

ENTRE LIVROS E TELAS – RETRATOS DA INVISIBILIDADE DAS MULHERES NO MOVIMENTO DO CANGAÇO

Dalila Carla dos Santos*

Resumo: O texto busca elucidar como a história contada e retratada nos livros se insere na memória das pessoas, tendo como base o contexto do movimento do Cangaço e o filme *Baile Perfumado* (1997). Faz-se necessário apreender se o esquecimento e o papel coadjuvante na História do Brasil dado às mulheres é refletido na projeção cinematográfica.

Palavras-chave: Gênero, História das Mulheres, Cinema Nacional e Cangaço.

Introdução

O cinema, enquanto elemento de comunicação, apresenta-se como um grande responsável pela instauração de versões da realidade. Dentro da narrativa de uma película encontramos um mundo que tenta parecer com o real, mas que possui sua própria dinâmica. Assim, o cinema passa uma visão de mundo para aqueles que assistem aos seus produtos 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, 2001: 2).

Considerando as possibilidades instituídas por seus discursos verbais e imagéticos, segundo Paiva (2006), o cinema pode se constituir como um campo de discussão sobre a questão de gênero, trazendo à tona a reflexão sobre relações entre homens e mulheres, como uma tentativa de flexibilizar esses dois conceitos. Desse modo a ficção brasileira poderia contribuir “(...) para a desmontagem da ideologia patriarcal e do comportamento machista, remetendo aos novos estilos de estrutura familiar, novas modalidades de tribalização, afetividade e sociabilidade” (p.11).

No cinema brasileiro, as discussões sobre a representação é antiga, porém ainda são raros os estudos sobre a efígie nordestina e as diferenças entre o discurso imagético para personagens masculinos e femininos. 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. A resignificação (ou

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM / UFBA) bolsista FAPESB.

não) da representação das mulheres nordestinas é carregada do discurso histórico, a partir de uma perspectiva androcêntrica.

História das mulheres nordestinas

A História do Brasil é repleta de falhas nas narrativas dos acontecimentos que construíram a memória do país. Esta realidade fica mais evidenciada quando a recortamos para o Nordeste, região colocada como periferia em relação ao centro econômico-político-social do Brasil. A situação se agrava quando voltamos os olhos para as mulheres, estereotipadas em determinadas “caixinhas” que enquadram seus comportamentos, pensamentos, sentimentos e história.

Fazendo uma análise histórica, iremos encontrar basicamente três “tipos” de mulheres que povoaram e construíram a região Nordeste: as mulheres brancas e burguesas, as mulheres brancas e pobres e as escravas. As senhoras das elites eram bem arrumadas, cuidadas e educadas. Coordenavam as atividades da casa, cuidavam da criação dos filhos e produziam produtos de artesanato, como bordados e costuras. As mulheres brancas, mas que não pertenciam à elite burguesa, não foram muito retratadas pela história. Pois não tiveram seus rostos e corpos capturados e eternizados em pinturas, como as mulheres ricas. As mulheres pobres realizavam atividades domésticas e auxiliavam na lavoura, manuseando alguns artefatos. Ambas as mulheres tinham uma característica em comum: a submissão aos pais e maridos.

As mulheres escravas podiam ser cabocla, morena ou negra. Trabalhavam nas casas dos senhores de engenho e na lavoura, também serviam como amas de leite e muitas vezes eram obrigadas a prestarem serviços sexuais aos seus patrões (FALCI, 2002).

No século XIX as mulheres nordestinas, como todas as mulheres da época, não eram vistas como sujeitos, configuradas como incapazes de participarem da vida pública. Essa realidade era comum nos centros urbanos e se agravava no Nordeste, ainda passando por situações econômicas e sociais precárias. Em sua maioria, as mulheres não sabiam ler e escrever e as poucas que tinham algum conhecimento eram oriundas de famílias ricas e estudavam em outros locais, como a capital federal da época (Rio de Janeiro) ou mesmo em algum país da Europa (FALCI, 2002).

