculina. Ou, pelo menos, que estas são mais glorificadas. Nas mortes durante o parto, por exemplo, têm-se a noção de que aquilo foi uma escolha divina, algo "natural", já que as mulheres dão a luz, geram a vida. O entendimento, dentro desta discussão, é que ir à guerra, por exemplo, é algo pensado, perigoso e com chances reais de morte. Já uma gravidez não, pois é algo natural da mulher, que nasce para gerar a vida e que muitas vezes é responsabilizada pela morte do feto (durante a gestação) ou bebê após o nascimento.

As mortes dos filhos (as) de Corisco e Dadá são trazidos pelo autor para mostrar o lado sofrido do cangaço que, assim como toda e qualquer sociedade e/ou meio de vida, é repleto de momentos bons e ruins. Como a narradora afirma: "O cangaço possuía seus sofrimentos desmedidos, mas também tinha lá suas bondades. Lampião é que gostava de dizer: "Cangaço, meu cumpadi, é meio de vida". De vez em quando o grupo de Lampião e de Corisco se encontravam. Eles levavam uma vida boa sem o desassossego da guerra".

A sequência posterior a esta fala é interessante por mostrar a individualidade das pessoas que compunham o cangaço. Afinal, cada uma veio de uma convivência, com seus costumes e criações diferenciadas. Até a maneira como entraram para o cangaço era divergente. Maria Bonita e Dadá são exemplos disso.

Maria já tinha passado por um casamento e entrou para o cangaço por vontade própria, diferente de Dadá que foi raptada ainda criança e violentada. Além disso, elas tinham posições hierárquicas diferenciadas dentro do movimento. Isso fica bem claro na sequência

em acontece o encontro dos grupos de Lampião e Corisco em um acampamento. Maria e Dadá estão juntas embaixo de uma barraca armada no acampamento. Dadá está ajeitando o vestido de Maria, pois já era conhecida pelos bandos por seu excelente trabalho com costura.

Maria Bonita: - Eita que a nossa vida tá que é uma beleza. Nós entramo em Ingazeira aplaudido pelo povo. Padre rezou a missa, o prefeito fez discurso... Teve até banda de música. Eles mandaram buscar automóvel Ford Baratinha e nós desfilamos pela cidade. E o povo gritando: "Lampião, Lampião, governador do sertão. Lampião, Lampião". Se Lampião é governador, o que que eu sou? Sou governadora! Governadora do sertão, ora.

Dadá: - Sei lá, Maria. Vou lhe dizer uma coisa, eu tô é cansada de tanta confusão, de tanta luta, de tanta perseguição. Corisco sai, ataca uma cidade, volta com uns bornais cheio de ouro, de riqueza. E eu me pergunto: prá que?! Prá que se.... se a gente não pode nem gastar. A gente faz acampamento, aí quando pensa que está na paz, lá vem as volantes, as mortes, as desgraças. Corisco diz que quer ter um filho. O outro menino que a gente teve morreu, numa persiga. Sofrimento sem tamanho. Parece até coisa do destino. Tá prá mais de quatro ano que não vejo nem pai, nem mãe. Vivo fugindo, correndo, se escondendo por esses matos, por essas caatingas, feito bicho bruto.

Neste momento, Maria parece estar completamente consciente do seu papel e se empodera dele. Não se coloca em um quadro apenas de esposa, no sentido de ser apenas a mulher do homem Virgulino. Sua postura mostra completa noção de situação e do momento que está vivenciando. Entrou para o cangaço de maneira articulada, consciente, sabia quem era Lampião e se apaixonou não apenas pelo homem, mas pelo mito. Queria fazer parte daquele encanto, daquele reino sertanejo, ser a rainha do cangaço. A personagem não esconde de forma alguma que aprecia o glamour, a riqueza e o poder que conseguiu dentro do cangaço.

Já Dadá é o contra ponto desta situação, traz a vivência de um cangaço sofrido, com desassossego, mortes, violência, instabilidade. Demonstra o desejo de levar a vida como os outros sertanejos, formar uma família, criar os filhos e cuidar de um pedaço de chão. Seguir os modelos de vivência da época, incorporar o papel exigido das mulheres naquela época. O que Dadá deseja vai ganhando outros rumos na trilha da narrativa do filme.

A partir do diálogo citado acima percebemos a diferenciação de visão de mundo das personagens e da importância de trazer esta distinção para a trama. Não colocar as duas mulheres, com suas diferenças já evidenciadas, dentro do mesmo estereótipo, é importante para compreender melhor as representações destas personalidades. Levou-se em consideração as diferentes identidades e vivências de cada uma.

Não nos parece que a preocupação em dar certa autonomia às personagens foi algo aleatório na obra. Percebemos a preocupação do autor nesta construção. Pois, mesmo se tratando de representações de pessoas que existiram e estão marcadas na história, alguns trabalhos trazem configurações igualitárias de mulheres, como Maria Bonita e Dadá, apenas pelo fato delas participarem do movimento do cangaço, às vezes, só destacando a maneira que aconteceu esta entrada.

Em *Corisco e Dadá* a participação ativa de Dadá, sobrevivente do cangaço, influenciou na narrativa e auxiliou na composição dos personagens, principalmente a representação da sua saga no movimento. O mesmo não aconteceu com Maria, que tem sua história contada por ex-cangaceiros, ex-soldados das volantes e familiares dela, cada um com suas imagens e discursos construídos sobre a participação desta mulher no cangaço. O mesmo ocorre com Lampião e Corisco, personagens desenvolvidos através dos mitos espalhados pelo Nordeste.

Um fator presente nos personagens, de forma mais intensa em Corisco, é a religiosidade. Ela é demonstrada em alguns momentos do filme, como a do batizado de Josafá, um dos filhos de Corisco e Dadá. A mulher está com o bebê nos braços e caminha com a ajuda de Corisco. Mais uma vez, encontramos a questão do cuidado ligada à mãe. O homem apóia o caminhar de Dadá porque ela está com uma criança nos braços. Na cena o casal chega até um lago, onde existe um grupo de pessoas entoando um cântico religioso. A ida do casal até aquele lugar é para batizar a criança. Corisco pega o bebê dos braços de Dadá para começar a cerimônia. Um bode é sacrificado e o seu sangue é retirado. O beato batiza o menino com um pouco do sangue do animal. Corisco devolve o bebê para os braços de Dadá.

Relacionando este momento à cena do enterro do primeiro filho notamos a divisão das ações realizadas por homens e mulheres dentro dos espaços do público e do privado. Nos momentos ligados a cerimônias religiosas, como enterro e o batizado, eventos públicos, é o homem que conduz o ato, carrega a criança em seus braços, mostra sua paternidade e responsabilidade diante daquele ser. Além disso, outros homens estão envolvidos de maneira central na construção destas representações, como o vaqueiro e um dos cangaceiros do bando de Corisco no enterro (que cava a cova por ordem de Corisco); e um beato no batizado. Somente os homens conduzem estas cerimônias religiosas ligadas ao catolicismo. Logo após o término do batizado, a criança volta para os braços da mãe, para os cuidados que são realizados dentro do âmbito do privado e determinados como de obrigação dela.

Fechando a cena do batizado, Corisco diz ao beato que uma das mulheres presentes no local era prostituta, mas o religioso afirma que agora ela é santa. Dadá não concorda com o

pensamento do beato e chama Corisco para ir embora: “Vamu simbora Corisco. Vamu simbora homi. Vamu”.

Essa passagem nos indica posicionamento conservador e preconceituoso de Dadá, algo extremamente presente na sociedade da época. A personagem não acredita que uma mulher que cometeu o pecado da luxúria possa ser considerada santa, muito menos estar presente na cerimônia de batismo de seu filho: “Onde já se viu, pecador querer ser santo?! Num devia ter levado o menino para batizar, num devia. Eu num credito nesse santo”.

A personagem em determinados momentos da trama nos demonstra esse posicionamento machista. Entre elas, a maneira como Dadá se refere aos seus bebês, ainda grávida. Sempre é na forma masculina. A personagem refere-se à futura criança como se esta fosse nascer menino.

Por outro lado, podemos buscar entender esta postura de Dadá a partir da experiência da personagem dentro da narrativa: tirada do aconchego do lar ainda criança, violentada, obrigada a entrar para o cangaço e conviver com um homem desconhecido. Ter um menino elimina estas possibilidades e tantas outras destinadas às mulheres, como a falta de acesso à educação, o casamento arranjado e obediência ao pai e/ou marido.

Ainda percebemos na contemporaneidade o discurso masculinizante, não apenas em relação às gestações, mas na sociedade em geral. A maioria das coisas são referenciadas no masculino.

> [...] no caso da cultura de gênero, o termo “englobante” invariavelmente tem sido o masculino. Guardando as diferenças e dando um sentido heurístico a essa imagem presa-predador, poderíamos pensar que, nas sociedades ocidentais modernas, o masculino está no lugar do predador e o feminino no lugar da presa. Em uma cultura dualista, que pensa hegemonicamente o gênero a partir de pólos opostos, o masculino é universal, o feminino o particular. O masculino é a ausência do gênero (o englobamento da diferença no sujeito universal); o feminino é o gênero, o termo que marca a diferença, onde a particularidade aparece (ADELMAM , 2005, p. 219, grifo da autora).

