

A IDENTIDADE DO SER MULHER, MULHER NORDESTINA E SUAS SENSIBILIDADES NOS FILMES: “O AUTO DA COMPADECIDA E LISBELA E O PRISIONEIRO”.

Erika Derquiane Cavalcante

Graduada em História pela Universidade Estadual da Paraíba-UEPB.

Quando pensamos em identidade logo nos vem à mente a nossa identificação, no entanto esta questão é muito mais complexa visto que a identidade delimita e procura dizer o que se é. Ela homogeneiza e classifica criando identidades desejáveis e que são tidas por normais. Os estudos pós-estruturalistas problematizam a formação das identidades apontando que estas não são naturais, como se fossem inerentes ao ser, mas pelo contrário, são o resultado de construções sociais e culturais. São, hierarquizadas, refutadas, reapropriadas, subjetivadas, enfim são construídas historicamente. As identidades, então, estão intrinsecamente ligadas às subjetividades que sugere a percepção sobre quem somos, sobre o nosso eu. Envolvendo, portanto, nossos sentimentos e pensamentos. Percebemos que as subjetividades não são estáticas, fixas, pelo contrário são influenciadas pelas produções e artefatos culturais, dentre os quais elegemos o cinema para nosso objeto de estudo. Sendo assim, a partir das proposições apontadas por Hall (1997), Silva (2000) e outros autores, nos propomos a problematizar as posições dos sujeitos femininos e as sensibilidades construídas nas produções cinematográficas que tenham por cenário o espaço Nordeste. Tomamos como fonte para esta análise os filmes: O Auto da Compadecida, peça de autoria de Ariano Suassuna e Lisbela e o Prisioneiro peça teatral de Osmar Lins, ambas adaptadas para o cinema em 1999 e 2003 respectivamente e dirigidas pelo diretor Miguel Arraes. No desenrolar de ambas as tramas percebemos a recorrência de três estereótipos: a mocinha (Rosinha, Virginia Cavendish e Lisbela, Débora Falabela), a mulher que trai (Dora, Denise Fraga e Inaura, Virginia Cavendish) e em algumas passagens encontramos a “mulher – macho”. A narrativa que acompanha as personagens as aprisiona em espaços delimitados _pertencentes a cada uma de suas identidades - que nos leva a conclusão de que apesar dos cenários escolhidos e dos enredos desenvolvidos permanecem as ratificações sobre o ser mulher no recorte espacial em questão.

Palavras chave: identidade, gênero e mulher.

Quem sou eu? O que faz com que eu seja um ser diferente de você, que relações de poder e saber me constitui como tal e me colocam em determinado lugar e não em outro? Durante toda a nossa vida assumimos vários papéis sociais que nos atribuem diferentes lugares: sou filha, irmã, professora, amiga. Sei que sou eu porque não sou você, que passa a ser o meu “outro”. Assim a identidade parte de uma alteridade, que nos classifica e nos coloca em posições distintas na sociedade e que nos faz ver ou ser o outro. “*Nesta perspectiva, a identidade, é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define diferença (...)*” (SILVA, 2005, p. 75-76) .

Assim, podemos dizer que a identidade é relacional a uma diferença que classifica, separa, homogeneiza e está intimamente ligada as relações de poder, criando identidades desejáveis e que são tidas como normais. Desta forma, tudo o que for diferente passa a ser o outro e nesse contexto vemos que *“A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade (...)”* (SILVA, 2005, p. 83) . Nesse sentido, percebemos que a identidade assim como a alteridade não são naturais, como se fossem inerentes ao ser, mas pelo contrário, são construídas cultural e socialmente

Por isso, a questão da identidade nos leva a pensar sobre a constituição das identidades femininas, tendo em vista que o referencial da masculinidade constitui esta identidade. Assim, o objetivo deste artigo é tentar perceber de que forma essas identidades femininas são representadas pelas produções cinematográficas escolhidas para esta análise.

