



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – DCH-III
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM EDUCAÇÃO, CULTURA
E TERRITÓRIOS SEMIÁRIDOS – PPGESA

ISABEL DE SOUSA PEREIRA

CINEMA PIAUIENSE: análise das representações sociais da paisagem sertaneja, da
religiosidade e das relações de gênero

JUAZEIRO –BA
JUNHO/2022

ISABEL DE SOUSA PEREIRA

Dissertação apresentada ao Departamento de Ciências Humanas, Campus III, Universidade do Estado da Bahia, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Carla Conceição da Silva Paiva, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos.

JUAZEIRO-BA

JUNHO/2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
por Regivaldo José da Silva/CRB-5-1169

P436c

Pereira, Isael de Sousa

Cinema piauiense: análise das representações sociais da paisagem sertaneja, da religiosidade e das relações de gênero / Isael de Sousa Pereira. Juazeiro-BA, 2022.
152 fls.: il.

Orientador (a): Prof^ª. Dr^ª. Carla Conceição da Silva Paiva.
Inclui Referências.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, Campus III. 2022.

1. Cinema piauiense. 2. Representações sociais. 3. Análise de conteúdo.
4. Análise da Imagem. I. Paiva, Carla Conceição da Silva. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 791.430981

FOLHA DE APROVAÇÃO

"CINEMA PIAUIENSE: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA PAISAGEM SERTANEJA, DA RELIGIOSIDADE E DAS RELAÇÕES DE GÊNERO"

ISABEL DE SOUSA PEREIRA

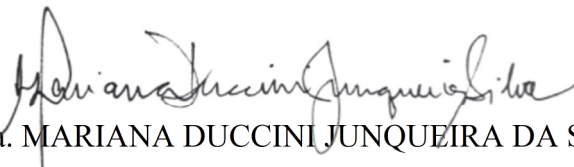
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, em 18 de julho de 2022, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:



Professora Dra. CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA
(Orientadora) Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Doutorado em Multimeios
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp



Professor Dr. FREDERICO OSANAN AMORIM LIMA
(Examinador Externo) Universidade Federal do Delta do Parnaíba
– UFDPAr
Doutorado em História
Universidade Federal de Uberlândia – UFU



Professora Dra. MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA
(Examinadora Externa) Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Doutorado em Ciências da Comunicação
Universidade de São Paulo – USP

Dedico esta pesquisa aos meus pais, Pedro Paulo e Iracema, por serem os maiores incentivadores dos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

À Deus, primeiramente, por ter me iluminado, não só agora, mas em toda minha existência. Me dando coragem e discernimento para nunca me perder nessa trajetória árdua que é a vida.

Aos meus pais, Pedro Paulo e Iracema (Lalá), que sempre acreditaram no meu potencial, bem mais do que eu mesmo acredito. Serei eternamente grato a vocês que nunca mediram esforços para que eu pudesse estudar e me tornar este homem que hoje sou. Agradeço ao meu irmão, Pedro Caio, que mesmo sempre estando em silêncio, sei que sempre emanava sua torcida e energias positivas.

À Universidade do Estado da Bahia, UNEB/DCH-III/PPGESA por ter se tornado minha nova casa, mesmo que virtual (devido à pandemia), mas que me acolheu e me proporcionou aprendizagens e experiências que estarão comigo em toda minha vida profissional e social.

Agradeço a Professora Dr^a. Carla Paiva, minha principal fonte de inspiração e, pesquisadora, que me acolheu tanto pessoalmente, quanto a minha pesquisa, sobre cinema piauiense, que tem por inspiração e motivação, os seus estudos e contribuições acerca das representações sociais do nordestino no cinema. Obrigado, por encarar essa aventura comigo. Me inspirastes a amar ainda mais a pesquisa e poder enxergar que sou capaz de alcançar voos maiores.

Minha eterna gratidão à FAPESB, por ter financiado esta pesquisa e, proporcionado o auxílio necessário para o custeio da bibliografia e demais despesas.

Aos meus amigos, e o meu amor, por acompanharem de perto minha trajetória, me dando forças e encorajamento, principalmente naqueles dias em que eu mais fraquejava. Através de vocês encontrava palavras e sorrisos, que se transformavam em motivação. Em especial, agradeço a Joyce, Paloma, Raimundo, Ítalo, Tássio e Xandú, meu muito obrigado.

Não poderia deixar de mencionar minha ex-orientadora, e atual colega de profissão, Lana Krisna, que desde a graduação acreditou no meu potencial, segurou a minha mão e me fez enxergar o quão longe eu poderia ir, palavras são poucas, para agradecer.

*Filmes circulando em Escolas, Centros
Comunitários, praças, etc, é bem mais saudável do
que ficar guardado em estantes!*

Douglas Machado

Resumo

As produções fílmicas nacionais já se mostraram, ao decorrer dos anos, um campo vasto de estudos acerca das representações sociais sobre o Nordeste. Neste trabalho, contudo, o foco é analisar como a paisagem sertaneja, a religiosidade e as relações de gênero estão presentes nos filmes *O Pescador e o Rio* (2018), *O Diário de Enoe* (2016) e *Kátia* (2012), respectivamente. Para tanto, a investigação de natureza qualitativa, seguiu à luz da análise de conteúdo e da análise da imagem. A pesquisa aponta que o cinema piauiense, considerando sua influência muito grande sobre a cultura desse estado e seu poder de massificação, tem funcionado como uma ferramenta educacional, voltada para a construção de uma identidade social que novas questões de gênero, valoriza uma paisagem piauiense mais próspera, bem mais viva e exuberante, com a presença de rios, lagos, pastagem verde, entre outras e delineia um possível sincretismo religioso bastante influenciado pelo catolicismo.

Palavras chave: Cinema Piauiense, Representações Sociais, Análise de Conteúdo e Análise da Imagem.

Abstract

The national film productions have already shown, over the years, a vast field of studies about the social representations of the Northeast. In this work, however, the focus is to analyze how the countryside landscape, religiosity and gender relations are present in the films *O Pescador e o Rio* (2018), *O Diário de Enoe* (2016) and *Kátia* (2012), respectively. Therefore, the investigation of a qualitative nature followed the light of content analysis and image analysis. The research points out that the Piauí cinema, considering its great influence on the culture of that state and its power of massification, has worked as an educational tool, aiming at building a social identity that new gender issues, values a more prosperous Piauí landscape, much more alive and exuberant, with the presence of rivers, lakes, green pastures, among others and outlines a possible religious syncretism strongly influenced by Catholicism.

Keywords: Piauí Cinema, Social Representations, Content Analysis and Image Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Mapa de precipitação do Piauí	20
Figura 02: Theatro 4 de Setembro	23
Figura 03: Cenas do Filme, O Terror da Terra Vermelha (1972)	29
Figura 04: Cena do filme “Adão e Eva: do Paraíso ao Consumo”	29
Figura 05: Torquato Neto	31
Figura 06: Cine Spark	33
Figura 07: Monumento do Cabeça de Cuia, em Teresina-PI	74
Figura 08: Violência contra Maria	78
Figura 09: Maria grávida	80
Figura 10: Nascimento de Crispim	84
Figura 11: Flor de Hibisco	85
Figura 12: Urubus na árvore	87
Figura 13: Carcaça de boi	88
Figura 14: Crispim acerta sua mãe com um golpe de osso	93
Figura 15: Enoe Santos Nunes	97
Figura 16: Enoe cuidando de leproso	101
Figura 17: Vestes de Enoe	102
Figura 18: Enoe conversando com o céu e as estrelas	108
Figura 19: Enoe após ser atingida pelo raio	119
Figura 20: Túmulo de Enoe	110
Figura 21: Equipe de filmagem aparecendo no documentário	115
Figura 22: Kátia dentro de ambientes internos	119
Figura 23: Kátia no Programa do Jô	127

Figura 24: Família Tapety é a mais tradicional de Oeiras e Colônia do Piauí	128
Figura 25: Kátia na Parada da Igualdade em Oeiras-PI	130
Figura 26: Kátia votando	135
Figura 27: Kátia com o ex-Presidente Lula	136
Figura 28: Foto de capa do documentário	137

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tema

44

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC – Análise de Conteúdo

AI – Análise da Imagem

DNOCS – Departamento Nacional de Obras Contra as Secas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFOCS – Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas

IOCS – Inspetoria de Obras Contra as Secas

PP – Primeiro Plano

RS – Representações Sociais

TRS – Teoria das Representações Sociais

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
1.1 Caracterização do Estado do Piauí.....	15
1.2. O cinema no Piauí.....	22
1.3 O cinema picoense	33
1.4 Caminhos Metodológicos	40
2. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDENTIDADES	49
2.1 Representações Sociais e Identidades Nordestinas.....	62
2.2 Representações Sociais do Nordeste no Cinema	69
3. O RIO: LOCAL DE ENCONTRO, VIDA E MORTE	73
4. ENOE: UM ANJO HABITOU ENTRE NÓS.....	96
5. SOU MULHER, SOU MACHO, SOU TUDO	113
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS.....	141

1. INTRODUÇÃO

O cinema, mundialmente, mexe com o imaginário popular. Em nossas mentes, por exemplo, surgem várias recordações de produções de sucesso mundial a qual tivemos contato. Quem não lembra de *Avatar* (2009), que proporcionou ao mundo cinematográfico cenas de mistérios, fantasias e aventuras sobre a terra de Pandora. Uma década depois, surge *Vingadores: Ultimato* (2019), quarta produção da saga *Vingadores*, que movimentou jovens e até mesmo adultos com suas lembranças das histórias em quadrinhos da década de 1980 que viraram filmes, e apresenta a batalha épica entre super-heróis e um vilão quase indestrutível. Por fim, viajamos para a década de 1990, precisamente 1998, o ano em que o mundo mergulhou nas águas mais profundas ao assistir *Titanic*, com Leonardo de DiCaprio e Kate Winslet, encantando o público com um romance que se passa em meio à maior tragédia em mar aberto da humanidade. Essas produções cinematográficas estão entre as dez maiores bilheterias do mundo, mas, para além disso, possuem mais uma coisa em comum: nenhuma delas é uma produção nacional.

Entre as principais produções nacionais, as respostas do público sobre suas maiores recordações são quase sempre unânimes ou bem parecidas. Eles trazem à tona clássicos, como *O Alto da Compadecida* (2000); *Central do Brasil* (1998) e *Tropa de Elite* (2007). Para além dessas narrativas, que ganharam holofotes no país, em nossa dissertação, queremos destacar o cinema regional nordestino. Diferentemente desses três filmes, que possuíram grandes investimentos e contaram com a presença de atores e atrizes renomados, como Selton Mello, Fernanda Montenegro, Wagner Moura, Maria Ribeiro e Caio Junqueira, o cinema nordestino vem buscando espaço, ano após ano, muitas vezes, sem conseguir ultrapassar as fronteiras de seus estados no quesito visibilidade, deixando até os próprios nativos em alguns casos, sem conhecimento de suas existências.

Falar de cinema regional nordestino vai muito além do que só apresentar filmes com temáticas sobre o Nordeste. Diversas questões estão envolvidas em torno da história, construção e as exibições de narrativas nordestinas. Dentre elas, destacamos a influência da literatura, questões econômicas e de logística, como financiamento e distribuição. Há ainda um diferencial entre cinema nordestino e cinema com temáticas nordestinas. O primeiro tipo, o cinema regional, em questão, é aquele produzido diretamente no Nordeste por cineastas nordestinos. Já o cinema com temáticas nordestinas é rodado, em alguns casos, no Nordeste, mas dirigidos por cineastas de outras regiões do país. Apesar de muitos aspectos da filmografia nordestina serem

bem parecidos de uma produção para outra, Albuquerque Júnior (2001) nos lembra que não existe um único Nordeste, mas sim vários. Assim, defendemos a reflexão de que o cinema regional nordestino pode ser vasto, dependendo do ponto de vista e narrativas de cada cineasta em questão.

Paiva (2019) afirma que, desde o Ciclo Baiano de 1960 e o Ciclo de Recife de 1922, já existia a predominância de um tímido cinema nordestino. Durante essa época, contudo, a maior parte das produções com temáticas nordestinas ainda eram realizadas por sulistas. Leal (1982) assegura, em suas discussões sobre a representação do Nordeste no audiovisual que, “O cinema feito na região nordestina tem sido de fato, o cinema de expressão do primarismo (...). Apresenta uma visão sociológica, um saldo positivo: não foi demissionário, não quis passar pela história do Cinema Brasileiro como mero espectador” (, p. 48). Para esse último autor, o cinema nordestino tentou e conseguiu colocar em prática o que desejava, que era aprimorar as discussões sobre problemáticas sociais, retratando-as e historicizando, por isso, em sua maioria, escolheu a temática rural, como forma de abordar mais sobre o homem do campo, lutas, êxodos forçados, códigos de vingança, paixões impossíveis dentre outras narrativas. Karla Holanda (2008), no livro “Documentário Nordestino, afirma que há, no Nordeste, variadas produções cinematográficas no sentido de abrangência temática, que discutem diversos aspectos como questões sócio-políticas, artes em geral, tradições, história, assim como misticismo, religião e temas geográficos. Ela reconhece que muitas dessas obras são desconhecidas nacionalmente e que isso se dá devido a regionalização dessas produções.

Reafirmamos que, de fato, em alguns casos, essas produções nordestinas não têm atravessado as fronteiras geográficas, mas fazem parte do que acreditamos ser próprio do Nordeste, em outras palavras, um cinema nordestino. Levamos em consideração, nesta dissertação, principalmente, a naturalidade desses cineastas. Assim, na delimitação do *corpus* de nossa pesquisa, procuramos analisar filmes de realizadores que são piauienses, priorizando ainda as narrativas gravadas nesse Estado.

Leal (1982) defende que esse cinema, que estamos abordando, a partir da década de 1950, passou a ser problematizado, apresentando assuntos relacionados a estiagem, a criminalidade, a opressão e o misticismo, ou seja, de maneira mais homogênea, exibiu, nas telas, aspectos diversos relacionados a cultura e representações do seu povo. Nos dias atuais, para além disso, afirmamos que o cinema com temáticas regionais nordestinas podem trazer, fora essas, outras temáticas que já estão cristalizadas e estigmatizadas, devido as contribuições da literatura regional.

No Brasil, historicamente, as produções fílmicas contribuíram para a propagação e construção da identidade nordestina, veiculada a imagens como do sertanejo e do cangaceiro, por exemplo. Vários filmes brasileiros já foram e estão sendo estudados com o intuito de analisar essas representações. Paiva (2006) destaca que, nesse universo simbólico, o Nordeste foi sendo construído pelo cinema, “(...) que opera como um sistema de reprodução cultural, promovendo nas pessoas o sentimento de participação (ou não) da ideia de ser nordestino por se sentir representado pela “cultura nacional” (compondo uma ‘comunidade simbólica’)” [p. 24], que privilegia a figura do nordestino como um mártir.

Ressaltamos a necessidade de apresentar uma diferenciação entre os termos cinema e filme. No dicionário, ambos são classificados como sinônimos, mas Xavier (2008) explica que o cinema comporta toda a indústria cinematográfica e se relaciona com um conjunto de fatores, desde a intencionalidade em ir ao local assistir ao filme, a compra do bilhete, ao compartilhamento coletivo de experiências em sala, a produção dos filmes, assim como a estrutura física como um todo e etc. Já os filmes se resumem as produções comerciais, em outras palavras, no produto final a ser exibido no cinema, nas plataformas digitais ou nas televisões.

Antes de tratarmos sobre essas representações nordestinas difundidas através dos filmes, precisamos entender o que é ser nordestino e quais são as atribuições ou requisitos para isso. Nesse sentido, a identidade regional será discutida mais profundamente no cap. 2 deste trabalho, contudo precisamos frisar que, para Penna (1992), a identidade nordestina é vista como uma forma particular de identidade social, como se fosse uma maneira de um determinado grupo de uma região específica se identificar com algo ou com alguma manifestação do local. Para esse tipo de identidade, essa autora descreve quatro hipóteses que podem ser aceitas para o processo identitário de reconhecimento da identidade como nordestino:

1º - a *naturalidade*: a identidade nordestina é dada objetivamente pelo local de nascimento, ou seja, se este pertence a região Nordeste, automaticamente o indivíduo é nordestino; 2º - a *vivencia*: a experiência de vida dentro das fronteiras da região é que faz ser nordestino; 3º - a *cultura*: as práticas culturais indicam a identidade nordestina. 4º - a *auto-atribuição*: o indivíduo é nordestino e se reconhece como tal. (PENNA, 1992, p. 50-51).

Em sua pesquisa, Penna (1992) elencou diferentes personagens e os resultados das entrevistas com cada um deles, e a partir disso, podemos afirmar que “A identidade regional do nordestino não decorre automaticamente do local de nascimento (da naturalidade)” (PENNA, 1992, p. 53). Contudo, como exposto acima, o fator naturalidade não pode ser descartado como referencial para o sentimento de pertencimento a essa identidade.

Queremos evidenciar que, além das perspectivas relacionadas a identidade já postas nesta Introdução, destacamos a importância de articular questões relacionadas a identidade e as representações sociais como primordiais para estudar o cinema piauiense, conforme delinearemos no Capítulo 2. Moscovici (2007) ressalta a autoridade desse conceito para interpretarmos e compreendermos manifestações culturais, posicionamentos e pensamentos de grupos e indivíduos em sociedade, afirmando que as RS objetivam abstrair sentido do mundo, introduzindo-o ordem e percepções que passam produzir significados. Para ele, “(...) o que é importante é a natureza da mudança, através da qual as representações sociais se tornam capazes de influenciar o comportamento do indivíduo participante de uma coletividade” (MOSCOVICI, 2007, p. 40). Dessa maneira, acreditamos que as produções fílmicas piauienses possam despertar ou influenciar o comportamento coletivo das pessoas deste estado através de seus filmes que reproduzem ou criam aspectos que são tidos como característicos da cultura piauiense.

No cenário nacional, o Nordeste, mais especificamente, os estados de Pernambuco e Bahia tem despontado, contemporaneamente, pela qualidade e quantidade de suas produções cinematográficas. Essa visibilidade fílmica, saindo dos horizontes do próprio estado, pode ser exemplificada por *Baile Perfumado* (1997), *Árido Movie* (2005), *Boi Neon* (2015) e *Cidade Baixa* (2005), outras produções como, *Gabriela* (1983) e *Corisco e Dadá* (1996), também ganharam grande visibilidade na região, contudo vale salientar que essas duas últimas, são produções cinematográficas de cineastas sudestinos.

De acordo com Oliveira (2017), as produções cinematográficas que retratavam Pernambuco, assim como outros estados do Nordeste, nas décadas de 1960 e 1970 tiveram seus materiais audiovisuais realizados por cineastas de outras regiões, fato que se assemelha muito ao cinema com temáticas piauienses na época em questão. Por isso a autora explica ainda que, nesse período, os pernambucanos atuavam no elenco dos filmes ou em postos da produção, a exemplo disso, ela cita *O Canto do Mar* (1953) de Alberto Cavalcanti (RJ) e *Cabra marcado para morrer* (1964) de Eduardo Coutinho (RJ).

Outra característica do cinema pernambucano, entre as décadas de 1960 a 1990, apresentada por Oliveira (2017) e que se assemelha muito ao cinema piauiense, é o fato dos cineastas pernambucanos, além de dirigirem os filmes, desenvolverem outras funções nas equipes, com atuação em seguimentos da produção, como diretor de arte e fotografia, edição etc. e não só, isoladamente assinarem a obra apenas na direção geral. No cinema piauiense, todavia Lima (2019) constata também a participação de cineastas como atores dos seus próprios filmes, nesta dissertação um bom exemplo é *O Diário de Enoe*, no qual, o diretor, Douglas

Nunes, participa do filme como ator, e, ainda em relação a escolha de atores, na maioria dos casos, o elenco dos filmes piauienses, no que tange a década de 1970, eram escolhidas aquelas pessoas que tinham algum envolvimento com a contracultura do Estado. Destacamos que, no Piauí, um dos fatores que ocasionava esse fato estaria ligado à ausência de recursos financeiros para ampliar o leque de profissionais exclusivos em uma produção, por isso, que, de maneira harmoniosa, havia tais contribuições.

Diversos filmes dessas regiões já foram e estão sendo estudados com o intuito de analisar a representação social do nordestino no cinema, contudo nosso estudo está preocupado, especificamente, no cinema regional do estado do Piauí. Muita gente pode se questionar: de fato, há produções cinematográficas no estado do Piauí? Não podemos negar que o cinema piauiense, assim como o audiovisual de Alagoas, veio a se desenvolver tardiamente, em relação aos outros sete estados nordestinos. Mas, essas produções existem e trazem histórias, cultura, fantasias e acima de tudo, manifestações das identidades e representações sociais do povo piauiense, em suas várias faces, buscando retratar não só o sertanejo, como o piauiense do litoral e o da periferia das cidades, incluído nas telas imagens dos centros urbanos da capital piauiense - Teresina.

Antes de falarmos sobre as produções cinematográficas do Piauí, precisamos discorrer, brevemente, sobre os motivos dessa tardia evolução no cinema piauiense. Por isso, faremos uma viagem no tempo, desde a época da colonização do estado até os dias atuais, assim, poderemos ter um pouco mais de conhecimento sobre algumas abordagens fílmicas, investimentos em produções e evolução histórica da sétima arte nesse estado.

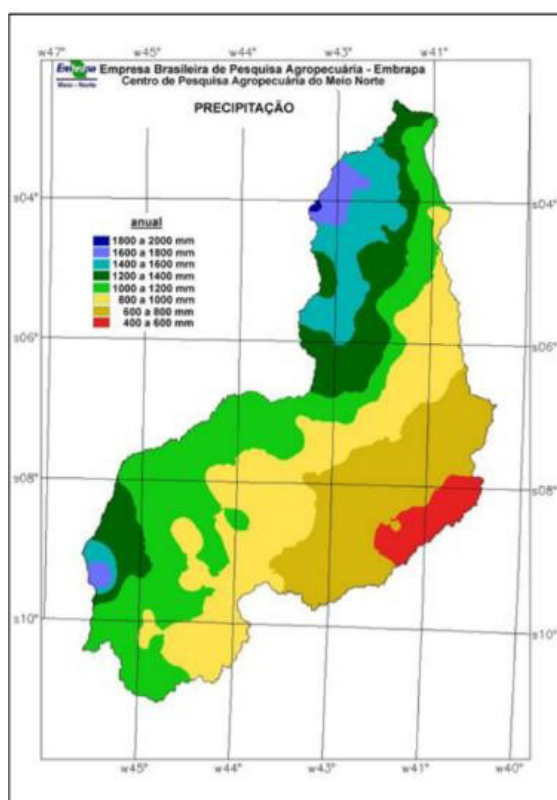
1.1 Caracterização do Estado do Piauí

Alencar (2010) indica que, para trazermos à tona as principais características do sertão piauiense, precisamos, primeiramente, analisar o seu processo de colonização. O estado do Piauí passou por um esquecimento de quase dois séculos após a chegada dos portugueses ao Brasil, sendo ocupado apenas, na segunda metade do século XVII, quando esses colonizadores, ao adentrarem as terras piauienses, se depararam com diversas tribos nativas. Outro fator curioso, que já é uma característica piauiense, é que, diferente dos demais estados do Nordeste brasileiro, o Piauí foi colonizado a partir do sertão, ou seja, do interior para o litoral, que só posteriormente se expandiu. Sua principal atividade econômica, portanto, foi a pecuária extensiva e agricultura de subsistência, durante os séculos XVII, XVIII e XIX.

Pereira (2018) afirma que uma característica marcante, que não passa despercebida, é o clima do Piauí, precisamente do sertão piauiense, que possui temperaturas elevadas durante

quase todo o ano. Especificamente, Gomes (2017)¹, apresenta uma média de temperaturas, no Piauí, que variam entre 18C° e 30 C°, contudo, as sensações térmicas, principalmente de temperaturas máximas, superam com facilidade a média em questão. Ainda de acordo com Gomes (2017), esse estado está entre duas zonas de transição: o Nordeste Semiárido e a Amazônia Úmida, oferecendo os seguintes tipos climáticos: Tropical quente e úmido. O período chuvoso nesse estado é entre os meses de dezembro a maio, com chuvas irregulares, já o período mais seco do ano, ocorre entre junho e novembro. Após essa temporada, a paisagem sofre transformações, mudando suas cores, em alguns casos, do verde para os tons cinzentos. A vegetação da caatinga é um bioma genuinamente brasileiro, possui plantas rasteiras e espinhosas, e está presente no sertão piauiense. Carvalho (2006) contribui com essa caracterização, afirmando que a Caatinga é o principal ecossistema presente no Nordeste, um bioma que engloba uma área de 11% do território nacional, único, próprio do Brasil, que possui uma grande variedade de plantas e animais nativos.

Figura 1: Mapa de precipitação do Piauí.



Fonte: EMBRAPA (2004)

¹ Artigo sobre o clima do divulgado no site Infopédia: <https://www.infoescola.com/geografia/clima-do-piaui/> - Acesso em 12/08/21.

Levando em consideração a análise do mapa de precipitação chuvoso do Piauí (Figura 1), cujo território se encontra, em sua maioria, pertencente a região semiárida, é importante descrever o que afirma Carvalho (2006) acerca das chuvas.

Até 12 mil anos atrás, quando terminou a última era glacial, a região semiárida era bastante chuvosa, comparável com o clima atual da pré - amazônica do norte do Estado de Mato Grosso. Dados de média anual de chuvas no Semiárido Brasileiro, em comparação com outras partes do mundo, levam à conclusão de que, as precipitações podem até ser maior, em algumas vezes. Na verdade, nosso semiárido é o mais chuvoso do planeta, chove de 300 a 800 mm por ano. A característica desse domínio climático é apresentar as chuvas de modo irregulares no espaço, no tempo e no volume da precipitação. Os espaços afetados pelas secas na região semiárida não ocorrem de forma uniforme. Pode haver anos de seca total, com efeitos observados em toda as áreas da região, e anos de seca parcial, em que os problemas da seca são verificados apenas em algumas áreas dos estados do Nordeste. As diferenças físicas, climáticas e ambientais conferem regiões naturais que a integra e respondem pela diversidade do Semiárido (CARVALHO, 2006, p. 10).

Segundo Alencar (2010), a Caatinga é bem aproveitada na economia do Piauí. Algumas plantas características da região piauiense, por exemplo, ajudaram no desenvolvimento econômico do Estado, como a Maniçoba – planta que é servida triturada e utilizada, em alguns casos, para a alimentação de animais, pois possui alto teor nutritivo para engordar bovinos, caprinos e ovinos; o Babaçu – planta típica da Mata dos Cocais², que as folhas são utilizadas para coberturas de casas e alimentação animal; suas fibras são empregadas para produzir cestos, peneiras, esteiras entre outros produtos artesanais; e o fruto é utilizado para alimentação humana e produção de bolos e mingaus; a Carnaúba – árvore símbolo do Piauí³ - cujas folhas fornecem o pó responsável pela produção de cera, o fruto é usado na alimentação animal e o talo na construção civil, além disso, sua raiz tem propriedades medicinais.

Partindo para o presente, o estado evoluiu em vários sentidos, desde a época da colonização, todavia alguns quesitos econômicos e sociais deixaram a desejar e refletem na realidade diária da vida do piauiense. O território geográfico do Piauí é correspondente a uma área de 251.755,485km². De acordo com os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), o Piauí possui uma população estimada de 3.281.480 habitantes, sendo que mais de um milhão de pessoas residem em localidades rurais, em sua grande maioria,

² Área de transição com uma parte localizada no Piauí que delimita a Caatinga, Cerrado e Amazônia.

³ Em 2017, foi realizada uma votação popular, idealizada pela Secretaria Estadual do Meio Ambiente do Piauí (SEMAR), com o intuito de escolher a árvore que mais representava o estado do Piauí, por 49,1% dos votos válidos a Carnaúba foi a vencedora e se tornou a árvore símbolo do Piauí.

pertencentes ao sertão piauiense, população essa que é dividida em 224 municípios. Em relação aos Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), ainda de acordo com dados do IBGE (2010), o IDH do estado é de apenas 0,646, deixando o Piauí na 24ª posição dentre os 27 estados brasileiros.

1.2. O cinema no Piauí

Essa breve caracterização histórica e geográfica serve como preâmbulo para compreendermos como foi a evolução do cinema no estado do Piauí. Assim como em outras regiões do Nordeste, o Piauí adquiriu heranças e influências norte-americanas audiovisuais para as suas produções locais. Segundo Santos e Franco (2012), as primeiras exhibições no Piauí ocorreram paralelamente na capital Teresina e na cidade de Parnaíba, localizada no litoral piauiense. Essas exhibições são datadas de 1903, como constam em relatos de crônicas, escritas no início do século XX, pelo cronista Humberto Campus, que aborda registros e memórias sobre as primeiras exhibições cinematográficas do Estado do Piauí. Contudo, não foram películas produzidas, especificamente no Piauí, mas sim, projeções de pequenos filmes trazidos do estado do Maranhão por um exibidor chamado de Moura Quineau, fato que ficou conhecido como “Invenção das Tradições Cinematográficas”.