O pensamento patriarcal vindo de uma mulher não é apenas verificado no discurso de Dadá. O episódio do adultério de Lídia é representado no filme. Na cena, os bandos de Lampião e Corisco se encontram mais uma vez e armam acampamento juntos. Eles estão reunidos à noite quando Zé Baiano agride Lídia, sua esposa. Dadá e todos os presentes olham a cena, apenas Lampião se manifesta. Surge a versão de que Lídia estaria traindo o marido com Retirana, homem do bando de Corisco. Lampião autoriza que Zé Baiano mate o homem: “Zé, pega o cabra, sangra e lava a tua honra”. Corisco intervém por seu cangaceiro. Arma-se

um clima de conflito, mas Lampião volta atrás em sua decisão. Dadá só olha. Maria é a única mulher que fala na cena, nem a própria acusada se defende.

As ações envolvidas nessa cena podem ser avaliadas a partir dos sentimentos de medo e respeito, elementos que podem ser sinônimos dentro do contexto da sequência narrada acima. Dadá se cala por medo de ser repreendida pelo marido e por respeito à ordem estabelecida naquele ambiente, onde os líderes do movimento estavam presentes e deveriam assumir a resolução daquela situação. Lídia é a grande acusada, cala-se também por medo e respeito à hierarquia ali desenhada. Qualquer coisa dita por ela poderia piorar sua situação. Maria quebra esta linha do medo/respeito esboçada neste contexto e reforça o discurso da recuperação da honra do homem através da morte da mulher que cometeu este "crime": "Por mim se faz justiça, prá servir de exemplo".

A liberdade da personagem em fazer esse comentário nos mostra, dentro da narrativa, que Maria Bonita tinha importância nas tomadas de decisão do seu bando e estava ciente do seu poder e de sua relevância na linha hierárquica do cangaço.

Zé Baiano dá uma paulada na cabeça de Lídia e a mata, confirmando o poder do homem sobre a mulher, a dominação do marido sob a esposa. O crime é compreendido por conta do pensamento presente de lavar a honra com sangue e de punição para a mulher que ousou trair seu marido. Este discurso, pelo que podemos verificar após a análise da cena, é defendido por todos/as que estavam presentes. Após este feito, o cangaceiro ficou conhecido por marcar as mulheres que estuprava nos povoados que o bando atacava.

Outro elemento primordial na análise da representação das relações no cangaço é o desfecho do episódio para Retirana. Apesar de partilhar da traição, e ter cometido um erro dentro da configuração da sociedade cangaceirista, mantendo relação com a esposa de um companheiro, o homem não sofre retaliações. O fato demonstra uma aliança entre os homens, irmandade entre os cangaceiros e a culpabilização da mulher como agente causador daquela situação. O homem só cedeu à traição porque a mulher o seduziu. Além disso, ela é que tinha compromisso, era casada. Fatores que, para aquela conjuntura, tiram qualquer responsabilidade do cangaceiro. A fala de Corisco neste episódio reforça este discurso: "Lídia deu o que era dela e porque quis".

A conjuntura da vivência no cangaço e a insatisfação com a instabilidade deste modo de vida continuam presentes no discurso de Dadá. Agora ela tem esperanças de mudar de vida e compartilha com outras mulheres que estão costurando com ela no acampamento.

Dadá: - Corisco disse que depois da invasão de Queimadas a gente vai passar um tempo no Raso da Catarina, pra despistar as volante. Eu acho é bom. (passa a mão na barriga). Assim o

menino pode nascer sem sofrimento (acaricia a barriga). Crescer, criar corpo. Já perdi dois filho meu no meio dessas caatingas. Quero mais isso não (acaricia a barriga). Esse eu quero criar. Depois a gente entrega na mão de um coiteiro de confiança, pro menino poder crescer e ser criado feito gente.

Cangaceira: - Ô mulher, eu fico na maior agonia, no meio dessas brenha, não sabe?!

O discurso de Corisco, durante uma caminhada do bando pela caatinga, mudando de local de acampamento, reforça a expectativa de uma pausa nesta correria.

Corisco: -Eita sertãozão. Atravessar o Raso da Catarina, viu Dadá, diz que é como atravessar o mar, uma coisa sem fim. Mas eu sei dos mistérios dessa terra. E na mãe do Raso vai ter água de fartura, água de muito. Melancia pesando pra mais de dez quilos. As mocó das toca assim ó (gesto com a mão simbolizando quantidade). Parece com o reino de São Saruê.

Enquanto Corisco fala, Dadá tenta amamentar a criança, mas ela não quer, chora. A caminhada continua, ela encosta em uma pedra para descansar. Olha para o filho, fica com a feição preocupada e diz: “Corisco, nosso filho tá morto. Nosso filho tá morto, Corisco”. Ela abraça a criança e chora. Corisco se descontrola:

Corisco: - Deus tá com sangue, Dadá. Deus tá querendo sangue dos inocentes, Dadá. Pai, leva... leva tudo que é filho meu. O primeiro foi pro Pai, o segundo pro Filho e o terceiro é pro Espírito Santo. Tranca a tua barriga, Dadá. Não tenha mais cria, mulé. Deus pôs nós no mundo foi pra viver a vida de dor e solidão.

A fala de Corisco sobre as gestações de Dadá reforça o pensamento patriarcal de que a gravidez é de responsabilidade apenas da mulher, assim como os cuidados com a criança que virá logo depois. A gestação é ligada somente à mulher, como se o homem não tivesse a mínima parcela de responsabilidade. Encerrando sua fala, citando dor e solidão, ele se coloca na situação. Perder um filho é sofrido para os dois.

A premonição de Dadá aparece mais uma vez, também relacionada à morte. Ela está deitada no colo de Corisco em um acampamento improvisado. Ele passa a mão no rosto de Dadá, acariciando-a. Ela sonha com uma mulher com asas de anjo, jogando uma rede em um “mar de cabeças humanas”. A mulher arrasta a rede e traz estas cabeças. Logo depois, aparece segurando duas cabeças, uma em cada mão, andando pelas dunas, com o mar ao fundo. Cabeças aparecem na areia, com caranguejos andando entre elas. Dadá se mexe durante o pesadelo e acorda assustada, gritando: “Mataram! Mataram cumpadi Lampião e Maria, Corisco”. Ela começa a chorar e o marido lhe abraça. Dadá repete: “Cortaram a cabeça, eu vi. Eu vi a cara da morte, Corisco”. Ele tenta acalmá-la: “Acorde Dadá. Isso é mal pressentimento”. Dadá chora desesperadamente.

O mal pressentimento vem de Dadá, o famoso sexto sentido atribuído às mulheres. Outro elemento primordial na construção da cena é a representação da morte na figura de uma mulher. Rosemberg Cariry não criou esta configuração, essa simbologia permeia o imaginário coletivo. Além disso, o artigo que acompanha a palavra é definida como feminina: a morte.

As questões referentes ao sobrenatural são elementos mais ligados às questões subjetivas. As previsões, uma das formas de manifestação do sobrenatural, apesar de fazerem referência a uma perspectiva de cunho espiritual, não é algo oficializado, como a religião, que está ligada diretamente aos homens, como percebemos em outras cenas do filme (batizado, enterro). As adivinhações muitas vezes são abordadas como questões extra-oficiais das religiões, quando não são ditas pelos líderes/sacerdotes das mesmas. Premonições vindas de mulheres têm histórico negativo, como a caça às bruxas na Idade Média. Eram figuras ligadas ao demônio, sacerdotisas do mal.

A morte de Lampião e Maria Bonita levam Corisco e seu bando a buscarem vingança, procurando os delatores do paradeiro de seus companheiros. O bando invade uma festa, aparentemente religiosa, e já chegam atirando para o alto. O dono da casa tenta amenizar a entrada do bando, mas Corisco foi destinado a dar o troco pelas mortes dos cangaceiros. Quer as mesmas onze cabeças que foram degoladas do bando de Lampião. O cangaceiro está completamente transtornado e com sede de vingança. Sede que só será saciada com derramamento de sangue[6].

Dois meninos, com muito medo, se escondem e se seguram atrás de Dadá. Corisco corta a cabeça de duas mulheres. Dadá vê a cena com olhar triste. Ele vai para cima de Dadá, com o facão, para pegar os dois meninos. Ela continua na frente das crianças e segura sua arma que está na bainha, na cintura.

Corisco: - Sai Dadá.

Dadá: - Estanca este ódio, Corisco. Estaca este ódio, homem de Deus.

Corisco: - Sou a sereia da violência. Sou a sereia da violência, Dadá.

Dadá: - Para com isso, Corisco. Isso é ódio. O ódio te enfeitiçou. Tapa teus ouvidos, homem de Deus. Tapa teus ouvidos. Teus ouvidos fecha teu coração, fecha teu coração. (Enquanto Dadá fala, Corisco está encostado em um pedaço de madeira. Ela fica caminhando dando voltas). Corisco, isso é feitiço. O ódio te enfeitiçou. Para! Tampa, tampa os teus ouvidos. Tampa teus ouvidos. Tampa...

---

[6] O sangue está ligado à purificação, como observamos no batizado de Josafá, à honra (morte de Lídia) e à vingança.