A história das mulheres é relativamente recente, pois apenas com as discussões realizadas pelos Annales e com a contribuição do movimento feminista e da história cultural, a mulher passa a ser sujeito da história se constituindo como objeto de estudo a partir da década de 1970. Nesse mesmo período surge o conceito de gênero, que se baseia na construção do ser mulher e do ser homem, indo de encontro com a idéia que vê as características masculinas e femininas como uma condição inerente a cada sexo e, portanto, natural.

Nesse sentido, o conceito de gênero deve ser analisado sobre o prisma da construção social, através dos discursos e práticas que instituem esses lugares tentando compreender os efeitos destes na construção das identidades femininas e as relações de poder existentes. Então questionar as identidades e as diferenças sob esta ótica significa questionar e problematizar sobre as posições binárias que se determinam como a norma. Segundo Silva (2005, p. 83) *“(...) A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença (...)”* .

Portanto, as relações de poder estão intrinsecamente ligadas às definições de identidade e diferença, pois, por meio dos discursos e práticas, instituem o ser mulher e o ser homem, constroem-se os papéis sociais relacionados a cada sexo como identidades fixas, imutáveis, e os indivíduos, nesse caso, já nasceriam com uma essência. Essa noção de essência faz com que assumamos essas posições de sujeitos como características inerentes a nós e que nos acompanharia por toda a vida. No entanto, partimos do pressuposto de que não existe uma essência, nós nos tornamos o que somos através de um processo exterior a nós que nos constrói ao longo de nossa existência e que nunca esta completa, acabada. Logo, as identidades são móveis, fluidas, são histórica e culturalmente construídas. Assim, vemos que

(...) não devemos (...) nos contentar com o diagnóstico apressado que caracteriza a especificidade a partir de uma diferença (sexo masculino ou feminino, gênero masculino ou feminino), mas definir a natureza desta diferença, diferença que imprime suas marcas nas

práticas femininas, mas que encontra a sua lógica no código de comportamento comum aos dois sexos. O essencial não é opor uma definição histórica a uma biológica da oposição masculino/ feminino, mas de tentar identificar, para cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam, como um dado “natural” logo, biológico, a divisão social–logo histórico - dos papéis e funções exercidas por homens e mulheres (...) (PRIORE, 2005, p. 233).

As identidades, nesse contexto, estão intimamente ligadas às subjetividades. Mas o que viria a ser essa subjetividade? Subjetividade é o que pensamos que somos e aquilo que dizem que somos, é a forma como nos definimos como um ser supostamente completo. Subjetividade é a maneira como tomamos para nós as influências externas e relacionamos esses aspectos com nossas formas de viver, ser, sentir e de construir e reconstruir nossas formas de perceber o mundo. Assim, a

(...) “Subjetividade” sugere a compreensão que temos do nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem nós somos”. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. (WOODWARD, 2000, p. 55).

Percebemos, então que as subjetividades não são estáticas, mas pelo contrário, ela é modificada, criada e recriada, pelo movimento constante e incessante entre o que sentimos e o que nos afeta no meio social, nos in-formando constantemente sobre quem poderíamos ser ou não. Produzindo, assim, identidades e sensibilidades.

Estas por sua vez estão ligadas à produção cultural, que nos influenciam e constroem e reconstroem nossas subjetividades. E o cinema é um desses espaços de difusão de imagens e mensagens que contribuem para a construção de uma visão de mundo e uma percepção de si. Desta forma, subjetividade e cultura são indissociáveis, uma não existe sem a outra, pois a subjetividade se orienta pela cultura, e essa por sua vez, não tem êxito sem que seja subjetivada.

Nesse sentido, vemos que também as identidades são influenciadas por esses artefatos culturais que constroem significados, relacionando-se com as subjetividades. Desta forma as identidades são produzidas/ sugeridas, também nos filmes, um produto midiático que tem o poder de atribuir significados, de cristalizar identidades sociais desejáveis e que são tidos como naturais.