A autora Miridan Knox Falci (2002) afirma que no sertão nordestino, como em todo o país naquela época, as famílias ricas perpetuavam o costume dos casamentos arranjados pelos pais. Estes escolhiam os futuros maridos de suas filhas em sua maioria estudantes de direito ou medicina e filhos de ricos fazendeiros. Aos pretendentes eram oferecidas as heranças das moças de elite, que aceitavam a imposição de seus pais e os conselhos de obediência de suas mães. A filha mais velha deveria se casar primeiro, entre os 15 e 18 anos. Se a moça chegasse aos 25 anos sem se casar era mal vista pela sociedade e motivo de vergonha para a família. Às que 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, tinha como uma de suas faces, a violência aplicada às mulheres que cometiam adultério.

A identidade das mulheres nordestinas, assim como a da maioria das mulheres, sempre foi representada da perspectiva androcêntrica da História. Se as mulheres dos grandes centros urbanos do Brasil foram poucas retratadas, as nordestinas são quase apagadas dos registros. Não se reconhece o vigor, a determinação e a participação em diversos âmbitos de algumas mulheres que derrubaram determinados paradigmas sociais vigentes no passado, principalmente na região Nordeste, onde os mandamentos patriarcais eram muito fortes. Alicerçado pela construção cultural e social da imagem do “cabra - macho”, homem destemido, senhor de si e de sua família. Esta denominação parece certificar a mescla de comportamentos humanos e animais no homem, assegurando, por exemplo, o costume da violência.

Essa representação da História dita oficial é retomada em diversos momentos e por diversas vias, sendo o cinema uma das mais recorrentes. Segundo Gledson Ribeiro de Oliveira (2003) o audiovisual deve ser considerado e estudado “como agente histórico criador de ideologia política associada à moderna indústria cultural (...)” (p. 99).

História projetada

Os meios de comunicação constituem-se como ferramenta para contar momentos históricos da nação brasileira, sempre fazendo um recorte e inserindo em seu discurso suas bases ligadas aos contextos sócio-culturais. A mídia¹ é produto e produtor das representações

¹ Utilizamos o termo mídia como significado de meios/veículos de comunicação: TV, rádio, cinema, publicidade, etc.

que cercam o imaginário coletivo. Enquanto produto ela tenta colocar nas suas produções um recorte da realidade e conseqüentemente, gera a criação de um mundo apresentado como real aos seus espectadores. No caso do cinema, acrescentando o ponto de vista do autor, roteirista, diretor e produtores da obra midiática, o filme (re) produz a “realidade” escrita e contada inúmeras vezes ao longo dos anos pelos historiadores. Esta parceria entre os livros e as telas chega aos olhos dos telespectadores como a verdade universal e inquestionável do que aconteceu em nosso passado, muitas vezes distorcendo fatos históricos.

Não apenas a História, mas a literatura, as produções televisivas e cinematográficas, quando não apagam as mulheres de seus trabalhos ou as colocam como submissas e coadjuvantes. Quando o recorte é para a região Nordeste, quase sempre estereotipizam as mulheres como “mulher-macho”. Um ser que se adaptou as condições climáticas e sociais do local onde conviveu, tornaram-se rudes, grosseiras e secas, como a região. A máxima de Euclides da Cunha (1968) de que “todo o sertanejo é antes de tudo um forte” também foi adaptada ao “comportamento natural” das mulheres nordestinas.

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, 2002:54).

Essa configuração masculinizada das mulheres se fixou no imaginário coletivo através da música “Paraíba” (1952) dos compositores nordestinos Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. O contexto desta canção corresponde ao meado do século XX, onde a submissão das mulheres brasileiras, e, em especial, as nordestinas, era algo presente na sociedade da época. Aqui, as mulheres que rescindiriam 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, 2007:64).

A transformação citada acima pela autora 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 das perspectivas do determinismo biológico e do patriarcado. A perspectiva histórica que engaveta as mulheres em modelos iguais não considera os contextos sociais, culturais, econômicos e de raça/etnia.