Dadá abraça Corisco, os dois estão no chão, com aparência de cansados, exaustos. Com as mortes dos seus três filhos e o assassinato de seus companheiros de luta, Corisco fica transtornado. A partir deste momento, Dadá começa a guiar as ações do marido, representa a razão do homem, perdida pelos acontecimentos gerados pela vivência no cangaço. Se nos momentos que ocorreram as tragédias na vida deste casal Dadá demonstrou completa tristeza e Corisco se colocou firme, agora o homem despeja de vez a sua dor e desespero. O controle passa das mãos de Corisco para Dadá, aparentemente recuperada das tragédias. Estes acontecimentos vão formatando uma mulher mais rígida, que com o passar do tempo não se abala tanto com as desgraças que acontecem em sua vida.

Aqui, as identidades de gênero perdem sua fixidez e comportamentos ditos masculinos compõem esta identidade de Dadá e Corisco deixa transparecer todo seu medo e suas fraquezas, algo que é negado na construção da identidade masculina. Deixa-se guiar pelas decisões da mulher, que mostra toda sua força e vigor neste momento de dificuldades.

A liderança de Dadá perante ao pequeno grupo de cangaceiros só aumenta. Com o ferimento de Corisco no braço, após combate com uma volante Dadá cuida do ferimento e dá ordens aos homens: “Ponto Fino, vá buscar água de cruatá e raspa de quixabeira pra passar no braço de Corisco. Vai!”.

O cangaceiro obedece imediatamente e sai correndo em busca do que Dadá lhe pediu. Corisco, abalado pelo ferimento, questiona:

- Cadê todo mundo, Dadá? Cadê? Eu não tenho mais ninguém, Dadá. Cabo! O cangaço cabô. Se fosse mió a gente... O vento tá dizendo que a mata queimou, baixe as armas. Vamo parar. Vamo parar, Dadá. Vamo parar.

A postura forte e rígida de Dadá aparece mais uma vez, percebemos a construção de uma verdadeira líder:

- Eu não aceito isso não, Corisco! Mas também não vou proibir de ocê se entregar. Se ocê quiser pode ir. Eu é que não vou dá esse gosto pros inimigos. Quem se entregou teve a cabeça cortada, homi! Vamo sair desse inferno. Vamo refazer a nossa vida lá em Goiás. Aquela verdura, onde tem rio cheio o dia todo. Criar nossos filhos na felicidade. Antes de tudo, vamos passar em Bom Jesus da Lapa, pra pagar a promessa que tu fez.

Após os últimos acontecimentos, o casal decide parar um tempo com os combates. Eram poucos cangaceiros e Corisco estava com um dos braços inválido para o combate. Dadá e Corisco levam com eles uma menina, abandonam as vestes características do cangaço e passam a usar roupas normais de sertanejos. Dadá leva uma trouxa na cabeça. Corisco abre o caminho, ela vem atrás com a menina, ela segura em Dadá. Corisco traz uma arma na mão

esquerda e traz outra na cintura. Eles encontram uma casa abandonada e se alojam na mesma. A menina brinca no chão, com pedaços de ossos de uma cabeça de gado. Corisco e Dadá também estão sentados no chão. Dadá segura na mão dele e passa a mão em seu cabelo: “Me dá uma pena, Corisco. Teus cabelo parecia o sol se derramando no mundo. Tá tão diferente...”.

Corisco olha pela janela e afirma: “Me chamo Cristino Gomes da Silva Cleto, Dadá. Cristino, viu. Corisco morreu”.

Dadá, que foi obrigada a entrar para o cangaço, neste momento, aparenta ser mais cangaceira, estar mais ligada à causa do que Corisco. Ele conseguiu transmitir e despertar naquela então menina, através da convivência e dos sentimentos que nasceram nesta relação, as motivações que levaram homens e mulheres a viverem como clandestinos em suas próprias terras, sem fixar moradia, com dificuldades de criar uma família, em meio a diversas batalhas.

Um grupo de soldados cerca a casa e chama por Corisco. O grupo começa a atirar e o casal sai de dentro da casa. O casal troca tiros com os soldados. Dadá segura o rifle e gira como Corisco, gritando. Sua performance durante a batalha imita a do marido, que é para ela um guerreiro, exemplo de homem, ídolo. Os dois são atingidos e caem. Dadá se mexe. Os soldados se aproximam dos dois. Dadá chora ao ver Corisco morto. O tenente se aproxima para cortar a cabeça de Corisco e a mulher desesperada grita: “Não homi! Pelo amor de Deus! Pelo amor de Deus, homi. Não me faça uma desgraceira dessa”.

O tenente estende o facão para Dadá. Ela pega e corta o seu pé que foi atingido por um disparo. Neste momento, sobe a música tema da personagem, entoada anteriormente quando o filme marca a passagem da personagem da condição de criança para mulher. Agora, ela também se transforma, mas é uma mudança negativa. Perde o homem que ama e a vida que aprendeu a conviver e passou a gostar.

Abre-se a flor-menina em flor-mulher
Vem Dadá provar do amor e da paixão
Amor que é maior que o ódio
Paixão que supera o ódio
Que trago em meu coração

Ela deita no chão, chorando. O corpo de Corisco é arrastado pelos soldados. Dadá segue o arrasto com o olhar, com o tronco um pouco inclinado, de pé. A menina que estava com o casal consegue fugir, ela é a narradora.

Por fim, acontece a procissão pela caatinga com o corpo de Corisco na carroça, deitado no colo de Dadá. Ela olha fixamente para o rosto dele. Ouvimos o tema que relata a

vida de Corisco, a mesma que ouvimos no início. Da mesma maneira que Dadá, a música nos remete a um novo início para Corisco, herói da luta sertaneja.

Cristino era o seu nome
De Corisco foi chamado
Era o fogo da vingança
A fúria do condenado
Era a espada de Deus
No sertão injustiçado

Corisco, Corisco

Do céu recebeu a sina
Sem escolha ou condição
Para escrever com sangue
Vida, luta e paixão
O amor que só encontra
Espinhos no coração

Corisco, Corisco

A canção continua e sobe letreiro informando sobre a data da morte de Corisco e como Dadá continuou sua vida:

"Corisco foi assassinado em 25 de março de 1940. Sua cabeça foi cortada e exposta no Museu Nina Rodrigues em Salvador, Bahia. Dadá foi presa e depois anistiada. Em 1969, Dadá moveu um processo contra o Estado e obteve o direito de sepultar a cabeça de Corisco. No ano de 1994, com 79 anos de idade, Dadá morreu em Salvador. Dadá e Corisco viraram lenda no coração do povo brasileiro".

Ao longo do filme notamos a mudança e os diferentes comportamentos dos personagens. Dadá começa a narrativa, dentro do ambiente familiar, inocente criança, amedrontada com a figura de Corisco. Quando passa a conviver com Corisco, Dadá vai amadurecendo e mudando de comportamento. Inicialmente, a personagem é tomada pela tristeza e amargura geradas pela vida no cangaço, com um homem desconhecido e que à violenta em sua primeira relação sexual.

Seu relacionamento com o marido vai ganhando um ar de harmonia, criando laços de amor e carinho. As demonstrações deste afeto sempre acontecem no acampamento, no espaço privado.

A cangaceira dialoga muito com Corisco e com outros (as) cangaceiros (as). A maioria das cenas acontece nos acampamentos, e algumas em campo aberto, na caatinga, durante confronto com a volante e as caminhadas para mudança de moradia.

No espaço público Dadá sempre aparece caminhando ou posicionada atrás de Corisco. O homem é quem inicia os diálogos, onde muitas vezes Dadá não tem falas. Somente quando

o cangaceiro é atingido é que as ordens partem da mulher e os cangaceiros obedecem sem pestanejar. É o contexto já descrito neste trabalho, quando a ausência do homem dentro da estrutura familiar é reconstruída pela figura de uma mulher.

O filme é dividido em dois momentos: Dadá menina e capturada por Corisco; e mulher, esposa e cangaceira. No primeiro, a menina aparente está no início da adolescência, usa roupas simples, cabelos soltos, longos e bagunçados e anda descalça. Esta descrição refere-se ao momento em que ela mora com os pais. Logo após sua captura, Dadá aparece com uma vestimenta melhor e os cabelos arrumados. Após alguns anos, ela reaparece mais vaidosa, se olhando no reflexo de uma lagoa, com um vestido bem cuidado, grampos nos cabelos longos e soltos. Com a rotina do movimento, ela aparece com trajes de cangaceira. Esta mudança ao longo do filme mostra como a condição de vida dele melhorou em alguns aspectos, como a econômica, com possibilidade de ter uma boa vestimenta.

Sua personalidade passa de menina ingênua para uma mulher madura, com muitos sofrimentos pela vida. São raros os momentos em que podemos ver um sorriso no rosto da personagem.

Como o filme fala da história de Corisco e Dadá, sua participação é muito significativa. Relaciona-se, principalmente, com Corisco. Também tem diálogo/falas com sua mãe, Maria Bonita, uma mulher cangaceira e com um cangaceiro, dando-lhe ordens. Seus relacionamentos com as outras personagens ocorrem durante todo o filme.

Por outro lado, Corisco é representado como um homem bem violento em seus combates, comandante de um bando de cangaceiros. Aparenta força e coragem no espaço público. Em determinado momento da narrativa, até enfrenta a sua esposa, que está defendendo duas crianças.