(...) uma das funções do ilusionismo das imagens é dissolver as diferenças, ocultar a prática e encobrir a realidade através de um sentimento de identidade social: valores, símbolos, gestos e estigmas culturais são apresentados como naturais universais e usuais (...) (SALIBA, 1997, p. 125).

Desse modo, as produções cinematográficas se constituem em um rico material de pesquisa sobre a construção dessas identidades que são tidas por femininas. A partir de agora, pensando sobre o filme o Auto da Compadecida, temos a protagonista Rosinha (Virginia Cavendish), que é representada pelo estereótipo da mocinha delicada e doce que vive sob o patriarcado da sociedade vigente, este último representado pelo pai, o coronel Antônio Moraes

(Paulo Goulart). O coronel percebe que a filha já é uma moça e que está na hora de se casar, para proteção da honra dela e da família. A honra, neste caso, pode ser entendida em relação à preservação da virgindade, que uma vez perdida antes do casamento, resultaria na desonra, na vergonha de toda a família, e na conseqüente exclusão social, visto que ela passaria de moça “apta” para casar, para uma moça imprópria para este enlace e que por isso seria excluída, banida da sociedade dita “honesta” com relação aos valores morais e religiosos. Evidencia-se nesta passagem, o papel atribuído à mulher: se casar, ter filhos, perpetuar e zelar a família.

Este papel de esposa e mãe é constantemente ressaltado como algo natural, como se estivesse em sua “essência”, algo inerente à vida da mulher, cerceando outras possibilidades do ser, restringindo a identidade “(...) *Todos os essencialismos são, assim, culturais. Todos os essencialismos nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da identidade e da diferença*”. (SILVA, 2005, p. 86) . Além disso, a pureza evidenciada na personagem de Rosinha é enaltecida, visto que todos os homens da cidade a desejam; ela seria o ideal de mulher que corresponderia aos desejos masculinos. Vemos então, que a identidade de Rosinha é naturalizada, apresentando um comportamento cultural que se espera de uma moça solteira e de uma futura esposa e mãe nordestina, e essa identidade passa a ser considerada a normal, a desejável e, portanto a correta:

Normalizar significa eleger - arbitrariamente - uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. (SILVA, 2005, p. 83).

No decorrer da trama, Rosinha e Chicó (um dos ‘amarelos sabidos’) se encontram e se apaixonam, começando assim a aventura para que eles fiquem juntos. Nesse contexto, Rosinha vai se mostrando capaz de romper com as ordens do pai e escolher o próprio destino lutando pelo amor de Chicó. Para que a felicidade de ambos se concretize, Rosinha é igualada a João grilo na esperteza de achar soluções para os problemas. No final, Rosinha e Chicó se casam, pois o pai acha que o noivo é “doutô” advogado, fazendeiro, dono de muitas terras, fala três línguas e é muito ‘macho’, visto que deu como garantia da verdade de suas identidades (desejáveis) “*uma tira de couro das costas em pagamento a reforma da igreja*”. Portanto, para que o casamento aconteça não há o menor empecilho visto que o noivo aparentemente, se enquadra nas exigências do pai, que ‘abençoa’ um casamento arranjado por conveniência, o que manteria o status da família. Mas logo a ‘farsa’ é descoberta, o coronel descobre que Chicó é “um cabra frouxo” e sem posses. Rosinha, então, é deserdada ao fugir com ele e João Grilo.

Já Dora (Denise Fraga), aparece como o estereótipo da mulher que trai o marido, da mulher “chifreira”, muito comum nos cordéis nordestinos, e em músicas relacionadas ao Nordeste. Ela é

a mulher do padeiro, tem uma vida relativamente confortável em relação à população da cidade, um *status* diferenciado que dar a ela uma posição de poder com relação aos homens da cidade. Seu relacionamento com o marido Eurico (Diogo Vilela) é de uma profunda indiferença e distanciamento. Vemos isso quando João Grilo foi dar a notícia de que tinha um ente muito querido dela que estava doente, ela achando que era Eurico fala: “*eu quero é que Eurico se dane!*” Assim, ela parece não ter nenhum sentimento de amor pelo marido, que é tratado como um covarde pela mulher. E Dora busca o ideal de macho valente na relação com outros homens com quem mantém relações extraconjugais.