Essas exhibições iniciais traziam poucas reflexões críticas, na maioria dos casos, eram difundidas a cultura dos Estados Unidos, por isso, com o decorrer dos anos, e a continuidade dessas exhibições fílmicas norte-americanas, começou-se a despertar nos espectadores a influência da única referência que tinham acesso, formando aos poucos o “American Way of Life” ou “Modo de Vida Americano”, em tradução livre, um padrão de vida para ser seguido e vislumbrado na época. Contudo, essas exposições cinematográficas, no Piauí, impulsionaram a inauguração de importantes polos para as artes no estado e, conseqüentemente, serviram para a difusão do cinema, um bom exemplo é o Cine Theatro Éden, em Parnaíba-PI, que foi inaugurado no dia 15 de novembro de 1924.

A primeira capital do Piauí, Oeiras, historicamente, também foi primordial para a evolução cultural do estado por meio das artes. O Cine Teatro Oeiras foi construído em 1940 e até os dias atuais é a mais tradicional casa de cultura da cidade. No ano de 2011, esse prédio foi tombado como patrimônio histórico e artístico. Outro marco importante para a difusão da sétima arte nessa região foi a inauguração do Theatro 4 de Setembro (Figura 2) na capital Teresina, localizado na Praça Pedro II, em 21 de abril de 1984. Ambos teatros mantiveram salas de

exibições de produções audiovisuais que colaboraram com a cultura e as artes do estado do Piauí.

Figura 02: Theatro 4 de Setembro



Fonte: Piauí Cult (2019)

Outro importante ambiente cultural, voltado tanto para a educação como para despertar nos jovens a vontade e o desejo de fazer cinema, no Piauí, foi o Cine Clube Teresina (CCT), registrado em cartório, em 15 de novembro de 1962, ano que teve início as suas atividades. Segundo Rocha (2009), o CCT, como foi mais conhecido, era organizado e mantido por padres do Colégio Diocesano de Teresina, tendo seu principal fundador o Padre Moisés Fumagalli. A ideia inicial desse religioso, fundador, e dos demais apoiadores do CCT, era de ensinar e ministrar cursos de práticas cinematográficas e fornecer orientações mais gerais sobre produções audiovisuais para os alunos do Colégio Diocesano. O CCT, porém, acabou sendo o impulso inicial para a prática cinematográfica no estado do Piauí. Silva (2018) nos conta que as ações que eram desenvolvidas pelo Cine Clube Teresina, fundamentavam a partilha de gostos, práticas, costumes, linguagens, cultura e conhecimentos sobre a sétima arte. O objetivo era dar aos alunos e integrantes do clube, uma noção mais concreta sobre as práticas cinematográficas e tendências culturais da época.

É importante frisarmos que o CCT não era um órgão recreativo ou apenas de cunho social, mas, para além disso, se tratava de um espaço fomentador das artes e cultura, e, conseqüentemente, educativo, proporcionando a seus associados conhecimentos aprofundados

sobre o cinema nos seus diversos aspectos, como culturais e técnicos. As produções realizadas no CCT, em sua grande maioria, eram feitas com equipamentos em super-8⁴, assim como vários filmes, curtas e longas no Estado do Piauí, durante a década de 1970. Para Barbosa e Castelo Branco (2016), os filmes produzidos em Super-8 foram de extrema importância para essa geração, porque trouxe a possibilidade da fuga de padrões, considerando que esse equipamento era um instrumento que possibilitava uma maior liberdade artística, assim como, captação de novos ângulos e registros, além de muitas mudanças ocorridas naquele período pela chegada desse aparato tecnológico. Para além dessa perspectiva, Brito (2016) conclui que as bitolas de super-8 auxiliaram na produção de obras experimentais, e, além de questões técnicas, está amplamente relacionada com o público, história e sistema de imagem dos filmes.

Holanda (2008) afirma que, durante os anos de 1960 a 1980, o período que ficou conhecido como movimento superoitista, marcado pela produção e captação de imagens com o uso das bitolas de Super-8, se expandiu por quase todas as regiões do Nordeste. “É neste período que se tem conhecimento das primeiras imagens produzidas no Piauí” (p. 95). Essa autora ainda destaca que, nesse mesmo período, o Brasil vivenciava a busca pela liberdade de expressão, um fator que ela acredita ter sido primordial para motivar os novos cineastas a se aventurarem nesse tipo de produção, bem como a proliferação de cineclubistas e festivais de cinema que estimulavam as produções em super-8. “Estão entre os principais festivais na região no período: Jornada de Curta-Metragem da Bahia, Festival de Penedo (AL), Jornada Maranhense, Festival de Cinema de Recife e Festival Nacional de Cinema Amador (FENACA), em Sergipe” (HOLANDA, 2008, p. 95).

As produções cinematográficas do CCT eram amadoras e, na maioria dos casos, exibidas no próprio Colégio Diocesano e, posteriormente, na Universidade Federal do Piauí (UFPI), no Setor de Audiovisual, fundado na década de 1980. Esse espaço foi um dos principais divulgadores e potencializador do pensamento cinematográfico piauiense, e atuava em parceria com o CCT. “Com pouca pretensão profissional naquele momento, os amadores se aventuravam com roteiros improvisados e algumas vezes até com imagens sem muita estrutura” (ROCHA, 2017, p. 106). Contudo, desse lugar surgiram vários formadores de opinião e pessoas engajados nas artes que passaram a produzir um cinema independente no estado do Piauí, como

⁴ Super-8 ou Super 8mm é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos de 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8mm, mantendo a mesma bitola. “Bitolas em Super-8mm, uma alternativa às bitolas profissionais de 16 e 35mm e um avanço técnico em relação às bitolas de 8mm. Basicamente, o Super-8 facilitava a operação de filmagem, sendo mais leve – e portanto de mais fácil mobilidade – e mais barato em relação às outras opções.” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 219).

os membros do grupo Mel Abelha. Segundo Lima (2019), a década de 1970 foi muito importante para a cultura e as artes do estado do Piauí, nesse período, houve o surgimento de jovens cineastas e amantes de outras artes, que realizaram produções revolucionárias na Capital, Teresina. Os filmes eram produzidos com o auxílio de bitolas em Super-8, como retratado adiante.

(...) toda efervescência cultural vivida na década de 1960 com a Tropicália e o Cinema Novo, a arte ambiental e as manifestações artísticas mais engajadas com os problemas políticos, começava a migrar da região Sudeste para o Nordeste, chegando a Teresina no início da década de 1970, possibilitando uma mudança – mesmo que tardia – nos comportamentos juvenis, nas atitudes e na valorização das artes (LIMA, 2019, p. 35).

Apesar da influência e impulso inicial que os espaços culturais, como o Theatro 4 de Setembro e o CCT, deram aos piauienses para fazer cinema, tudo ainda andava a passos lentos nesse estado, nas décadas de 1960, 1970 e 1980 em relação a outros estados do Brasil. Rocha (2008) nos conta que, para fazer cinema em terras piauienses, os cineastas teriam que sair da prática amadora e partir para as produções de cunho profissional, mas haviam grandes dificuldades. Na maioria dos casos, no período em questão, faltava estrutura, como equipamentos mais avançados para as filmagens e, principalmente, apoio financeiro, em comparação com outros estados brasileiros, que já estavam em considerável avanço com as suas produções audiovisuais próprias. Apesar das dificuldades enfrentadas pelos cineastas piauienses, as obras audiovisuais surgiram, contudo, muitas delas não conseguiram a visibilidade necessária para alavancar o nome do estado e/ou extrapolar as suas fronteiras, em alguns casos por falta de impulso, e em outros, pela própria finalidade das produções que não eram comerciais ou de expansão.

Rocha (2009), explica que as principais produções audiovisuais piauienses da década de 1970 conseguiram se inspirar em características do cinema marginal⁵. “Podemos utilizar como exemplo prático disso o curta, *Gilete com Banana* (1974), de Arnaldo Albuquerque e David Aguiar” (p. 3), que foi produzido em ficção Super-8 na cidade de Teresina-PI, e abordou, em sua narrativa, questionamentos, implicitamente, sobre a posição da sociedade diante da situação política ditatorial do Brasil. Outro exemplo seria o filme *David Vai Guiar* (1972) de Durvalino Couto, segundo Lima (2019), esse último filme tem como objetivo primordial retratar como estava vivendo uma parcela dos jovens de Teresina, exibindo uma contracultura estimulada

⁵ Sob a análise crítica de Rocha (2009), esse cinema marginal estaria ligado a utilizar-se de sátiras e ironias do marginalismo, servindo para esconder o que os cineastas da época não podiam dizer, desse modo, utilizavam de cenas grotescas e cômicas para, nas produções.

pelo próprio “David”, que é tido como o primeiro *hippie* de Teresina. “O filme *David Vai Guiar* pode ser visto como uma das expressões do desbunde para com os padrões e clichês sociais que imperavam em Teresina na década de 1970 (...)” (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011, p. 25). Esses filmes, que tomaram espaço, especialmente, nos centros urbanos de Teresina, na década de 1970 a 1990, se caracterizavam como sátiras, que abordavam o marginalismo associado a ironia, assim como uma quebra de padrões estéticos que era utilizada por uma parcela de jovens da época, desde os penteados ao modo de pensar e agir, como constata Lima (2009, p. 1)

Neste cenário onde o corpo humano e o espaço físico são utilizados como objetos de estudo, o cabelo grande, o modo de caminhar, as vestimentas e os ambientes frequentados levam consigo as marcas de uma cultura juvenil que, deliberadamente, corre pela margem fugindo aos aprisionamentos do sistema e negando as verdades inexoráveis. As imagens, vistas no conjunto, sugerem uma fuga em relação às formas dominantes de pensamento e, ao mesmo tempo, uma resistência em relação ao aspecto comercial da arte

Essas produções foram fundamentais para ocultar o que os cineastas da época não podiam dizer diretamente, funcionando como uma forma de protesto aos regimes ditatoriais impostos à época, em que viveram. Basicamente, nessas narrativas audiovisuais, os espectadores assistiam a cenas grotescas e cômicas que tomavam o espaço das telas e, em meio a elas, mensagens subliminares eram apresentadas.

‘Miss Dora’ (1972), de Edwar Oliveira; ‘As Feras’ (1972), de Durvalino Couto; David Aguiar fez o curta ‘David vai Guiar’ (1972), um dos primeiros curtas a ter a média de 15 minutos de duração; Francisco Pereira da Silva filmou ‘Tupi Niquim’ (1972); Arnaldo Albuquerque fez a animação ‘Carcará Pega Mata e Come’ (1975), primeira animação piauiense, com cinco minutos de duração; Carlos Galvão fez ‘Por Enquanto’ (1975); Arnaldo Albuquerque e David Aguiar fizeram ‘Gilete com Banana’ (1974) e Noronha Filho fez ‘O Guro das Sexys Cidades’. Um dos filmes de maior sucesso e que gera comentários ainda hoje é o curta de Torquato Neto, ‘Terror da Vermelha’ (1971) ou, como ele mesmo denominava, ‘Só Matando’. Um filme idealizado pelo poeta, com característica de cinema de autor. (...) No período de 1978 a 1985, o grupo Mel de Abelha⁶ produziu sete filmes: ‘Povo Favela’ (1978), ‘Pai Herói’ (1980), ‘Relógio do Sol’ (1981), ‘Espaço Marginal’ (1981), ‘O Pagode de Amarante’ (1983), ‘Dia de Passos’ (1984) e ‘Da Costa e Silva’ (1985). Em todos, a principal característica é uma representação de cidades piauienses. Valderi Duarte, Lorena Rego, Dácia Ibiapino, Luis Carlos Sales e Socorro Melo, fundadores do Grupo, mais do que desvendar ou representar a cidade, pretendiam construir imagetivamente conceitos dos ambientes apresentados (ROCHA, 2009 p. 2-3).

⁶ “Responsáveis por um segundo momento do cinema piauiense, os jovens deste grupo frequentaram as salas de discussão do Cine clube Teresinense, e passaram a trabalhar com um cinema voltado para as práticas sócio culturais e com aspiração de profissionalização da arte no Estado” (Rocha, 2009, p.3).

Ressaltamos que grande parte dos próprios piauienses desconhecem a existência e a riqueza dessas produções locais. Se o povo do Piauí desconhece esse material, imagine as pessoas dos outros estados brasileiros. Até mesmo nós sentimos dificuldades em encontrar mais produções científicas e textuais que abordassem sobre a filmografia piauiense desde suas primeiras produções até os dias atuais. Uma prova disto, é a própria busca de várias dessas produções apresentadas acima, por Rocha (2009), na Cinemateca Nacional⁷, considerando que poucos desses filmes foram encontrados, cadastrados e catalogados lá. Dentre as poucas exceções, frisamos como exemplo “*Carcará Pega Mata e Come*” (1979) de Arnaldo Albuquerque e *Povo Favela* (1981) de Duarte e Valderi.

Nem todos os cineastas dessa época sonhavam em despontar como profissionais, principalmente, os que são ligados a chamada “Geração de Torquato Neto”. Segundo Lima (2009), os realizadores que produziram filmes na década de 1970 no Piauí, precisamente em Teresina, não possuíam como intenção principal a comercialização dos produtos. Esse autor enfatiza que os filmes em Super-8 representam a expressividade artística da época para compreensão desse espírito marginal, com experimentos estéticos, contudo, amadores. Com isso, as produções acabavam sendo compartilhadas mais, em primeiro lugar, entre amigos e, posteriormente, serviram como *corpus* documental e de informações sobre a capital Teresina.

Por outro lado, enxergamos que, por mais que os intuitos dos produtores desses filmes não fossem para fins comerciais, e sim só para partilha entre amigos, essa invisibilidade a nível de estado pode ter contribuído para que o cinema no Piauí, como mencionamos, possa ter enfrentado dificuldades na ampliação de apoios a outros tipos de produções futuras. Para além disso, acreditamos que a falta de amparo, em quesitos como: o poder público, fomentos diversos à cultura e a comunicação, assim como, ausência de mais salas de exibição, falta de publicidade e distribuição, podem ter contribuído para a desaceleração do avanço relativo ao cinema piauiense, uma vez que, em outros lugares do Brasil, os experimentos em super-8 catalisaram outros tipos de produções mais profissionais.

A evolução do cinema, no Piauí, de fato, aconteceu, de forma tardia, até mesmo em comparação aos demais estados do Nordeste, contudo, as produções que foram surgindo serviram como fonte de inspiração para os jovens cineastas do Piauí. Alguns deles dos anos 1970 e 1980 foram e são até os dias atuais uma marca registrada na cena cultural e no cinema

⁷ A Cinemateca Brasileira é a instituição responsável pela preservação e difusão da produção audiovisual brasileira. Tem o maior acervo da América do Sul, formado por cerca de 250 mil rolos de filmes e mais de um milhão de documentos relacionados ao cinema, como fotos, roteiros, cartazes e livros, entre outros.

piauiense. Dentre eles, não poderíamos deixar de falar do “Anjo Torto da Tropicália”, Torquato Neto, que por mais que tenha produzido apenas um filme, *O Terror da Terra Vermelha* (1972), e participado de outros, como ator, como é o caso do curta, *Adão e Eva – Do Paraíso ao Consumo* (1972), de Carlos Galvão, de uma forma geral, foi um grande influenciador das artes no Estado do Piauí, e até outras regiões do país.

Segundo Brito (2016), a película do *Terror da Terra Vermelha*⁸, rodada em Teresina, foi abordada pelo poeta e cineasta como uma maneira de transformar algo abstrato em concreto, em outras palavras, ele queria materializar, no meio artístico, os seus sentimentos e formas de pensar. “Através das cenas, rodadas em bitolas de 8mm, apelidadas pelos seus usuários de ‘super-8’, Torquato transformaria a sua própria cidade num espaço de experimentações múltiplas” (BRITO, 2016, p. 95-96). Essas experiências de Torquato se resumiam a reconstrução de lugares tradicionais, com a apropriação de ambientes de maneira formatada. Isso se justificou desde a construção do roteiro do filme. Como constata Brito (2016), essa produção foi escrita em forma de poema, estabelecendo relações com outras obras de Torquato. “(...) a sobreposição de enunciados e cenas, conformando dizeres, que confundem os olhos e os sentidos humanos, localizando-se no limiar entre a razão e o delírio” (BRITO, 2016, p. 96). Nessa narrativa audiovisual, Torquato, além de ser o diretor principal, atuou em outros seguimentos, como roteirista, câmera e até mesmo ator⁹, fato que como foi descrito, era tido como uma característica comum do cinema piauiense, o diretor fazer parte de outros seguimentos de trabalho do filme.

Rocha (2017) ressalta que, além de produzir cinema, Torquato atuou nos seguintes filmes: *Barravento* (1961), iniciado por Luiz Paulino dos Santos e concluído por Glauber Rocha, *Moleques de Rua* (1960), (Super-8, com Alvino Guimarães), *Canalha em Crise* (1962-1965), do piauiense Miguel Borges, *Nosferatu no Brasil* (1971) de Ivan Cardoso, *A Múmia Volta a Atacar* (1972), também de Ivan Cardoso e *Helô & Dirce* (1972), produzido no Rio de Janeiro, por Luiz Otávio Pimentel. Ainda para esse último autor, a produção de Torquato, *O Terror da Terra Vermelha* é definida por ele como: matéria de memória de uma só pessoa em equipe. O curta metragem, de aproximadamente trinta minutos, inspirou novos cineastas e tornou-se um marco, pois continha narrativas fragmentadas e fugia do trivial. Ainda segundo Rocha (2017), o desenrolar desse filme apresenta um mundo caótico, através da falta de razão na desordem das cenas.

⁸ Curta disponível no YouTube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=x7xR20yNQSA>

⁹ Segundo Brito (2016), como ator, Torquato teve uma participação rápida no filme. Foi assassinado pelo *serial killer* que guiava a narrativa.

Figura 03: Cenas do Filme, O Terror na Terra Vermelha (1972)



Fonte: Reprodução YouTube (2016)

Antes de sua morte, Torquato ainda participou de outra produção, também como ator, em *Adão e Eva – Do Paraíso ao Consumo* também produzido em Super-8. Esse curta possuía apenas três minutos de duração. Na trama, Torquato interpretava Adão, o roteiro abordava uma releitura repleta de sátiras do texto bíblico contido no livro do Gênesis, sobre a história de Adão e Eva no Paraíso.

Figura 4: Cena do curta “Adão e Eva: do Paraíso ao Consumo”.



Fonte: Acervo de Arnaldo Albuquerque / Acervo digital Teresina Antiga / Foto: Antônio de Noronha Filho (1972)

A forma de idealização de suas produções artísticas mostrava que o “Anjo Torto da Tropicália” se assemelha de fato a “seus contemporâneos¹⁰”, como os outros jovens produtores das artes de Teresina, da década de 1970 e seu espírito revolucionário foi posto em prática. Como afirma Brito (2016), ao avaliar o filme de Torquato Neto, as táticas e os enredos utilizados no filme abordam uma ideia muito particular sobre uma referencialização de possibilidades da realidade em que esse artista viveu, abordando o que o autor atribui como uma desreferencialização de paradigmas culturais da época em questão.

Torquato Pereira de Araújo Neto (Figura 4) nasceu no dia 09 de novembro do ano de 1944, em Teresina, era filho de um promotor público e uma professora. Viveu sua adolescência nessa capital até 1958, quando partiu para Salvador - BA para estudar. Lá, na metrópole baiana, Torquato Neto estudou na mesma escola de Gilberto Gil, que pouco tempo depois tornou-se seu amigo. Ambos revolucionaram gerações. Além desse amigo, Torquato Neto se aproximou de Caetano Veloso, José Carlos Capinam, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé e Glauber Rocha, que juntos buscaram fazer um movimento cultural que revolucionariam as artes no Brasil. O Tropicalismo ou Tropicália, tinha como principal manifestação artística a música, contudo envolveu outras formas de arte, como cinema, teatro e poesia. Misturou também manifestações culturais brasileiras já existentes, na música, como o baião, pop e rock, e trouxe influências da cultura jovem mundial, procurando universalizar a linguagem da MPB.

¹⁰ Brito (2016), ao produzir o livro *Torquato Neto e seus Contemporâneos: Vivências Juvenis, Experimentalismo e Guerrilha Semântica*, faz menção ao termo “seus contemporâneos”, para designar-se ao grupo de jovens de Teresina que estavam atrelados as artes e que viveram na mesma época de Torquato. Jovens que despontaram no campo do jornalismo, cinema e demais artes, tomando por base suas vivências e transformando em experimentalismos.

Figura 05: Torquato Neto



Fonte: Acervo TN/UPJ Produções (2013)

Em 1962, Torquato optou por cursar jornalismo, nessa época, já residia no Rio de Janeiro, onde estudou na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, contudo não chegou a concluir seus estudos, cursando apenas dois anos. Torquato Neto tinha grandes habilidades voltadas para as artes, seu legado influenciou em diversos aspectos as manifestações culturais, principalmente no Piauí na década de 1970. De um modo geral, também proporcionou relevante motivação aos jovens cineastas piauienses, inspirou e fez história, na música, na poesia, nas letras e no jornalismo (CASTELO BRANCO, 2005).

No estado do Rio, Torquato fez parcerias musicais, teatrais, cinematográficas. Com Edu Lobo fez Veleiro, Lua Cheia e Pra Dizer Adeus. Com Gilberto Gil, dentre muitas músicas Todo Dia é Dia D e Geleia Geral; com Gal Costa fez Três da Madrugada. Com Caetano Veloso fez parcerias musicais como Mamãe, Coragem; Ai de mim Copacabana e Nenhuma Dor, além de roteiros de shows: Pois é; Maria Betânia; Ensaio Geral; Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira. O artista ainda teve como intérpretes de suas músicas nomes importantes da MPB, como: Nelson Gonçalves, Angela Maria, Elizeth Cardoso, Elis Regina, Gal Costa, Maria Betânia, Jair Rodrigues, Jards Macalé, Nana Caymmi, Fagner, dentre muitos outros (ROCHA, 2017, p. 59).

Conforme justificado por Silva (2018), os produtos audiovisuais que Torquato Neto apresentava e encenava, produzidos em Super-8, possuíam enredos largados do rigor formal. Em suas narrativas, ele procurava sempre mobilizar diferentes tipos de temáticas, envolvendo assuntos como protestos, desvios fracionados num aglomerado das assombrações urbanas. Foi

nesse momento que, para o piauiense, era despertado o sentimento de autonomia e vontade de produzir cinema, sem necessitar de influências americanas ou até mesmo vinda de outros estados do Nordeste. “Torquato Neto experimentava em seus filmes as inovações marcantes de sua poesia e fugia do convencional, posto nos filmes comerciais. E impulsionou jovens teresinenses a seguirem seus passos” (SILVA, 2018, p. 38).

Era inegável a amplitude de horizontes que Torquato Neto possuía para as artes. Krueel (2008) afirma que Torquato Neto amava o cinema mais do que a própria poesia e do que as artes plásticas e a música. Esse autor atribui, em cada aventura percorrida por Torquato Neto, uma produção de cinema, no sentido de expressividade nas linguagens, nas letras dele e na realidade da produção de roteiro cinematográfico. “Torquato Neto era mais cineasta do que, propriamente, poeta” (KRUEL, 2008, p. 63). Barbosa (2017) nos conta que enquanto esse cineasta estava envolvido com as produções, o Piauí apresentou um grande avanço nesse quesito, porém, logo, após a sua morte, em 1972, a produção cinematográfica piauiense deu uma leve desacelerada. O Anjo Torto da Tropicália se suicidou aos 28 anos de idade, em 10 de novembro de 1972, no Rio de Janeiro, capital.

Após a partida precoce de Torquato Neto, outros cineastas piauienses levaram muito em consideração o seu legado, contudo, um marco de abordagens ideológicas nas produções fílmicas se encerra, e outro inicia ainda na década de 1970 e se estende até a década de 1980, precisamente em 1978, quando surgiu um grupo composto por cineastas piauienses, intitulado de Mel de Abelha, formado por Valderi Duarte, Lorena Rego, Dácia Ibiapino, Luís Carlos Sales e Socorro Melo, que marcaram o começo de uma segunda fase da sétima arte no Piauí. Esse grupo de cineastas realizaram e lançaram produções até 1985. Os filmes lançados por esse grupo seguiam uma linha de abordagem ideológica, estética, visual e política diferente dos que eram produzidos na “geração de Torquato Neto e seus contemporâneos”, a única semelhança se dava pelo fato de que as narrativas audiovisuais eram produzidas com equipamentos em super-8. Nesse período, foram realizados: *Povo Favela* (1978), *Pai Herói* (1980), *Relógio do Sol* (1981), *Espaço Marginal* (1981), *O Pagode de Amarante* (1983), *Dia de Passos* (1984) e *Da Costa e Silva* (1985). Segundo Rocha (2009), todas essas obras possuem uma coisa em comum que é o fato de proporem representações sociais de cidades piauienses, produzindo conceitos imagéticos desses ambientes para que, de uma certa maneira, a cultura difundida nos diversos municípios piauienses pudesse ser apresentada a uma grande parcela da população. Para além dos nomes citados e apresentados como cineastas piauienses, há outros que, mesmo de forma tímida, contribuíram para o avanço das produções locais.

1.3 O cinema picoense

As produções cinematográficas da macrorregião de Picos-PI, localizada no sertão piauiense, que fica a 313KM da capital Teresina, assim como outras cidades piauienses, como Teresina, Floriano e Oeiras, possuem um espaço próprio para a exibição e prática do cinema. O local era denominado de Cine Spark (Figura 6), inaugurado em 26 de agosto de 1964, nas margens da principal praça dessa cidade - Félix Pacheco. Esse foi o primeiro cinema da cidade, seu ambiente possuía uma capacidade máxima para comportar 700 pessoas. “Teve dias que todas as poltronas foram ocupadas, sem margem para o vazio” (SOUSA, 2018, p. 21). Segundo reportagem de Sousa (2018), contida na Revista das Antigas¹¹, uma longa fila se aglomerou as margens do cinema em Picos para assistir a um filme norte-americano que iria ser exibido, *Viagem ao Planeta Proibido* (1959). Esse episódio foi um marco histórico para o sertão piauiense, pois até o momento, no Vale do Guaribas¹², não se tinha registros de uma outra exibição tão grandiosa como aquela para a época.

Figura 06: Cine Spark.



Fonte: Acervo Cristina Varão / Museu Ozildo Albano (1964)

¹¹ Revista produzida por acadêmicos de Jornalismo do Instituto de Educação Superior Raimundo Sá (Faculdade R.Sá). A Revista das Antigas possui versão única e aborda reportagens sobre histórias populares, muitas vezes silenciadas e esquecidas ou desconhecidas pelos picoenses.

¹² O Território da Cidadania Vale Do Guaribas - PI está localizado na região Nordeste e é composto por 39 municípios: Acauã, Alagoinha do Piauí, Alegrete do Piauí, Aroeiras do Itaim, Belém do Piauí, Betânia do Piauí, Bocaina, Caldeirão Grande do Piauí, Campo Grande do Piauí, Caridade do Piauí, Curral Novo do Piauí, Dom Expedito Lopes, Francisco Macedo, Francisco Santos, Fronteiras, Geminiano, Itainópolis, Jacobina do Piauí, Jaicós, Marcolândia, Massapê do Piauí, Monsenhor Hipólito, Padre Marcos, Paquetá, Patos do Piauí, Paulistana, Picos, Pio IX, Queimada Nova, Santana do Piauí, Santo Antônio de Lisboa, São João da Canabrava, São José do Piauí, São Julião, São Luis do Piauí, Simões, Sussupara, Vera Mendes e Vila Nova do Piauí.

O Cine Spark era um fenômeno na cidade de Picos, nos anos de 1978 a 1981, passou a oferecer ao público show de calouros com apresentações musicais de artistas locais e também alguns já reconhecidos nacionalmente, como é o caso de Sidney Magal, Marcos Pitter e Antônio Marcos. Com o passar dos anos, e sem ser muito compreendido até os dias atuais, o Cine Spark fechou suas portas no ano de 1982. Sousa (2018) confere seu fechamento a uma grande crise que afetou esse setor, nos últimos anos, bem como a chegada da televisão em Picos.

Ressaltamos, contudo, que essa crise não afetou apenas o cinema na cidade de Picos. Como conferem, Freire e Zapata (2017), a crise que estamos abordando das salas de cinema afetou, de uma maneira gradativa, o ramo de exibidores fílmicos nacionais. Ela teve início com a quebra da bolsa de valores em Nova York, em 1930, e, posteriormente a esse período, também houve outro impulso para a crise, uma vez que os donos de salas de cinema foram pressionados a investirem altas quantias na nova tendência do momento, que eram equipamentos com mecânica sonora, para saírem do cinema mudo. Esses quesitos foram os principais motivadores dessa crise, que se acentuou nas décadas seguintes e culminou no fechamento de muitas salas de cinema no Brasil, incluindo também cinemas de rua, fazendo com que esses espaços se concentrassem mais nos grandes centros urbanos. A partir da segunda metade da década de 1970, esse fato se agravou ainda mais.