Como pai, Corisco só aparece com os filhos em cerimônias: traz o bebê morto no braço na hora do enterro e no momento do batismo. Antes, sempre é Dadá que segura a criança, seja no espaço público ou privado. Em suas cenas no espaço privado com Dadá, o homem aparece com uma voz mansa e calma, com gestos de carinho e agrado. Mostra-se sensível e romântico. É notável a diferença de comportamento do personagem a depender do ambiente. Ele se desarma no privado, mostrando sentimentos ditos nobres e muitas vezes desvalorizados no público, por poder aparentar fraqueza. Ele faz o movimento contrário da personagem Dadá: sai do ápice de um valente homem de combate, com seus cabelos e roupas exuberantes para a simplicidade de um homem sertanejo, sem seus fios longos de cabelo que compunha sua personalidade. As identidades de Corisco e Dadá são extremamente diferentes

no início da narrativa, mas com o passar o tempo vão criando vínculos e influenciando um ao outro. No final, percebemos claramente as mudanças de posturas dos personagens.

3.2 VIVENDO NO BAILE PERFUMADO

Produzido e dirigido pelos pernambucanos Paulo Caldas e Lírio Ferreira, *Baile Perfumado* (1997) conta a história da saga de Benjamim Abraão, um libanês, que objetiva arrecadar dinheiro para fazer um filme com o bando de Lampião, na década de 30 do século XX. Uma iconografia importante porque registra "um percurso extraordinário na história das imagens do nordeste, a partir de orientações éticas e estéticas, líricas, transgressivas, renovadoras" (PAIVA, 2006, p.10).

Apesar do foco central do filme não ser o encontro de Lampião e Maria Bonita, a relação destes personagens é extremamente presente, em cenas que merecem destaque e estudo detalhado, já que não são muitos os momentos de aparição de Maria Bonita e pouquíssimas são as falas. Aqui, a quantidade não é o mais importante. A forma como a personagem é colocada, centralizada nas cenas demonstra como os autores construíram a representação da relação dela com Virgulino.

A primeira cena do casal acontece no cinema, quando encontramos o casal assistindo ao filme "*A filha do advogado*", gravado em Recife. Maria olha para Lampião com um sorriso singelo, de satisfação. No barco, quando voltam para o acampamento Maria comenta: "Mas Virgulino, o Recife é muito do bonito, não é?! Tu queria ver?". Ela se mostra empolgada com a possibilidade de um dia conhecer a cidade, pois ficou encantada com as cenas que viu no cinema. Lampião responde com ar sério, de forma curta e grossa: "Prefiro coisa que se aviste". Maria muda a feição, está chateada com a resposta de Lampião: "Pois me agradava muito de conhecer. Tu não gosta mesmo, né?!". E Lampião responde: - Isso é coisa de gente moça.

O diálogo entre os personagens demonstra as diferentes visões de mundo de cada um. A diferença de idade e as vivências são fatores que trazem a tona estes posicionamentos diferentes. Apesar do desânimo de Lampião, Maria afirma sua vontade de conhecer a cidade e impõe seu pensamento, sua vontade. Não se cala diante da negação de Lampião. Além disso, percebemos que a questão do encantamento é colocada como uma característica feminina e de

geração. Maria demonstra ser sonhadora, querer conhecer o Recife por sua beleza, sem não um objetivo concreto, como fazer negócios e acertar alianças.

Os dois voltam de barco, sem cangaceiros por perto, apenas um homem conduzindo o veículo. Quando estão desembarcando, Maria desce primeiro, com ajuda de um cangaceiro. Logo na chegada à margem do rio um homem do bando pergunta:

- Foi bom o passeio?

Lampião: - Maria deve ter gostado mais do que eu. A danada não para de falar da fita.

Cangaceiro: - O capitão tá aperriado?

A sequência de diálogo termina com o silêncio de Lampião, ele não responde ao cangaceiro. Neste pequeno trecho encontramos, por via da fala de Lampião, a falação como característica das mulheres. O que entra em contradição com o restante da narrativa, onde Maria tem raríssimos momentos de fala. Quando tem, são singelas, pequenas.

Maria não participa do diálogo descrito anteriormente, fica ao lado do cangaceiro que a auxiliou em sua descida do barco. Na ordem de saída para o acampamento, Lampião vai à frente, Maria logo atrás e depois vêm os cangaceiros. Nessas imagens, como em outras ocasiões na película, podemos perceber a importância de Maria dentro da hierarquia organizada dentro do cangaço. Ela sempre aparece nos momentos mais importantes, nas tomadas de decisão de Lampião, que sempre a olha como se pedisse sua opinião. Maria, sempre singela e discreta, também utiliza a maneira de olhar para responder às duvidas de Lampião, juntamente com um leve balançar da cabeça.

Em outro momento de descontração dos cangaceiros, Lampião, Maria e outras pessoas do bando estão em um barco. Ela aparece sentada, como todas as mulheres presentes, colocada na cena atrás de Lampião, elegante e com um leve sorriso no rosto. São três mulheres e quatro homens. Um grupo de músicos está no barco. Lampião pede pra que eles toquem alguma coisa bonita.

-Quem é um músico dos bons aqui? (Nenhum dos quatro homens responde). Vige Maria, parece que esses doidos perderam a fala, Luiz Pedro. Vamo logo, quem sabe tocar uma coisa bonita?

Um homem levanta o dedo e Lampião fala:

- É o senhor o músico? (O homem confirma com a cabeça). Apois avexe que a gente tá muito necessitado de ouvir uma moda.

- Capitão, tem um tal de um “Baile Perfumado”, que eu não sei tocar direito não, mas vou fazer uma meia sola pra ver se é do seu agrado. O músico pega a rabeca e começa a tocar a canção.

Lampião se vira e olha para Maria, ela continua a sorrir. Com este movimento temos a impressão de que Lampião verifica se a canção é do agrado de Maria e dedica a música à sua amada. Ela responde que sim com um sorriso e o casal trocam um olhar apaixonado.

Apesar dessa demonstração de carinho ser discreta, ela é feita em meio a outros cangaceiros e cangaceiras. Lampião parece não ter problemas de demonstrar carinho e cuidado com sua esposa. Estamos em um espaço público, com a participação de pessoas que não fazem parte do bando, que poderiam ter uma imagem diferenciada do capitão Virgulino, colocá-lo como um homem cheio de sentimentos e dengos com sua mulher. O que para sociedade da época, significava atitude de um homem fraco e submetido aos desejos e caprichos de sua mulher. Imagem não combinaria em nada com a fama do Governador do Sertão, o Rei do Cangaço. Lampião não se importa, parece saber que sua imagem foi muito bem edificada e dificilmente sofrerá algum abalo negativo.

Ao longo da pesquisa, encontramos depoimentos que afirmam que o capitão Virgulino ficou mais cauteloso depois da entrada de Maria para o bando. Suas ações eram mais amenas, aconteceram menos assassinatos e ataques violentos às cidades. Além de pensar na possibilidade de abandonar a vida cangaceira por diversos pedidos de sua mulher (LINS, 1997). Maria era mulher importante na vida pessoal e nas ações de Lampião. *Baile Perfumado* mostra isso claramente, com a presença dela em determinados momentos de extrema importância na trama.

Um exemplo desse movimento é a cena que acontece no acampamento, Maria aparece ao lado de Lampião, que está sentado em uma máquina de costura e Maria está de pé. Outras mulheres e homens estão na cena. A câmera coloca em foco o casal, ambos com semblante desconfiado. A cena mostra a chegada de Benjamim Abraão no bando para negociar as filmagens do cotidiano do bando de Lampião. Para mostrar toda esta movimentação, a câmera dá um giro sem tirar o casal do foco.

Mostrar Lampião sentado de frente a uma máquina de costura contraria a imagem de machão que sempre foi propagada. Mais um elemento da quebra dos papéis de gênero e do encaixe de um homem no âmbito privado. Além da forma como Maria foi colocada na cena, de pé. Esta construção geralmente é invertida, como o homem de pé e a mulher sentada. Principalmente quando se tem no cenário uma máquina de costura, ferramenta ligada aos trabalhos definidos como femininos.

Lampião construiu a estética do cangaço que conhecemos, com toda a sua riqueza nos tecidos, bordados e detalhes. Com a entrada de Dadá[7] os modelos se aprimoraram e temos um verdadeiro patrimônio cultural nas vestimentas cangaceiras, que encanta a todos até hoje. Na época, a costura era tarefa destinada apenas às mulheres, assim como os bordados.

Durante seus dias com o bando, Benjamim escreve um pequeno diário de campo. A partir de seu relato, podemos perceber as mudanças que estavam acontecendo no cangaço. O fotógrafo relata:

"Até agora não foi permitido para nós, falar com capitão. Não entendo o que acontece. Não somos prisioneiros, mas tratados com desconfiança... o tempo todo, o tempo todo... Até aqui nada anormal com o bando. Parece que capitão está assim... muito mudado. Grupo parece se divertir despreocupadamente. Apenas o ajudante de ordem de Dona Maria se aproxima de nós para pegar informações".

Além da confirmação das mudanças comportamentais de Lampião, definida por muitos devido à entrada de Maria no movimento, a importância e valorização de Maria Bonita dentro deste cenário é mais uma vez trazida à tona na no filme. Ela possui um ajudante, alguém disponível para atender apenas a ela. Benefício que não podemos afirmar se Lampião tinha, mas havia concedido à sua esposa. Pode ter sido por diversas motivações: cuidado, mimo, segurança, ciúmes...