Embora essa personagem pudesse ser descrita apenas enquanto a ‘mulher que trai’, seu personagem é mais complexo na medida em que é representada com várias nuances de poder, pois em algumas cenas ela manda no marido, que faz tudo o que ela quer sem questionar, inclusive se anulando completamente em função de fazer-lhe as vontades. Já nas cenas com os amantes, ela quer que eles lhes dêem ordem. As relações de poder são deslocadas, ela parece ter a necessidade de um homem que tenha autoridade sobre ela e que a domine, isto fica comprovado na fala dela que diz: “*eu adoro um homem brabo!*” Vemos, então, que Dora, apesar de ser colocada na condição de mulher casada, não se enquadra no papel que lhe é atribuído enquanto tal: ela tem desejos distintos daqueles que seriam considerados próprios para as mulheres casadas, que poderíamos considerar como sendo uma mulher fiel, que vive em função do marido e se restringe aos afazeres domésticos, e que permaneceria no âmbito da vida privada. Nesse contexto, Dora é representada como anti-norma, como a desviante dos padrões tidos por corretos: ela é o “outro”, constituindo-se como uma identidade negativizada.

A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações de quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. (SILVA, 2005, p. 82).

Ao final do filme, perto da morte, Dora assume outras posições de sujeito em relação ao marido, e passa a demonstrar todo o amor que ela sentia por ele dizendo que “... *o amor que ela sentia por ele e o medo que ela tinha de perdê-lo era tão grande que trair ele era matar esse amor aos poucos...*”. Percebemos que a identidade de Dora é alterada como se ela voltasse à sua essência, uma mulher que se deixa comandar pelo ‘coração’, pelos sentimentos; ela agora é uma mulher que ama seu marido, e era em nome desse amor que transgredia os códigos culturais associados a seu gênero. Mas há o momento específico para a redenção, ironicamente, próximo de morrer: se restabelece a essência “naturalmente” feminina.

Mas tudo isso ocorre quando o casal está diante da possibilidade irrevogável da morte. E Eurico e Dora, morrem abraçados com um único tiro, numa representação de que os dois, marido

e mulher, unidos pelos laços matrimoniais, são uma só pessoa, uma só carne, uma representação da eficiência do casamento católico, já que nesse instante suas identidades de gênero são retomadas em sua essência, posto que não só Dora assume o papel da esposa amorosa, mas Eurico, ao se posicionar na frente de Dora na hora do tiro, em uma atitude de proteção, evidencia uma construção da identidade feminina que a representa como o “sexo frágil”, na qual a mulher necessita ser protegida, e só um homem forte e corajoso seria capaz de oferecer essa proteção, principalmente se esse homem é o marido: restituiu-se também o lugar de Eurico como homem macho e capaz de proteger a esposa.

No entanto, momentos antes, ao serem intimados pelo cangaceiro a sair da igreja para morrerem, Eurico fraqueja ao sair e Dora o ajuda a se erguer dizendo-se mais macho que muito homem. Essa é a única passagem do filme na qual se faz referência à representação da mulher macho, identidade muito forte e construída para identificar e classificar a mulher que pertence a região Nordeste. Esta identidade feminina nordestina foi construída em relação ao homem nordestino, sem o qual não poderia adquirir sentido, visto que a identidade é relacional a uma diferença. Na idéia de se construir o homem nordestino como aquele que não tem medo, de pensá-lo como forte e resistente ao clima árido, que assola o sertão, o torna o tipo regional que se adaptou a vida difícil e sacrificada dessa região, e esta mesma dificuldade o tornava um homem viril, macho, corajoso. Dentro deste contexto, a mulher também foi sendo construída em relação a esta identidade masculina, e ela também, em decorrência das condições de sua região, passou a ser masculinizada, até a mulher tinha que ser macho para sobreviver aos obstáculos, como nos informa a citação abaixo:

(...) A mulher-macho era aí uma exigência da natureza hostil e da sociedade marcada pela necessidade de coragem e destemor constante. Portanto, o discurso regionalista nordestino vai criando não só o homem nordestino, mas a própria mulher nordestina como caracterizados por traços masculinos, traços da sertaneja. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 247).

Neste caso, quando Dora se coloca como sendo mais macho do que muito homem, ela está se referindo a valentia e a coragem que demonstra frente ao cangaceiro, não tendo medo da morte, ajudando seu marido a se erguer, visto a paralisia que o medo infligia a Eurico.

Dora é uma personagem estereotipada, pois representa a mulher que trai. No entanto, ao final da trama, é perdoada pelo marido e no julgamento final por Deus, indo para o purgatório, consumando nossa idéia sobre a representação do poder do casamento abençoado pela Igreja católica e a ratificação da essência das identidades, aspectos estes que de outra forma aparecem em “Lisbela e o Prisioneiro”. Neste filme, Lisbela, a protagonista, também está sendo mostrada sob a influencia da representação do casamento católico, pois deseja se casar de branco e passar a lua de mel no Rio de Janeiro, tudo como manda o figurino, assim ela sempre foge do

noivo em ter um relacionamento mais íntimo. Neste caso é ratificada a idéia da conservação da virgindade até que o casamento seja realizado.

Nesse sentido, Lisbela é representada como a mocinha da história, a boazinha e comportada, sua identidade é essencializada. Esta personagem tem a característica de ser sonhadora. Inserida no mundo do cinema, sonha em ter uma vida emocionante e apaixonante como nas imagens que ela vê nos filmes. Lisbela é órfã de mãe, desta forma, o responsável pela educação dela é o pai, o delegado da cidade. Ele, assim como o pai de Rosinha, se preocupa com a honra da filha, e da família. A honra, neste caso, também está vinculada a proteção da virgindade. Então, o pai adota um comportamento protetor, vigiando os dois.

Até essa parte da trama tudo está como “deve” ser: Lisbela na iminência do seu casamento e com um noivo aprovado pelo pai. No entanto, Leléu vai mudar a história. Eles se encontram pela primeira vez no circo, onde Leléu apresenta o espetáculo de *Monga: a mulher gorila*, e a partir desse momento, Leléu e Lisbela se apaixonam, mas ela resiste, visto que já é noiva e está de casamento marcado. Leléu não desiste e numa das idas de Lisbela ao cinema, Leléu se apresenta a ela, e outra vez sem obter êxito, pois a forma pela qual está acostumado a conseguir o afeto feminino nas cidades por onde passa não agrada Lisbela. Logo ele percebe que com Lisbela teria de ser diferente, usar outra abordagem que perpassasse o sentimento e não apenas o apelo sexual: “... eu sempre gostei de todas de uma vez só, é a primeira vez que eu gosto de uma só para sempre...”.

E assim começa o romance dos dois. Lisbela então termina o noivado com Douglas, que passou um mês no Rio de Janeiro e se apropriou dos costumes de lá, e isso se torna perceptível porque Douglas demonstra as diferenças entre as regiões quando fala para Lisbela o que pretende fazer: “No Nordeste o homem quando é traído tem que matar, se fosse no Rio de Janeiro eu enchia os cornos, te dava uns catiripapos e tava tudo certo, mas aqui no Nordeste eu vou ter que dar uma de macho...”. A partir dessa narrativa o Nordeste se constitui como o espaço do atraso, da barbárie, da violência, do não civilizado, em oposição ao Sul. As diferenças entre as regiões são também nesse filme constantemente ressaltadas, dando um peso negativo ao Nordeste.