A verdade é que o Cine Spark foi um dos principais espaços culturais da cidade de Picos e também local de sociabilização e interação entre os picoenses¹³ da época. Dentre os filmes, atrações e materiais exibidas no Cine Spark naquele período, estavam estes apresentados por SOUSA, 2018, (p.21)

Com relação ao material cinematográfico, a responsabilidade ficava nas mãos de um homem chamado Jaguá. Filmes de comédia, romance, faroeste, bang-bang, religioso e de aventura enchiam a telona. Alguns eram proibidos para menores de 18 anos e inadequado para mulheres, de acordo com os padrões comportamentais da época. Porém, o que mais os amantes de cinema eram os filmes que faziam rir: *Oscarito e o Grande Otelo* (1958); *O Gordo e o Magro* (1927); *Bananas* (1971); *O Dorminhoco* (1973) e *O Pai do Povo* (1976) (SOUSA, 2018, p. 21).

Com o fechamento do Cine Spark, a cidade de Picos passou, incrivelmente, 35 anos sem possuir uma sala de cinema. Muitos picoenses, que não conheceram o cinema em outras cidades ou capitais, vieram conseguir ter acesso a sétima arte apenas no ano de 2017, quando foi inaugurada uma sala de cinema, em 12 de janeiro, no primeiro Shopping da cidade, Picos Plaza

¹³ Gentílico denominado para as pessoas que nasceram no município de Picos, no estado do Piauí.

Shopping. No ano de 2018, com a chegada de um novo Shopping Center a cidade de Picos, o município foi contemplado com sua segunda sala de cinema, inaugurada nesse referido Shopping, no dia 07 de junho de 2018.

Contudo, o que parecia apenas um pesadelo para os amantes do cinema na cidade de Picos, voltou a tornar-se realidade. Com a pandemia ocasionada pelo Novo Coronavírus (Sars-CoV-2), instituiu-se uma nova crise no audiovisual da cidade, ocasionando o fechamento das salas de cinema. Inicialmente, encerrou-se as atividades do cinema localizado no Piauí Shopping, no dia 18 de março de 2021, e posteriormente, a única sala de cinema em funcionamento da cidade concluiu suas atividades, no Picos Piazza Shopping, em 10 de novembro de 2021. Como pode ser constatado em reportagem de Figueiredo (2021),¹⁴ nesse período, muitos filmes estavam em cartaz e outros eram aguardados pelos picoenses, tendo em vista o retorno gradativo das produções cinematográficas mundo a fora, como também as regionais, como é o caso de uma produção genuinamente piauiense do cineasta Flávio Guedes, *Uma Mulher Chamada Esperança* (2021), que iria estreiar nesse mesmo cinema no dia 11 de novembro, um dia depois do referido cinema encerrar suas atividades.

Por muitos anos desde o encerramento das atividades do Cine Spark, primeiro cinema de Picos, localizado na Praça Félix Pacheco (Prédio ao lado da Unimed), a cidade recebeu o título de “já teve”, pois, além das salas cinematográficas existentes no passado, teve lindas praças, coretos e galeria que funcionavam como Shopping. Conforme os anos foram passando, tudo foi deixando de existir. Com a chegada dos Shoppings Picos Piazza e Piauí Shopping, a esperança de um pouco de lazer retornou para os picoenses, sendo está ceifada, mais uma vez, após o vigente período da pandemia (FIGUEIREDO, 2021, s/p).

Dificuldades como essas, fizeram lembrar uma cena, em especial, em *Baile Perfumado* (1976), a última frase que aparece no filme, onde está descrito que: “Os inquietos vão mudar o mundo.” Os cineastas picoenses e da região do Vale do Guaribas tiveram vários motivos para se aquietarem em relação as produções cinematográficas, como falta de incentivo, tanto do poder público, quanto de iniciativas privadas, deixando a desejar, apoios financeiros, ausência de salas de cinema e/ou teatro ou qualquer falta de amparo de outras naturezas. Mas, ocorreu justamente o inverso, mesmo sem esses impulsos, Picos é conhecida hoje como uma cidade promissora em relação as produções cinematográficas regionais.

¹⁴ Reportagem intitulada de: **Cine Picos encerra serviço por tempo indeterminado**, disponível em: <mailto:https://www.riachaonet.com.br/porta/cine-picos-encerra-servico-por-tempo-indeterminado/>

Após sete meses de espera, o ano de 2022 proporcionou a retomada de exhibições fílmicas nas salas de cinema mundo afora, na cidade de Picos não foi diferente, seus moradores voltaram a desfrutar dessas exhibições através das telas do cinema. Precisamente, no dia 10 de junho de 2022, foi reaberta uma nova franquia de cinema no Piauí Shopping e até então as exhibições seguem normalmente.

Andrade (2015), trata sobre as potencialidades cinematográficas da região de Picos, por meio de entrevistas com cineastas dessa cidade e região vizinha, como Douglas Nunes, Dedé Rodrigues, Thico Almeida, Jesualdo Alves, Flávio Guedes e o Pastor Roberto Borges. Esses diretores se consagraram na região por produzirem filmes atrativos e que ganharam espaço até em outros estados, como a *Saga Raízes do Sertão (2012-2020)*; *Cangaceiros Fora de Tempo 1, 2 e 3 (2012-2014)*; *O Diário de Enoe (2016)*, *O Pescador e o Rio (2018)*, *Uma Mulher Chamada Esperança (2021)* dentre outros. Essas produções começaram a ganhar notoriedade, inicialmente, na cidade de Picos, que é o principal Centro comercial da região do Vale do Guaribas. Os filmes começaram a adentrar nas casas dos piauienses através da comercialização de DVDs piratas, fato que era recorrente antes do advento do YouTube e outras plataformas de exibição de séries e filmes. Esse pontapé inicial foi essencial para que essas produções ganhassem notoriedade em outros estados.

Reafirmando isso, Pereira (2018), ao entrevistar um desses diretores de filmes piauienses, precisamente o Pastor Roberto Borges, diretor da saga fílmica *Raízes do Sertão*, constatou que, segundo as próprias afirmações do cineasta, a obra em questão alavancou os horizontes geográficos do estado, percorrendo regiões como o Sudeste do país, precisamente o estado de São Paulo, onde, vários piauienses, nordestinos e pessoas que gostam de filmes com temáticas nordestinas estavam consumindo e expandindo ainda mais as produções. Fato esse, que como discutimos, foi uma das principais dificuldades de uma parte dos cineastas regionais, em poder conseguir alavancar as produções para além-fronteiras do estado.

Dito isto, formamos a opinião de que os cineastas dessa região possuem o mesmo espírito de produtores do cinema nacional que são consagrados, o que difere os cineastas locais dos demais é a carência de investimento na produção dessa arte, somada com a falta de recursos dos próprios produtores, o que impede que as produções desfrutem de aparatos tecnológicos que só cineastas das grandes indústrias desfrutam. Contudo, acreditamos que fazer cinema vai além do que ter apenas grandes equipamentos tecnológicos. Os cineastas da região têm conseguido apresentar trabalhos que vão além do trivial e abordando em seus conteúdos, cultura e representações sociais do povo piauiense.

Considerando esse cenário, pensamos em aprofundar os estudos sobre a representação do Nordeste nas produções cinematográficas do estado do Piauí, inspirados pelo projeto de pesquisa “Signos de nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas presentes no cinema brasileiro”, desenvolvido no período de 2006 a 2016, pela professora e pesquisadora Carla Conceição da Silva Paiva, na Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Essa investigação tinha como objetivo principal, à luz da teoria das representações sociais e pelos estudos sobre a identidade social nordestina e estereotipia, analisar os quadros sociais que serviram para compor a formação do povo nordestino no cinema brasileiro, a partir da década de 1960. Assim, em 2018, desenvolvemos a monografia, intitulada de Signos de Piauiensidade: uma análise das representações e identidades piauienses na saga Raízes do Sertão, como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no curso de Bacharelado em Jornalismo, no Instituto de Educação Superior Raimundo Sá, em Picos, marco inicial dos nossos estudos sobre o cinema e Nordeste.

Naquele período, analisamos a representação do Nordeste presente em quatro filmes da *Saga Raízes do Sertão* – que conta, atualmente, com 18 filmes, sendo que corriqueiramente todos os anos é lançada uma continuidade, com exceção de 2020, devido a pandemia da Covid-19 – e constatamos a presença de 14 signos de nordestinidade, como a paisagem sertaneja, o vaqueiro e a religiosidade, conforme Barbosa e Paiva (2016). Também diagnosticamos algumas diferenças em relação ao trabalho dessas autoras, encontrando 12 aspectos culturais, denominados, por nós, como “signos de piauiensidade”, pois até o presente momento ainda não detectamos a existência de outras investigações que abordem ou cite essa nomenclatura. Destacamos que esses filmes, em sua maior parte, foram gravados no município de São José do Piauí, localizado a 290km da capital Teresina, no sertão piauiense.

De forma pessoal, nosso interesse por estudar essas temáticas foi despertado a partir do curso de jornalismo, precisamente ao cursarmos as disciplinas de Jornalismo Contextualizado com o Semiárido e Tópicos de Cinema, que já nos instigava a tentar descobrir, porque “as coisas são como são no nosso sertão nordestino e piauiense”, analisando, de forma crítica, como a mídia retratava e veiculava aspectos relacionados a representação social do piauiense. Essas disciplinas, que elencamos acima e o próprio curso de Bacharelado em Jornalismo, proporcionam conceitos e práticas relacionadas ao cinema, que nos instigavam tanto a produzir conteúdos audiovisuais relacionados com o sertão piauiense, como a pesquisar sobre as temáticas que envolvem o cinema, nacional, regional e mundial. Outro fator pessoal e não menos importante, é o quesito de nos identificarmos com as características simbólicas da cultura local que representam o piauiense sertanejo.

Ao longo desse tempo, observamos que os nordestinos, de forma geral, e, particularmente, os piauienses vivenciam e são representados socialmente por signos produzidos por cineastas de fora da região, em sua maioria sudestinos, que passam muitas vezes despercebidos no cinema, devido à ausência de uma visão mais crítica, ao consumir o material, para conseguir identificar esses traços que estão cristalizados como representativos da região, por esse motivo demos continuidade aos estudos sobre cinema no Piauí e suas representações sociais. Acreditamos na necessidade de aprofundarmos essa temática, nesta dissertação, no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos, especificamente, na linha 2 – Educação, Comunicação e Interculturalidade -, que acolhe projetos sobre a representação dos territórios e das culturas do Semiárido na mídia, porque ressalta a valorização dos processos identitários em relação as culturas inseridas no semiárido, que são propagadas e massificadas pela mídia, com o intuito de que análises críticas sejam realizadas.

No referido Programa, existem alguns estudos voltados para a representatividade social do nordestino em telejornais, livros e filmes. Contudo, nosso estudo se realça por procurar delimitar a pesquisa para a cultura do Piauí, um estado nordestino com pouca visibilidade na educação, na cultura e nas artes, em geral. Outro ponto importante é que ela viabiliza um sertanejo piauiense estudar o próprio sertão, através das narrativas cinematográficas que, contemporaneamente, podem estar colaborando para apresentar conceitos formados pela concepção da ideia de Semiárido brasileiro em detrimento ao conceito de sertão.

Levamos em consideração todos os aspectos e estudos relacionados aos signos de nordestinidade e piauiensidade, contudo, evidenciamos que, para além desse universo simbólico, denominado de signos, deveríamos trabalhar com as representações sociais, por possibilitar um âmbito de estudo mais amplo e uma investigação mais aprofundada. Assim, decidimos que a pesquisa focaria em três representações sociais que são: paisagem sertaneja, religiosidade e as questões de gênero, presentes no cinema piauiense.

A paisagem sertaneja foi verificada na pesquisa de TCC com muita frequência. Na maior parte das cenas, o apelo visual por essa região era constante. Chamou nossa atenção, contudo, que, além de ser retratada como “inóspita”, a paisagem sertaneja era abordada nos filmes da *Saga Raízes do Sertão* por seus potenciais turísticos naturais. A religiosidade, por sua vez, foi escolhida para continuar a ser investigada, porque, na *Saga*, apesar de seu diretor ser protestante, o Pastor Roberto Borges (2018), diversas manifestações religiosas foram constatadas, com destaque para a presença marcante de um sincretismo entre o candomblé e o catolicismo. Isso nos chama a atenção pelo fato de que o Piauí, segundo dados do IBGE (2010),

ser o estado mais católico do Brasil, com 85,01%. Por fim, elegemos como a terceira representação social a ser investigado as questões de gênero, uma vez que diagnosticamos uma presença marcante de personagens femininas, associadas a imagem da mulher do sertão, com aspectos de masculinização, dureza, espírito de liderança, entre outros quesitos.

Face ao exposto, elaboramos como problema de pesquisa, a seguinte indagação: Como a paisagem sertaneja, a religiosidade e as relações de gênero aparecem nas produções fílmicas do Piauí? Este estudo é testável, pois através do cinema piauiense poderemos analisar as manifestações e representações sociais difundidas, através dos aspectos escolhidos para e sobre o povo piauiense. Ressaltamos, que esta proposta de investigação, todavia, tem também como objetivo ampliar os horizontes fílmicos de análise, assim não iremos mais focar na *Saga Raízes do Sertão*, passando a averiguar as produções *Kátia* (2012), de Karla Holanda; *O Diário de Enoe* (2016), do cineasta Douglas Nunes e *O Pescador e o Rio* (2018), dirigido por Flávio Guedes. Na definição desse *corpus*, foi priorizada a inclusão de produções fílmicas cujos diretores não coincidam repetidamente, dessa maneira, analisamos três produções com ideias, estilos e independência maior, pois não foram dirigidas pelo mesmo cineasta. Com isso, acreditamos catalogar aspectos que se diferenciem na forma como são abordados, mesmo que a representação social em questão seja a mesma analisada.

Nossa intenção foi observar, separadamente, em cada um desses filmes, a paisagem sertaneja, a religiosidade e as relações de gênero, com a finalidade de perceber se essas produções (re)forçam a identidade social e representações do piauiense no cinema. Contudo, por mais que definíssemos essa divisão, de uma representação social por filme, não excluimos as demais, e catalogamos todas as simbologias relacionadas aos aspectos que nos propusemos a investigar em cada narrativa analisada.

Por meio desse direcionamento, nossa pesquisa apresenta como objetivo geral: analisar as representações sociais da paisagem sertaneja, da religiosidade e das relações de gênero nas produções fílmicas do Piauí. De maneira mais específica, buscamos, em primeiro lugar, investigar como as representações sociais da paisagem sertaneja, da religiosidade e das relações de gênero aparecem nos filmes *O pescador e o Rio*; *O Diário de Enoe* e *Kátia*, respectivamente, bem como identificar que tipo de identidade social nordestina está sendo construída nesses filmes e distinguir a representação social do sertão nordestino presente no cinema brasileiro da concepção de semiárido brasileiro, apresentada nessas narrativas cinematográficas piauienses.

Nossa hipótese principal é que os filmes piauienses, com a temática da cultura nordestina, gravados no sertão do Piauí, abordam diversos aspectos que representam a vivência do piauiense, dentre eles a paisagem sertaneja, as questões de gênero e a religiosidade e suas

ramificações se destacam, atuando diretamente na construção e fortalecimento de aspectos característicos da vida em sociedade do povo piauiense. Também supomos que o piauiense sertanejo, que tem uma vivência diferente do que é pertencente ao litoral, ou da capital, têm particularidades fortes que, ao decorrer dos anos foram fixadas e estabelecidas como algo que representa o piauiense sertanejo, por isso, o estudo foca nesse piauiense.

1.4 Caminhos Metodológicos

Uma pesquisa, segundo a visão de Gil (2002), parte de ações do próprio homem, que procura soluções para sanar alguns problemas. Isso pode acontecer a partir do seu conhecimento produzido de maneira racional e/ou por meio de pesquisas científicas.

(...) desenvolvida mediante o concurso dos conhecimentos disponíveis e a utilização cuidadosa de métodos, técnicas e outros procedimentos científicos. Na realidade, a pesquisa desenvolve-se ao longo de um processo que envolve inúmeras fases, desde a adequada formulação do problema até a satisfatória apresentação dos resultados (GIL, 2002, p. 17).

Existem diversos tipos de pesquisa, quanto à abordagem, as investigações podem ser de três tipos - qualitativos, quantitativos ou quanti-qualitativos. Para os pesquisadores da área das ciências humanas, é mais interessante que a investigação apresente caráter qualitativo, para agregar outras análises de informações além daquelas que podem ser quantificadas. Oliveira (2005) destaca que é preciso que entendamos que as abordagens quantitativas e qualitativas não são excludentes, pois uma se torna complemento da outra, visto que existem fatos que são do domínio quantitativo e outros de domínio qualitativo.

No caso específico de nossa investigação, para consecução dos objetivos já listados, resolvemos adotar somente a abordagem qualitativa, pois, com base nas discussões de Goldemberg (2004), dentro da pesquisa qualitativa, a preocupação do pesquisador deve não estar voltada aos conteúdos numéricos, mas sim ao aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, de uma instituição e de uma trajetória.

A análise qualitativa sempre irá variar de acordo com o objeto de estudo, dependendo de alguns fatores, que quase sempre não são homogêneos em seu produto final, como a coleta dos dados, o alcance da amostra, ferramentas de pesquisa e os pressupostos teóricos que direcionam a investigação. “Pode-se, no entanto, definir esse processo como uma sequência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e

a redação do relatório” (GIL, 2002, p. 133). Segundo Silveira e Córdova (2009), esse tipo de pesquisa possui muitas características, limites e riscos que devem ser levados em consideração.

Objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências. Entretanto, o pesquisador deve estar atento para alguns limites e riscos da pesquisa qualitativa, tais como: excessiva confiança no investigador como instrumento de coleta de dados; risco de que a reflexão exaustiva acerca das notas de campo possa representar uma tentativa de dar conta da totalidade do objeto estudado, além de controlar a influência do observador sobre o objeto de estudo; falta de detalhes sobre os processos através dos quais as conclusões foram alcançadas; falta de observância de aspectos diferentes sob enfoques diferentes; certeza do próprio pesquisador com relação a seus dados; sensação de dominar profundamente seu objeto de estudo; envolvimento do pesquisador na situação pesquisada, ou com os sujeitos pesquisados (SILVEIRA e CÓRDOVA, 2009, p. 32).

Os estudos científicos, como esse, necessitam de métodos para concretizarem as fases de abordagens da investigação dos fatos, que são abordados nas perspectivas em sociedade. Marconi e Lakatos (2003) destacam que os métodos são caracterizados como etapas desta investigação, e possuem finalidades distintas, mas que ao mesmo tempo, buscam explicações para os fenômenos em questão. Para nós, essa perspectiva foi preenchida pela adoção do método funcionalista.

De acordo com Valle (2014 *apud* DA MATTA, 1987), o termo funcionalismo tem sido empregado, principalmente, de duas formas nas ciências sociais. Primeiro, originando-se de uma atitude diante dos fatos sociais, baseada em princípios filosóficos, depois no sentido de uma postura substantiva, que expressa a ideia de que tudo o que existe numa sociedade contribui para o seu funcionamento equilibrado, visando manter o sistema social em operação. Nosso estudo, em particular, se utiliza do método funcionalista, como um aspecto metodológico que busca a explicação das coisas, em outras palavras, se apresenta como uma perspectiva interpretativa, que orienta nossa compreensão sobre as representações sociais investigadas nos filmes, como parte de um fenômeno que se ordena e se organiza no interior de cada narrativa fílmica analisada, mas que está ligado ao cinema piauiense como um todo. O método funcionalista também servirá para diagnosticar como o cinema piauiense, na perspectiva de produção de imagens sobre o sertão, está funcionando como um processo de formação

identitário e de representação social, reforçando ou refutando estereótipos sobre o Nordeste e, especificamente, sobre o sertão piauiense.

Marconi e Lakatos (2003) reiteram as principais características do método funcionalista. Para eles, esse procedimento, mais voltado para a interpretação do que para a investigação, considera, de um lado, a sociedade como uma estrutura complexa de grupos ou indivíduos, reunidos numa trama de ações e reações sociais; e de outro, como um sistema de instituições correlacionadas entre si, agindo e reagindo umas em relação às outras. A partir disso, o método funcionalista busca através da interpretação, formas de entender como cada setor ou conjunto funciona e quais são suas inferências na vida social.

Dentro dessa perspectiva funcionalista, considerando a necessidade de analisar a representação social da paisagem sertaneja, da religiosidade e das relações de gênero nas produções fílmicas do Piauí, elegemos a Análise de Conteúdo (AC), que, na visão de Fonseca Júnior (2009), é uma técnica ampla que vem sendo utilizada desde o século XVIII e passou por várias atualizações, e está claramente relacionada com o caráter qualitativo de nosso estudo. Trata-se, ainda segundo esse autor, de uma prática, muito bem desenvolvida por autores, como a própria Bardin (1977), que se preocupa em descrever, de forma sistemática e objetiva, o conteúdo manifesto na comunicação, na educação, etc.

Herscovitz (2007), ressaltando a importância dessa metodologia, nos põe a imaginar que se uma parte da humanidade fosse perdida e restassem apenas conteúdos como, livros, jornais, revistas, CDs, DVDs e outros arquivos, a Análise de Conteúdo seria o meio mais eficiente para se interpretar aquela história. “A análise de conteúdo esteve presente desde as primeiras tentativas da humanidade de interpretar os antigos escritos, como as tentativas de interpretar os livros sagrados” (SILVA; GOBBI e SIMÃO, 2005, p.73). Ela tem uma alta capacidade de fazer inferências sobre algo que está impresso ou gravado, definido conceitos bastante específicos, como atitudes, estereótipos, símbolos, falas, entre outros. Para tanto, o analista deve diligenciar índices, cuidadosamente, postos em evidência, como as representações sociais da paisagem sertaneja, da religiosidade e das relações de gênero, escolhidos por nós.

Bardin (1977), que é considerada uma das grandes percussoras nos estudos de Análise de Conteúdo, relata que esse processo metodológico é formado por um conjunto de técnicas voltadas para análises de aspectos comunicacionais. É vista, portanto, como uma ferramenta que proporciona a análise de significados, sendo que o próprio processo metodológico oferece ao pesquisador um leque de apetrechos, para isso e ao mesmo tempo, possui facilidade na adaptação de diversos campos. Ainda segundo Bardin (1977), a AC foi e está sendo reinventada a cada momento da história. Nesse sentido, Fonseca Júnior (2005), completa a afirmação dessa

autora, destacando que as tendências da AC nos dias atuais perpassam por vários campos sociais, principalmente a psicologia, a história e a comunicação, dando embasamento e inferências necessárias para aprofundar os estudos sobre determinado assunto.

Com base nas considerações dessa última autora, para a utilização da AC, é recomendado uma organização cronológica do processo de análise que é dividida em três polos. O primeiro polo ou etapa é a realização da pré-análise, que seria o planejamento e sistematização do trabalho ou, em outras palavras, a fase de organização do material para a sistematização de ideias. No caso de nossa investigação, usamos, nessa fase, as regras da exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência para seleção dos três aspectos que estão sendo investigados, a partir do mapeamento dos filmes produzidos no Piauí e principais formas de representação listadas em nosso estudo anterior, quando diagnosticamos signos de nordestinidade presentes também nesse tipo de narrativas audiovisuais. Foi nessa fase que formulamos hipóteses e objetivos e elaboramos indicadores que futuramente auxiliarão na nossa interpretação.

Na segunda etapa, caberia à exploração do material, que é a própria análise. No caso de nossa pesquisa, está sendo realizada a análise dos três filmes selecionados, um processo de decodificação, que consiste em separação de imagens, sons e textos, ainda baseado nas regras que já haviam sido formuladas, confrontando a função de cada aspecto dos filmes em relação a representação social piauiense. E, ainda segundo Bardin (1977), o último passo, é o tratamento dos resultados obtidos. Em outras palavras, tratar o material é interpretá-lo, correspondendo a uma transformação dos dados em inferências textuais. A partir disso podemos estabelecer, quadros de resultados, diagramas, figuras e modelos.

Para Bauer (2002), a AC reconstrói as representações em duas dimensões principais, a sintática e a semântica. O procedimento sintático diz respeito a transmissão de sinais e suas relações interativas, preocupando-se mais com os meios de expressão em relação aquilo que foi dito ou escrito. Já a dimensão semântica está relacionada com os sinais e os sentidos normais, isto é, com o que já conhecemos em relação aos sentidos denotativos e conotativos das palavras e textos, mas que também podemos extrair de materiais audiovisuais. Em ambos os casos, esse autor concorda que a Análise de Conteúdo trabalha com a finalidade de operar através de muitos códigos, gerando o processo de codificação e inferências que abordamos acima. Para tanto, é preciso que o estudo promovido possua grande fidedignidade, coerência e transparência no que diz respeito aos processos de análise de um determinado objeto de estudo, por isso, acreditamos que:

As vantagens da AC são que ela é sistemática e pública; ela faz uso principalmente de dados brutos que ocorrem naturalmente; pode lidar com grande quantidade de dados; presta-se para dados históricos; e ela oferece um conjunto de procedimentos maduros e bem documentados. (...) A AC faz uso de materiais que ocorram naturalmente; ela encontra traços da comunicação humana em materiais estocados nas bibliotecas. (...) A AC pode construir dados históricos: ela usa dados remanescentes da atividade passada (entrevistas, experimentos, observações e levantamentos estão condicionados ao presente). Por conseguinte, ela pode ser um caminho barato para estabelecer tendências sociais, com apenas uma parcela do custo de um levantamento (BAUER, 2002, p. 212-213).

Segundo Fonseca Júnior (2009 *apud* KRIPPENDORFF, 1990, p. 286) ao abordarmos a AC na atualidade, devemos compreender que esse procedimento de investigação possui três características fundamentais:

(A) - Orientação fundamental empírica, exploratória, vinculada à fenômenos reais e de finalidade preditiva; (B) – Transcendência das noções normais de conteúdo, envolvendo as ideias de mensagem, canal, comunicação e sistema; (C) – Metodologia própria, que permite ao investigador programar, comunicar e avaliar criticamente um projeto de pesquisa com independência de resultados (p. 286).

Ainda com base em Fonseca Júnior (2005), destacamos que a AC pode ser Análise de Conteúdo Categorial. Este processo funciona basicamente por desmembramento do texto, no nosso caso filmes, em unidades e categorias. “Entre as diferentes possibilidades de categorização encontra-se a análise temática, bastante rápida e eficaz” (FONSECA JÚNIOR, 2009, p. 301). Assim, a partir de nossas três categorias principais, criamos tabelas para a coleta de dados com base no estudo das representações da paisagem sertaneja, da questão de gênero e da religiosidade.

Tabela 1: Tema

Informações Gerais sobre o filme	
Ambientações: Internas; Objetos e Vestimentas	

Paisagem e relação dos personagens com o bioma da Caatinga	
Atividades produtivas: Questões relacionadas a terra; De que eles vivem?	
Tonalidades e cores relacionadas a paisagem.	
Sonorização e musicalidade relacionados a paisagem.	

Fonte: Elaboração própria (2021)

Oliveira (2008) sugere que, na Análise de Conteúdo Categorical, a parte final do processo de investigação, quando há o tratamento e apresentação dos resultados, pode ocorrer de forma descritiva, acompanhadas de exemplificação das unidades destacadas e também com registros significativos para cada categoria ou, ainda, em forma de tabelas, gráficos, e/ou quadros, dando uma amplitude maior de exemplificações para a explanação de resultados obtidos.

Como complemento metodológico para a Análise de Conteúdo, considerando que nosso *corpus* de estudo são materiais audiovisuais, trabalharemos também com a Análise da Imagem (AI). Joly (1996) frisa que a palavra imagem por si só já carrega uma diversidade de significados. Contudo, entendemos, a partir das discussões acerca da visão dessa autora, que uma imagem designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito. Assim, imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece.

Ao falarmos sobre a palavra imagem, precisamos entender a derivação do seu termo principal, que tem origem latina através da palavra *imago*, cujo significado diz respeito a quaisquer visualizações geradas pelo ser humano. Essas observações podem ser através de objetos, obras de arte, registros fotográficos, pinturas, desenhos, gravuras ou até através da mente, conforme assegura Coutinho (2005). Desde a era pré-histórica, o homem vem

produzindo imagens (pinturas rupestres), que expressam o seu cotidiano e até a afetividade entre os indivíduos. Contemporaneamente, essas produções imagéticas continuam sendo produzidas, divulgando diversos aspectos da vida em sociedade. Interpretar essas imagens, portanto, faz parte da intuição humana, assim como reconhece-las nos diferentes contextos e fazer inferências sobre os seus contextos históricos e culturais (JOLY, 1996).