Mulheres ricas, mulheres pobres; cultas e analfabetas; mulheres livres e escravas no sertão. Não importa a categoria social: o feminino ultrapassa a barreira das classes. Ao nascerem, são chamadas “mininu fêmea”. A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também vieram o seu tempo e o carregaram dentro delas (FALCI, 2002:241).

Essa é a configuração do imaginário coletivo em relação às mulheres nordestinas, constituída ao longo dos anos, por diversos meios. Estas identidades femininas são alicerçadas pela representação das mesmas. A representação social tem como objetivo dar sentido a realidade, dentro de cada contexto histórico, social e cultural. A representação acontece por via dos sistemas de signos (linguagem) e da concepção de cada um sobre o real, não correspondendo 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 e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e organizações materiais e espaciais (JODELET, 2001:18).

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. Por conseguinte, as representações criam identidades, situando os indivíduos na sociedade. Assim, acabam por criar e conduzir comportamentos e práticas coletivas. Do mesmo modo que elas justificam estes comportamentos e práticas, as representações sociais explicam e justificam as mesmas. Gera-se um ciclo de movimentos circulares, onde circundam as interações sociais.

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 efígie. Assim, as narrativas representacionais "possibilitam (...) a compreensão, o gerenciamento e o enfrentamento do mundo que o cerca" (JODELET, 2001, p. 31), a partir do agrupamento de sujeitos que constituem e disseminam um discurso

defendido por cada uma destas coletividades, caracterizadas como construções simbólicas fomentadas de cunho político, histórico e cultural que

(...) 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 (ALMEIDA e SANTOS, 2005:42).

O Cangaço nas páginas

Do ponto de vista da historiografia, muitos estudos referentes ao cangaço também já foram produzidos, uma vez que esta temática foi e continua sendo um ponto de discussão sobre o qual emergem diversos questionamentos que contribuem para a produção de pesquisas [acadêmicas](#) e profissionais. A relevância deve-se, em parte, ao fato do movimento do cangaço ter marcado a história regional e nacional, mas também, segundo Caio César Gomes (2009), por esse ter uma grande influência ainda hoje na cultura popular do nordeste brasileiro, seja na literatura, no artesanato, nas quadrilhas juninas etc. Está na memória, no imaginário coletivo.

A prática do cangaço marcou um interessante momento da História do Brasil. Grupos de homens armados vagavam pelos sertões, principalmente pelo nordeste, buscando meios de sobrevivência, enfrentando poderosos com o uso de suas armas e de sua coragem. O termo “cangaceiro”, em suas origens, faz referência ao termo “canga”, peça de madeira colocada nos animais de transporte. Assim, a palavra cangaceiro, originalmente, faz uma alusão aos utensílios que os cangaceiros carregavam em seu corpo (O CANGAÇO, 2008, p. 1).

Com presença marcante no movimento do cangaço, as mulheres nordestinas participavam das andanças pelo sertão seguindo seus maridos. A entrada das mulheres na mobilização, normalmente, acontecia por via do rapto das mesmas pelos cangaceiros. Os raptos eram comuns no Nordeste na década de trinta do século XX. Os homens “carregavam” as jovens à contra gosto dos pais. Eram perseguidos pelas famílias, pois representavam uma vergonha para o patriarca ter uma filha raptada por um homem que não era de seu agrado.

Segundo Lamartine Lima², não existem relatos de mulheres que entraram no cangaço desacompanhadas de um homem. Em alguns raptos cometidos pelos cangaceiros, as mulheres iam por vontade própria. Nesta conjuntura, “a fuga ou rapto podia significar idéias de liberdade, vontade própria [...]” (FALCI, 2002, p. 268)

Uma curiosidade histórica da relação entre os gêneros no Cangaço diz respeito ao âmbito privado e as atividades domésticas. Segundo João de Souza Lima (2010) as cangaceiras não realizavam afazeres domésticos. Estas ficavam a cargo dos próprios homens do bando ou de mulheres contratadas para realizarem as tarefas domésticas nos acampamentos.