Voltando à questão dos afazeres, no acampamento homens e mulheres trabalham cuidando da limpeza do local e alimentação do bando. Como os homens já estavam acostumados a realizarem estas atividades, com a entrada das mulheres no cangaço as coisas não mudaram muito. As tarefas domésticas não tinham esta definição marcada por sexo. Os cuidados com o privado era competência dos homens e isso não afetava a imagem destes cangaceiros perante a sociedade. Não foram diminuídos, dentro do contexto da valorização da masculinidade, por exercerem tarefas configuradas como femininas.

Em outro lugar, mais isolado das barracas e do bando, como se fosse um escritório, Lampião aparece sentado e Maria atrás dele, em um lugar mais alto, sentada em um banco e com as pernas cruzadas. Ambos olham as fotos de Abraão. Um cangaceiro está na cena, mais afastado, parece fazer a segurança. Lampião e Benjamim Abraão conversam. O fotógrafo mostra seus trabalhos ao cangaceiro:

Lampião? - E essa? (Mostra uma foto para Abraão)

[7] Dadá costurava desde criança, aprendeu o ofício com a mãe e tinha muita habilidade com esta atividade.

- Essa é primo nosso lá da Recife, hein?! Capiton recebe as encomendas com retrato de padrinho que nós manda pra vc, não foi?! Perdoa nós tá sendo assim um pouco abusado, né capiton. Mas por um momento, nós pensar que capiton não tá lembrando mais de nós, não é?!

Maria permanece com feição fechada, curiosa, espiando as fotos.

Lampião: - Ói seu Abraão, da sua cara eu não tinha muito recordamento não. Mas de sua fala... essa eu nunca me esqueci.

Neste momento, Maria dá um pequeno sorriso, acha graça do que Lampião fala. As reações da personagem, ao que nos parece, demonstram afirmação dos fatos que Lampião relata e que ela está de acordo com o discurso feito por ele, compartilha das mesmas ideias. Continuando o diálogo:

Lampião - Oxente, seu Abraão costuma andar com foto de cabra safado na bolsa, é?! Isso é metido a valente, mas não vale um réis rasgado, não vale.

Maria sorri mais uma vez.

Benjamim: - Nós tira retrato e nunca mais encontra homem pra entrega, né?!

Lampião: - Apôs é agora que o amigo não entrega mesmo. Lampião rasga a foto (na imagem vemos um sargento com dois soldados da volante). O fato traz a tona outro sorriso de Maria.

Lampião: - Me fale da fita, seu Abraão.

Benjamim: - Ah, sim, vamo ao que interessa pra nós. Capiton já tá sabendo de minhas pretensões, né?! Pois bom, nós quer assim, no confiança, faz filme com a capiton e a bando dele. Nós ficaria com capiton, assim, por uns dias e filmava as coisas necessárias.

Lampião: - E vóis micê pode me dizer que história é essa que seu Abraão quer filmar?

Benjamim: - Olha capiton, não é assim uma história... O que nós quer era filma a capiton e a bando. Como vivem, o que eles fazem, mostrar as pessoas do grupo... Tudo mundo.

Maria sorri, se anima com a ideia.

Lampião: - E em que interesse seu Abraão quer isso?

- Nós sabe que amigo gosta da dinheiro. E nós também gosta. Com um filme desse, com gente exibindo por esse mundo de Deus, nós vai ganha muito dinheiro. Nós já conhece negócio capiton. E negócio é bom. Além disso, capiton vai fica mais popular ainda. E todo mundo vai ficar sabendo até onde vai a poder da governador do sertão. Todo mundo mesmo, hein capiton. Aqui e no estrangeiro.

Maria parece empolgada com a possibilidade da realização de um filme sobre o cangaço. Nesta altura, já tinha noção da importância de Lampião dentro e fora do movimento do cangaço e que ela também era figura respeitada, por ser sua esposa.

Lampião: - Se amigo tá aqui comigo é pro mó da confiança que deposito na sua pessoa, que já vem de vários tempos. E por causa da amizade do senhor com João Libório, que é homem da mais perfeita confiança. Eu fico é preocupado mesmo é com o perigo disso. Seu Abraão não acha que vai ser um tanto perigoso, não?!

Maria sai de cena, é o momento mais tenso da negociação. Agora, os homens decidem o rumo das coisas. Ela estava presente na apresentação da proposta e mostrou seu interesse nas filmagens, mas não se torna testemunha do acerto e nem opina diretamente sobre o acordo. A conjuntura patriarcal das tomadas de decisão feitas pelos homens, mesmo nas situações em que outras pessoas - como Maria - estão envolvidas, mas não possuem poder de decisão emerge no final desta sequência. O contexto da época mostra sua face mais uma vez na construção fílmica.

Continuando o acerto, Benjamim afirma:

- Pra falar a verdade capiton, nós não acha não. De certo modo, vai ser até muito bom pra capiton.

Lampião: - Esse seu Abraão tem é mel nas palavras...

- Capiton, excelência, nós dá fé em vossa opinião.

- Então a gente já começa amanhã?!

- Se capitão diz, tá dito. Amanhã, tudo vai estar pronto cedinho, cedinho.

Mesmo sem fala, Maria está enquadrada na cena, como se estivesse participando da conversa. Sua presença demonstra companheirismo e interesse pelas ações de Lampião. Torna-se testemunha das conversas, acertos e negócios fechados dentro do contexto do cangaço. Apesar deste pioneirismo, ela é cortada da cena quando Lampião e Abraão fecham o acordo para as filmagens.

Podemos avaliar, a partir da análise das cenas e diálogos de *Baile Perfumado*, que Lampião pode ter concordado com a ideia do registro do convívio do bando pelas lentes de Benjamim Abraão, por sua vaidade, característica conhecida do cangaço e que ganhou fama, pela necessidade de se afirmar como governador do sertão e perceber a importância de um registro de imagem. Além disso, podemos colocar a aceitação e animação de Maria sobre o a realização do filme como uma motivação a mais na decisão de Lampião. Isso é claro nas cenas abordadas nesta análise.

As filmagens começam e Maria está em grande parte das cenas. O bando aparece rezando para a lente de Abraão. Maria está um pouco afastada de Lampião, do seu lado direito. Ele conduz a oração, fala um trecho da bíblia e todos repetem. A voz de Maria é a mais forte do coro. A religiosidade, o dever com a religião é elemento presente na construção

da identidade Lampião. A coordenação dos ritos religiosos sempre são destinados aos homens, mas é interessante notar a religiosidade, o apego aos santos e orações por parte de Lampião. Maria não aparece com estas crenças e devoções.

Maria caminha em direção à câmera de Benjamim, arrumada e sorridente. Duas cangaceiras estão no fundo da cena, comentando a filmagem. Um cangaceiro está atrás do fotógrafo, observando seu trabalho e fazendo a segurança do local. Abraão sempre se refere a Maria como Dona Maria. Mais uma vez, a personagem não tem fala nesta cena.

Benjamim: - Dona Maria, repete pra nós de novo que nós errar aqui, hein?!

Maria repete a caminhada e a parada.

Benjamim: - Agora sim, Dona Maria.

Enquanto ouvimos a narração de Abraão, da escrita de seu diário, vemos a cena em que Maria está ao lado de Lampião e servindo uma bebida à Benjamim durante o intervalo das gravações, a bebida nos parece ser *whisky*. A cangaceira e o fotógrafo seguram uma caneca, ambos estão bebendo. Lampião não tem caneca, só um cigarro na boca. Em determinado momento do filme, depois desta sequência, temos a cena de Abraão comprando coisas para Lampião, como a bebida e perfume importado. O luxo não era apenas uma característica de Lampião, Maria também gostava e tinha acesso às mordomias.

Na sequência, Maria aparece penteando os cabelos de Lampião. Ele está com os olhos fechando e ela está sorrindo. Parece que ele está aproveitando aquele momento de descontração e carinho. Maria demonstra verdadeira satisfação em realizar aquele cuidado em seu marido.

Maria: - Tá vendo como o bicho é manhoso Seu Abraão?! Isso gosta que só desses carinhos. Não é, Virgulino?

Lampião dá um sorriso tímido:

- Minha filha, Seu Abraão não tá muito interessado nessas coisas não.

Benjamim: - Pois nós tá sim, hein capiton. Nós tá muito interessado em tudo que fala de o’cê, hein.

Lampião segura um vidro de perfume, joga em Maria, que inclina o corpo para receber as gotas do perfume, nele e em direção à câmera. Os dois sorriem. A cena termina com foco no rosto de Lampião e as gotas. Esta cena faz referência a uma cena real mostrada durante o filme.

Mais uma vez temos o casal em momento descontraído, de carinho e união. De frente pra câmera, mostrando a intimidade do privado ao público. Lampião primeiramente apresenta certa timidez, mas se envolve com o clima e compartilha deste momento com sua mulher.

Após esta arrumação, começa o baile no acampamento. Lampião convoca o bando: “Vamo começar?!”.

A música começa e os cangaceiros e cangaceiras se divertem. Maria dança com Lampião, seus olhares são fixos um pra o outro. Os dois demonstram alegria, com sorriso tranquilo no rosto. Abraão está filmando a festa e o casal olha para a câmera enquanto dança.