Nesse sentido, para além da designação e dos traços visuais, as imagens como discute Manguel (2001) tem a capacidade de nos nutrir de informações. “Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo aparece em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior” (p. 29). Elas mesmas, que compõe o nosso mundo, podem ser consideradas como símbolos, sinais, mensagens e alegorias, ou segundo defendemos nesta dissertação, formadoras de identidades e representações sociais.

Nesse sentido, a Análise da Imagem, como uma estratégia metodológica, tem o objetivo de preencher funções diferentes e tão variadas como proporcionar prazer ao analista, aumentar os seus conhecimentos, instruir, permitir a leitura ou conceber mais eficazmente mensagens visuais (JOLY, 1996). As funções da análise da imagem estão voltadas para procurar ou verificar causas do bom funcionamento, ou pelo contrário, do mau funcionamento das transmissões das mensagens visuais. Na visão de Coutinho (2005), a análise da imagem deve ser voltada para avaliar os registros visuais da vida do homem em sociedade, reconhecendo suas origens e relevância na construção do ser humano. Por isso que, a AI no cinema e nas demais produções fílmicas é um método apropriado de pesquisa, pois lá são difundidos aspectos culturais da vida humana.

Vale destacar que, ao contrário dos estudiosos que se propõem a realizar a análise da imagem com enfoque documental, nas análises da imagem como narrativa não há uma predominância do estudo de registros visuais estáticos, mas a existência de significativo número de trabalhos que se dedicam à análise das imagens em movimento, seja ela televisiva, em vídeo, ou ainda de filmes (cinema) [COUTINHO, 2005, p. 333].

Segundo Joly (1996), a AI é um processo de compreender as imagens como mensagens, que pode preencher funções diferentes e variadas e proporciona ao analista, aumentar os seus conhecimentos, instruir, permitir a leitura ou conceber mais eficazmente mensagens visuais. Para tanto, é preciso que sigamos uma ordem básica: leitura das imagens, a interpretação e a síntese. Isso, a fim de traduzir os códigos visuais, conforme sugere tanto Joly (1996) como Coutinho (2005).

Consideramos a vasta contribuição da AI nas investigações sobre imagens paradas, ou seja, fotografias, pinturas, dentre outras, contudo, nossa pesquisa se serve desse procedimento metodológico para analisar imagens em constante movimento (cinema), com todos os seus aspectos visuais e suas narrativas entrelaçadas nas tramas. No caso de produtos audiovisuais, como os filmes piauienses, devemos estar atentos a características como enquadramento, perspectiva, relação fundo/figura, composições das massas, cores, tempo de exposição da paisagem, da religiosidade e das relações de gênero, nas telas, tipos de planos, mensagem visual e etc. Coutinho (2005) ainda traça uma ideia a ser seguida em relação aos sentidos e percepções da análise da imagem no cinema e em vídeos. O primeiro ponto dessa análise deve se dar com relação aos movimentos, levando-se em consideração os aspectos temporais que desenrolam as cenas, assim como tempo de duração, ritmo, encadeamento e registros visuais. “Um elemento a ser observado tanto nas imagens ao vivo quanto nas editadas, no cinema e na TV, são os chamados movimentos de câmera: panorâmica (pan), *travelling*, *dolly* e *zoom* (in ou out)” (COUTINHO, 2005, p. 342).

Face ao exposto, defendemos que, no processo de análise das imagens do cinema piauiense, devemos ter a capacidade de fazer inferências sobre aspectos técnicos e visuais, essenciais, como destaca Joly (1996) para a “decifração das significações”. Essa conduta será relevante para percebermos como a construção dessas imagens nos remetem a aspectos conscientes em seu processo de intencionalidade das cenas em relação à cultura e representatividade social do piauiense sertanejo.

Para além das metodologias já apresentadas nesta Introdução, utilizamos a pesquisa bibliográfica, ponderando que todas as pesquisas são de natureza bibliográfica, pois precisamos dos embasamentos de alguns autores que já escreveram e pesquisaram conteúdos parecidos. A pesquisa bibliográfica, para Stumpf, (2005 apud DUARTE e BARROS), é um conjunto de procedimentos que visa identificar informações necessárias a uma investigação, por isso seleciona documentos pertinentes a um determinado tema, procede anotações e/ou fichamentos das referências, para que sejam utilizados, posteriormente, na redação do trabalho acadêmico. Destacamos, assim, que fizemos uso de livros, artigos, monografias, dissertações e teses, para nortear o caminho de nossa pesquisa, que apresentavam aspectos relacionados as três representações sociais piauienses estudadas.

Para fins de qualificação, esta pesquisa está composta por seis capítulos, sendo que o primeiro é esta Introdução, que apresenta, além do objeto de estudo, problema, objetivos e estratégias metodológicas, um breve histórico do cinema no Piauí e sua importância para a cultura regional. O segundo capítulo, intitulado de Representações Sociais e Identidades,

discute a relevância desses dois conceitos para a nossa investigação, assim como, suas estruturas e funcionamentos, por compreendermos que as compreensões dessas duas questões são fundamentais para entendermos como se dá os processos de representações e constituição da identidade cultural piauiense através do cinema. Para além disso, trazemos discussões mais específicas sobre representações sociais, identidades e cultura nordestina.

O terceiro capítulo – O Rio: Local de Encontro, Vida e Morte, marca a abertura das nossas análises fílmicas. Nele, traçamos como a paisagem sertaneja é apresentada na produção local *O Pescador e Rio* de Flávio Guedes, ressaltando suas principais diferenças em relação a outros filmes nacionais que abordam o Nordeste e o Piauí, em especial. O quarto tópico – Enoe: Um Anjo Habitou Entre Nós, dá continuidade ao processo de decomposição, dessa vez, a investigação em questão se dá em torno da religiosidade. Nesse capítulo, levando em consideração alguns aspectos, como o fato do Piauí ser o estado mais católico do Brasil, segundo dados do IBGE (2010), o estudo está aberto para relacionar outras simbologias religiosas e sincretismos de quaisquer naturezas apresentados em *O Diário de Enoe* de Douglas Nunes.

Por fim, encerrando o ciclo de análises fílmicas, temos o quinto capítulo, denominado de: Sou Mulher, Sou Macho, Sou Tudo, onde realizamos um estudo relacionado as relações de gênero, por meio das observações do documentário *Kátia* de Karla Holanda. A personagem principal desse filme, Kátia Tapety, foi a primeira mulher travesti a assumir um cargo público no Brasil, ela é piauiense da cidade de Colônia do Piauí e lá, foi vice-prefeita e vereadora por dois mandatos. O sexto capítulo expõe nossas considerações finais, finalmente, levando em consideração todo arcabouço teórico discutido e como ele se relacionou com as investigações na prática.

2. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDENTIDADES

A palavra “representação” é derivada do vocábulo latino *repraesentationis*, que significa ato ou efeito de representar, mas também, imagem, desenho ou pintura que representa um fato, uma pessoa ou um objeto, tida ainda como reprodução. Essa definição, apesar de ser simples demais, indica alguns aspectos que caracterizam esse termo. Para Stuart Hall (2016), representar significa descrever algo, retratá-lo ou trazer à tona na mente ou em nossos sentidos. Ele ainda atribui a representação o caráter de ferramenta essencial para o processo de produção de significados, que são compartilhados entre os membros que partilham um mesmo grupo social ou cultura. Para entender melhor tais conceitos e nomenclaturas, precisamos, antes de tudo, entender o próprio desenvolvimento da Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici (1961), que evoluiu a partir dos estudos de representações coletivas do sociólogo Émile Durkheim (1895).

As representações coletivas ou consciência coletiva surgiu por meio dos estudos de Durkheim, que acreditava que, para que a sociedade se mantivesse de forma harmoniosa, era necessário que todos comungassem de crenças, culturas, valores e sentimentos comuns, levando em consideração apenas os significados partilhados por um grupo de pessoas de forma coletiva. Moscovici (2007) afirma que essa visão de Durkheim acerca das representações é baseada em tradições aristotélicas e kantianas o que as torna, segundo sua visão, em algo estático. Para Durkheim, contudo, as representações que eram reduzidas apenas a indivíduos isoladamente não eram consideradas, pois o próprio termo coletivo, já realizava tal separação.

Destacamos que essa percepção foi construída a partir da compreensão das representações coletivas de forma estável, aprofundada por análises de casos de suicídio, investigados por Durkheim como um fato social, por meio da divulgação dos conteúdos de várias cartas suicidas na França do século XIX.

De um lado era preciso considerar uma certa diversidade de origem, tanto nos indivíduos quanto nos grupos. De outro, era necessário deslocar a ênfase sobre a comunicação que permite aos sentimentos e aos indivíduos convergirem; de modo que algo individual pode-se tornar social ou vice-versa. Reconhecendo-se que as representações são, ao mesmo tempo, construídas e adquiridas, tira-se-lhes esse lado preestabelecido, estático, que as caracterizava na visão clássica. Não são os substratos, mas as interações que constam (MOSCOVICI, 2001, p. 62).

As contribuições de Durkheim foram valiosas, diversos autores e sociólogos estudaram o que foi tido como o pontapé inicial para as pesquisas e conceitos que temos, atualmente, sobre

as representações sociais. No entanto, tais estudos foram aprofundados e passou por metamorfoses que lhe conferiram uma outra forma, como colocações diferentes. Serge Moscovici (1961), por exemplo, realizou a ampliação e correção de alguns detalhes das representações coletivas, afirmando que as representações nascem da subjetividade e só depois são partilhadas em grupo, por isso também deveriam ser consideradas as representações individuais. Moscovici (2007) ainda discordava da teoria de Durkheim, quando esse afirmava que o fenômeno das representações coletivas estava ligado a diversos processos em sociedade, marcados pelas diferenças nas condutas e pensamentos. Dessa maneira, acreditava que as formações de criações coletivas poderiam partir das diferenças. “Ao apresentar sua teoria de representações sociais, Moscovici, muitas vezes, traçou esse contraste, e sugeriu as vezes, que esta foi a razão principal de preferir o termo “social”, ao termo “coletivo” de Durkheim” (MOSCOVICI, p.16, 2007).

Para Jodelet (2001), as representações sociais surgem da necessidade de trazermos ou apontarmos algum significado para aquilo que não conhecemos. Para ela, tudo é representado e algumas dessas representações surgem, naturalmente, no nosso dia-a-dia, como, por exemplo, por meio de hábitos, aparentemente, simples, como denominar alguém ou algum objeto com um nome. A partir do momento que determinada pessoa ou objeto tenha um nome, passará a ter uma representação e significado.

As representações expressam aqueles (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão uma definição específica ao objeto por ela representado. Essas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Esta visão pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e trocas cotidianas – trata-se das funções e da dinâmica sociais das representações (JODELET, 2001, p. 21).

Aprofundando a ideia de representação, Serge Moscovici (1961) fundou a Teoria das Representações Sociais (TRS), divulgada através do livro “*La Psychanalyse, son image et son public*”, desde então, ao decorrer desses anos, ela vem sendo difundida e discutida por diversos teóricos. Para esse autor, resumidamente, a TRS compreende que uma realidade social, normalmente, é criada quando o novo ou o não familiar é incorporado aos universos consensuais dos indivíduos, operando-se, nesse momento, os processos pelos quais ele passa a ser familiar, perdendo a novidade e tornando-se, socialmente, reconhecido e real.

Salientamos que as Teorias das Representações Sociais não são sinônimos de representações sociais. A TRS são um conjunto de conceitos teóricos formado por pesquisadores que estudam as RS. Essas apreciações podem variar de grupos para grupos.

Valsiner (2015) trata a TRS como a teoria do desenvolvimento, para ele, esse campo social tem a possibilidade de abranger várias transformações dinâmicas, relacionadas a sociedade e as pessoas. Moscovici (2007), por sua vez, justifica a Teoria das Representações Sociais como sendo o ponto de partida para a diversidade de indivíduos, atitudes e fenômenos de diversas naturezas a serem levados em consideração e estudados, tendo como principal intuito entender como que os seres e grupos constroem percepções de mundo a partir das diferentes diversidades.

Na origem da Teoria das Representações Sociais, foram buscadas várias referências, inclusive, as que se remetem e levam em consideração o conhecimento do senso comum. Santos (2005) completa essa informação, afirmando que, com base nos estudos de Moscovici sobre a TRS, não podemos generalizar todo e qualquer conhecimento para formar essa teoria, mas sim, aqueles que são compartilhados e articulados em sociedade. Ainda segundo essa autora, a TRS se fundamenta em um saber científico que tem como um dos objetivos principais compreender e explicar a formação desse conhecimento que é tido como “leigo”.

Para Moscovici (2007), devemos enxergar as representações sociais para compreender e, por outro lado, comunicar aquilo que nós já sabemos mesmo que empiricamente. “Elas[RS] ocupam, com efeito, uma posição curiosa, em algum ponto entre conceitos, que têm como seu objetivo abstrair sentido do mundo e introduzir nele ordem e percepções que reproduzam o mundo de uma forma significativa” (MOSCOVICI, 2007, p. 46).

As Representações Sociais (RS) possuem várias funções: “(...) dar sentido à realidade social, produzir identidades, organizar as comunicações e orientar as condutas” (SANTOS, 2005, p. 34). Para além dessas funções apresentadas, trazemos uma outra, que é a função educacional. Gilly (2001) afirma que a principal função das RS é a educativa. Para ele, a escola é um ambiente ideal e campo fértil para se realizar estudos de Representações Sociais, desde questões relacionadas a hierarquia nas instituições, quanto ao convívio individual e coletivo dos alunos, além de assuntos relacionados ao ensino. Jodelet (2015) concorda com as colocações de Gilly (2001) acerca do ambiente escolar ser privilegiado para os estudos de RS e acrescenta a importância dos níveis políticos e hierárquicos do sistema educativo que são primordiais para esses estudos em representações. Contudo, ela ainda assegura que podemos levar em consideração outros quesitos para além dos apresentados, no sistema escolar, que possam a vir influenciar em aspectos estudados, como a vida, o trabalho, a formação e o cuidado.

Gilly (2001) ainda destaca que o campo da educação é visto como privilegiado para ser estudado por meio das representações sociais, pois através delas, podem se observar três fatores essenciais como: construção, evolução e transformação no interior dos grupos sociais. É

possível também evidenciar o papel dessas representações, como essências nos processos de construção da relação desses grupos. Ainda sob a perspectiva desse autor, destacamos que as representações sociais têm sido muito importantes para as pesquisas na área educacional, pois, nesse campo, a compreensão dos fatos relacionados a RS abre novos caminhos e perspectivas nos processos educativos para dialogar e articular ações com as áreas de psicologia e sociologia. Além da função educativa, queremos evidenciar outra função das Representações Sociais que é a identitária. Nos estudos das RS, essa função ganha força e está alinhada com os processos comunicacionais. Segundo Morera et al. (2015), a função identitária tem como objetivo definir as identidades, permitindo a proteção da subjetividade de todos os grupos sociais, além de possuir o papel de compreender e dar explicações sobre determinados assuntos sociais, assim como, situar os indivíduos dentro de um campo igualitário.

No caso específico de nosso estudo, as duas principais funções das RS presentes são a educativa e identitária, ambas se justificam e se aplicam através da comunicação que é produzida pelo cinema por meio dos filmes piauienses. Primeiro, porque entendemos que o cinema é um meio de comunicação de massa de grande proporção, que pode ajudar na compreensão de alguns fatores culturais, ensinar, trazer à tona ou despertar identidades nos indivíduos, atuando no campo da educação informal. Do mesmo modo, buscamos aprender como o cinema ensina os piauienses sobre o que é a identidade social piauiense. Isso se confirma devido diferenciarmos o cinema piauiense com o de outros estados, inclusive do Nordeste, através das produções locais, contendo características e elementos diretamente ligados a uma representação social identitária para o Piauí. Pois, como vimos no Capítulo 1, até pouco tempo o cinema piauiense não possuía uma representatividade para tratar sobre a cultura deste estado, nesse sentido, os cineastas passaram a representar o Piauí de dentro para fora, pois compreendiam que as produções cinematográficas a cultura era difundida para além das fronteiras geográficas.

Almeida (2005) afirma que as representações sociais são compostas por estados e processos que estão contidos em conteúdos representativos, que podem ser descritos como: informações, imagens, crenças, valores, opiniões, elementos culturais, ideológicos e outros, e que podem basear-se em diferentes suportes, tais como: linguagem, discurso, documentos, práticas e dispositivos materiais, entre outros. Minayo (1995) contribui com tais afirmações trazendo a concepção de que as representações sociais podem se manifestar de diversas maneiras, como, por exemplo, através de palavras, sentimentos e condutas. Para essa última autora, a análise dessas representações deve ser buscada, especialmente, nos comportamentos

dos indivíduos em sociedade. Por isso, as RS é uma ferramenta imprescindível para a compreensão de realidades sociais ou fatos específicos e emergentes de uma sociedade.

Moscovici (2001) explica que as representações, uma vez que são formadas, passam a adquirir certa autonomia, que juntas transformam-se em regras próprias. Esse autor acredita que elas se diferenciam, de acordo com cada sociedade em que nascem e passam a ser moldadas, contudo há um processo dinâmico onde as representações podem ser construídas, adquiridas ou retiradas. “Não são os substratos, mas, as interações que contam” (MOSCOVICI, 2001, p. 62). Nesse sentido, cada tipo de mentalidade, passa a ter ligações diretas com um tipo específico de sociedade, trazendo à tona suas particularidades, mas que, ao mesmo tempo, podem ser compartilhadas e divididas em diferentes grupos sociais. Contudo, Patrick Rateau et. al. (2012), acha importante considerar que

Nem todos os grupos sociais compartilham os mesmos valores, os mesmos padrões, as mesmas ideologias ou as mesmas experiências concretas. No entanto, todos constroem representações que são proximalmente baseadas nisto. O que sucede é que as representações sociais influenciam, por um lado, a marca das pertencas sociais dos indivíduos que aderem a estas e que dão suas identidades e, por outro, permitem estes mesmos indivíduos distinguirem "outros", aqueles que não compartilham as mesmas representações e que aparecem para eles, no melhor das hipóteses, como diferentes e, no pior, como inimigos (RATEAU; et. al, 2012, p. 2).

Em linhas gerais, os pesquisadores não deixam de notar a existência de três campos como particularidades marcantes das representações sociais, que são: vitalidade, transversalidade e complexidade. Jodelet (2001) realça que a noção de vitalidade é consagrada, para as ciências sociais, e que, desde Durkheim, tem sido utilizada com constância, em diversos países. Essa noção se aplica as Representações Sociais de uma maneira como o próprio nome instiga, como se estivessem vivas e em constante mudança, ou seja, sendo dinâmicas em sua construção. Além do fator dinamicidade, a vitalidade relaciona-se com as RS no sentido das interpretações múltiplas acerca das discussões que são fontes teóricas desse campo. Já a transversalidade, por sua vez, ainda segundo Jodelet (2001) traz a noção de que ao tratarmos sobre as RS nunca devemos atrelar os conhecimentos dessa teoria apenas há uma única fonte de conhecimento. A transversalidade nos mostra e reafirma que as representações sociais estão envolvidas em vários campos, como: sociologia, antropologia, história, geografia, comunicação e etc. Nesse sentido, ela afirma que

Esta multiplicidade de relações com disciplinas próximas confere ao tratamento psicossociológico da representação um estatuto transversal que interpela e articula diversos campos de pesquisa, reclamando não uma justaposição, mas uma real coordenação de seus pontos de vista. Sem dúvidas, nessa transversalidade reside uma das contribuições mais promissoras desse estudo (JODELET, 2001, p. 25).

Por fim, essa autora apresenta a noção de complexidade, que vem como complemento das demais noções, destacando as RS como uma questão viva e por meio de suas diversas possibilidades de estudos, tratamentos e abordagens, o que a torna complexa. Para Jodelet (2001), essa complexidade ainda justifica-se pela necessidade que as RS têm de considerar o funcionamento de dois sistemas: cognitivo psíquico e social, dessa maneira, articulando entre elementos que são afetivos, mentais e sociais.

As Representações Sociais possuem também diferentes abordagens quanto aos objetos que são analisados e manipulados por meio dessa teoria, sempre levando-se em consideração as particularidades do objeto de estudo. Jodelet (2001) aborda essa diversidade de correntes de pesquisa em relação as RS como ricas, constatando ângulos e óticas variados nos fenômenos representativos. Evidenciamos, neste estudo, duas abordagens. A primeira, defendida por Claude Flament (2001) traz perspectivas sobre a noção estruturalista das representações. Para esse autor, os estudos das RS devem ser focalizados apenas em um determinado grupo, dessa maneira, focando em apenas um núcleo específico, é possível identificar as hierarquias e ligações. Geralmente, essa abordagem é estudada através de questionários e entrevistas. Tal vertente sugere apenas um núcleo central. “Uma representação social comporta esquemas periféricos, estruturalmente organizados por um núcleo central, que é a própria identidade da representação” (FLAMENT, 2001, p. 184).

Contudo, a abordagem que se encaixa neste estudo é a processual, que começou a ser desenvolvida por Moscovici (2001) e foi aprofundada por Jodelet (2001). A abordagem processual, em linhas gerais, visa estudar, na sociedade, organismos responsáveis pela construção e difusão das representações sociais e os meios de comunicação fazem parte dessa difusão. Dessa maneira, ratificamos a importância do cinema piauiense como um local de estudo das Representações Sociais. Segundo Jodelet (2001), essa metodologia advém de processos variados devido a ligação com os fenômenos cognitivos e as questões sociais tanto dos indivíduos como de grupos. Essa interiorização é transmitida pela comunicação social e analisada através de questões relacionadas as experiências, práticas, pensamentos e modelos de conduta. Por essa perspectiva, Jodelet (2001) conclui que

(...) as representações sociais são abordadas concomitantemente como produto e processo de uma atividade de apropriação da realidade exterior ao pensamento e de elaboração psicológica e social dessa realidade. Isto quer dizer que nos interessamos por uma modalidade de pensamento, sob seu aspecto constituinte – os processos – e constituído – os produtos ou conteúdos. Modalidade de pensamento cuja especificidade vem de seu caráter social (JODELET, 2001, p. 22).

Existem dois processos que são geradores e ao mesmo tempo caracterizam as representações sociais que são a ancoragem e objetivação. Moscovici (2007) trata sobre esses dois tipos de mecanismos. Na ancoragem, esse autor destaca a necessidade de levar as informações dentro do que já conhecemos ou não, e descobrir a fundo onde a ideia principal do estudo está aportada. É como se fosse um processo de decodificação da mensagem, ancorar ideias que são tidas como estranhas e transformá-las em categorias e imagens comuns, tornando-as familiares. “Esse é um processo que transforma algo estranho e perturbador, que nos intriga, em nosso sistema particular de categorias e o compara com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriadas” (MOSCOVICI, 2007, p. 61). Neste estudo especificamente, tratando sobre a religiosidade, por exemplo, buscamos compreender se há ou não a predominância do catolicismo e se isso se deu devido a fatos históricos.

Esse mesmo autor ainda complementa suas ideias simplificando o pensamento ao afirmar que ancorar é o mesmo que dar nome a algo ou alguma coisa. Segundo ele, o que não é classificado ou não possui nome é tido como estranho e/ou não existentes. A partir disso, quando não conseguimos classificar algo, surgem as nossas resistências e distanciamentos. Conseguimos reverter tais sentimentos quando,

No momento em que nós podemos falar sobre algo, avalia-lo e então comunica-lo – mesmo vagamente, como quando nós dizemos de alguém que ele é “inibido” – então nós podemos representar o não usual em nosso mundo familiar, reproduzi-lo como uma réplica de um modelo familiar. Pela classificação do que é inclassificável, pelo fato de se dar um nome ao que não tinha nome, nós somos capazes de imaginá-lo, de representa-lo (MOSCOVICI, 2007, p. 62).

Outro mecanismo estudado pelo mesmo autor é a objetivação. Esse processo é onde trazemos a definição dos símbolos, objetos ou pessoas a serem estudados através das Representações Sociais. Em outras palavras, é como se transformássemos algo que é abstrato em concreto, trazendo o que antes era só pensamento e estava na mente, para algo existente no mundo físico. Esse procedimento une duas ideias distintas, a de não-familiaridade com a realidade. Dessa maneira, temos como produto final uma essência verdadeira da realidade.

Para Moscovici (2007), conseguimos realizar o processo de objetivação quando reproduzimos um conceito em uma imagem. Ao realizarmos o processo de comparar algo, já estamos representando, por exemplo. “Temos apenas de comparar Deus como um pai e o que era invisível, instantaneamente se torna visível em nossas mentes, como uma pessoa a quem nós podemos responder como tal” (MOSCOVICI, 2007, p. 72). Pegando o exemplo desse autor e trazendo para a nossa realidade de estudo, ainda tratando sobre a religiosidade, provavelmente, ancorado no catolicismo, podemos buscar entender como as imagens de santos, crucifixos, terços e demais objetos do tipo, exibidas nos filmes, remetem a religião católica. Por fim, ressaltamos que a ancoragem e a objetivação estão inteiramente ligadas, uma complementando a outra, contudo, cada uma possuindo suas particularidades.

É inegável também que as Representações Sociais possuem a capacidade de influenciar o comportamento dos indivíduos em sociedade. Em alguns casos, tais condutas são expressas e respondidas por meio das denominadas heranças sociais adquiridas através dos nossos ciclos partilhados em sociedade. Na visão de Valsiner (2015), uma mesma pessoa pode assumir várias funções sociais diferentes, uma mulher, por exemplo, pode ser mãe, umbandista e advogada, e cada papel, designado por ela, passa a ter grandes influências de representações sociais que a pessoa se apresenta e se identifica em sociedade, por meio de atuações pessoais, familiares e profissionais. Como Moscovici (2007) aborda, trata-se de um processo mútuo, e uma vez que é criada (coletivamente), a representação social passa a ter vida própria e vai ao encontro de atrair novos indivíduos, dando abertura para a criação e mistura de novas representações, ou então podem repelir os indivíduos que não se identificaram com tais representações em questão.

Esse processo, que procura entender como as representações de um grupo social se forma e se difundem em comunidade, surge nas análises de vários autores. Wagner (1995), por exemplo, ressalta que as condições sociais em que cada sociedade vive são fatores determinantes para a difusão de experiências vividas. Questões relacionadas a economia, política, infraestrutura, educação e saúde trazem influências determinantes para a construção de ideologias dos membros que vivem em comunidade e desfrutam dos mesmos problemas e vivências. Contudo, ressaltamos que, mesmo partilhando de vivências parecidas, o resultado final nunca é unânime (em alguns casos). A influência social pode atingir de maneira diferente indivíduos que partilham da mesma região geográfica, como comunidades, cidades ou estados. As explicações para os comportamentos de como as pessoas em comunidade lidam com o processo de representação social podem ser ou não, associado diretamente por suas condições sócio estruturais e sócio dinâmicas. Assim, os estudos das TRS devem ser pautados nos

comportamentos em sociedade somados aos eventos sociais que os determinados grupos, que estão sendo estudados, partilham.

Essas discussões teóricas sobre as representações sociais abordam a constituição de identidades, propondo explicar os motivos determinantes para os grupos sociais agirem de maneiras “diferentes”. Diniz (2015) relaciona o conceito de identidades às representações sociais, afirmando que.

Uma das abordagens mais exploradas pela antropologia, psicologia social, comunicação, filosofia, dentre outras é a identidade como representação, como imagem. Essa noção refere-se às figuras representativas de um grupo, aquelas que dão o sentido de unidade compartilhada ou que constroem o senso comum no imaginário social, ligando símbolos (significante) aos significados (representações) ou significações coletivamente disponíveis (DINIZ, 2015, p.15).

As representações sociais também estão atreladas a ideia de região, de forma transversais e por meio de outros valores e questões simbólicas. Bourdieu (1989) afirma que o termo região vem da palavra “*regis*” e conduz a um princípio de “di-visão”. Esse termo em destaque já proporciona, na sua própria escrita, uma ideia de dualidade no modo de enxergar as questões físicas, sociais e político-administrativas de um lugar, sendo que esse juízo de região estaria ligado a um “jogo científico” atravessado, por sua vez, por representações mentais, que não são formuladas por pessoas de um grupo, e sim pelo conhecimento científico, estudado e partilhado na própria sociedade. Esse tipo de representações já está fincado (ancorado) em outros tipos de imagens que já conhecemos, relacionadas a estruturas de poder e discursos científicos que envolvem várias questões políticas, culturais e históricas. Por exemplo, podemos inferir que muitas representações sociais do Piauí são classificadas pelo que já se tem de conhecimentos através do Nordeste de um modo geral, por esse estado fazer parte dessa região, mas que possui diversas particularidades e quesitos individuais, relacionados a cultura, a economia e a história.

Ainda segundo Bourdieu (1989), há lutas em relação as identidades étnicas e regionais que estão ligadas diretamente a origem dos indivíduos em sociedade, ligadas diretamente aos processos de identidade e representação de um povo ou nação. Para entendermos melhor o que foi descrito, é necessário esclarecermos que a ideia de região está ancorada muito mais além do que aquilo que podemos ver fisicamente. Como esse autor aborda, por trás desses discursos, existem estruturas de poder, ligadas a essa “di-visão” que nos fornece possibilidades diferentes de conceituações.