Corte cinematográfico

No campo das representações sociais, o cinema se destaca como um grande (re) produtor de discursos e na perspectiva nacional, a temática nordestina é um dos temas mais estereotipados, sendo as mulheres desta região alvo constante deste tipo de conceituação. As películas brasileiras conduzem suas narrativas abordando a figura feminina como coadjuvante e submissa aos mandamentos de uma sociedade patriarcal.

Observamos no cinema brasileiro da década de 1990 uma determinada modificação na abordagem das mulheres nordestinas ao longo dos anos. Os questionamentos do movimento feminista e os estudos realizados nesta área foram primordiais para diferenciar o discurso trabalhado pelo cinema sobre as mulheres. As relações entre estas e os homens 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: 11).

Ainda segundo o autor (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

² Palestrante do seminário “Cangaço: histórias e revivências”, realizado entre os dias 17 e 19 de Junho de 2008 em Salvador-Ba.

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).

O cinema brasileiro da década de 1990, no Brasil, 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 se desestimularam e realizaram seus filmes, muitos deles ligados às temáticas referentes ao Nordeste.

Produzido e dirigido pelo pernambucano Paulo Caldas, *Baile Perfumado* pode ser considerada uma fonte para pensar a participação das mulheres no Cangaço. A narrativa conta a história real da saga de Benjamim Abraão (Duda Mamberti), um libanês, que objetiva arrecadar dinheiro para fazer um filme com o bando de Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos), na década de 30 do século XX. Uma iconografia importante porque registrar “um percurso extraordinário na história das imagens do nordeste, a partir de orientações éticas e estéticas, líricas, transgressivas, renovadoras” (PAIVA, 2006, p.10).

Imagens nordestinas que colaboram para a construção de uma idéia de mulheres que mescla diversas identidades. Em um determinado momento, as mulheres nordestinas são apresentadas como extremamente ligada à religião e aos mandamentos da igreja e da instituição familiar. Outrora, como indivíduos capazes de revolucionarem a postura feminina adequada para a época, por via da sua participação no Cangaço e/ou por atitudes controversas ao contexto histórico narrado na película. Atenta-se para a representação das relações de gênero presentes no filme.

Os cheiros do Baile

Em *Baile Perfumado*, as mulheres nordestinas despontam no filme como figuras fortes e determinadas através da personagem de Maria Bonita (Zuleika Ferreira). Em sua primeira cena, a cangaceira assistiu a um filme no cinema de uma cidade na companhia do marido

Lampião. Na volta para o acampamento, Virgulino deixa claro para seu bando que o passeio foi exclusivamente para agradar a esposa. Nestas imagens, como em outras ocasiões na película, fica nítida a influência de Maria sobre as ações de seu companheiro e do bando. Maria Bonita está ao lado de Lampião, colocada como uma mulher forte, tratada de maneira igual pelos demais cangaceiros.

Na narrativa fílmica, 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 uma decisão importante como na seqüência de falas em que um cangaceiro afirma a coragem de Dadá ao descrever como esta enfrenta um homem. Paradoxalmente a estas imagens, segundo Cláudio C. Novaes, “o sexo da violência no cangaço é o masculino, conforme a cultura patriarcal do Nordeste brasileiro. Mas, Lampião introduziu as mulheres no cangaço, estas passaram a viver as mesmas experiências ativas e passivas da violência, no entanto a memória patriarcal ainda reluta em aceitar o novo papel feminino nas mesmas condições do homem.” (NOVAES, 2007, p. 3).

Outros estudos feitos ao longo dos anos, por diversos pesquisadores, afirmam que nenhuma mulher foi para frente de combate durante as batalhas entre cangaceiros e volantes. Corroborando com estas idéias, as imagens presentes no filme *Baile Perfumado* evidenciam a existência de cangaceiras apenas nos acampamentos. Não temos nenhuma cena em que as mulheres estejam empunhando armas ou em combate. Apenas quando Benjamin Abraão solicita a Lampião autorização para filmar seu bando como se estivesse em luta, algumas cangaceiras, por conseguinte, pousam para a câmara do fotógrafo segurando armas.