Durante a festa, Lampião fala pra Abraão sobre seus ferimentos embaixo de uma árvore. Maria só aparece no final da sequência ao lado de Benjamim e de frente para Lampião. A conversa continua:

Lampião: - Teve outro ferido, de raspão, em Floresta, em 1936. (Maria não presta atenção na conversa, fica olhando o movimento do baile). O derradeiro também foi coisa leve, foi aqui no quadrilho, lá em Pinhão Itabaiana no ano de 1930. (Maria sai de cena).

Benjamim: - Só isso, é?!

Lampião: - E seu Abraão quer mais?! Oxente, o homi quer ver meu cadáver. (fala para o bando e com tom de humor).

O fotógrafo e Lampião riem. A cena continua com Abraão apontando para alguém no meio do baile e Lampião parecer encontrar quem ele tava procurando na festa. Podemos afirmar que se trata de Maria, já que a mesma estava na conversa e acabou saindo no meio do diálogo. Ele acompanha os passos de Maria, observa pra onde ela foi.

Lampião e Abraão continuam a conversar na festa. Maria está no meio, entre os dois, mas em um plano atrás deles. A posição de Maria na cena não tem uma boa iluminação, o lugar está mais escuro, não vemos seu rosto com clareza. O local é diferente da outra conversa, eles estão de frente para uma barraca. Mais uma vez, Maria só acompanha o diálogo, Virgulino olha duas vezes para ela.

Benjamim: - Capiton, vamos aproveitá este momento e vamos filma um verdadeiro ataque de cangaceiro, hã?!

Lampião: - Seu Abraão tá é doido do juízo. (Lampião olha pra Maria)

Benjamim: - Tô doido não... Repare bem capiton: amanhã nós tá partindo, contrariando a intenção de nós, mas capiton acha necessário. Nós partindo amanhã, precisa ver uma cena dos meninos do grupo no luta.

Lampião: - Primeiro, eu digo quando há de ter um enfrentamento aqui. Segundo, menino meu não “refrega” [8] bêbu não.

Maria sorri e levanta a sobrancelha, concordando com o pensamento de Lampião.

---

[8] O termo significa combate, luta.

Benjamim: - Capiton não tá entendo... Não precisa ser assim, um luta de verdade. Vamos inventa uma, hã?!

Lampião olha surpreso pra Maria. Mais uma vez, percebemos através destas cenas a importância de Maria no contexto do cangaço e nas tomadas de decisão de Lampião. O filme nos mostra que ela é a conselheira oficial das decisões do capitão Virgulino.

Em mais um dia de filmagens, Abraão grava um discurso de Lampião. Nesta sequência primeiro aparece uma vitrola tocando um disco. Em seguida, Maria de pernas cruzadas com um pote e um pincel na mão, parece um item de maquiagem. Lampião surge com uma fala imponente para a câmera. Enquanto o homem fala, Maria olha, orgulhosa, para ele e sorri. O discurso de Lampião começa:

- Os senhores tá vendo aqui o verdadeiro governador do sertão. A quem vocês deviam de obedecer e arespeitar, mas como não querem a culpa não é minha de ter de esguelar ocês. Eu e meu punhar, abençoado pela Estrela de Davi e guiado pelo poder de meu Deus Todo Poderoso, Senhor da glória que protege meu corpo e guia meu espírito, ei de cantar a vitória dos homi sobre os macacos. Porque esses, homi não são. São é ladrão de cavalo, ladrão de cavalo.

O filme termina com mescla de cenas reais feitas por Benjamim Abraão e imagens contemporâneas ao filme de um *kaynon*, com Lampião no topo, na beira. Parado, apoiado em seu rifle, olhando aquela imensidão. O quadro parece mostrar a satisfação de Lampião em ter feito parte do cangaço, ter sido pioneiro em diversas mudanças e inovações no movimento (como a entrada das mulheres para os bandos), parece ter a sensação de dever cumprido.

Apesar de aparição solitária de Lampião, a imagem nos leva a refletir sobre os caminhos e pessoas que ajudaram Virgulino a ser considerado o governador do sertão e a grande figura do movimento do cangaço. Seus companheiros de batalha foram extremamente importantes, assim como a mulher que lhe pediu para lhe seguir, amar e auxiliar em meio à guerra no sertão.

Maria assume uma postura de primeira-dama em *Baile Perfumado*. A sua representação é de uma mulher forte e determinada, que auxilia o companheiro em suas decisões, compartilha dos momentos bons e ruins que o cangaço proporcionou para os dois. Do encontro, por via das visitas do cangaceiro à sua família, do encantamento até o momento da morte.

No filme percebemos que a presença efetiva das mulheres no movimento do cangaço pode ser constatada tanto na presença de Maria Bonita em todas as tomadas em que Lampião aparece para tomar alguma decisão importante, como na seqüência de falas em que um

cangaceiro afirma a coragem de Dadá, ao descrever como esta enfrenta um homem. Temos a visão da participação ativa das mulheres neste cenário, não apenas como coadjuvantes.

Apesar da convivência dentro de um contexto de violência e dito como masculinizado, as cangaceiras que aparecem em *Baile Perfumado* são apresentadas de maneira muito feminina. Sempre aparecem de cabelos arrumados e bem vestidas. O elemento da vaidade é representado no filme. Um tipo de caracterização que independe da classe social, sejam estas damas da sociedade do centro econômico do Brasil ou cangaceiras do sertão Nordestino. Através das imagens feitas à época por Benjamim Abraão, percebemos que aquele estilo de vestimenta e cabelo fazia parte do cotidiano do bando, quando estavam em seus acampamentos ou quando necessitam ir às cidades sem serem percebidos. Além disso, quebra de alguma forma o estereótipo de mulher-macho atribuído às mulheres do Nordeste, principalmente em um contexto de guerra.

Essa caracterização masculina refere-se aos comportamentos masculinos na constituição da personalidade feminina. Fato construído ao longo dos anos pela necessidade do desenvolvimento de atividades definidas como tipicamente masculinas por mulheres, que, em sua maioria eram viúvas ou na ausência dos homens na localidade, devido a idas para as capitais em busca de emprego, assumiam seus lares, tendo que fazer também atividades antes designadas apenas aos homens, como o trabalho na lavoura (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2003).

O que *Baile Perfumado* nos apresenta é uma representação de Maria Bonita como fiel companheira de Lampião e participante das tomadas de decisão. Poucas são as suas falas, as expressões, leves, são as marcas mais aparentes no filme. A cangaceira sempre bem vestida e penteada. Maria mantém este perfil tanto no espaço privado (acampamento) como no público. A Maria Bonita encontrada em *Baile Perfumado* é caracterizada com cabelos curtos e fivelas enfeitando os penteados, vestidos com cortes da moda dos anos 30. Sempre bem vestida e arrumada, de acordo com estas tendências da época.

Na maioria das cenas, aparece calada, com um leve sorriso nos lábios e ar de sobriedade. Sempre está ao lado de Lampião ou um pouco mais atrás dele, mas projetada ao lado, para que apareça em cena. Suas relações são com o próprio Lampião, na maioria das cenas, com alguns cangaceiros (que estão próximos de Lampião) e com Benjamim Abraão, sempre na presença de Lampião. Maria Bonita não aparece sozinha em nenhum momento.

Entre as relações que acontecem no filme, Maria Bonita é tratada de maneira respeitosa por Lampião, os cangaceiros e Benjamim Abraão. Com relação aos últimos citados, ela exerce mais poder do que eles dentro do bando. Lampião parece sempre lhe consultar,

dado que a olha, quando toma suas decisões. A sutiliza do seu singelo sorriso demonstra a sua importância dentro do bando, nas decisões do comandante daquele espaço.

A representação do líder do movimento do cangaço exibe divergentes marcas sociais, denunciando a mudança de comportamento diante do espaço privado e público No primeiro, é representado como um homem preocupado com a aparência, que gosta de usar coisas boas, como whisky e perfume importados. Os cuidados e os carinhos da esposa são reservados ao espaço privado do casal. Percebemos a construção de um discurso de humanização deste homem, tão temido por seus adversários, mas que era uma pessoa igual a outro sertanejo, com necessidades de afeto e carinho, capaz de sorrir, festejar e amar.

No espaço público a violência exacerbada é a marca do cangaceiro. Apesar da grande demonstração de fé que o personagem apresenta ao longo da narrativa, em determinada cena ele aparece sangrando um homem na porta da igreja de uma cidade invadida. Sua religiosidade não abala os andamentos da ação organizada para aquela cidade. Além disso, esta ação poderia não parecer pecaminosa para Lampião. Pois este se considerava soldado de Deus, que seu punhal era guiado por Ele.

Estes representações divergentes, que são acionados em locais diferentes (público e privado), afirmam uma ou outra identidade de Lampião: amável e matador. Quebra com a ideia de personalidade única, constrói o homem Virgulino e o guerreiro Lampião.