Para exemplificar essa questão, Bourdieu (1989) realiza uma comparação entre dois diferentes campos de estudo: a geografia e a economia, destacando que ambos possuem percepções diferentes sobre o que determina uma região. Os geógrafos se firmam com base naquilo que se vê, ou seja, são mais analíticos, delimitando uma região como um determinado ambiente, por suas fronteiras naturais, relevo, clima, rios ou montanhas. Já para os economistas essas questões são tidas como superficiais, mais reflexivos, eles se preocupam em conceituar uma região por aspectos político-administrativos e econômicos. Esses dois campos de estudo não são excludentes, ambos possuem suas colaborações e perspectivas de construção para a ideia de região. O importante é compreendermos que “A fronteira, nunca mais é do que um produto de divisão a que se atribuirá maior ou menor fundamento na realidade (...)” [BOURDIEU, 1989, p. 114].

Concordamos com a visão de Bourdieu (1989) no que tange a ideia de região, compreendendo que não dá para estudarmos esse quesito levando em consideração apenas uma área ou ramo da ciência de forma isolada, ao contrário, devemos atrelar a ideia de região a diversos campos, visto que engloba várias questões científicas por trás, algumas que visualizamos previamente e outras não, bem como mecanismos diversos de representações sociais. Assim, nesta dissertação que versa sobre representações sociais sobre o estado do Piauí no cinema produzido localmente, parece pertinente considerar ainda as observações de Albuquerque Júnior (2011) sobre a “Invenção do Nordeste”.

Para Albuquerque Júnior (2011), o que conhecemos sobre o Nordeste não se delimita apenas ao que vemos no dia-a-dia, ou pela própria visualização do mapa, e sim através de conhecimentos e institucionalizações que foram construídas previamente e que podemos nem se quer nos dar conta de que contribuíram para essa caracterização. Esse autor destaca que a delimitação da ideia de Nordeste foi construída por diversas representações relacionadas ao campo da política, a partir de ações de um determinado ramo ideológico e administrativo, primordiais para essa institucionalização, como é o caso das oligarquias agrárias afetadas economicamente com as crises da cana-de-açúcar e o algodão, que passaram a explorar, em diversos campos sociais, os episódios de seca, para a criação de fronteiras regionais, promovendo também repercussão de aspectos relacionados ao Nordeste através da cultura de um modo geral, como cordel, cinema, teatro e música.

Com essas questões, podemos ver que a ideia de região de Bourdieu (1989) se atrela com facilidade a conceitos que viemos trabalhando até aqui como é o caso das representações sociais e identidades. Antes de discorrermos sobre identidades e processos identitários, queremos destacar que, para nós, as representações sociais, identidades e a comunicação estão

ligadas e podem se complementar no âmbito das pesquisas sociais, trazendo à tona a finalidade de melhor compreensão de um determinado objeto de estudo.

É nesse sentido que Araújo (2008) explica que os grupos sociais possuem sua própria identidade e que esse processo, que parte da coletividade, pode trazer influências as particularidades de cada indivíduo, como uma resposta do grupo, gerando representações externas. Já tratando da comunicação social, Jodelet (2001) aborda esse quesito como primordial e importante para a compreensão dos fenômenos representativos. Essa autora explica que a comunicação social por se tratar de um transmissor da linguagem, é portadora em si mesma de representações e que “(...) ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos” (JODELET, 2001, p. 32). A partir disso, vemos a necessidade de interligar os dois saberes. Por isso, concordamos com as colocações de Jodelet (2015) quando a autora afirma que as identidades se relacionam com três aspectos, os subjetivos, posicionais e culturais, pilares que podem colaborar para a conceitualização e aproximação da identidade com as representações sociais como forma de conhecimento.

Stuart Hall (2006) deixa clara a dificuldade de trabalhar o próprio conceito de identidade pela sua complexidade de significação em um determinado meio. Para esse autor, o termo correto a se utilizar seria “identidades”, especialmente, no contexto fragmentado da pós-modernidade. Não é que o indivíduo seja dividido em uma dupla personalidade, mas aquilo que passa a lhe representar, pode ser fruto de várias identidades e não mais só uma, isoladamente. Nesse cenário, as identidades não se resolvem, elas se constituem e afloram com o passar do tempo e as experiências vividas são algo que se dá a partir das vivências de cada indivíduo e suas necessidades de identificação.

Antes de tratar das questões referentes a identidade e sua fragmentação na pós-modernidade, Hall (2006) adverte que as identidades na modernidade, que estabilizaram o mundo, durante muitos anos, estão em decadência, especialmente, porque elas eram asseguradas apenas por nossas culturas nacionais. Contudo, a partir do final do século XX, mudanças estruturais como a globalização tem transformado a sociedade, fragmentando as identidades dos indivíduos que eram tidas como sólidas, em relação a classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. A partir disso, esse autor desmistifica a ideia de uma única identidade, que antes era tida como única verdade, demonstrando que, na verdade, essa “É definida historicamente e não biologicamente” (HALL, 2006, p. 13).

Hall (2006) ainda traz à tona as afirmações que o indivíduo assume identidades diferentes em momentos diferentes na sua história de vida, ou seja como ele bem descreve: “(...)

não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (p. 13). Essa fragmentação dos sujeitos na pós-modernidade, apresentada por Hall (2006), originou uma “crise de identidade”. Esse último processo está relacionado a mudanças e deslocamentos centrais da sociedade moderna, em que os indivíduos possuíam uma ancoragem que davam uma visão de mundo social estável. Antes da pós-modernidade, predominavam apenas as identidades culturais, que são aquelas em que nossas identidades surgem com o sentimento de pertencimento e participação de uma cultura, como por exemplo, nossas vivências étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais.

É bom frisarmos que, ainda segundo Hall (2006), esse processo de fragmentação das identidades está relacionado diretamente com o processo de globalização. Antes disso, as manifestações culturais dos povos ao redor do mundo não ultrapassavam se quer as fronteiras geográficas em que os indivíduos viviam. Atualmente, as culturas ultrapassam diversos horizontes e chegam a lugares inimagináveis. Um exemplo prático que poderíamos apresentar seriam as pessoas que são naturais do Nordeste, mas residem fora do Brasil, que podem ter acesso as manifestações culturais dessa região por meio da internet ou mesmo de outras tecnologias que proporcionam tais fins. Assim como se fisicamente desejar partilhar de tais sensação e as condições socioeconômicas permitirem, as fronteiras se tornam mais “próximas” através de um voo de avião.

Relacionando a ideia de região com a identidade, Bourdieu (1989) credita a importância de que os indivíduos em sociedade devem ser vistos como seres únicos, cada um com a possibilidade de realizar seu processo de auto identificação e possuir desde afinidades com culturas até relações étnicas íntimas. Esse processo deve partir da individualidade para posteriormente se relacionar com questões coletivas e até universalizadas, tomando como base a sua própria identidade.

Existir não é somente ser diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que *assimile* aquilo que é diferente, encena o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negociação de uma identidade por outra (BOURDIEU, 1989, p. 129).

Em outras palavras, as identidades partem de pressupostos individuais para o universal, contudo, ainda levam em consideração o propósito de que uma mesma pessoa pode assumir vários tipos de identidades, sendo que algumas podem se sobrepor a outras em graus de prioridades realizados pelo próprio indivíduo. Nesse sentido,

O local funciona assim, como um espaço simbólico, capaz de dar a cada um de seus atores o sentimento de segurança, estabilidade e pertencimento necessário para a sua convivência, por exemplo, com o global e com toda a sua produção desintegrativa (MARQUES, 2006, p.32).

Por isso, as manifestações sociais de determinadas culturas colaboram com o processo identitário de cada indivíduo. As pessoas passam por um ciclo de vivência para construir e obter uma formação ou ideia sobre aquilo que lhe atrai ou proporciona um sentimento de representatividade. Ressaltamos que, com essas vivências, os indivíduos em sociedade também podem participar de experiências com determinadas manifestações culturais, que pode ter a certeza de que não lhe foi despertado um sentimento de identidade, o que consiste em uma dupla perspectiva, em constante rotação, com aquilo que nos faz querer ser parte e o que não queremos ter o sentimento de pertencimento e/ou participação.

De acordo com Bravin (2005), que dialoga com as percepções de Hall (2006), as identidades não seriam uma coisa acabada, mas estariam sempre em “aberto”, sendo “formadas” nos processos de identidade – ao que é igual e ao que é diferente (o mesmo e outro) – numa ilusória busca da unidade. Sendo assim as categorias identitárias carregariam, etimologicamente, um duplo aspecto, relacionando-se tanto com a ideia de igualdade quanto com a imagem da diferença.

A identidade se configura como uma estrutura dinâmica, relacionando-se dialeticamente com o cotidiano no sentido paradoxal de se mantê-la em plena transformação. Parte de nossa natureza, a identidade se apresenta como perfeitamente óbvia e exata – a ilusão da identidade, de que somos alguma coisa estática, se dissipa quando confrontada com situações onde essa identidade é desestruturada por algum elemento externo que a transforma. (...) Os problemas relativos à identidade vêm à tona em momentos de crise, quando as certezas a respeito de quem se é são questionadas ou alteradas. Em alguns casos são completamente suprimidas (MARTINE, 2010, p. 37 a 39).

Sobre a formação e construção das identidades e representações sociais, afirmamos que ambas são formadas e construídas ao decorrer dos anos, com suas vivências em sociedade, e que não são inatas, sendo que ao mesmo tempo podem ser modificadas, de acordo com novas experiências individuais e/ou coletivas vividas pelo sujeito em questão. “Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada” (HALL, 2006, p. 38). Neste sentido, ainda segundo esse mesmo autor, ao invés de tratarmos apenas sobre identidade como algo acabado, devemos procurar adotar também o termo “identificação”, pois Hall (2006),

informa que este termo refere-se a algo que pode ser entendido como um processo em andamento. Ao mesmo tempo, também acreditamos que as pessoas possuem as capacidades e percepções de se enxergarem enquanto seres sociais, partilhando de determinados sentimentos e características de grupos sociais, possibilitando a ideia de auto definição com base nas relações e nas vivências com outros grupos com quem convive em alguns termos, políticos, sociais e econômicos (MARTINO, 2010).

2.1 Representações Sociais e Identidades Nordestinas

Como discutimos anteriormente, as identidades e representações sociais estão ligadas diretamente por diversos âmbitos e ações da vida humana, como nossas ações pessoais, familiares, políticas e, principalmente, culturais. As manifestações culturais nordestinas, especificamente, estão entrelaçadas de representações sociais e identidades. Albuquerque Júnior (2011) destaca que a noção de Nordeste começou a ser construída, historicamente, a partir dos discursos da seca empreendidos por políticos e diversos intelectuais no Brasil, nos anos 1920, como Gilberto Freyre e outros, que desenvolveram e participaram de diversos eventos culturais que incentivaram a institucionalização do Nordeste, como é o caso do Congresso de Produtores de Açúcar (1920) e o Congresso Regionalista (1926).

Essas séries de eventos e práticas dispersas fazem emergir e se institucionalizar a ideia de Nordeste, inclusive entre as camadas populares. Essa ideia vai sendo lapidada, até se constituir na mais bem acabada produção regional do país, que serve de trincheira para as reivindicações, conquistas de benesses econômicas e cargos no aparelho do Estado, desproporcionais à importância econômica e a força política que esta região possui. Mesmo o movimento de trinta será apoiado pelo discurso regional do nordestino, como forma de pôr fim, a primeira república e com ela, a hegemonia de São Paulo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.87).

O termo “Nordeste” foi usado, inicialmente, para designar o que seria uma área de atuação da Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), em 1909. Nesse período, algumas políticas assistencialistas em relação ao Nordeste começam a surgir e dez anos depois, após esse órgão ter se mostrado ineficiente, foi instaurada, em 1919, a Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), órgão designado para dar uma atenção especial do poder público federal para as regiões vulneráveis à seca. Por fim, essa instituição passou por uma mudança em sua sigla, se tornando o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), em 1945, responsável, atualmente, por desenvolver ações e políticas públicas para convivência com

o Semiárido, realizando perfuração de poços artesianos, açudes, barragens, rodovias, e fomentando a piscicultura, apicultura, projetos de irrigação, entre outras ações.

Ainda na década de 1920, a designação Nordeste era utilizada como referência para uma parte do Norte do país, como se não houvesse um desmembramento oficial dessa região. Outro aspecto que ajudaria na institucionalização do Nordeste, como conhecemos hoje, foi o surgimento dos romances de 1930, quando por influência política a literatura regionalista passaria a ser tratada como “literatura nacional”, como descreve Albuquerque Júnior (2011). Essa literatura se instaura passando a dar sentido às diversas realidades que eram tidas como existentes no Brasil, na maioria dos casos, expressas de acordo com a visão de seus escritores que queriam expor as histórias e vivências que tinham conhecimento.

Essa institucionalização, de que estamos tratando sobre o Nordeste, foi instaurada no decorrer dos anos também por outras manifestações artísticas, como aborda Albuquerque Júnior (2011), pinturas, músicas e o cinema, que trouxe representações de aspectos tidos como característicos do Nordeste, assim como denunciou mazelas e falta de amparo em relação as secas e a miséria, principalmente, no final dos anos 1950 e 1960, durante o Cinema Novo¹⁵, dentre as produções cinematográficas apresentadas por esse movimento, destacamos três que remetem a esse caráter de denúncia contra a miséria e insatisfação com os regimes governamentais impostos à época, dirigidos por Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968).

Com a chegada do final do século XIX para o início do século XX, foi que a denominação da palavra Nordeste começou a ser fixada. Antes desse período, como descrevemos cronologicamente, o Brasil era dividido apenas em Províncias do Norte e do Sul. Após essa divisão, a região do Nordeste, que foi oriunda do Norte, ficou delimitada geograficamente pelas áreas mais suscetíveis a seca e a estiagem. Levando em consideração essas discussões, oficialmente a fixação das fronteiras político-administrativas do Nordeste, ocorreu em no ano de 1942. A partir desse marco, o IBGE elaborou sua primeira Divisão Regional do Brasil em 5 regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste.

¹⁵ Kreutz (2018) descreve que o Cinema Novo ou Cinema Novo Brasileiro se tratou de um movimento cinematográfico, que possuiu diversas características estéticas, filmes e cineastas importantes. Para ela, o Cinema Novo está entre os mais inovadores, instigantes e revolucionários períodos da história cinematográfica mundial. Tal movimento atingiu seu auge após a instauração do golpe militar de 1964 e o que constatou-se pelo descontentamento de um grupo de cineastas com relação às questões políticas e sociais que o país enfrentava.

Inegavelmente, o Nordeste brasileiro é uma das regiões do país mais ricas em manifestações culturais, que se perpetuaram ao longo da história, desde a colonização do Brasil. Cada estado nordestino desfruta de algumas características que podem vir a ser comuns para todos, mas que, ao mesmo tempo, possuem algumas particularidades. Para entendermos mais sobre essas manifestações culturais e sua diversidade, antes de tudo, necessitamos discorrer um pouco sobre a noção do que é cultura.

Cultura é uma palavra que tem origem latina, chamada de *colare*, empregada para denominar vários sentidos sem ter um significado aceito de forma universal. Isso porque diversos autores e estudiosos trabalham com o referido conceito e ele vem sendo aprofundado ao decorrer dos anos (SANTOS, 2005). A partir desse termo, ainda segundo Santos (2005), muita coisa está envolvida, podendo-se entender vários segmentos que sejam englobados por cultura, pois toda a humanidade está envolvida em movimentos culturais. Cuche (1999) define que a cultura pode ser compreendida como algo adquirido na vivência de cada indivíduo, que não depende de nenhuma herança hereditária. “Cada cultura é dotada de um ‘estilo’ particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas desta maneira” (CUCHE, 1999, p. 45).

Ainda para esse último autor, o homem em si é um ser de cultura, propagador e intensificador dela própria, permitindo adaptações em diferentes locais e também adaptador do próprio meio ao homem. Assim, “Toda cultura é um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução” (CUCHE, 1999, p. 137). Os homens procuram promover suas influências culturais no meio em que estão inseridos, e não só produzem como acabam recebendo também trocas de propagações culturais com os demais. Por outro lado, esse estilo e “espírito” próprio dado a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos, interferindo no seu modo de vida e pensamento. Cuche (1999) ainda reafirma que

A cultura é compreendida a partir de então como um conjunto dinâmico, mais ou menos homogêneo. Os elementos que compõem uma cultura não são jamais integrados uns aos outros, pois provêm de fontes diversas no espaço e no tempo. Em outras palavras, há um “jogo” no sistema, especialmente, porque se trata de um sistema extremamente complexo. Este jogo está no interstício no qual a liberdade dos indivíduos e dos grupos se instala para ‘manipular’ a cultura (CUCHE, 1999, p. 140).

Para delimitarmos mais a nossa ideia sobre cultura, precisamos conceituar cultura popular. Para Nunes (2003), esse termo engloba vários sentidos e quesitos, como, o fazer e o sentir do povo, que, no dia a dia, são manifestados através da fala, gestos, atitudes e hábitos. Essa cultura tem uma relação direta com povos antepassados e hábitos que são preservados por

grupos que a difundem através dos séculos, mantendo viva memórias e histórias que interferem nos processos identitários e que geram representações sociais. Ou seja, de uma maneira geral, o local e/ou a região nativa dos indivíduos são primordiais para o primeiro contato e processo de partilha de sentimento de participação que interferem tanto na construção de alguma representação social, vivida em grupo, quanto para as heranças hereditárias culturais que vão sendo modificados ao longo da vida.

Para Hall (2016), essa associação é vista como várias partilhas e interações sociais que são geradoras de criações, e acima de tudo, permitem a troca de conhecimentos e significados de um mesmo grupo social. É por meio dessas trocas que se reforça ou então se cria o sentimento de pertencimento entre os indivíduos a alguma cultura ou região.

Nesse sentido, segundo Alves (2010), as manifestações nordestinas populares são provenientes das tradições culturais que se fixam e reforçam-se ao decorrer dos anos em um grupo ou comunidade. A maneira com que os indivíduos, ou os grupos, retratam essa manifestação diz respeito à forma deles de como eles se expressam em sociedade e que geram a sua própria identidade cultural e social. Na visão de Santos (2012), as representações culturais do nordestino juntamente com seus habitantes têm sido postas de diversas maneiras, como por exemplo, através da literatura, música, dança, jogos, mitologia, rituais, artesanato, arquitetura e outras artes.

Assim, podemos afirmar que os processos de identificação cultural, de maneira geral e particularmente se tratando de Nordeste, nascem da vivência do indivíduo em comunidade, isto se dá a partir de experiências da vida, quando passa a ter contatos com as manifestações culturais locais em que vive. Contudo, como frisamos bem, isto não quer dizer que essas mesmas representações identitárias, de cunho nordestino, poderão se perpetuar e fixar-se com ele até o fim de sua vida.

Albuquerque Júnior (2011) discute a relação da construção, ou mesmo como o autor aborda a “invenção do Nordeste”, ressaltando algumas características que foram instituídas como representativas dessa região, como o cangaço, o messianismo, o coronelismo e a seca. “A escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 61-62). Concordamos com ele, quando afirma que essa construção está relacionada também com aspectos como cultura, política e economia, uma vez que o Nordeste surge como uma forma de reação ao sentimento de perda de muitos espaços econômicos e políticos, e conseqüentemente culturais, de grupos da Província do Norte, como é o caso daqueles relacionados aos produtores de açúcar e algodão.

Euclides da Cunha, que produziu o livro *Os Sertões* (1902), para Albuquerque Júnior (2011), serviu de marco inicial para a instituição de influências que, de certo modo, moldaram as características do Nordeste. “Os Sertões é sem dúvida, um marco, no sentido de que esboça os elementos com que vai ser pensado o problema da nossa identidade nacional. É um livro que fornece imagens e enunciados para os diferentes discursos regionais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 66). Para ele, esses temas foram sendo fixados a cada produção da literatura que retratava o Nordeste, individualizando essa região, especificamente, por aspectos relacionados ao cangaço, ao messianismo, ao coronelismo e à seca.

Para Albuquerque Júnior (1999), a literatura brasileira, produzida por escritores nordestinos, conhecidos como o Congresso Regionalista de 1930, foi um dos principais fatores que contribuíram para a consolidação dos diversos estereótipos que foram criados para a região Nordeste do país. Nessa perspectiva, esse autor também busca discutir a contribuição negativa, através de estereótipos preocupantes, que a literatura brasileira trouxe e foi disseminada em obras como, “*Os Sertões*” (1902) de Euclides da Cunha. Esses livros são estudados nas escolas e apresentados de uma forma que fortalecem tanto para moradores do Nordeste como, principalmente, para os de fora dessa região, que esse local é caracterizado apenas como a “região do atraso”. Ele nos alerta que essas características estão em meio a uma multiplicidade de outros fatos e, em síntese, não poderiam dar “cara” a região. Com base nessas ideias, frisamos que essa definição nunca foi aleatória e sim dirigida através de interesses. “O Nordeste, espaço da saudade, da tradição, foi também inventado pelo romance, pela música, pela poesia, pela pintura, pelo teatro e etc” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 122).

Para Debs (2007), a ficção cinematográfica, no Brasil, teve papel preponderante na construção do imaginário coletivo sobre o Nordeste, para responder às demandas de formação de uma identidade nacional, sempre fixadas à participação do homem sertanejo, como uma metonímia dessa região.

A questão da identidade nacional põe, na ordem do dia, a questão das diferentes identidades regionais do país, que deveriam ser reconstruídas para uns e reafirmada para outros, já que para a visão moderna a identidade é uma essência que se opõe à diferença, vista como superficial, ela é um “ser”, uma função visível e central (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 62).

Barbosa e Paiva (2016) observam que há uma constituição da identidade do Nordeste, como uma grande região, a partir do ideal sertanejo euclidiano, centrado no discurso da reprodução de três perspectivas de sertão presentes na literatura brasileira, conforme Oliveira (2000). A primeira, o sertão abordado como paraíso, é vista como um espaço em que tudo é

perfeito, belo e justo, com predominância de uma natureza pura e preservada. Já o sertão como inferno é retratado a partir das contribuições iniciais de Euclides da Cunha e outros autores da literatura brasileira, como espaço da violência, fatalismo, destempero de natureza e inquieteza através dos retirantes e cangaceiros. Por sua vez, o sertão visto como purgatório, exibe uma região que é tida como lugar de passagem ou travessia, e que ainda há de ser desvendado, assim como, local de penitência e reflexão.

Na visão de Rufino (2012), o Nordeste foi construído com base em desejos de afirmações ou confirmações de uma identidade nordestina. Isso deu espaço para a efetivação das memórias que serviriam como elementos definidores de uma prevalência identitária com base em costumes, hábitos e valores da cultura nordestina em questão. Ainda segundo esse autor,

A busca pela identidade deste lugar a partir das imagens contidas no cinema produzido nesta região é, na verdade, a procura por traços de reconhecimento dos seus sujeitos neste espaço. As formas que estas relações se colocam visíveis, ou mesmo invisíveis, nas telas, e como se percebe a identidade e a cultura como lugares de incompletudes, pode-se dizer que estes lugares aos quais os sujeitos se colocam pertencidos também são edificadas por distintas e pequenas partes (RUFINO, 2012, p. 89)

Assim como o Nordeste, de forma geral, passou por um processo de divulgação e massificação de sua cultura, sendo propagado na literatura, cinema e televisão, no Piauí não foi diferente. Diversos autores e artistas delinearam esse estado como um lugar repleto de pobreza, ruralismo, passividade e desigualdade econômica e social. Essas características específicas foram constituídas por meio de um processo gerador de identidades que parece possuir as mesmas influências de outros estados nordestinos. Afinal,

A questão identitária também faz parte da busca de um diferencial para se destacar. A constituição identitária transita entre a diferença e à similaridade. No Piauí percebe-se que não há um movimento tão forte pela definição identitária, até porque isso seria tentar engessar algo que é mutável. No entanto, a tentativa de fixação de uma identidade histórica é utilizada por Estados, ou países para gerar um sentimento de nacionalidade e um aglutinamento de sua população em torno de uma narrativa fundacional (VIANA, 2013, p. 73).

De acordo com Ferreira (2014), desde o período da sua colonização, que esse estado vem passando por um processo de idealização identitária. Hoje em dia, isso não é diferente, contudo o fato de vivenciarmos diversos movimentos de midiaticização, que geraram o processo

de globalização, onde quem está no Sul do país pode ter contato com a cultura de quem reside na região Nordeste, mesmo que não seja de forma física, mas por meio da mediatização, deve servir, inclusive, para questionar essa identidade regional, considerando que “O Piauí também vivencia as mudanças ocasionadas pelo processo de globalização e, aos poucos, tem se inserido na rota de interesses de grandes empresas e tem se destacado nas áreas mais diversas” (SOUSA, 2014, p. 77).

Assim, acreditamos que nem tudo que está implantado em nossa região é próprio nosso e seja caracterizado como identidade piauiense. Ferreira (2014) define alguns quesitos como sendo próprio do Piauí e que geram essa imagem identitária, como por exemplo, na culinária: a carne seca de bode, a maria-isabel, a paçoca e a cajuína; nas lendas, crendices e religiosidade, a folclórica história do Cabeça de Cuia; na ruralidade, caracterizando o vaqueiro e o homem sertanejo do campo. Já Moraes (2005), ao tratar sobre as características do Sertão piauiense, destaca que uma das suas principais representações seria a imagem do vaqueiro, com gibão de couro, executando suas atividades diárias no trabalho conduzindo o gado. Ainda de acordo com essa autora, essa imagem ainda gera um sentido de herói para a cultura não só piauiense como nordestina.

Formalizar uma definição concreta do que venham ser identidade piauiense está caracterizado como algo inviável, os diversos autores não se posicionam acerca desse fato concretamente, isso porque como já foi avaliado, esse processo de identidades é mutável, está sempre em movimento, mudando de acordo com passar do tempo. “As identidades são contraditórias, fragmentadas; são, portanto, construídas e reconstruídas a cada novo contato. Assim também devem ser observadas as identidades piauienses” (SOUSA, 2014, p. 78). Em outras palavras, devemos compreender que

Diante de realidades culturais híbridas e em transição, as identidades piauienses não podem mais ser entendidas como essência, autênticas ou fechadas numa espécie de homogeneização cultural. É necessário observar o Estado como um espaço híbrido que também vivencia a experiência do novo, do fluido (SOUSA, 2014, p. 77).

O estado do Piauí, como os demais estados do Nordeste, tem vivido não só transformações tecnológicas e sociais, como também culturais. Então, esse processo de hibridismo, que busca essa junção de culturas, transforma as identidades culturais piauienses, deixando-as em constante mudança, mas que mesmo assim deve ser levado em consideração as que já estão enraizadas.

2.2 Representações Sociais do Nordeste no Cinema

Foi por meio da literatura produzida por autores como Euclides da Cunha, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e outros, que os cineastas brasileiros começaram a enxergar o Nordeste como potencial cinematográfico para virar “palco” de muitos filmes.

O cinema e a literatura foram fatores cruciais para o fortalecimento de signos de nordestinidade associados a diversos estereótipos criados sobre a região. Obras da literatura brasileira como, *O Sertanejo* (1875) de José de Alencar, *Os Sertões* que foi escrito não por um nordestino, mas pelo fluminense Euclides da Cunha, (1902), *A Bagaceira*, de João Guimarães Rosa, (1928), *O Quinze* (1915) de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego (1932), *Capitães de Areia* de Jorge Amado (1937), *Vidas Secas*, do alagoano Graciliano Ramos, publicado em (1938), *Auto da Compadecida* (1955) de Ariano Suassuna, *Cante lá que eu Canto Cá* de Patativa do Assaré (1974), dentre outros (RAMOS, 2016, s/p).

A força dessa literatura foi tão grande que foram propagados, posteriormente, para o cinema, aquela informação exagerada (em alguns casos) sobre o Nordeste, o que antes era texto, tomou um impacto ainda maior, se transformando agora em conteúdos audiovisuais. Na visão de Paiva (2006), tanto a literatura quanto o cinema nacional sempre priorizaram as narrativas em volta do rural como representação social para a construção de uma identidade brasileira. Por isso, completa essa autora, que as imagens retratadas do Nordeste e, conseqüentemente, do nordestino sempre tiveram evidência.

Nesse tipo de narrativa, ainda segundo Paiva (2006) a figura do nordestino sempre foi explorada tanto na literatura quanto no cinema, destacada como um homem forte, resignado pela miséria causada pela fome, mas que, ao mesmo tempo, retirava de seus sofrimentos, aprendizados e lições de moral a serem seguidos por sua resistência fria, com ideias fixas e virtudes. Tais aspectos são tão explorados e dão entrada a difusão desse estereótipo em imagens fílmicas, a princípio, “despretensiosas”, porque o cinema nacional passou a traduzir aquilo que já foi uma matriz homogênea na literatura para as produções audiovisuais. E isso, pode estar refletindo até os dias atuais como aspecto de construção e fortalecimento de antigos hábitos e tradições estereotipadas sobre o Nordeste, uma vez que não se pode negar o potencial de difundir culturas e influenciar as pessoas que o cinema possui.