Apesar da convivência em um local árido, no meio do mato, as cangaceiras que aparecem em *Baile Perfumado* se apresentam de maneira muito feminina. Sempre de cabelos arrumados e bem vestidas. Os homens também são figuras vaidosas, como podemos verificar na cena em que Maria Bonita penteia e enche de perfume Lampião. É interessante notar a dinâmica entre a cena real, capturada por Benjamin Abraão e a montagem da mesma na película. A realidade e o ficcional se misturam, mostrando a linha tênue que os separa.

Outro exemplo de mulher que subverte a ordem patriarcal - machista da época no filme *Baile Perfumado*, em especial ao marido, é Jacobina (Giovanna Gold), esposa de Zé do Zito (Chico Dias). Durante a visita de Benjamin Abraão, à sua casa, ela desobedece às ordens do esposo em determinados momentos, principalmente no jantar. Neste período da refeição, a esposa não fala uma palavra sequer, mas durante a conversa do marido com o libanês, regada

a cachaça, aproveitando-se da embriaguês do marido, a mulher interfere várias vezes, reclama do homem, dá sua opinião sobre os ataques dos cangaceiros e afronta a autoridade marital, afirmando que o mesmo não consegue beber muito. Zé do Zito reclama e reforça nas suas falas a posição de inferioridade da mulher na sociedade nordestina mandando que esta se retire da sala, porque a conversa “não tava pra mulher”. Contudo, Jacobina não dá importância ao fato e continua sua conversa com Abraão, sem mais interferências do marido.

Jacobina é descrita pelas imagens como uma mulher corajosa e determinada, afirmando ser muito mais valente do que muito “cabra” que ela conhecia. Dentro desta configuração das mulheres nordestinas como independentes e de opinião própria, ela não podendo enfrentar diretamente a postura patriarcal de Zé do Zito, se insinua para Benjamin Abraão e trai seu marido com o libanês em sua própria casa, com a presença do mesmo na residência, reforçando a idéia de traição como um comportamento possível de contraversão ao machismo.

Segundo a autora Miridan Knox Falci (2002), o adultério no Nordeste brasileiro, até meados do século XX, cometido pelas mulheres era combatido com violência. Muitas destas eram devolvidas a família, que podiam rejeitá-las, e não conseguiam arranjar um segundo casamento, devido à má fama de adúltera. No caso de Jacobina, a traição não é descoberta pelo marido.

Diferente do primeiro caso, a outra traição feminina ocorrida na película foi cometida quando a personagem Auxiliadora, intitulada de “Menina”, trai seu marido Pedro (Servílio Gomes), também com Abraão. Esta mulher mostra-se submissa ao companheiro e à família, pois se casou com um homem mais velho e deficiente físico por vontade da família. A personagem de “Menina” aparece calada em todas as cenas, com exceção do momento em que ela venera, na frente do marido e da família, a coragem de Benjamim Abraão de estar na companhia do bando de Lampião. Insere-se outra quebra no discurso histórico e literário sobre as mulheres nordestinas, demonstrando que elas não estão totalmente submissas aos homens e a suas famílias, expondo suas opiniões.

A presença desses dois adultérios em *Baile Perfumado*, colaboram, desta maneira, para a interpretação de que as traições cometidas pelas mulheres nordestinas eram uma forma de subversão natural, praticada por aquelas que insurgiam contra a ordem machista. Pois, ambas as personagens que cometeram adultério, não foram claramente penalizadas, mesmo aquela que foi descoberta. E o discurso da violência volta-se como característico do homem

contra outro homem, quando Pedro mata Benjamim Abraão. Mas o filme não deixa claro que o homicídio foi cometido pela descoberta da traição ou pelo ciúme do marido por “Menina”. A agressão física contra as mulheres é negada no discurso proporcionado pelo filme.