O filme mostra a relação harmoniosa e, acima de tudo, amorosa entre Lampião e Maria Bonita. A relação representada aqui nos apresenta elementos como carinho e respeito mútuo entre os dois. Não percebemos dentro deste enlace, nenhum tipo de violência contra Maria Bonita. O ponto principal da história contada por Paulo Caldas e Lírio Ferreira pode não ser a relação entre Lampião e Maria Bonita, mas eles conseguiram construir uma representação significativa deste elemento dentro da narrativa de *Baile Perfumado*. Baile este, que tem uma flor no centro, uma flor chamada Maria, que perfumou a vida de Lampião.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do contexto histórico, social e cultural, as relações de gênero no cangaço são representadas em *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* de maneira harmônica. Elementos da cultura patriarcal e machista são facilmente encontrados, mas quebras de paradigmas e conceitos são abordados nas narrativas. Mas observamos que durante a narrativa outros paradigmas são quebrados apresentando representações de mulheres corajosas e independentes e homens mais humanizados, não sendo apenas mostrados como guerreiros impiedosos.

Mulheres que ainda são colocadas dentro das amarras do patriarcado, mas que em diversos momentos emergem deste lugar. Por lado, temos homens que se mostram delicados e carinhosos com suas companheiras.

As relações de gênero presentes nos filmes apresentam variantes nos comportamentos das mulheres nordestinas. No seio familiar, elas são submissas às vontades dos maridos e dos pais, obedecendo-os e seguindo as instruções dadas pelos homens, o patriarcado prevalece. Mas, observamos que durante a narrativa, alguns paradigmas são quebrados no contexto do movimento do cangaço.

Dadá é apresentada como uma menina destinada à submissão aos homens, primeiro seu pai e depois Corisco, mas com o passar do tempo e as experiências vivenciadas no cangaço descobre outros conceitos e maneiras de relacionamentos entre homens e mulheres.

Maria Bonita não tem sua história contada desde o início de sua trajetória no cangaço no filme *Baile Perfumado*, mas a forma como a postura dela é mostrada dentro do movimento nos mostra o posicionamento vanguardista daquela mulher, que entrou para o cangaço por vontade própria, determinada a passar pelas provações e emoções que esta saga lhe guardara.

No imaginário coletivo, a representação das cangaceiras é povoada pela questão da figura da mulher macho, valente. Mulheres que saem do seu papel de gênero designado e assumem uma postura masculina. Não apenas masculina, mas extremamente ligada à questões da natureza, já que a palavra macho descende do termo cabra macho, título dado aos homens destemidos do Nordeste. O convívio com a violência e a rigidez na personalidade são focos deste estereótipo.

Para Albuquerque Júnior (2003), a constituição da figura feminina no nordeste como “mulher-macho” sofreu grande influência da obra literária “Os Sertões” (1902) de Euclides da Cunha, apesar deste autor não mencionar a presença feminina no seu livro. Como este escritor

foi pioneiro nos estudos sobre o nordeste e seus habitantes, ocorreu uma apropriação do seu discurso sobre a constituição dos homens a partir dos elementos constitutivos da natureza nordestina e, consequentemente, as mulheres que viviam nesta região passaram a serem vista também como produtos da flora e da fauna inóspita.

Os homens também são vitimas das construções e representações patriarcais, devem pensar, agir e sentir de determinada forma. Se fogem a este padrão do cabra macho, são estereotipados e desrespeitados. Nos filmes, grandes homens do cangaço mostram sua vertente mais humana, composta de diversas identidades, acionadas de acordo com o cenário e a contexto. São violentos nos ataques aos inimigos, mas carinhosos com suas esposas. Mostrar vários lados da vida de personagens tão importantes da nossa história foi tarefa de ambas as produções.

Corisco e Lampião são redescobertos através dessa visão mais apurada das cenas com suas esposas. O tratamento individual dado aos personagens enriquece a trama, sem emoldurá-los apenas como cangaceiros e ponto final. Por debaixo daquela vestimenta, por trás daquelas armas, existem homens com suas fraquezas e necessidades. Algumas destas superadas com o convívio com suas companheiras no cangaço.

O machismo e o patriarcado da época continuam presentes, no rapto das mulheres, no estupro e a conservação das mulheres nos acampamentos. Não era permitido, por exemplo, a elas combaterem as volantes de frente, através destas atitudes percebemos a permanência do estereótipo da fragilidade atribuída às mulheres. Ao mesmo tempo que sabemos através da fala de um cangaceiro em Baile Perfumado, que Dadá era mulher muito valente. Discurso afirmado e repetido por tantos livros de história. O meio transformou a frágil menina, designada a perpetuar esta fragilidade com um casamento, cuidados de filhos e domésticos em uma mulher guerreira, que teve que aprender a lidar com as provações da vida cangaceira. Cangaço que lhe trouxe a tristeza da morte, mas lhe mostrou a felicidade de um grande amor, aceso à educação, qualidade de vida (vestimenta, alimentação).

No episódio do assassinato de Lídia, por ter cometido adultério, percebemos que a visão machista de lavar a honra com a morte não está instaurado apenas no discurso masculino, mas na sociedade em geral. A mulher morre sem pedir defesa, parece concordar com a punição para o seu “crime”.

Assim, *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* apresentam discursos que mesclam antigo e moderno, no que diz respeito à relação entre os gêneros. Quebra a fala uniformizada das mulheres submissas e dos homens dominadores. Demonstra que as construções do masculino e feminino não são instaurados pela natureza, mas por indivíduos que constituem os conceitos

estabelecidos pela sociedade e cultura, abordando uma questão tão discutida na atualidade através dos estudos de gênero. Além de elucidar a importância do cinema na construção das representações destes enlaces entre homens e mulheres. Mostrar uma sociedade onde todos/as possam ter espaço para se expressar, lutar pelos seus ideais é completamente possível nas grandes telas. Basta ter sensibilidade dos criadores destas obras para estas questões. Os meios de comunicação reproduzem a realidade social vigente, mas são responsáveis pela montagem da mesma.

Nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado*, também iremos encontrar a participação das mulheres em momentos importantes da vida de seus homens. No primeiro, depois de sua conciliação com Corisco e aceitação do seu papel de "esposa" do cangaceiro, por exemplo, Dadá sempre acompanha seu marido. Não de uma forma submissa, apenas obedecendo às ordens do marido, mas dialogando com seu companheiro, se fazendo presente nas tomadas de decisão. Em diversos momentos, a mulher controla as atitudes do cangaceiro, pois este se encontra atordoado após as mortes dos companheiros (as) do bando de Lampião. Assim como Maria Bonita com relação à Virgulino.

Ao final da narrativa *Corisco e Dadá*, avaliamos que esse encadeamento de ações compõe a transformação de uma menina ingênua e indefesa em uma mulher forte e determinada, motivada pelos acontecimentos presentes numa terra seca e árida. A vida no cangaço ensinou Dadá a superar os destemperos da natureza e do destino, fazendo parte da história e tornando-se um ícone nacional. Os sonhos e as esperanças da menina são trocados por lembranças amargas e pesadas de serem carregadas, mas, o sentimento do amor descoberto ao longo do tempo, apresenta-se como o combustível para enfrentar todos os problemas e recomeçar uma nova vida.

Corisco também se transforma. Não é mais apenas o cangaceiro sanguinário, conhecido por sua violência, mas um homem que despertou o amor de uma jovem mulher com muita luta, assim como em suas batalhas no cangaço.

Lampião e Maria Bonita são o casal *popstar* do movimento. Como ela foi por vontade própria para os braços de Virgulino, o clima de harmonia e cumplicidade é o que rege as cenas onde os dois estão presentes. Nos deparamos com uma relação mais madura, que dividiu a riqueza e a morte no cangaço.

Assim, como o retorno da temática cangaceirista foi inspirado no cinema produzido no Brasil da década de 1960, alguns traços também são semelhantes. A construção do Corisco de Rosemberg Cariry é influenciado pelo de Glauber Rocha. Da mesma forma são as mulheres. Segundo pesquisas de Lindinalva Rubim, as mulheres no Cinema Novo não são

caracterizadas como sonhadoras, adjetivo geralmente atribuído às elas com facilidade. Pelo contrário, elas são as que chamam os homens para realidade, quebrando as perspectivas surreais destes homens.

O mesmo é percebido no Cinema de Retomada, nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado*. No primeiro essa postura de racionalidade feminina fica mais clara, pois Dadá é uma das protagonistas do filme, participando ativamente da narrativa. Já em *Baile Perfumado*, a personagem de Maria Bonita não é tão aparente, mas é peça fundamental dentro do bando de Lampião. O silenciamento é uma característica marcante na construção de Maria Bonita nesta película. Silêncio que compõe a construção da representação desta personagem e que é cúmplice dos momentos que participa. Sua postura é marcada por gestos, alguns sorrisos e olhares desconfiados.

A dualidade entre razão e emoção tem troca de papéis nos filmes. Na sociedade, as mulheres sempre são ligadas à emoção e os homens à razão. Nas películas, percebemos câmbio entre estas manifestações. Os homens são mais deslumbrados com o poder e as conquistas do cangaço, sonham em alcançar voos mais altos. As mulheres quebram o estereótipo e puxam os homens para a realidade. Pesam os prós e os contras antes de tomarem uma decisão. Buscam uma vida com certezas, mas não desistem de seus amores para fincar pé na terra.

Concluímos que as representações das relações de gênero nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* não reforça a manutenção do discurso do patriarcado, abre brechas para a flexibilidade deste contexto machista. Não pode esconder as condições da época, mas buscam amenizar estas questões e mostrar outros caminhos possíveis nestas construções.