O fato é que, inegavelmente, mesmo recoberto de interesses mercadológicos, o cinema possui interesses culturais e intelectuais, que conseqüentemente geram reboleio dentro do campo de pesquisas das ciências sociais. Ou seja, a própria percepção daquilo que se exhibe produz efeitos diretamente ligados a

culturalidade do povo, seus costumes, crenças e tradições (GALVÃO, 2008, p. 3).

Albuquerque Júnior (2011) dialoga com Paiva (2006) ao afirmar que o Nordeste, em relação ao cinema, foi sempre pensado como região rural. As cidades apresentadas em narrativas cinematográficas, mesmo sendo algumas das maiores do país, como é o caso de Recife, teve aspectos negligenciados, pois como descreve Albuquerque Júnior (2011), havia uma disputa entre Recife e São Paulo e a cidade nordestina passava a ser tematizada com aspectos mais rurais, tradicionais e menos desenvolvida, em contrapartida era visto o inverso com São Paulo, pois essa cidade era apresentada como espaço de cultura moderna e urbano-industrial, ou seja, estabelecendo uma dicotomia entre as duas regiões. Esse autor ainda enfatiza que as cidades nordestinas, quando são tematizadas, parecem terem sido estagnadas no período colonial, tendo abordagens folclóricas, alegres, cheias de luz e com arquitetura barroca. Ou seja, no cinema nacional, o Nordeste tem sido visto como uma região “embebida de história”, e não é que não seja, mas vai para além disso.

O Nordeste de muitos filmes não passa de um lugar-comum, alegoria de um espaço atrasado no tempo e que diante do moderno Sul e Sudeste Brasileiro estão sempre na retaguarda. A seca, a migração, o misticismo, a solidão são elevados a mitos, paisagens e memórias enraizadas na imagem e no discurso sobre o nordestino (RUFINO, 2012, p. 100).

Nesse sentido, Tolentino (2001) assegura que o Nordeste vem passando por um processo de homogeneização através do cinema. Ela conta que, desde as primeiras exibições que retratam a região, precisamente a partir de 1910, aspectos característicos vêm sendo narrados e difundidos repetidamente, mesmo com a mudança de cineastas e até conteúdo de algumas narrativas. Essas abordagens, que tendem a serem de maneira homogênea, coadunam com aspectos relacionados ao fortalecimento de signos que já estão cristalizados, como a paisagem sertaneja através das simbologias da seca, da carcaça do boi e o retirante do sertão em busca de melhores condições de vida, dentre outros. Essa cristalização se deu devido a tais imagens terem sido retratadas e difundidas com muitas repetições no cinema e em produções com temáticas nordestinas, assim como na literatura. Paiva (2014) concorda com as colocações de Tolentino (2001), acerca desse processo de homogeneização do cinema nordestino e, com base em seus estudos sobre o cinema no Nordeste da década de 1980, ainda completa, afirmando que a maioria das produções de ficção sobre o Nordeste apresentam, no cenário nacional, personagens nordestinos como mártires, figuras, principalmente sertanejas, que, na luta de sua existência,

passam por vivências e experiências sociais trágicas, e que acabam traduzindo-se em dor, fome e miséria no decorrer das tramas.

Pensando também nessa perspectiva, Tolentino (2001) define como principal característica do sertão, explorada no cinema nacional, a partir das contribuições de Euclides da Cunha, a oposição ao litoral. Na nossa visão, é como se o abuso dessa oposição fosse uma representação da dicotomia existente entre o Nordeste e o Sul brasileiros. Tolentino (2001) trata esse aspecto com preocupação, considerando que há uma colocação do Nordeste como representação máxima da cultura nacional, ao tempo que não deixa de existir por parte do Sul, indicações como a região do avanço modernizador. Um bom exemplo é a obra literária de Graciliano Ramos, “Vidas Secas” (1938), que se transformou em filme, com o mesmo nome, em 1963, pelo olhar do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Esse filme foi produzido com o intuito de apresentar ao telespectador o retrato de uma realidade de 1938, no Nordeste, mas que ainda, em 1963, continuava existente.

Nesse caso o rural que se quer na tela é justamente o atrasado, o abandono à mercê da miséria extrema, aquele para o qual o pensamento desenvolvimentista receitava industrialização e desenvolvimento, fazendo equivaler a ideia de pobreza à de pré-capitalismo, no limite, resquícios de relações feudais. Subscriver os problemas do Nordeste ao subdesenvolvimento é uma atitude comum para a época, assim como tomar a particularidade do capitalismo em versão brasileira por ausência do capitalismo. Isso incluía a dificuldade de entender a maior parte da miséria como resultado da forma específica que o uso da propriedade e da força de trabalho adquirem no Brasil desde sai condição colonial (TOLENTINO, 2001, p. 147).

Acreditamos que mesmo partindo das contribuições literárias que influenciaram esse processo, o cinema nacional poderia tomar algumas medidas, ser mais cauteloso no processo de construção de suas narrativas, no sentido de não fortalecer estereótipos em relação às divisões não só geográficas existentes entre Nordeste e Sul. Segundo Brito e Bona (2014), o conceito de estereótipo social foi criado em 1922, pelo escritor estadunidense Walter Lippmann, definido como uma 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, filiação religiosa e outros.

Lobo (2015) é preciso ao afirmar que a exploração dos estereótipos pode não ser completamente falsa, contudo, em quase todos os casos, traços de exageros são corriqueiros, e, em algumas situações, as realidades são omitidas.

A parte final do processo de estereotipagem em geral é constituída pela generalização. Essa etiquetagem, está presente em muitos os processos de estereotipagem nos filmes com migrantes nordestinos em cena, na maioria das vezes, bastante breves e em que a ocorrência desse procedimento discriminatório, tipo “é tudo a mesma coisa” – chega a chamar a atenção pela gratuidade (LOBO, 2015, p. 153).

Nessa perspectiva, concordamos com as discussões de Paiva (2014), quando ela discorre sobre o quão são preocupantes os graus de estereótipos inseridos na sociedade. Segundo suas observações, essa propagação exacerbada contribui para a construção do imaginário popular, em vários casos, e tais midiatisações sobre o Nordeste ajudam na propagação da imagem do próprio Nordeste como apenas o lugar do retirante, que sofre com a seca, mas mesmo assim é um “sertanejo forte”.

O que podemos observar de fato é que o Sertão tem sido utilizado recorrente como temática para dar espaço ao imaginário popular, retratando as vivências do povo sertanejo, como suas aflições, angústias, felicidades e anseios por dias melhores. Desde tempos mais antigos, ao Cinema Novo, como também a contemporaneidade trabalhou com ideologias a sua maneira de produção, seja com influências financeiras, ou mesmo alertas sobre as mazelas que assolam a região, mas o Sertão é de fato um berço para o cinema brasileiro, dali se perpetuaram grandes clássicos, alguns com exageros e estereótipos, já outros com mais fidelidade a região, mas mesmo assim foram propagados e tiveram seus respectivos impactos e contribuições.

3. O RIO: LOCAL DE ENCONTRO, VIDA E MORTE

Neste primeiro capítulo de análise, tratamos sobre as representações acerca da paisagem sertaneja presente no cinema piauiense, especificamente, no filme *O Pescador e o rio*¹⁶. Esse longa-metragem teve sua estreia na cidade de Picos, em primeiro de fevereiro de 2018, no cinema Multicine, localizado no Picos Piazza Shopping, e tem como diretor o cineasta Flávio Guedes, que é natural da cidade de Oeiras-PI, mas que se considera cidadão picoense. Ele já é conhecido no ramo cinematográfico, da região, pela direção de outras produções como os filmes *Senhora dos Remédios* (2011) e *Eita Piula 1 e 2* (2017 e 2019) e os curtas-metragens *Edith* (2015) e *O sonho de Filismino* (2015). Além de dirigir o filme que analisamos nesta dissertação, ele atuou em outras funções como roteirista, montagem, direção de arte e direção de fotografia. Fato que não soa estranho no cinema piauiense, pois, como elencado em nossa Introdução, os cineastas do Piauí, durante muito tempo, não dispuseram de grandes equipes de produções, algo que parece não ser tão diferente nos dias atuais.

O Pescador e o Rio apresenta uma lenda genuinamente piauiense sobre o Cabeça de Cuia (Figura 7), Crispim, um jovem garoto, que morava as margens dos rios Parnaíba e Poty. De família muito pobre, certo dia, ao chegar para o almoço, ele se deparou com uma sopa de ossos. Revoltado, ele discute com sua mãe e arremessa o osso contra ela, atingindo-a na cabeça, o que culminou com sua morte. Antes de falecer, a mãe de Crispim o amaldiçoou: Ele vagaria pelas margens dos dois rios e sua cabeça cresceria e ficaria em formato de cuia até o dia em que ele se relacionasse, sexualmente, com sete Marias virgens. A produção possui duração de uma hora, dezesseis minutos e cinco segundos, o longa metragem conta com 39 mil visualizações na plataforma YouTube, dentre as produções analisadas é o filme que conta com o maior número de visualizações nesta plataforma. Constatamos que o filme foi gravado também em três municípios do Sertão do Piauí: Bocaina, Sussuapara e Picos. O elenco do filme é composto por 21 atores e atrizes e levou em torno de oito dias para ser gravado.

¹⁶ Filme disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2X9Ipx8T9zw&feature=youtu.be> acesso em 24/08/21.

Figura 07: Monumento do Cabeça de Cuia, em Teresina-PI



Fonte: Consuelo Lima (2010)

Em entrevista para o site Entrecultura (2018), o cineasta Flávio Guedes conta que levou cerca de três anos para desenvolver o roteiro do filme. O diretor faz questão de frisar também que a produção é totalmente independente e que não recebeu nenhum tipo de apoio da iniciativa privada. Como relata Pereira (2018), muitos cineastas piauienses reafirmam a falta de amparo, incentivo e apoio das iniciativas públicas e privadas do estado para impulsionarem as produções locais. Na referida entrevista, Guedes reafirma o seu compromisso de retratar as representações sociais da cultura local, assim como, despertar o sentimento de identidade nos piauienses.

Já temos produções demais de fora e o piauiense não tem oportunidade de se ver. Às vezes nossa estima não é tão alta e precisamos nos ver mais para nos gostarmos mais, para vermos que temos histórias boas que precisam ser contadas. Então, procuro trazer histórias piauienses com atores piauienses para que a gente se reconheça, e eu percebo que isso tem surtido efeito, porque é nosso quarto filme que vai para o cinema e o público é sempre muito bom e sempre sai realizado, no sentido de ter se identificado com sua história (ENTRECULTURA, 2018, s/p).

O Pescador e o Rio tem sua trama dividida em seis partes. A primeira nos apresenta duas Marias, duas mulheres, lavadeiras de roupa, que estão às margens do rio Poti, realizando seu ofício. Logo em seguida, ao terminar o serviço, elas se dirigem para a sua residência. Por muito tempo, foi corriqueiro, em municípios do Piauí, o ato de lavar roupas em rios, devido à ausência de água encanada nas residências. Na região de Picos, por exemplo, as margens do Rio Guaribas, por muitos anos, foram frequentadas por muitas mulheres lavadeiras de roupas. Ao anoitecer, quando a

personagem Maria das Dores (Rita Moura) vai buscar as roupas que já haviam secado, é atacada pelo Cabeça de Cuia (Nildo Alenkar), que tenta completar seu ciclo que é se relacionar sexualmente com sete Marias virgens e quebrar a maldição de sua mãe. Queremos aproveitar tal gancho para falar da primeira simbologia da natureza presente na produção.

No momento em que Maria das Dores está prestes a ser atacada, ela recebe advertências, sinais de um pré-acontecimento, como algo que está por vir, em outras palavras, a narrativa delineia um presságio¹⁷, por meio do cantado de uma coruja de tons cinzentos e tamanho médio, que aparece nas imagens, inicialmente, sobrevoando a casa e a personagem Maria das Dores, enquanto a mesma retira as roupas do varal, e depois surge pousada em uma estaca, próxima ao rio. Esse pássaro possui simbologias diversas em volta dele, que são muito associadas a outra espécie de coruja, a coruja-branca, conhecida, popularmente, no Piauí, como Rasga Mortalha, visto como anunciador da morte, ou de algum acontecimento trágico. Essa simbologia é muito frequente no sertão piauiense. As imagens fílmicas que anunciam uma fatalidade se desenvolvem, para nós, espectadores, a partir da nossa visão de um homem que começa a sair das águas do rio. Como adiantado, Maria das Dores é finalmente atacada pelo Cabeça de Cuia. Após tal episódio, entra em cena um gerador de caracteres, bem com a sonorização de um narrador, explicando que do se trata a narrativa em questão: “Conta a lenda que Crispim foi amaldiçoado quando matou sua mãe e condenado a vagar entre os rios Poti e Parnaíba, transformando-se num monstro. A maldição só será quebrada quando ele traçar sete Marias virgens.”

Nessa primeira parte do filme, já observamos uma forte ligação da narrativa com a paisagem sertaneja. Logo nos minutos iniciais, a trama explora a presença marcante do rio e suas águas, explorando elementos em relação a paisagem do sertão, que não são comuns em outras produções fílmicas nacionais, como é o caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O rio, inclusive, vai se apresentar como o cenário principal da narrativa analisada. Vale ressaltar que essas e outras comparações que fizemos neste estudo, sobre filmes contemporâneos que analisamos e outros filmes da década de 1960, 1970 e 1980, foram feitas no intuito de demonstrar que, na maioria dos casos, as produções fílmicas contemporâneas possuem dois tipos de traços de inspiração nessas imagens tradicionais acerca do Nordeste, realizadas em décadas anteriores. O primeiro deles se dá através da reprodução de algumas simbologias cristalizadas, como a carcaça do boi, para demarcar a ideia de fome, enfatizando o caráter inóspito da natureza. Por outro lado, um segundo traço refuta essa compreensão, como é o caso dessa narrativa em torno do rio, produzindo cenas com o intuito de evidenciar uma diferenciação entre essas produções, apresentando um novo sertão nordestino e

¹⁷ Sinal capaz de indicar um acontecimento que está por vir.

piauiense, diferente do que era retratado em produções da década de 1960, por exemplo, com o predomínio do verde.

Alves (apud PRADO JÚNIOR, 1985) explica que os fatores naturais relacionados a água são preciosos nos territórios semiáridos. Ele destaca que é nas margens dos rios perenes que a vida humana se condensa. Esse autor ainda conta que, nos locais, onde se encontram os rios, os lençóis de águas subterrâneas são mais permanentes e resistem mais as secas, por isso afirma que muitas cidades no sertão se instalaram as margens de rios, tanto perenes quanto permanentes.

Em seguida, *O Pescador e o Rio* adentra a sua segunda parte, fazendo uma viagem de 100 anos ao passado, para contar a história não só de Crispim, mas também de seus pais, e como se deu a formação dessa família e os fatos que conduziram a sua transformação no Cabeça de Cuia. A mudança temporal da narrativa é evidenciada não só pela chamada de “100 anos antes”, mas também pela transposição de cores do filme, quando o esverdeado inicial das imagens, que depois varia para um tom azulado mais escuro, durante o ataque do Cabeça de Cuia na beira do rio, dá lugar ao ocre¹⁸ propositalmente, para rememorar o passado de Crispim.

O passado desse personagem começa a ser evidenciado através da história de seus pais. As imagens, retratando um tempo antigo, ainda com o ocre em cena, com a presença dos fortes tons alaranjados, mostram a juventude de Maria (Jaíse Moura) e Zeca (Samuel Nascimento). Ela ainda vivendo na fazenda de seu pai (Jesualdo Alves). Lá, Zeca vai visita-la, entrega uma flor e rouba-lhe um beijo, ato que é presenciado pelo irmão caçula Manoel (Pedro Arkanjo). A partir disso, o menino conta a cena para o pai de Maria que não aceita o acontecimento com naturalidade, a agride e a expulsa de casa, dizendo: “Se acaso ele não quiser te assumir, não quiser casar contigo, esquece que eu sou seu pai”. Dessas cenas, retiramos simbologias relacionadas a questão de gênero, pois os atos do pai para com a filha podem ser interpretados como machista e inadequados, remetendo-nos a de fato um tempo antigo, onde as normas dentro de uma família tradicional eram mais rígidas.

Fica evidente que essa oscilação na tonalidade do filme abre espaço para uma nova narrativa, simbolizava por diversos problemas e desafios. Essa última cor, o ocre, é, corriqueiramente, utilizada em filmes que retratam o sertão. Tal afirmação é exemplificada por ALBUQUERQUE JÚNIOR (2016, p.11):

É comum em toda a filmografia sobre a região a caatinga aparecer gretada, cinzenta, garranchuda, desfolhada. Os tons de cinza, marrom ou ocre dessa paisagem constituem uma espécie de paleta, da qual não podem fugir aqueles que queiram construir uma paisagem nordestina que seja crível e verossímil

¹⁸ O ocre é uma cor que possui uma variação com tons alaranjados.

Destacamos, que, desse ponto em diante da narrativa, o ocre está mais presente, em ambientes mais abertos, já nos episódios fechados, uma tonalidade mais avermelhada aparece, especialmente, nas cenas de violência doméstica presentes no enredo, fato que não é o foco principal deste capítulo, mas que levamos em consideração, nesse momento, para evidenciar as diversas cores e tonalidades de imagem do filme como elementos de corte, transição de contexto e significado na narrativa. Por se tratarem de cenas que remetem a violência, os tons avermelhados ganham muito espaço na narrativa, confirmando esses problemas em questão.

Outro fator bem específico, relacionado à violência doméstica e a ligação existente entre esse tipo de imagens, fica evidente quando Zeca (Vilebaldo Rocha) vai agredir Maria (Maria Nilza), conforme podemos verificar na Figura 8, tal ato de violência aconteceu simplesmente pelo fato de que Maria estava cansada e optou por lavar a louça apenas no dia seguinte. Zeca não aceita e a agride, chamando-a de preguiçosa e impondo que lave a louça imediatamente. A cena nos mostra mais um fato abusivo e machista, que está enraizado culturalmente, de que apenas as mulheres precisam cumprir com as tarefas domésticas. Na sequência, visualizamos o corte de imagem, da sala para o quarto, em seguida, notamos os tons avermelhados da imagem e a sombra dos dois personagens em movimentação, seguida da sonorização pertinente a agressão. Esse episódio em questão, parece ter inspiração em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que, apesar de ter sido filmado em preto e branco, também faz uso de sombras em algumas imagens de violência. Não há como precisarmos se houve tal influência, mas o fato chamou nossa atenção pela semelhança imagética, e, por já se tornar corriqueiro, no cinema nacional, retratar elementos como a violência em filmes que exploram as temáticas nordestinas.

Nos estudos de Paiva (2006) e também nos de Pereira (2018), a violência foi catalogada como um signo de nordestinidade e piauiensidade, respectivamente. Para Paiva (2006), a violência nas temáticas cinematográficas sobre o Nordeste é vista como um código de conduta. Ao analisar o filme *Sargento Getúlio*, por exemplo, essa autora apresenta uma percepção desse signo de que o mesmo está ligado a diversos aspectos, como o fato da própria violência ser utilizada para se resolver todos os problemas sociais no Nordeste. Em outro estudo Paiva (2014), analisando a violência contra as mulheres, conta que, desde o século XIX, existia uma cultura no Brasil que designava um padrão de comportamentos para todas as mulheres e elas deviam segui-lo.

Esse arquétipo reforçava condutas de violência dos homens sobre as mulheres, principalmente, no casamento ou concubinato, porque esse primeiro exigia,

com base nessa ideologia dominante, de suas companheiras adequação total aos moldes sociais e/ou “descontavam” a falta de poder no espaço público e trabalho nos seus lares, fazendo uso da força para não perderam sua suposta “autoridade familiar”. Algumas mulheres reagiam à violência, abriam mão do casamento, mas tinham dificuldades de sobrevivência social, pois mal recebiam apoio de seus pais e enfrentavam muito preconceito por estarem à margem do arquétipo feminino; outras escondiam “sua condição” com receio das reações que poderiam advir se a sua desventura se tornasse de domínio público. Essa desigualdade exacerbada entre homens e mulheres acabou acentuando os crimes passionais (PAIVA, 2014, p. 67).

Pereira (2018) destaca em seus estudos, que as mulheres do sertão piauiense foram apresentadas na narrativa estudada, como mulheres fortes e sem medo de agir, que utilizam armas de fogo, e praticam violências quando confrontadas. Contudo, em *O Pescador e o rio*, especificamente, vemos o inverso, a personagem Maria é apenas violentada e recebe tais atos passivamente, simbolizando aspectos machistas e de submissão da mulher em relação ao homem.

Figura 08: Violência contra Maria



Reprodução: O Pescador e o Rio (2018)

Antes de Maria e Zeca começarem a morar juntos, analisamos algumas simbologias características da paisagem sertaneja que ajudam a delinear a narrativa. O pai de Maria é um fazendeiro, que, como Maria descreve nas partes finais do filme, possui várias cabeças de gado, apesar desses animais não aparecerem nas imagens. Na sua fazenda, há vaqueiros e/ou capangas que realizam seus serviços. Essas características também remetem a um tempo passado, rememorando que as fazendas eram muito tradicionais no Piauí, desde o seu povoamento, já que por muito tempo a principal fonte de renda no estado foi a pecuária extensiva.

Alves (2003) descreve que, no início do povoamento desse estado, muitas fazendas se instalaram próximas aos rios, uma localização que facilitava a alimentação dos animais. Contudo, em alguns casos, a escolha por esse tipo de localização colaborava para que as fazendas ficassem isoladas em áreas longínquas, o que culminava com os fazendeiros e vaqueiros vivendo isoladamente naquela época.

Esse caráter rústico, extensivo e disperso contribuía para o isolamento da população piauiense, cuja vida se resumia ao trabalho dentro das fazendas, sem muita comunicação com o mundo exterior. Frequentemente o contato com o mundo fora das fazendas somente ocorria quando passavam por ali os transportadores das boiadas; eram eles que levavam e traziam notícias de outras áreas (ALVES, 2003, p. 62).

Tais fatos descritos por Alves (2003) se assemelham as cenas analisadas. Observamos que não tinham outras residências próximas a fazenda do pai de Maria, e, posteriormente, veremos o mesmo isolamento geográfico na casa de Maria e Zeca. Isso significa que o cineasta quis mostrar que os sertanejos retratados ali vivem solitariamente, com contatos diários apenas com a natureza, como é o caso do rio e os animais da fazenda.

A terceira parte do filme, para nós, tem início, quando Maria deixa a fazenda de seu pai, acompanhada de Zeca. Nas imagens há um avanço cronológico de cinco anos ratificadas por uma legenda. Esses dois personagens ainda estão jovens e são representados pelo mesmo ator e atriz da parte anterior. O casal passa a morar juntos próximos ao rio. Desse ponto em diante, a narrativa de *O Pescador e o rio* começa a focar em alternâncias de cenas com ambientações internas e externas, simbolizando a entrada na trama de um período de recursos materiais e financeiros bem escasso que os dois enfrentam. Essa afirmação se comprova pela caracterização da casa dos dois, totalmente de barro e chão batido, com telhas antigas e objetos corriqueiro do sertão, utilizados por moradores, que possuem pouco aparato financeiro, como cabaças, pratos de esmalte, copos de alumínio e cadeiras de madeira.

Os cenários internos do filme compõem uma ambientação repleta de simbolismos regionais, característicos do sertão. Nesse caso e em outras produções fílmicas sobre o Nordeste, como o próprio filme *Vidas Secas* (1963), observamos que esses objetos domésticos estão associados a pobreza, a miséria e a fé. Exemplo disso são as panelas de barro, lamparinas, redes, esteiras, chapéis de palha, arupemba, lamparina, pilão, jacá, vassoura de gravetos, oratório de madeira, imagem de Nossa Senhora e crucifixo que compõem a casa de Zeca e Maria, além das vestimentas utilizadas por eles ser muito próxima daquela de camponeses e

sertanejos de outras películas acerca dessa temática. Nesse ponto, a obra de Flávio Guedes se afasta do interesse de representa uma outra perspectiva de sertão piauiense, repetindo valores imagéticos já utilizados por cineastas nacionais.

A quarta parte do filme, por sua vez, enunciada na sequência posterior as imagens anteriormente descritas, é assinalada por uma nova transição de tempo na narrativa. Dessa vez, enquanto Maria se direciona ao pilão de madeira para pisar uns grãos, Zeca deixa a casa dos dois para o trabalho no rio, reclamando da mulher e do fato dela não ter ainda engravidado. A câmera sobe e enquadra, do alto, o serviço de Maria, a propriedade e a paisagem local, em uma grande panorâmica, realizada por Drones¹⁹, que dá ao espectador uma percepção mais ampla do cenário em questão. A partir dessa visão de cima, somada a uma sonorização de fundo que passa a dar uma ideia de constância no ato que ela realiza, acontece mais uma virada de tempo, agora com a mudança da atriz que interpreta Maria que se encontra mais velha e grávida de nove meses, ainda pisando alimentos no pé do pilão. O salto temporal da narrativa, dessa vez, não foi informado, mas pela nova aparência dessa personagem, como vemos na Figura 09, podemos perceber que naquele local se mantém uma vida rotineira, repetitiva, com os mesmos problemas cotidianos de solidão e violência doméstica, bem como a lida diária em casa.

Figura 09: Maria grávida



Fonte: O Pescador e o Rio (2018)

Com base na análise dessas cenas, podemos referendar o uso da paisagem sertaneja como uma representação social piauiense na trama. Em diversas situações, no filme, a própria paisagem se apresenta, na verdade, como um personagem, interagindo com os demais membros

¹⁹ Aparelhos que voam, guiados por controles remotos e podem tirar fotos ou filmar cenas e/ou paisagens do alto.

do elenco. Isso se configura, por exemplo, em ocasiões como nas imagens que o rio aparece, sozinho, em destaque. Em alguns momentos, quando ele é mostrado cheio, com suas águas em abundância, sinaliza um período mais farto, próspero, para Zeca e Maria, assim como, quando o mesmo surge valorizado por aspectos mais secos, comunica um período mais difícil. Essa alternância de aparência da paisagem também remete a uma preocupação do cineasta em caracterizar o clima semiárido.

Esse aspecto descrito sobre o rio, na prática acontece, como afirma Gomes (2017), porque o Piauí está localizado entre duas zonas de transição: o Nordeste semiárido e a Amazônia úmida, o que proporciona dois tipos climáticos: Tropical quente e úmido. Ainda em relação a isso, as chuvas que possuem em médias 800mm por ano nessa região, e que são irregulares, são fatores cruciais para os abastecimentos dos rios.

Quando chove, os rios se enchem quase repentinamente, formando torrentes de águas velozes e barrentas, afogando os vales, inundando as terras, transportando os restos mortos de vegetação, rolando cascalhos nos leitos pedregosos. As terras, tostadas e ressequidas por muitos meses de sol, se encharcam rapidamente, como uma grande esponja sedenta de umidade. É nessa época que se observa o milagre no sertão. De um dia para o outro, a paisagem se transforma completamente (BRANCO, 1994, p. 9-10).

Outro aspecto, que podemos citar relativo ao uso da paisagem como personagem, seria a exploração em diversos momentos do amanhecer do dia, para além do raiar do sol, ressaltando o cantarolar do galo, que comunica, nos ambientes rurais, que um novo dia se inicia, como uma referência temporal bastante explorada na narrativa fílmica, já que não notamos a presença de relógios para orientar os personagens em cena.

Em relação aos figurinos dos personagens, queremos evidenciar que o esperado não foi encontrado. Os tradicionais gibões de couro, utilizados pelos vaqueiros, por exemplo não aparece. Em diversas produções, essa vestimenta se faz presente para caracterizar os personagens do sertão, como na saga *Raízes do Sertão*, sendo comum, inclusive, encontrar até as mulheres vestidas. Em *O Pescador e o Rio*, em específico, principalmente entre as mulheres, as roupas passam uma interpretação de que de fato se tratam de sertanejas, com seus lenços na cabeça, e, em outras ocasiões o chapéu de palha; vestidos simples, normalmente, com tons claros. A personagem Maria, em particular, usa roupas azuis e brancas, que, nesse caso, interpretamos com uma associação as vestes da virgem Maria. Já os homens do filme aparecem também com roupas simples, camisas de manga comprida da cor branca, só que dobradas, shorts também dobrados quando adentravam o rio, geralmente de cor marrom, chinelas comuns

e chapéus. As vestes masculinas também remetem a um homem do campo, só que com traços mais simples em relação as mulheres.