Outro elemento presente no filme é a religiosidade aparece como uma “obrigação” das mulheres daquela época. Em todas as cenas da narrativa em que aparecem momentos religiosos, a presença feminina é maciça. Este aspecto é evidenciado até hoje nas comunidades do interior do Nordeste, onde encontramos as igrejas repletas de mulheres, de criança às idosas. É algo passado de geração em geração, em todas as paróquias as mulheres são responsáveis pela manutenção e organização da igreja e da casa do padre.

A chefia de família por uma mulher também é abordada pela figura de Dona Arminda (Geninha Rosa Borges). Uma senhora conhecida nas redondezas e responsável pela intermediação entre Benjamin Abraão e o Coronel João Libório (Cláudio Mamberti), que disponibiliza um empréstimo para o fotógrafo comprar os equipamentos necessários para a produção do seu filme sobre o cangaço, além de ser coiteiro de Lampião e realizar o encontro do libanês com o cangaceiro.

Quando questionada por Benjamin Abraão sobre a obrigatoriedade do casamento da personagem “Menina” com Pedro, a matriarca afirma que a mesma está cumprindo seu destino, que ela deveria agradecer por ter se casado. O motivo desta obrigação não é abordado durante a narrativa. Dona Arminda é apresentada como uma mulher forte e de muita influência na localidade onde mora, amiga de muitos coronéis importantes.

Dentro desse leque de personagens, observamos diferentes representações das relações entre homens e mulheres. A cultura patriarcal nordestina do início do século XX é retratada na película por via de alguns entrelaces de gêneros apresentadas. Mas a maioria das mulheres vistas em *Baile Perfumado*, em especial as cangaceiras, quebram como o discurso machista de submissão feminina e constroem uma outra relação, mais harmoniosa e equiparada entre os gêneros.

Considerações Finais

A partir da análise do filme *Baile Perfumado* (1997) e sustentado pelos estudos de gênero e história das mulheres, foi possível apreender as representações das mulheres

nordestinas presentes na narrativa fílmica. Por via de meios históricos e sócio-culturais, as mulheres sempre estiveram excluídas e sua relevância era constantemente omitida, contudo a diversidade de papéis das mulheres nordestinas apresentadas neste filme foi a principal evidência para mostrar que, diferentemente do que está fincado na História e no imaginário coletivo popular, as mulheres da região Nordeste tiveram função social importante em diferentes aspectos.

O filme insere as mulheres de forma humana em sua narrativa, estando estas em diversos contextos. *Baile Perfumado* responde aos requisitos da História Social, que conta os fatos históricos a partir das pessoas comuns, do cotidiano. Não dá ênfase apenas à um ou dois personagens que foram transformados em principais. O filme narra o enredo da construção do filme de Benjamim Abraão trazendo todas as pessoas que, de alguma maneira, estiveram envolvidas nesse processo. E a história de vida de cada uma delas passa por um recorte, situando e dando importância e visibilidade à cada sujeito dentro da grande narrativa.

A História Oral pode ser colocada como pano de fundo da narrativa de *Baile Perfumado*. Muitos são os mitos e as lendas contadas de geração em geração sobre os cangaceiros, principalmente sobre as passagens de Lampião pelas cidades do Nordeste. O filme não é apenas baseado nos escritos oficiais, mas nas lembranças e na história contada pelo povo, e as mulheres são sujeitos importantes nestes relatos. A memória e a subjetividade de cada pessoa que vivenciou estes momentos se faz presente no instante de contar os fatos. Elas são as fontes, as testemunhas de um dos movimentos populares mais significativas da História do Brasil.

Os historiadores brasileiros tem dado extrema atenção ao fato de que tais lembranças e memórias apóiam-se em convenções e noções culturais capazes ou não de dar credibilidade aos relatos de mulheres. Há todo um contexto cultural e histórico que os embasa, que irriga estas vozes do silêncio. Mas diante dos preconceitos contra a história oral é importante, contudo, não esquecer que a oralidade é subjacente a tudo o que se escreve em História e que grande parte dos documentos antigos sobre os quais trabalha o historiador foram produzidos pela tradição oral (PRIORE, 1998:229 - 230).