As relações de poder, estabelecidas a partir das relações de gênero entre homens e mulheres, não são imutáveis. Percebemos que ele circula dentro dos enlaces entre os personagens centrais das tramas.

No caso de *Corisco e Dadá*, no primeiro momento da narrativa, a dominação de Corisco sobre Dadá é total, principalmente pela condição geracional. Com a instauração da relação dos personagens como companheiros, rompe-se esta linha reta e vertical de poder entre eles. O que vemos é um movimento circular e horizontal, conquistado ao longo da edificação desta relação a partir das mudanças de identidade de ambos os protagonistas, consequentemente, mudanças de pensamentos e posturas.

Em *Baile Perfumado*, esta circularidade é vista desde os primeiros momentos da narrativa. Maria Bonita é uma figura imponente e que exercita sua condição de poder dentro

da relação com Lampião e com o cangaço de um modo geral. Lampião é o centro das tomadas de decisão, mas divide estes momentos com sua companheira.

Assim, a conclusão deste trabalho, que ainda é um ponto pé inicial, que desperta diversas inquietações e impulsos para futuros estudos, demonstra um movimento de renovação no cinema nacional, onde as construções de personagens e suas identidades são elaboradas com cuidado em preservar, minimamente, as relações entre pessoas, quebrando barreiras instauradas há séculos e que ainda persistem no nosso dia a dia em diversos âmbitos, como na mídia. Colaborando para a construção de uma sociedade mais humana, onde todas e todos possam vivenciar suas experiências de forma livre, sem preconceito e violências.

A falta de pesquisas nessa área, mesclando estudos sobre cultura, história, cinema e gênero, portanto, se caracterizou como uma dificuldade para a elaboração deste trabalho, mas não um impedimento. Com o “apagar das luzes” e o fim da jornada, surgem outros caminhos, outros roteiros de películas e pesquisas que merecem ser realizados nesta diversidade de campos de estudos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Nordestino:** uma invenção do falo. Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ANDRADE, M. **O sertão é coisa de cinema**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2008.

ARAÚJO, A. A. C. de. **Gente de Lampião:** Dadá e Corisco. São Paulo: Traço Editora, 1982.

ARRUDA, A. **Teoria das representações sociais e teorias do gênero**. Cadernos de Pesquisa, n 117, p. 127-147, novembro/2002.

ARRUDA, J. J. A e PILETTI, N. **Toda a História –** História geral e História do Brasil. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 301.

BERNARDET, J.C. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BILHARINHO, G. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

CALDAS, P.; FERREIRA, L. **Baile Perfumado.** Brasil: Riofilme, 1997. (dvd) (93 minutos).

COSTA, A. A. A.. A construção do pensamento feminista sobre o "não poder" das mulheres. In: ____. **As donas no poder.** Mulher e política na Bahia –Salvador: Neim-UFBa – Assembléia Legislativa da Bahia. 1998, p. 19-46.

CUNHA, E. **Os sertões: campanha de Canudos (1902)**. São Paulo, Brasiliense. 1985.

D'ADLESKY, J. **Pluralismo étnico e multi-culturalismo:** racismo e anti-racismo no Brasil**.** Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

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

DÓRIA, C. A. **O Cangaço**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

DUARTE, R. **Cinema e Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, M. Del (Org.). **História das mulheres do Brasil.** 6 ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 241-277.

FÁVERO, M. Psicologia do gênero. Psicobiografia, Sociocultura e Transformações. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2010.

FREITAS, A. P. S. **A presença feminina no Cangaço:** práticas e representações (1930-1940). Dissertação de mestrado em História. Assis: Universidade Estadual Paulista, 2005.

FIRESTONE, Shulamith. **A Dialética do Sexo**. Coleção Bolso (Publicado originalmente em New York, por Bantam, 1976).

GOMES, C. C. **Lampião e seus cabras:** representações do cangaço na cultura popular. Capturado em: < http://www.meuartigo.brasilescola.com/historia-do-brasil/lampiao-seus-cabras-representacoes-cangaco-na-cultura-.htm> Acesso em: 10 de out. de 2009.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2003.

JODELET, D. **As representações sociais.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LEITE, S. F. **Cinema Brasileiro:** das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, E. O e PEREIRA, M. E (org.) **Estereótipos, preconceitos e discriminação:** Perspectivas teóricas e metodológicas. Salvador: EDUFBA, 2004.

LIMA, J. S. **A trajetória guerreira de Maria Bonita –** A rainha do Cangaço. Paulo Afonso: Editora Fonte Viva, 2005.

LINS, D. **Lampião: o homem que amava as mulheres –** O imaginário do Cangaço. São Paulo: Annablume, 1997.

LIPPMAN, W. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles (Org.). **Meios de comunicação de massa.** São Paulo: Cultrix, 1970. Tradução: Otávio Mendes Pajado.

LOURO, G. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUCENA, M. F. G. **A propósito de uma canção:** Paraíba masculina, mulher-macho sim, senhor. Brasil Travel News, Brasil, p. 64 – 65. Acesso em: 01 de fev. 2007.

MACHADO, L. Z. **Perspectivas em confronto:** relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? UnB, Departamento de Antropologia – DAN. (Série Antropologia) Disponível em: < http://www.unb.br/ics/dan/Serie284empdf>. Acesso em: 25 de abr. 2010.

MELLO, F. P. de. **Estrelas de couro:** a estética do cangaço. Recife: Escrituras, 2010.

MILLET, K. "Teoria de la política sexual". In; **Política Sexual**. México, DF, 1975 (Publicado originalmente em New York por Avon, em 1971.), pp.31- Texto disponível em**:** <http://feminista.wordpress.com>. Acesso em: 03 de maio 2010.

MORGI, V. J. Teoria Social e Comunicação: Representações Sociais, Produção de Sentido e Construção dos Imaginários Midiáticos. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Acesso em: 1 de dez. 2004.

NOVAES, C. C. Da **certidão de óbito ao nascimento do mito:** corisco e o cangaço na cenário cultural e cinematográfico do Brasil. In: III ENECULT, 2007, Salvador. III

ENECULT - Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador : CULT, 2007. v. 1. p. 1-13.

OLIVEIRA, L. L. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. 1. ed. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

OLIVEIRA, M. P. **E a tela invadiu a página.** Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

ORTNER, Sherry. Está a Mulher para o Homem assim como a Natureza para a Cultura? In: ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise (orgs). **A Mulher, a Cultura e a Sociedade**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

PAIVA, C. C. S. **A virtude como um signo primordial da nordestinidade:** Análise das representações da identidade social nordestina nos filmes *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983). Dissertação de mestrado em Educação e Contemporaneidade. Salvador: Universidade Estadual da Bahia, 2006.

PAIVA, C. V. **Do local ao global, imagens do Nordeste na idade mídia.** Uma antropológica da ficcionalidade brasileira. Trabalho apresentado no GT de Ficção Televisiva Seriada no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília, 2006.

PATEMAN, C.. **O Contrato sexual**. Cap. 1 – Fazendo Contratos e Cap. 2 *Confusões patriarcais)*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1993. p.15-65.

PERICÁS, L. B. **Os Cangaceiros:** ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

RAMOS, F. e MIRANDA, L. P. (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, G. **Vidas secas**. 36. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1977.

_____. **São Bernardo**. 42 ed. Rio de Janeiro:Record, 1983.

ROSALDO, M. “A mulher, a cultura e a sociedade: uma revisão teórica”. IN; ROSALDO, > & LAMPHERE, L. (orgs.), **A Mulher, a Cultura e a Sociedade**, 1979.

ROSEMBERG, C. **Corisco e Dadá**. Brasil: Riofilme, 1996. (dvd) (110 minutos).

ROSSINI, M. de S. **Discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90.** Trabalho apresentado no NP 07 - Comunicação Audiovisual do IV Encontro de Núcleos de Pesquisa da INTERCOM. Porto Alegre, 2004.

RUBIM, L. S. O. **O feminino no cinema de Glauber Rocha –** Diálogos de paixões. Tese de doutoramento em comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1ºed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Cap. 4, p.95-139.

_____. Rearticulando gênero e classe social. In: Costa, A.O; Bruschini, C. (Orgs.) **Uma Questão de gênero**. São Paulo ; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SANTI, H.C. e SANTI, V. J. C. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Revista Anagrama –** Revista Interdisciplinar da Graduação. Ano 2, edição 1, setembro/novembro de 2008.

SANTOS, M. F. S. e ALMEIDA, L.M. **Diálogos com a Teoria das representações**. Ed. Universitária da UFPE, 2005.

SARDENBERG, C. M. B. "Da Crítica Feminista à Ciência. Uma Ciência Feminista?". In: COSTA, A. A. A. e SARDENBERG, C. M. B. (Orgs.). **Feminismo, Ciência e Tecnologia**, Salvador: Coleção Bahianas, 2002. p. 89-120.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

___. Prefácio a *Gender and Políticas* of history". In **Cadernos Pagu**, nº 3,1994, Campinas/SP. p.11-27.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. SILVA, T. T. (org.) **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petropólis, RJ: Vozes, 2000.

SOARES, C. E. C. Só o sangue vinga o sangue: laços de família como justificativa para a vida no cangaço. **Ariús -** Revista de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal de Campina Grande, 2011.

STAM, R. e SHOHAT, E. **Estereótipo, realismo e representação racial.** Rio de Janeiro: Imagens, 1995.