Nessa quarta parte do filme, notamos que a paisagem sertaneja se apresenta mais seca, com tons cinzentos e exploração de imagens que caracterizam os aspectos, aparentemente, sem vida da caatinga. Esse bioma, tipicamente brasileiro, é descrito por Carvalho (2006) como o principal ecossistema do Nordeste, sendo que o mesmo corresponde a cerca de 11% de todo o território nacional. Ela enfatiza sua relevância pelo fato de apresentar uma grande variedade de paisagens, riquezas de fauna e endemismo. Muitas das plantas e animais que vivem nesse bioma também são exclusivos, como Coroa-de-frade, Carnaúba, Juazeiro, Mandacaru, Onça-parda, Tatu-bola, Carcará, Calango e outros.

O fato da caatinga aparecer muito ríspida e adormecida nessas imagens parece querer representar a forma como a natureza interfere no comportamento humano, especialmente, na maneira de ser e agir de Zeca, descrevendo muito sobre o seu estado de espírito. Segundo Barbosa e Paiva (2017), nos filmes nacionais, os “(...) elementos utilizados para a representação da paisagem nordestina funcionam como fortalecedores de um signo de nordestinidade que propaga características como a vegetação monocromática, árvores sem folhas, a terra seca, os mandacarus” etc (p. 5), que, uma vez misturados aos figurinos dos personagens servem para colocar

(...) em voga a ideia do meio que define o homem, defendida por Euclides da Cunha, em Os Sertões (1902): “As circunstâncias históricas, em grande parte oriundas das circunstâncias físicas, originaram diferenças iniciais no enlace das raças, prolongando-as até ao nosso tempo” (CUNHA, 2002, p. 121). Por isso, a predominância da cor sépia nos elementos cenográficos é estrategicamente pensada como atributo de sentido à narrativa, o que se relaciona com a violência tematizada, vista como um signo de nordestinidade que atribui ao espaço nordestino tal característica como código de conduta de quem habita a região. É a propagação da ideia do “cabra macho”, da vingança com as próprias mãos, que repercute como um discurso que define essa realidade (BARBOSA e PAIVA, 2017, p. 5).

Albuquerque Júnior (2011) afirma que há uma tendência, tanto em narrativas literárias quanto cinematográficas, que se passam no Nordeste, de explorar a ideia de que o clima, o relevo, a vegetação etc semiárida, pensada a partir da seca e do deserto da paisagem, interferem na conduta da sua população.

Trazendo mais percepções com base nas imagens e conteúdos do filme analisado, queremos ressaltar algumas cenas que evidenciam o protagonismo da personagem Maria. A primeira delas é quando a mesma observa seu esposo Zeca sair da sua residência em direção ao

Centro, a imagem em questão foca por detrás da cabeça dela, como se a lente fosse o próprio olho da atriz, observando o marido andar, nessa passagem, além de visualizar o próprio esposo andando e a deixando para trás, o enquadramento da câmera capta a paisagem entorno da casa, que se encontra seca e ríspida. Conseguimos observar, ao fundo, uma árvore seca, com tons amarelados que comunica um tempo com pouca prosperidade e isolamento social, com a presença apenas das montanhas e morros.

Outra passagem, dessa quarta parte da narrativa, que merece destaque se dá quando Maria começa a sentir fortes contrações para dar à luz ao seu filho, que receberá o nome de Crispim. Ela se dirige à beira do rio, entra em uma canoa, e inicia sozinha o trabalho de parto. Queremos focar aqui na movimentação e jogo de câmeras dessa cena. Essa personagem, primeiro, é filmada de cima, por um drone, dentro desse barco, a partir de uma grande panorâmica que consolida a participação da paisagem na ação que será desenvolvida a seguir. Em seguida, no ápice de suas contrações, outra imagem de Maria surge na tela, focando o rosto da atriz e os detalhes do seu sofrimento, por meio de expressões faciais de muita dor. A exploração do recurso do Primeiro Plano (PP) faz com que o espectador possa se sensibilizar mais com esse momento, em que a personagem dar à luz, somada a sonorização das dores do parto.

Quando Maria começa a decidir sobre abandonar o bebê que acabou de dar à luz, na beira do rio, surge uma imagem ao lado de sua cabeça, em forma de balão, com uma espécie de *flashback*, simbolizando seu pensamento e lembranças anteriores de sua vida com Zeca, como as violências cometidas por seu marido, fato que a faz soltar a canoa com o bebê dentro. As imagens aéreas, nesse momento, são retomadas e avistamos na grandiosidade da natureza, a pequenez de Maria que caminha se afastando do rio e da canoa que se afasta da margem com o bebê sozinho a bordo. Pouco tempo depois, essa personagem se arrepende e resgata o filho das águas. Essas inclusões das imagens aéreas são frequentes, não só no cinema nacional, como também no cinema mundial, dão a possibilidade do espectador enxergar todo o cenário de gravação, trazendo significações relacionadas a grandiosidade e a localização geográfica, geralmente, tais imagens são exploradas, como neste caso específico, quando a ambientação se dar em cenários com contato com a natureza, e não em estúdios.

Figura 10: Nascimento de Crispim



Fonte: O Pescador e o Rio (2018)

Essa sequência de imagens do nascimento do menino Crispim marca mais uma passagem de tempo na trama. Assim, após o parto de Maria, uma nova alegoria imagética, dessa vez simbolizada pela flor de hibisco florescendo surge na tela simbolizando uma mudança temporal. Essa flor veio somada aos caracteres de “10 anos depois” e evidencia a chegada da abundância na vida do casal Zeca e Maria, um tempo mais próspero. A flor de hibisco é conhecida como “mimo de vênus”, e, em grego, significa *Hibiscus*, fazendo referência a Deusa Ísis, da fertilidade. Talvez, por essa questão, a paisagem sertaneja apresentada nessa sexta parte da narrativa em questão começa a surgir com tons mais verdes, o próprio rio diegético se encontra mais cheio e dando sinais de fartura de alimento, como o peixe, que se apresenta como a comida principal na mesa da família, que se encontra mais farta do que antes, entre outros quesitos relacionados a prosperidade.

Figura 11: Flor de Hibisco



Fonte: O Pescador e o Rio (2018)

Como abordamos, a partir desse avanço temporal, as percepções acerca de um período mais abundante do sertão piauiense são evidentes no filme. O menino Crispim (Caio Dantas) já começa a aprender o ofício de pescador do pai, acompanhando ele diariamente para rio. Enquanto Zeca utiliza uma tarrafa²⁰, o menino pesca com um landuá²¹. Nessa mesma passagem em questão, um aspecto característico e simbólico do Piauí chamou a atenção, que foi a presença da Carnaúba, árvore símbolo do estado do Piauí, presente em quase todas as regiões do sertão piauiense. As Carnaúbas estão com a água no tronco, mais uma vez, simbolizando uma crescente nas águas do rio.

Ainda em paralelo com essa cena, Maria e a vizinha Zefinha (Zenithe Nunes) lavam roupas enquanto cantam a música “Mulher Rendeira” (1922)²². A personagem Zefinha entoava o refrão: “Olé, mulhé rendeira, olé mulhé rendá, tu me ensina a fazê renda, Que eu te ensino a namorá”. Destacamos o diálogo entre as duas personagens, em que Maria afirma que Zeca continua agressivo, não ligando para ela, mas que gosta muito do menino Crispim. Essa mulher ainda fala sobre um possível problema de saúde do marido, relacionado a desmaios e

²⁰ É uma rede de pesca circular com pequenos pesos distribuídos em torno de toda sua circunferência da malha. A tarrafa é arremessada com as mãos de tal maneira que deve cair o mais aberto possível na água.

²¹ Instrumento de pesca formado por uma rede de pequeno ou médio porte, presa em um aro de madeira ou metal, utilizada em muitos casos para pescar peixes em locais onde a tarrafa se torna muito grande em relação ao espaço.

²² Essa música é uma composição de Volta Seca e está relacionada à época do Cangaço no Nordeste, precisamente a Lampião e Maria Bonita. A narração inicial da música afirma que o bando de Lampião atacou a grande cidade de Mossoró ao som dessa música.

convulsões. Zefinha diz que é “verme de porco na cabeça”, mas Maria completa a informação, afirmando que os médicos diagnosticaram como epilepsia²³.

Ressaltamos, que a expressão da personagem Zefinha ao afirmar que o problema de Zeca pode ser “verme de porco na cabeça” é corriqueira de se ouvir no sertão piauiense. Muitos sertanejos associam diretamente os sintomas apresentados por Zeca a este fato. O nome científico que define esse tipo de enfermidade se chama de neurocisticerose, uma condição causada pela presença de cisticercos, uma forma larval do helminto *Taenia solium*, em qualquer parte do sistema nervoso central (encéfalo, medula espinhal, retina) do ser humano. Em geral, a doença é causada pela ingestão direta de ovos do helminto, mas também pode ocorrer numa infestação habitual (teníase). Normalmente, a presença dessa forma larval ataca o cérebro e causa infecção no sistema nervoso central. Com essas exemplificações não queremos diminuir a importância do conhecimento popular, até porque existe de fato a ligação desse verme com a carne de porco, quando ela é mal processada. Trazemos tal percepção para constatar que várias falas e expressões apresentadas no filme se assemelham a realidade do sertão piauiense. Pereira (2018) descreve tais expressões como signos de piauiensidade e afirma que são corriqueiras de serem ditas em filmes piauienses, muitas vezes por questões culturais e, em outros casos, devido à falta de conhecimento escolar.

A narrativa avança para a sexta parte do filme, quando Crispim e seu pai vão pescar após uma noite em que Maria novamente é agredida por seu esposo na frente do menino. Antes de ir para o trabalho com o pai, Crispim abraça a mãe carinhosamente e segue o pai para a pescaria. No caminho, um novo presságio é anunciado pela paisagem, a câmera foca em uma árvore seca, repleta de urubus. Assim como a coruja Rasga Mortalha, o urubu é visto, nas regiões do sertão, como um pássaro que simboliza aspectos negativos, como, por exemplo, fome, seca e morte. Essa questão está associada ao fato de que os urubus sempre estão ao lado de carcaças e carniças de animais mortos, o que representa aspectos de pouca prosperidade. Segundo a cultura popular, quando se tem vários urubus pousados em uma única residência, normalmente, acredita-se que haverá a morte de um dos moradores da casa.

Após pouco tempo de chegada de ambos ao rio, Zeca tem mais um de seus ataques de epilepsia, dentro da água, e começa a se afogar. Sem conseguir sair dessa situação, ele pede socorro, mas o menino Crispim assiste tudo e não ajuda o pai. Nesse momento, um conjunto de

²³ A epilepsia é uma doença neurológica do sistema nervoso central em que a atividade do cérebro, os impulsos elétricos dos neurônios e os sinais químicos cerebrais se tornam anormais, deixando sua atividade desordenada, causando sintomas como convulsões, movimentos descontrolados do corpo ou alterando o comportamento e as sensações, podendo levar até a perda de consciência.

imagens semelhante a um flashback também entra ao lado do rosto do menino Crispim, como memórias das cenas de sua mãe sendo violentada pelo seu pai, o que motiva o garoto a não ajudar o pai, culminando com a morte de Zeca.

Figura 12: Urubus na Árvore



Fonte: O Pescador e o Rio (2018)

Quando Crispim retorna da pescaria e Maria pergunta pelo esposo, esse personagem diz: “Acabou mãe, acabou!”. Essa fala, mesmo em um momento trágico, traduz um sentimento de conformidade e alívio, pois representa que Maria não irá mais apanhar e nem o menino presenciar tais agressões. Após a morte de Zeca, há um novo avanço temporal em *O pescador e o rio* e a última parte do filme inicia, sem precisar para o público, ao certo, quantos anos se passaram, mas, considerando um diálogo entre Maria e um vaqueiro de seu pai, há uma sugestão de mais de 20 anos. Crispim, agora adulto, passa a ser representado por Nildo Alenkr aparentando ter, de fato, mais de 20 anos.

Esse novo tempo na trama, infelizmente, é caracterizado pela volta de antigos aspectos, como a própria violência doméstica, dessa vez de filho para mãe. A paisagem, se encontra mais ríspida, e sem vida, os tons cinzentos e amarelados de poeira são mais evidentes e, consequentemente os personagens, principalmente Crispim, passam a relatar a fome em que estava passando. Durante essas cenas, o pescador, apesar das inúmeras idas e vindas ao rio, que se encontra com um baixo volume de águas, só consegue pescar apenas três piabas. A partir disso, uma série de discursos fatalistas e imagéticos começam a surgir, aproximando esse filme de outras narrativas nacionais que exploram imagens como a carcaça do boi morto na estrada, por onde Crispim passa (Figura 13).

Figura 13: Carcaça de boi



Fonte: O Pescador e o Rio (2018)

Tolentino (2001) descreve como corriqueiro o fato de encontrarmos tais cenas no cinema nacional, em filmes que abordam temáticas nordestinas, pois foi fixado, em várias produções, tanto no cinema quanto na mídia, como algo típico do sertão. Imagens que expressam a ideia de miséria e fome. Para nós, em *O Pescador e o Rio*, a carcaça do boi morto em meio a estrada vicinal, e ao lado de uma cerca de pedra, serve só para deixar clara a intenção do cineasta em reafirmar que a produção se trata de um filme ambientado no sertão. Em complemento com as imagens, o filme traz uma edição de som, com uma melodia analisada com aspectos relacionados a rotina de atividades no sertão e que casada com as imagens da carcaça do boi remetem a tristeza. Questionamos alguns aspectos relacionados a tal cena, pois o boi não poderia ter morrido de cede ou então fome, já que, muito próximo ao local, existia um rio, cuja margem contava com algumas folhagens comíveis e água para beber.

Em se tratando de Nordeste, a produção simbólica, difundida por narrativas cinematográficas brasileiras, conduz a maneiras de ver essa região, por meio de determinadas imagens e discursos traduzidos em estereótipos, que podem ser denominados como signos de nordestinidade (BARBOSA e PAIVA, 2016, p. 02).

Os signos de nordestinidade são um conjunto de ações, atitudes e símbolos que representam essa região e o povo nordestino de forma bastante homogênea e singular. Paiva (apud Santos e Santos, 2016) catalogou 14 desses quesitos.

A violência associada ao jeito do nordestino, a paisagem sertaneja, a natureza colocada sempre como inóspita, rude e que acaba por produzir pessoas dessa

forma; o cangaço, a religiosidade, fincada entre o candomblé e a presença das rezadeiras; a questão do migrante, o retirante, por se ter a construção da ideia do Nordeste com um local de passagem que não possui condições de uma vida digna, onde as pessoas não tem a possibilidade de se fincarem; o vaqueiro, no qual se tem a influência de Euclides da Cunha, entre outros (SANTOS E SANTOS, 2017, p. 02).

Paiva (2006) explica que esses signos foram cristalizados, ao decorrer dos anos, como características que são tidas como representativas do povo nordestino. Ela destaca, por exemplo, que a paisagem sertaneja, valorizada a partir da exploração da imagem da seca e da pobreza, foi gerada também a partir da influência literária de Euclides da Cunha. Algumas características, abordadas por Paiva (2006), em relação a paisagem sertaneja se relacionam com o proposto por Pereira (2018), mas ao mesmo tempo difere-se, como a perspectiva de abordagens em relação a região apresentada pelos filmes. Paiva (2006) traz uma visão mais negativa da representação dessa região a partir das perspectivas de sertão abordadas por Lúcia Luppi Oliveira (2000) na literatura como paraíso, inferno e purgatório, ressaltando que, majoritariamente, nos filmes nacionais o Nordeste aparece como uma região seca, maltratada pela escassez de chuvas e que impulsionam o sertanejo a migrar.

Na visão de Pereira (2018), contudo, esses aspectos surgem no cinema piauiense, mas não seguindo essa linha de pensamento, o diretor da saga *Raízes do Sertão*, Roberto Borges (2018), por exemplo, em entrevista concedida a esse último autor, afirma que, em seus filmes, evidencia uma região com potencialidades turísticas, como é o caso da Capadócia Nordestina²⁴, bem como a presença de lagos, riachos e fontes, associadas a paisagens esverdeadas no período chuvoso sertanejo que, no nosso julgamento, dão um contraponto a perspectiva analisada por Paiva (2006). Nesse sentido, a representação da paisagem nordestina no cinema piauiense possui um diferencial, como destaca Borges (apud PEREIRA, 2018):

Quando eu via os filmes e os documentários o que me surpreendia era a maneira que as pessoas tratavam o Sertão. Daí nasceu um desejo de produzir um filme com nossa linguagem, mas também retratando nossas potencialidades. Procurei mostrar nossa linguagem, a riqueza do nosso povo, a forma com que eles convivem com a natureza e a forma com que eles convivem com as dificuldades, como a seca, mas de maneira alegre, feliz e determinante (p. 48).

²⁴ A Capadócia Nordestina está localizada no município de São José do Piauí, localizado há 304KM da capital Teresina. O local é conhecido por suas incríveis formações rochosas, e que além disso, possui outras belezas como pinturas rupestres. É visitado por turistas de todo o país e já foi pauta de reportagem do Globo Repórter.

O discurso fatalista de Crispim é outro signo de nordestinidade cristalizado no audiovisual brasileiro, que destoa do restante da narrativa do filme. Ele é evidenciado, normalmente, na fome, na miséria, na má sorte e, principalmente, na ideia de sertão inferno caracterizado pelo abandono de Deus. Chauí (1992 apud Paiva, 2006) aborda essa perspectiva de abandono na visão do conformismo - uma virtude, advinda dos ancestrais cristãos, que ditavam que o homem deve aceitar as ações da natureza e ter discernimento para agir conforme a vontade de Deus. Tais lamúrias são frequentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, ambos produzidos na década de 1960, por exemplo, mas podem ser assistidas também em filmes como *Reza lenda* (2016), que se passa nos dias atuais. Em *O pescador e o Rio*, ele aparece em frases como: “Cadê tu Deus? O que foi que eu te fiz?”; “Que pai é esse que deixa seus filhos passar fome?”; “Peste [Deus] que não sabe amar seus filhos”; “Tu num é o todo poderoso? Enche esse rio de peixe e mata a minha fome” dentre outras.

Esses tipos de discurso, como as falas e atitudes de Crispim passam uma imagem de que as pessoas que vivem no sertão nordestino estão entregues à própria sorte ou então a intervenções divinas, ainda evidenciando a falta de assistencialismo e políticas públicas. Esse tipo de representação social destoa, na atualidade, da Proposta da Convivência com o Semiárido.

É a emergência do local se sobrepondo no pensar, agir e conduzir os debates acerca de um modelo de desenvolvimento pautada na inserção de cidadãos, direitos universais (educação, saúde, moradia, alimentação e etc) e na valorização da identidade cultural passam a ser exigidos na pauta dos novos programas e ações para o Semi-árido Brasileiro” (CARVALHO, 2006, p.24)

A partir disso, entra em cena os discursos de que não existe apenas um Nordeste, mas sim vários Nordestes, Albuquerque Júnior (2011), já havia sinalizado tal afirmação e Zaidam Filho (apud Carvalho, 2006) complementa trazendo a ideia de que nessa nova formação ideológica e de entendimento universal, o Semiárido não poderia mais ficar entregue a “própria sorte”, servindo como reduto de pobreza e consequentemente espetáculo midiático.

Quando cruza com a carcaça do boi morto na estrada, Crispim está a caminho do rio em busca de pescar um grande peixe, como ele mesmo afirma, para matar sua fome. Ele está acompanhado de sua tarrafa e uma garrafa de pinga, que também sinalizamos como algo frequente de se ver em temáticas que abordam o homem nordestino no cinema, pois, em muitos casos, o álcool sempre que é consumido está de certa forma associado a atitudes violentas do homem sertanejo. Após um dia inteiro de trabalho, Crispim não pega nada, continua, portanto,

suas lamentações a respeito da fome, da hostilidade do lugar e o abandono de Deus, assim com profere uma acusação ao próprio rio, tratando-o como: “amaldiçoado e sem vida”.

Discordamos dessa visão do personagem Crispim em relação aos rios. A ambientação faz uma menção de que se passa, as margens dos rios Poti e Parnaíba, e desmistificamos a visão de “rio morto e sem vida”, pelo contrário, concordamos com a visão de Macedo (2019), que aborda aspectos importantes sobre o rio Parnaíba para o desenvolvimento econômico do estado do Piauí, em vários sentidos, como a possibilidade de realização de atividades pesqueiras, agropastoris, de navegabilidade, além da produção de energia elétrica e abastecimento urbano. A própria capital do Piauí, Teresina foi construída as margens desse último rio, que possui 1400 Km² de extensão, sendo que sua bacia banha três estados, Piauí, Maranhão e Ceará, com uma totalidade de 344.112 Km². O rio Poti não é diferente, em relação a riquezas biológicas. Em suas margens, há uma vasta vegetação que, além de ser popularmente utilizado para a pesca, possui ainda pontos turísticos visitados por uma gama de turistas, como é o caso do Cânion do Poti, localizado no município de Buriti dos Montes. O rio Poti possui uma área de 52.370 Km² e banha os estados do Piauí e Ceará.

Retomando, a cena que envolve Crispim, dentro da canoa, evidentemente alcoolizado, Crispim parece entrar em alguma espécie de transe, intensificado por um efeito de sobreposições de várias imagens, denominado de fusão, que, geralmente, é utilizado quando várias imagens ficam se sobrepondo dando a ideia de construção de uma cena proposital e específica, e que, nesse caso, é o que corresponde a alucinação que o personagem está tendo devido a embriaguez. Nesse momento, especificamente, há a entrada da música-tema da produção, denominada de O Pescador²⁵.

A música foi composta, especialmente, para o filme, pelo cantor picoense Cirillo Vaz, tal afirmação ainda se concretiza ao vermos o clipe da música na plataforma YouTube, onde a produção é recoberta de imagens do filme *O Pescador e o Rio*. A letra da música faz menção tanto aos aspectos da personalidade do personagem Crispim, quando do rio, destacando-o como um ser solitário, pois no ofício do seu trabalho que é a pesca no rio, a solidão e o silêncio são tidos como essenciais para não espantar os peixes que se assustam com barulhos. Além disso, a música fala da frustração por não retirar nenhum pescado do rio, fazendo com que seus “fantasmas” internos lhe atordoem e ponha para fora a personalidade violenta.

²⁵ Música disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XEMKRAFQm-o> acesso em: 24/08/21.

No filme, a música surge em duas oportunidades, nessa sequência descrita anteriormente, enquanto Crispim está no barco tentando pescar e entra em transe após não conseguir nada e no final, junto aos créditos. No primeiro caso, ouvimos na canção o trecho “Quando o barco entra no rio, noite escura, vento frio, o que se passa na cabeça do pescador? Mesmo que a pesca seja boa, os seus fantasmas lhe atordoam, trazendo à tona o que faz sua alma sangrar. É a falta de amor que lhe causa dor”. Apesar do trecho ser pequeno, percebemos uma ligação da melodia com a paisagem, trazendo aspectos relacionados ao rio, assim como, evidenciando também a relação do personagem Crispim consigo mesmo. Já no final do filme, a música é tocada mais uma vez enquanto os créditos da produção passam, além desse momento servir como fundo musical onde aparecem as informações técnicas de direção, elenco e demais equipes de produção do filme, enxergamos como uma reafirmação de identidades características tanto de Crispim, já transformado em Cabeça de Cuia, quanto do próprio rio, como um personagem.

Crispim, já bem tarde da noite, retorna a sua residência. Ao chegar lá, embriagado e depois de não ter pescado nada, ainda centrado no discurso da fome e da miséria, continua reclamando, dessa vez, para sua mãe: “Que Deus? Que Deus? Deus não é de comer e nem enche barriga. (...) Eu não pedi para nascer, pedi? Muito menos de uma pobretona igual a tu. (...) Tô louco, louco pra comer carne de vaca e não osso”. A partir disso, e, com base em cenas anteriores, a narrativa do filme, que se dá em torno da sobrevivência e a busca por alimentação no sertão, resgata uma narrativa comum entre filmes com temáticas sertanejas, relacionadas à fome e miséria no sertão. Fato que reforça o estereótipo de que até os dias atuais o alimento no sertão é escasso.

Tolentino (2001), ao analisar a representação da seca e da fome no filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, afirma que, para esses cineastas e outros do cinema Novo, a intenção era enfatizar essas duas questões nas narrativas sobre o Nordeste para denunciar a realidade existente na época. Uma iniciativa, que, segundo essa autora, conferiria um grau de veridicidade relevante para o filme.

Após as verbalizações de Crispim contra a mãe, ele conclui uma sequência de atos violentos que culminam com um golpe fatal com o osso servido na sopa (Figura 14), conforme descrito nos contos literários sobre a lenda do Cabeça de Cuia. Enquanto a câmera foca em sua mãe caída no chão e nesse personagem desesperado, ouvimos a voz de Maria: “Calma Crispim, essa não é a primeira vez que falta comida, calma! (...) A sopa de ossos é por não ter mais nada! Crispim, não, eu sou sua mãe” (CARVALHO, 2011, p. 30, 31 e 33).

Figura 14: Crispim acerta sua mãe com um golpe de osso



Fonte: O Pescador e o Rio (2018)

A partir da execução desses fatos, Maria, que se encontra ensanguentada no chão, após receber o golpe de Crispim, que, aparentemente, encontra-se arrependido, começa a proferir a maldição e, conseqüentemente, assistimos ao desespero desse personagem e sua transformação no Cabeça de Cuia. Não poderíamos deixar de associar o discurso da personagem Maria com a ideia enraizada na cultura popular, principalmente no Nordeste, de que a palavra de mãe tem poder. Fato que é corriqueiro ouvirmos, lermos e presenciarmos em histórias e vivências relacionadas ao sertão. Por isso, chama-nos atenção as palavras ditas por Maria:

Filho amaldiçoado, maldita hora que te retirei daquele rio. Maldito seja tu para sempre, maldito seja tu para sempre. Tu há de ser por fora o monstro que já é por dentro. Tu há de voltar para aquele rio de onde eu nunca devia ter te tirado. Tua cabeça vai crescer e assustar todo ser vivente, vai crescer de tanta culpa que é de carregar. E tu só vai se livrar dessa praga quando comer 7 Marias virgens, mas eu duvido que nesse mundo alguém há de te querer.

Enquanto Maria fala, os espectadores são convidados a relembrar essa sequência de acontecimentos por um curto flashback até o momento em que ela retirou Crispim do rio. Outro aspecto visual que identificamos, nessa última parte do filme, foi uma nova fusão de imagens, no momento da concretização da maldição, quando imagens do Cabeça de Cuia se sobrepõe a Crispim, simbolizando a sua transformação. O corpo de Maria é levado em um paviol²⁶ para ser velado na residência de seu pai. Durante esse momento, a paisagem sertaneja, dessa vez à

²⁶ Estrutura feita com uma estaca de madeira e uma rede, utilizada para transportar corpos para velórios e sepultamentos, geralmente os corpos são conduzidos por duas pessoas.

noite, fica em destaque, como o próprio pavio que transporta o corpo. No velório, podemos visualizar lamparinas iluminando o ambiente, fato que diz muito sobre aspectos do sertão, onde não se tem e não há o costume de realizar-se velórios em funerárias ou demais locais, e sim nas salas das próprias residências.

Durante toda essa cena, as simbologias relacionadas ao catolicismo ganham projeções nas imagens, como as orações tradicionais de Pai Nosso e Ave Maria, assim como as lamentações de morte, fato que nos remete a uma outra representação do sertão descrita por Paiva (2006), fincada na religiosidade. Para essa autora, a presença desses elementos nos filmes sobre o Nordeste é comumente apresentada como um meio de minimizar o sofrimento vivido, caracterizando a fé como essencial na vida daqueles que habitam a região.

Fora do quadro, o barulho da chuva, trovões e ventos fortes anunciam que o Cabeça de Cuia se encontra as margens do Rio Poti e Parnaíba, referendando, mais uma vez, como os aspectos da natureza interferem na chegada de um novo tempo. Como conta a lenda, segundo Carvalho (2011), a paisagem sertaneja está relacionada em dois pontos na aparição do monstro: o rio e a lua cheia, que também está fortemente retratada no filme, desde as imagens de Crispim bêbado, pescando.

Ao fim da narrativa, fica comprovado que a paisagem sertaneja exposta no filme, especialmente, o rio fictício apresenta aspectos da natureza do sertão piauiense que, normalmente, não encontrarmos em outras produções sobre o sertão. A narrativa traz diversas perspectivas sobre a presença do rio na vida das personagens. O mesmo é abordado como lugar de alimentação, produtividade diária, e trabalho, e para além disso, é apresentado como lugar de solidão, encontros, despedidas, vida e morte. O rio passa a comunicar-se e interagir com os personagens como um próprio integrante do elenco, com suas narrativas e interferências sobre a história.

O Piauí, assim como outros estados do Nordeste teve grandes cidades desenvolvendo-se as margens de rios, como é o caso de Picos, com o Rio Guaribas e Teresina com os Rios Poti e Parnaíba. Reafirmando isso, Alves (2003) conta que a água foi o principal fator de povoamento no Piauí, onde em torno de rios, deu-se as principais formações das primeiras vilas e cidades piauienses.