Baile Perfumado situa-se no tempo e no contexto da época, não mascara os padrões sociais da década de 1930. No seio familiar, as mulheres obedecem aos mandamentos patriarcais, prevalecendo um discurso machista que aparece mesmo quando esta é chefiada por uma mulher. Mas observamos que durante a narrativa, alguns destes paradigmas são

quebrados tanto na participação das mulheres no movimento do cangaço quanto na traição feminina, apresentando representações de mulheres corajosas e independentes.

O machismo e o patriarcado da década de 1930 continuam presentes, contudo, no rapto das mulheres e na conservação delas nos acampamentos. Não era permitido, por exemplo, que as cangaceiras combatessem as volantes de frente. Através destas atitudes percebemos a permanência do estereótipo da fragilidade atribuída às mulheres. Por conseguinte, *Baile Perfumado* apresenta um discurso que mescla o antigo e o moderno no que diz respeito à relação entre os gêneros, quebrando a homilia uniformizada da mulher submissa, mostrando que a condição feminina não é algo instaurado pela natureza, mas pelos indivíduos que constituem os conceitos estabelecidos pela sociedade, uma questão discutida na atualidade através dos estudos de gênero.

Outra questão pertinente na conclusão deste estudo é verificar uma preocupação quanto às lutas do movimento feminista na década de 1990 inserida no contexto do filme. Nesta ocasião, o combate à violência contra a mulher era uma das questões mais trabalhadas pelo movimento, ocasionando a idealização da Delegacia da Mulher. Em *Baile Perfumado* não ocorre um deslanchar de cenas em que as mulheres são abordadas como vítimas da violência, mesmo o contexto da narrativa ser a região, historicamente, com maior número de casos de violência contra às mulheres. A única passagem do filme em que fica manifesta o excesso de violência física contra as mulheres, acontece quando um soldado interroga uma família sobre o paradeiro de Lampião. O homem puxa os cabelos da mulher e coloca a mão entre as suas pernas de forma agressiva, forçando-a a falar.

A subjetividade também é discutida pelo movimento feminista na década de 1990. O tema é trabalhado de maneira primordial no filme. A negação de uma uniformidade entre as personagens é claramente vista na película através das diversas representações de mulheres compostas em seus cenários e da constituição da identidade de cada uma por via de suas vontades e experiências, corroborando para a afirmação da existência de múltiplas subjetividades.

Concluimos que *Baile Perfumado*, ao contrário de algumas literaturas históricas, resgata o papel e a participação das mulheres no movimento do Cangaço. E mais do que isso, traz à tona estas figuras femininas de uma forma apoderada, quebrando alguns estereótipos de subserviência e objetificação das mulheres.

As cangaceiras não são meras coadjuvantes, mas personagens fundamentais na trama, e tratadas como tais pelos homens. Esta visão cinematográfica reforça a importância da participação feminina nos fatos/acometimentos que construíram a História do Brasil. Cabe à este campo de estudo refletir e pesquisar mais sobre a presença das mulheres. A História Oral e a História Social são campos que conferem esta perspectiva nas narrativas históricas e devem ser cada vez mais analisadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, E. da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1968.

DEBS, S. **Cinema e literatura no Brasil: Os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional**. Fortaleza: Interarte, 2007. 308 p.

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.

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

LIMA, J. S. **A outra Maria**. Revista Muito, n.101, Grupo A Tarde, p.20-29, 07 de março de 2010.

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

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.

O CANGAÇO. Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/cangaco>>. Capturado em 19 de novembro de 2008.

PAIVA, C. C. da S. **A virtude como um signo primordial de nordestinidade: Análise das representações da identidade social nordestina nos filmes O Pagador de Promessas (1962) e Sargento Getúlio(1983)**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade/UNEB. Salvador, 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.

PRIORE, M Del. *História das Mulheres: as vozes do silêncio*. In.: FREITAS, M.C. de. (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. p. 217-235.

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.