A outra imagem feminina que se contrapõe a Lisbela é Inaura (Virginia Cavendish), que é representada pela mulher que trai. Inaura é uma ex-prostituta casada com um matador de aluguel chamado Frederico Evandro (Marco Nanini) e o trai com Leléu, por quem se apaixonou, chegando ao extremo de fugir do marido para ficar com o seu amor. É uma mulher que não tem medo de viver plenamente, não tem medo do amor ou do que as pessoas vão falar. Mas sua identidade é representada à margem da sociedade, uma mulher que não se prende às convenções, aos padrões impostos; é como se ela não tivesse nada a perder, diferente da mocinha que já tem seu futuro ‘promissor’ traçado.

Ou nas próprias palavras de Inaura, ao tentar convencer Leléu da validade do seu amor e da necessidade da fuga dos dois, afirma sobre a vida de Lisbela: “(...) *ela tem um futuro todo pela frente: ta casando agora, vai ser mãe, dona de casa e eu já to desgraçada mesmo (...)*”. Novamente os papéis ditos femininos são ressaltados e até mesmo a personagem Inaura ver a si mesma como uma pessoa sem futuro, diferentemente de Lisbela, já que esta corresponde ao estereótipo da ‘moça de futuro’, aquela que tem direito ao casamento, visto como a sorte de toda mulher, como afirma a citação abaixo:

(...) não existe dúvida para quem escreve no começo do século XX de que o destino da mulher é o casamento, e que amor, maternidade e vida doméstica são coisas inseparáveis, e aquilo que realizaria e traria a felicidade para a mulher. Toda a vida dela deveria estar voltada para cuidar e dar amor e afeto aos seus maridos e filhos. (ALBUQUERQUE, 2003, p. 72).

Ressaltaremos também uma cena na qual Leléu, apesar de declarar o seu amor por Lisbela, dizendo que ela é a única, ele acaba se contradizendo na situação na qual se encontra na mira da arma de Frederico Evandro, prestes a morrer: “*tanta coisa boa na vida, tanta mulher bonita no mundo e eu aqui morto...*” Essa frase é repetida por mais duas vezes ressaltando sua posição viril, e afirmando seu papel social de ser homem, como se a fidelidade não tivesse espaço na construção do masculino. Assim, enquanto a mulher tem que se conservar “pura”, o homem tem que demonstrar a sua masculinidade e virilidade desde jovem, e um destes meios é através das suas conquistas.

No final do filme o autor utiliza o recurso de dois finais, um que poderia ter sido, mas não foi, e outro que de fato foi. O primeiro final é quando Frederico se prepara para matar Leléu e de repente Lisbela o salva atirando no matador que cai ao chão morto: todos ficam horrorizados por Lisbela ter matado uma pessoa, principalmente o pai que não queria que sua filha carregasse o nome de assassina, daí seu primeiro impulso é o de encobrir o que tinha acontecido. E em virtude do que ocorreu, ele consente que a filha vá embora com Leléu, já que simbolicamente sua filha tinha desgraçado a própria vida ao assassinar Frederico como também tinha manchado o nome da família ao se tornar uma criminosa, e filha do delegado.

Na segunda cena, o cenário é o mesmo: todos vêem Lisbela com a arma na mão, no entanto quem atira no próprio marido é Inaura, a quem um ato como esse é aceitável, diferente de Lisbela. Posteriormente, Inaura assume a identidade do marido tornando-se matadora de aluguel, como uma herança que ele a deixara, passando a repetir o mesmo ritual que Frederico realizava depois de matar uma pessoa: acender uma vela de libra na igreja em memória do morto, já que para ela Frederico foi o primeiro, foi quem a iniciou no trabalho. Nesse sentido, Inaura ao assumir a identidade do marido, tornando-se matadora de aluguel, passa a assumir, também, a identidade da mulher-macho. Ela incorpora o comportamento do marido, ao realizar o

ritual que o mesmo fazia após matar uma pessoa, e incorpora também os objetos pessoais de Frederico, que são o instrumento de trabalho (o revolver), e os óculos escuros. Inaura é o “outro” novamente, é o anti-modelo. E se Inaura se apropria do comportamento e ofício do marido, não depende, portanto, de um homem, ela circula em um universo masculino para sobreviver. Mantem-se então a idéia de que no Nordeste até a mulher tem que ser macho, nesta região viril, forte, masculina, não há lugar para a feminilização.

O autor usa esse recurso cinematográfico, nos fazendo pensar que as duas teriam a mesma coragem e o mesmo amor e seriam capazes de tudo para salvar Leléu, levado à idéia de que as mulheres são iguais, homogeneizando a identidade feminina e cristalizando a idéia de que todas seriam, sempre e unicamente, motivadas pelo amor, caindo no rótulo de que as mulheres são movidas pelo coração, pelos sentimentos, enquanto que o homem seriam guiados pela cabeça, pela razão.

A historiografia de inspiração psicanalítica vai defender a existência de uma “psique feminina” em oposição a uma “psiquê masculina”. Não conseguindo se opor a tradicional divisão entre dois eus, um se assentando na esfera da racionalidade, do pragmático e do utilitário, o eu masculino, e o outro se assentando na esfera da irracionalidade, do sentimento, do fantasioso, do pouco prático, o eu feminino, este discurso quase sempre se limita a inverter o sinal do discurso que valoriza o que seria o “eu” masculino, valorizando o sentimental, as dimensões afetivas representadas pelas mulheres. (ALBUQUERQUE, 2003, p. 22-23).

Nesse caso, o amor igualaria as duas, mas não é o que acontece de fato. Verificamos que o assassinato é permitido a Inaura, diferentemente de Lisbela, e além disso Leléu já fez a sua escolha, fazendo uma diferenciação nítida entre as duas durante as cenas: quando é Lisbela quem atira, ele a chama de “minha bandeira brasileira” e quando é Inaura de “minha bandeira pernambucana”. A analogia que Leléu faz com Lisbela e a bandeira brasileira conduz a idéia de nação, reunindo, assim, todos os estados, e passa a impressão de ter ela uma importância maior. Lisbela incorpora o todo desejado por Leléu, enquanto que Inaura sendo relacionada a bandeira pernambucana, representa um único estado, de uma região marginal e que tem, então, um papel secundário, inferior. Suas identidades são delimitadas e hierarquizadas. “(...) *O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes.*” (SILVA, 2005, p.81) .

Vemos então, que em ambos os filmes aqui analisados, os papéis femininos são constantemente ressaltados e que existe a predominância da mocinha dita típica do interior nordestino, da mulher que trai e da mulher-macho. Todas representadas em situações diferentes e com distintos significados simbólicos e sociais, os quais foram produzidos e que permanecem em um mesmo estado, delimitando seus espaços, seus modos de agir, sentir, viver, se relacionar, enfim construindo posições de sujeitos permanentes e que limitam outras formas do ser. É necessário destacar também que elas só existem em função dos homens, não tem vida própria

nas histórias, evidenciando uma visão do feminino pelo masculino e não da própria mulher, que aparece agindo sempre em decorrência do amor que sentem por algum homem. No entanto, não se pode deixar de notar que todas elas, de um jeito ou de outro, também burlam o social e o enfrentam em virtude desse amor.

Percebemos então que as identidades são diversas em sua pluralidade, são móveis, fluidas. Assim, devemos sempre questionar as identidades de gênero, desconstruindo-as, historicizando-as e produzindo, a partir daí, outros caminhos, configurando novos espaços, novas histórias, que perceba todas as diferentes formas de ser mulher, ser homem e ser homem e mulher nordestinos.