Os cursos d'água tornam-se a referência para a fixação do homem à terra no Piauí; foi nas proximidades deles que se instalaram os sítios, as fazendas de gado e a maioria das aglomerações urbanas. Nesse sentido, os cursos d'água vão empreender o movimento da vida do povo piauiense (ALVES, 2003, p. 65).

Este primeiro capítulo de abertura para as análises, referente as representações sociais da paisagem sertaneja, não foi escolhido de forma aleatória, acreditamos que a paisagem sertaneja nos proporcionaria uma base sólida acerca das representações sociais do piauiense no cinema, para abriremos os capítulos de análises, e assim, darmos continuidade aos demais, sempre levando em consideração não só um aspecto isoladamente, como todos os demais. Em o Pescador e o Rio, podemos constatar diversos aspectos que se relacionavam a religiosidade, como também as relações de gênero. A violência contra a mulher foi carta marcada no sentido de muita repetição na narrativa, levando em consideração a submissão da mulher em relação ao homem, a desigualdade era evidente, notável até no momento das refeições, onde a comida de Maria era pouca em relação a de Zeca. Assim como, a mulher sendo forçada a cumprir com demandas de casa, que poderiam ser realizadas no dia seguinte e outros aspectos de cunho autoritário. Além de discursos conformistas de que a mulher teria que suportar tais agressões verbais e físicas do marido, pois a vida de solteira era muito mais difícil.

Com base nessas colocações e Segundo o Entrecultura (2018), que afirma de que o personagem principal não é o Cabeça de Cuia e sim, Maria, para o cineasta Flávio Guedes as cenas de violência doméstica serviram para denunciar o que é frequente de acontecer no sertão, e por vezes, a sociedade insisti em não enxergar.

No filme, o Crispim é só o Crispim, a mãe é a grande personagem. O filme traz uma questão muito forte, que é a violência doméstica, e conta mais a história da mãe, essa mãe sofredora, violentada, assassinada. Isso passa pelo viés social que a gente também vive, é um link com o mundo de hoje, até como uma forma de denúncia, para a pessoa sair da sala de cinema indignada com aquilo e não querer ver aquilo acontecer com uma parente, uma amiga.

Com a religiosidade não foi diferente, a abertura do filme já nos traz o bendito de Senhora Santana sendo entoado. Em outras diversas ocasiões o catolicismo se fez presente, desde a vestimenta, imagens, terços, crucifixos, até nas falas, “Nossa Senhora, Deus, Diabo”, entre outras expressões como as orações de Pai Nosso e Ave Maria. Por fim, concluímos o capítulo com a afirmação de que por mais que a paisagem sertaneja fosse o aspecto principal da narrativa, outros quesitos como os descritos também ficaram evidentes na produção, mostrando que várias abordagens foram exploradas pelo diretor.

4. ENOE: UM ANJO HABITOU ENTRE NÓS

Neste capítulo, damos continuidade as análises, neste caso, precisamente a religiosidade presente no filme *O Diário de Enoe*, de Douglas Nunes e Celles Nunes. Essa produção, que é baseada em fatos reais, foi inspirada no livro “Enoe: Um anjo habitou entre nós” (2013), também de autoria de Douglas Nunes, que conta a vida da jovem picoense Enoe dos Santos Nunes. Os relatos em torno da história de Enoe dão conta de que a mesma possuía uma sabedoria e sensibilidade que iam muito além do esperado para o tempo que viveu, muitos a tendo como santa.

O filme *O Diário de Enoe* foi lançado na cidade de Picos, no dia 11 de março de 2016, a produção também se encontra disponível na plataforma YouTube²⁷. Possui uma hora, vinte minutos e cinquenta e cinco segundos de duração, o filme conta com 3,1 mil visualizações no YouTube, de todos os filmes analisados este é o que possui o menor número de visualizações nesta plataforma. Todas as suas imagens foram gravadas na cidade de Picos e Inhuma-PI. O longa-metragem conta com 24 atores e atrizes no elenco, alguns principais e outros convidados, sendo que um deles é o próprio cineasta Douglas Nunes, que interpreta o Coronel Elizeu Pereira Nunes²⁸. Fato que, como discutimos nos capítulos anteriores, é comum no cinema piauiense, devido à falta de recursos financeiros e de investimentos por parte do poder público e iniciativas de empresas privadas, influenciando para que os diretores participem de outras funções na produção dos seus filmes. É importante destacarmos ainda que uma parte dos atores e atrizes do filme estão relacionados ao cineasta Douglas Nunes, com algum grau de parentesco ou afinidade.

O próprio Douglas Nunes, em entrevista concedida a Bezerra (2016), conta que o filme é de grande importância para preservar a história da jovem Enoe e lamenta a falta de investimentos das iniciativas privadas e do poder público para fomentar a produção do cinema em Picos e, conseqüentemente, a valorização da sua cultura.

É história real. É um pedaço da história de Picos, um pedaço da história da passagem da Coluna Prestes pela nossa cidade em 1927, quando Enoe tinha 11 anos de idade. Enoe foi uma jovem que buscava o bem estar dos picoenses, principalmente, daqueles mais pobres e oprimidos. Ela cuidou de muitos leprosos, dava-lhes banho, fazia comida, limpava-lhes suas feridas (BEZERRA, 2016, p. s/p).

²⁷ O filme *O Diário de Enoe* está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O_MfBu7Jq8A

²⁸ Elizeu Pereira Nunes era fazendeiro na região e também envolvido em movimentos políticos. Foi prefeito da cidade de Picos entre os anos 30.

O filme, que foi inspirado no livro, cujo nome é igual ao deste capítulo, apresenta relatos de que Enoe dedicou sua vida as boas ações, fazendo o correto e seguindo os ensinamentos de Jesus. Segundo Bezerra (2016), essa jovem saía às ruas da cidade de Picos, até o ano de 1938, realizando visitas a doentes e enfermos, assim como os encarcerados e desprovidos de recursos financeiros e sociais de qualquer tipo, levando consigo sua bíblia e proferindo a palavra de Deus para essas pessoas.

Figura 15: Enoe Santos Nunes



Fonte: Facebook – O Diário de Enoe (1938)

O filme *Diário de Enoe*, na maior parte do tempo, enfoca a vida dessa religiosa e, consequentemente as representações sociais da religiosidade na cultura piauiense, contudo, assim como, em *O Pescador e o Rio*, aborda muitas simbologias relacionadas a paisagem sertaneja, que, nesse último, é retratada com bem mais exuberância do que no primeiro filme analisado. Rios, matas verdes e flores nos apresentam a um sertão piauiense bem vivo, atraente e mais abundante em relação a produção anterior, apesar da semelhança, nas duas produções, de algumas ambientações físicas, como as casas de tijolo batido e alguns objetos característicos do sertão, como potes de barro e fogão a lenha.

A estrutura cronológica do filme, que se passa na década de 1920 e 1930, inicia com imagens da cidade de Picos-PI no tempo presente, com exibindo a urbanidade e efervescência do centro comercial de Picos. A primeira parte da narrativa, na verdade, se aproxima da estrutura de um Documentário. Constatamos esse fato devido a abertura do filme ser estruturada, na presença da jornalista Alcilene Dalila que entrevista uma das irmãs de Enoe,

fruto do segundo casamento de seu pai, também chamada Enoe, sobre a vida de sua irmã homônima. Após essa cena, o roteiro dá início de fato a um outro ritmo de história fílmica que justificativa sua classificação com uma obra de ficção.

A narrativa seguinte inclui uma imagem de Picos, uma foto estática da cidade, que, provavelmente, foi retirada na década de 1930, mas não temos como precisar, uma vez que não aparece na tela uma data ou outra informação complementar. Supomos que essa imagem seja da década de 1930, levando em consideração que o filme se passa no ano de 1938, com isso, acreditamos que possa haver tal ligação. Essa representação é retratada em tons de preto e branco com o intuito de rememorar o passado da cidade. A partir daí, temos o contato inicial com a personagem principal, Enoe (Socorro Barros), escrevendo em seu diário, no dia 11 de maio de 1938, sete meses antes de seu falecimento. Essa é a única cena que faz menção ao nome do filme. Realmente, Enoe, ao falecer, deixou um diário do ano de 1938, onde registrava suas ações diárias, a vontade de amar Jesus e um “regulamento de vida”. No filme, no entanto, o diretor escolheu não explorar diretamente esse aspecto, as cenas roteirizadas estão relacionadas aos acontecimentos anotados no diário de Enoe, mas, na prática, não há mais caracterização desse tipo de representação.

Na sequência, o filme nos apresenta homens armados caminhando na beira de um rio e os geradores de caracteres entram em cena para abordar um assunto que, aparentemente, o espectador ainda pode não ter consciência de que como o mesmo estaria relacionado com a vida de Enoe, que é a Coluna Prestes.

Nos anos de 1926 a 1927, a Coluna Prestes atravessou ao Brasil de Norte a Sul fazendo oposição ao governo de Arthur Bernardes e às classes dominantes da época. Nessa longa jornada de mais de 24 mil quilômetros, algumas tropas rebeldes se desgarravam do grosso da Coluna para praticarem assaltos e saques nas cidades por onde passavam. Com o avanço das tropas legalistas que reprimiam o levante, as tropas rebeldes viviam em constante movimento.

Depois, a imagem começa a ganhar colorido, momento que nos remete a uma inserção do espectador dentro da narrativa. Durante os próximos onze minutos, assistimos as peripécias de um desses bandos dissidentes da Coluna Prestes em terras picoenses, realizando furtos a diversas pessoas nas estradas, invadindo casas e em cenas de confronto contra militares e civis, ligados a uma sonorização que remete a ideia de um filme de ação. Ressaltamos, contudo, que, apenas após a metade do filme, temos, enquanto espectadores, uma explicação clara sobre a força dessas imagens para o enredo. Por meio de uma lembrança do Cel. Elizeu Pereira, ficamos sabendo que um capanga (Henrique Leal) da tropa da Coluna Prestes, comandado pelo Capitão

Tomé (Carmo Leal), foi ordenado que ceifasse a vida do pai de Enoe, o mesmo é levado para ser morto, mas o capanga desiste de mata-lo e dá uma chance para que viva. Como, em 1927, Enoe já havia nascido (25/08/1915), a narrativa fílmica parece querer insinuar que esse teria sido um primeiro milagre na sua família. Após as cenas de confronto da Coluna Prestes com militares, o filme ganha sua conotação mais religiosa, temos uma nova mudança temporal, delimitada por uma imagem em preto e branco, dessa vez da Igrejinha do Sagrado Coração de Jesus, informando que a narrativa está sendo realizada em Picos, no ano de 1938.

Um dos primeiros aspectos relacionados a representação da religiosidade que destacamos está na linguagem de sua protagonista. *O Diário de Enoe* parece ser baseado nos ensinamentos, orações e passagens bíblicas, principalmente, quando a narrativa gira em torno dessa personagem. Em quase todos os momentos, Enoe reproduz textos bíblicos e/ou dos Santos da Igreja Católica. Dentre essas falas, podemos destacar vários versículos bíblicos como: “A paz esteja convosco – Jo, 20: 19-31”; “Jesus, porém, disse-lhe: segue-me, e deixa os mortos sepultar os seus mortos – Mt 8: 22”; “Já não sou mais eu que vivo, é Cristo que vive em mim Gl 2, 20”. Nessa última afirmação, “Jesus Cristo vive em mim”, a narrativa faz menção aparte da história do próprio São Paulo²⁹, que descreveu nos escritos bíblicos no livro dos Gálatas, seus sentimentos em relação a sua conversão em cristão. Tais expressividades nos dão a possibilidade de afirmar que os discursos da personagem principais estão embasados em preceitos cristãos, que servem para ratificar a ideia de sua santificação, sempre que há algum problema de cunho social ou mesmo de convivência interna representado no filme, essa personagem utiliza esses ensinamentos em forma de citações e/ou versículos como resposta, para frisar sua condição espiritual especial.

Para além desses diálogos construídos com textos bíblicos, a narrativa em torno da figura de Enoe também enfatiza suas boas ações perante a população marginalizada. Em várias cenas, a protagonista sai as ruas e sempre volta seus olhares para os que mais necessitam de sua atenção, os doentes, encarcerados e sem-teto, fora da ficção a realidade não foi diferente, como constata Nunes (2013, p. 23).

Enoe saía todos os dias pelas ruas de Picos e tinha destino certo, buscava os casebres mais humildes para a prática do bem. Às vezes, fazia até um roteiro pelos morros que circundavam Picos e quando se achegava à entrada das humildes choupanas, a alegria se estampava nas faces maceradas pelo

²⁹ História e biografia de São Paulo, disponível em: [mailto:https://www.ebiografia.com/sao_paulo/#:~:text=S%C3%A3o%20Paulo%2C%20Ap%C3%B3stolo%20\(5%2D,Jesus%20nos%20arredores%20de%20Jerusal%C3%A9m.](mailto:https://www.ebiografia.com/sao_paulo/#:~:text=S%C3%A3o%20Paulo%2C%20Ap%C3%B3stolo%20(5%2D,Jesus%20nos%20arredores%20de%20Jerusal%C3%A9m.)

sofrimento, fome e miséria daquela gente. (...) Enoe nunca vinha de mãos vazias. Trazia sempre à tiracolo o alimento para as gestantes e enfermos dos subúrbios da cidade, leite, goma, rapaduras, farinha e manteiga. Trazia também alento da oração e do Sagrado nome de Jesus que era a pronúncia habitual para o povo sofredor.

O roteiro do filme nos apresenta a protagonista indo ao encontro de pessoas desprovidas de moradia, alimentação e demais condições básicas de sobrevivência na cidade de Picos. Salientamos algumas imagens, particularmente, quando a personagem principal cuida de pessoas que possuíam lepra³⁰, que era muito mistificada e rodeada de preconceitos no Brasil, nos anos 1920 e 1930. Os contaminados com essa doença são mencionados nos textos bíblicos, em passagens, onde Jesus os acolhia e curava, como consta no Evangelho de São Lucas, capítulo 17, versículos 12 a 15, por exemplo:

Ao entrar numa aldeia, vieram-lhe ao encontro dez leprosos, que pararam ao longe e elevaram a voz, clamando: 'Jesus, Mestre, tem compaixão de nós!'. Jesus viu-os e disse-lhes: 'Ide, mostrai-vos ao sacerdote'. E, quando eles iam andando, ficaram curados. Um deles, vendo-se curado, voltou, glorificando a Deus em alta voz."

Esse tipo de comparação entre Enoe e Jesus, estabelecida no filme, enfatiza o caráter de doação da protagonista a prática da caridade, não só em relação a cuidados com os feridos e doentes, como também por meio da doação de alimentos, abrigo e visitas a encarcerados. Em outra passagem do filme, ela propõe ao Padre da cidade (Cirillo Vaz) que ambos devem visitar os encarcerados e um homem com lepra, chamado João Alvino (Luiz Gonzaga), o clérigo reage a situação dizendo que tem muitos compromissos da Igreja e Enoe o retruca lembrando que os trabalhos da igreja são justamente voltados para olhar para os encarcerados e cuidar dos enfermos. A partir desse diálogo, com base na cena retratada pelo filme, construímos uma percepção crítica de que a narrativa frisa que aqueles que lideram os movimentos religiosos nem sempre estarão dispostos a olhar pelos mais necessitados.

³⁰ Nome que era dado naquela época para o que conhecemos hoje como hanseníase. É uma doença crônica causada pela bactéria *Mycobacterium Leprae*. Sua principal característica é a alteração, diminuição ou perda da sensibilidade térmica, e dolorosa, tátil e força muscular. Atualmente, a referida doença possui tratamento e tem cura.

Figura 16: Enoe cuidando de leproso



Fonte: O Diário de Enoe (2016)

A representação da religiosidade também está muito presente nas vestes da personagem principal, seus vestidos, além de muito simples, chamam atenção pelas cores neutras semelhantes as roupas de religiosos, como as freiras, conhecidas como o tradicional “hábito”. Em algumas cenas, Enoe se veste com trajes que lembram a própria imagem da Virgem Maria, utilizando, por vezes, até o véu branco na cabeça, principalmente quando vai à missa. O véu na cabeça foi corriqueiramente utilizado pelas mulheres durante muitos anos ao irem à missa, tal aspecto simbolizava pureza, modéstia associada a prática da oração e concentração, e, de certa forma, cultivava-se assim a ideia de que as mulheres deveriam buscar uma semelhança com Maria, mãe de Jesus.

Nunes (2013) explica que Enoe, na vida real, se vestia de tal modo para equiparar-se a aqueles que visitava, ou seja, os mais humildes e desprovidos de roupas refinadas. “Não usava brincos, pulseiras, joias e enfeites” (p. 24). Ainda segundo esse autor, era ela quem costurava suas próprias vestes, no próprio filme, por isso há uma cena em que a personagem costura uma peça de roupa. As vestimentas de rendas e cetim que Enoe ganhava, doava para as mulheres mais pobres, vestia-se quase sempre com andrajos³¹ e “Depois da sua morte, ao abrirem seu baú de madeira, encontraram as roupas de saco de pano que ela vestia por sob a saia” (NUNES, 2013, p. 24).

³¹ Pedaco de pano velho, rasgado ou que foi usado com excessivas vezes.

Figura 17: Vestes de Enoe



Fonte: O Diário de Enoe (2016)

O filme ainda conta com algumas visões e aparições, sejam de divindades, como é o caso da Virgem Maria, que aparece para Enoe no altar de uma igreja ou de outros espíritos mensageiros, todos homens, que só Enoe consegue enxergar e conversar. Notamos que, mais uma vez, o intuito é consolidar a ideia de que essa personagem é uma pessoa especial e atende a um chamado divino, pois somente ela consegue enxergar tais aparições. Ressaltamos que, no momento da aparição da Virgem Maria, assim como em outras cenas que retratam Enoe, há a presença de uma sonorização de fundo remetendo a ideia de algo divino e sobrenatural. Quando o foco dessa sonorização se dá em torno de Enoe, o diretor quer evidenciar que ela não se trata de uma pessoa comum, e sim, possivelmente de uma santa.

As cenas em questão podem se confundir com o que se conhece, principalmente no sertão nordestino, como visagem, contudo, nesse caso específico, caracterizamos como visão, pois a visagem estaria atrelada a algo mais negativo ou com aspectos possivelmente assombrados. Nos textos bíblicos, por diversas ocasiões, pessoas consideradas como santa e o próprio Jesus relatam visões que aconteciam como algo relacionado a um anúncio ou profecia de uma coisa que estaria por vir ou acontecer, como os sonhos são abordados na Bíblia como anúncios de algo que acontecerá ou como revelação. José, esposo de Maria, por exemplo, recebeu, através de um sonho, a visita do Anjo Gabriel, que veio lhe anunciar que Maria estaria grávida, mesmo sendo virgem, e que a obra se trataria da Graça de Deus, como consta no texto bíblico do Evangelho de Matheus, capítulo 1:

(...) eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos e lhe disse: “José filho de Davi, não temas receber Maria por esposa, pois o que nela foi concebido vem do Espírito Santo. Ela dará à luz a um filho, a quem porás o nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo de seus pecados. (...) Despertando, José fez como o anjo do Senhor havia mandado e recebeu em casa sua esposa. E sem que ele a tivesse conhecido, ela deu à luz o seu filho, que recebeu o nome de Jesus.

Isso se confirma em um momento da narrativa fílmica de Enoe ao conversar com um homem, possivelmente um mendigo (Solon Filho), que só ela enxerga, e no diálogo com a mesma, esse homem afirma: “Enoe prepara-te, aquele a quem amas muito, se agrada com o que fazes”. A mensagem vem como um anúncio do que está guardado para o futuro da personagem. O homem em questão, que aparece para Enoe em algumas cenas do filme, aparentemente, é um morador de rua, alguém com vestes simples e desprovido de apoio social. Em relação a esse personagem, nos remetemos a outras abordagens fílmicas sobre o Nordeste como é o caso do *Auto da Compadecida* (2000), Guel Arraes, nessa última produção, precisamente ao final, há uma cena marcante em que Jesus, disfarçado de mendigo, pede alimentos a Chicó, João Grilo e Rosinha, e essa última personagem afirma que Jesus, as vezes, se disfarça de mendigo para testar os homens. Por mais que as abordagens dos cineastas sejam diferentes, a intenção de usar um homem pobre, sem-teto e desprovido de bens como um mensageiro ou alguém disfarçado de Jesus, indica que tais pessoas possam ser despercebidas na sociedade, mas que tem apreço divino, por serem marginalizadas socialmente, conforme narrativa da própria Igreja católica.

Essas visões foram fazendo com que a própria personagem tivesse certeza de sua própria morte, defendendo, inclusive, até a forma como essa, provavelmente, aconteceria. “Enoe previu várias vezes a sua morte, e falava frequentemente aos seus” (NUNES, 2013, p. 26). Enoe dialoga com outros personagens em vários momentos do filme tendo certeza de que partiria em breve, e que o fato aconteceria, como ela mesmo expõe, “No dia que eu for embora, haverá um grande estrondo, um clarão aqui na cidade de Picos”. No filme, a personagem aborda o assunto com tanta certeza e naturalidade, que além de prever o dia de sua morte, parece saber a causa do seu falecimento. Esse tipo de previsão também se caracteriza como algo bastante comum na representação na vida de diversos religiosos, como o próprio Jesus que, em diversos versículos bíblicos, relata que para a profecia se cumprir ele terá que morrer. O próprio Cristo, durante a Santa Ceia, anunciou que um dos discípulos iria lhe trair, conforme consta no texto bíblico do Evangelho de João, capítulo 13:

Não digo isto de vos todos; conheço os que escolhi, mas é preciso que se cumpra essa palavra da Escritura: *Aquele que come o pão comigo levantou contra mim o seu calcanhar* (Sl 40,10). Desde já vo-lo digo, antes que aconteça, para que quando acontecer, creiais e reconheçais quem sou eu.

O enredo deixa claro, por inúmeras vezes, que Enoe é uma pessoa escolhida de Deus, assim como outros santos da Igreja Católica, como Santa Dulce dos Pobres e Santa Teresinha do Menino Jesus. Os milagres de Enoe estão relacionados a caridade, guiados pela passagem bíblica: “Assim também é a fé, se não se traduzir em obras, é morta em si mesma – Tg, 2: 18”. Nunes (2013) destaca que Enoe viveu o exemplo de outros santos como Francisco de Assis, Irmã Clara e a santa que tanto admirava, Santa Teresinha do Menino Jesus. Essa santa da Igreja Católica nasceu em Aleçon, na França, é proveniente de uma família com condições financeiras, assim como a de Enoe, comparada a outras famílias da época em questão. Logo aos 15 anos, Teresinha adentrou ao mosteiro das Carmelitas, em Lisieux. A partir disso, dedicou sua vida a conversão das almas e aos sacerdotes, falecendo aos 24 anos devido a uma tuberculose. Ela deixou inúmeros relatos, com ensinamentos e cartas sobre sua vida, assim como Enoe. “(...) temos certeza de sua aproximação com Santa Teresinha, mas tudo se faz crer nesse espírito elevado de virtudes (...)” (NUNES, 2013, p. 29). As histórias de ambas se assemelham desde o berço familiar até o desejo de ser freira e doar-se a conversão e acolhimento dos mais necessitados, e a narrativa fílmica reforça essa relação.

É importante ressaltarmos que, quase sempre, quando a personagem principal está em evidência, os sons de fundo a acompanham dando uma ênfase de ser divino. Além dessas sonorizações, queremos destacar uma música que é reproduzida em diversas ocasiões no filme. A canção, denominada de “Flor Mulher”³² (2020), de Vanderley Soares, conhecido como Zinha Soares, que é cantor e compositor picoense, que contém três minutos e vinte e dois segundos de duração, foi composta, exclusivamente, para ser a trilha sonora principal do filme *O Diário de Enoe*. A letra fala sobre uma mulher que surgiu em tempos difíceis e que iluminará o que os olhos dos homens não conseguem ver. Faz uma metáfora envolvendo uma flor que simboliza uma mulher, que é sem espinhos e espalha uma semente do bem. O refrão iguala a personagem a uma criação divina, equivalente ao céu, a lua e as estrelas: “O céu, a lua, as estrelas e você, são grandezas de Deus. O céu, a lua, as estrelas e você, são grandezas lindas, flor mulher”.

Para além das ligações da letra da canção com a personagem, queremos evidenciar a escolha da música e do artista em questão. Assim como analisamos no capítulo anterior, o

³² Música Flor Mulher de Zinha Soares, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtC07M3h398>

cineasta Flávio Guedes, autor do filme *O Pescador e o Rio*, escolheu uma composição de autoria de um cantor local, ou seja, da região de Picos. Douglas Nunes, ao construir o roteiro e pôr em prática a narrativa de *O Diário de Enoe*, também optou por incluir, na trilha sonora de seu filme, uma canção de um artista da terra. Esse tipo de escolha pode evidenciar ser uma característica do cinema piauiense a valorização dos artistas locais, tanto na construção do elenco como na composição das trilhas sonoras.

Até aqui, ficou muito claro que as representações da religiosidade piauiense presentes em *O Diário de Enoe* dão conta de questões em torno do catolicismo e suas práticas, reafirmando essa intenção, desde a construção e seleção das imagens, como em outros detalhes visuais presente nos cenários, como capelas/igrejas, altares, santos, crucifixos, terços, rosários até as próprias vestes de seus personagens. Brandão (2006) nos relata que, durante o processo de colonização do Piauí, os portugueses trouxeram consigo a inserção dos padres jesuítas, responsáveis pela catequização. “A religião católica chegou ao Piauí com os primeiros conquistadores e colonizadores” (BRANDÃO, 2006, p. 250). Esse fato é inegavelmente o primeiro passo para que não só o Piauí, como outros estados do Nordeste, pudessem adquirir fortes heranças do catolicismo. Para esse autor, “No que diz respeito ao Piauí Colônia, não há dúvidas enquanto a religião de seus moradores: eram católicos”, e tais heranças são presentes até os dias atuais. Segundo pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE – 2010), o Piauí é o estado mais católico do Brasil, tendo 85,01% da sua população que comunga do catolicismo.

Apegando-nos nas percepções de Albuquerque Júnior (2011) sobre o Nordeste ser o cenário das crenças, ressaltamos que essa é a região do país que possui as mais diversas manifestações religiosas existentes, desde as mais “tradicionais” como o catolicismo e protestantismos, às de matrizes africanas como umbanda e candomblé até as indígenas como as xamanistas e ritualistas. Contudo, na realização da análise do filme em questão, notamos que não há resquícios se quer de algum sincretismo religioso ou referência a outros tipos de religião. Dialogando com este autor, Calvani (2015) justifica que o Nordeste é de fato um solo fértil de crenças, mas que isso se deu devido a vários processos, em especial, a colonização, assim como, a vinda de escravos da África. “Dentre os muitos africanos trazidos à força para o Brasil, havia muçulmanos que traziam uma cosmovisão religiosa determinista e fatalista” (CALVANI, 2015, p. 47). Ainda segundo essa autora, por mais que exista esse solo, em que germine muitas religiões, é evidente de que o Nordeste se trata de uma região que possui uma predominância católica. “Não se tratava de um catolicismo vaticanizado, mas adequado e adaptado às vivências populares, o que permitia grande liberdade teológica e até mesmo a auto canonização de

“santos” nunca reconhecidos oficialmente pela Santa Sé, tal como o Padre Cícero Romão” (CALVANI, 2015, p. 48).

Algumas simbologias do filme podem chamar mais atenção dos espectadores do que outras, por isso queremos evidenciar uma passagem que nos remete a um fato curioso. Enoe põe o seu alimento em uma panela e o lava, retirando assim, o sal e demais temperos da refeição. Dona Santa (Joana Darc), madrastra de Enoe, a questiona o porquê da atitude, ela pergunta se seria pecado comer com os condimentos, sendo que Deus nos deixou os temperos para melhorar o gosto dos alimentos. Enoe afirma então que o que a fortifica é o nome de Jesus e tudo faz por amor a Ele. A prática de retirar o tempero e sal da comida foi utilizada por santos como São Francisco de Assis para demonstrar simplicidade, modéstia e faz referência ao descrito no Evangelho de São Mateus, versículos 13 a 16: “Jesus é o Sal da Terra e a Luz do Mundo”.

Queremos evidenciar ainda, no filme, a forte presença de imagens do céu, de todas as maneiras possíveis, funcionando sempre como uma espécie de anúncio, passagem ou transição entre alguns tipos de representações, cada uma atrelando a uma simbologia diferente. Por exemplo, quando o céu aparece com a tonalidade azul com muitas nuvens, remete-se a tranquilidade, pureza e paz, ligada a personagem Enoe, assinalando, quase sempre, momentos em que ela vai pôr em prática suas ações e ensinamentos. Já quando temos o céu a noite, como consta a Figura 18, observamos que essa personagem se encontra em momentos de conversa, pedindo orientações à Deus, ou fala sobre um sonho que teve, que se relaciona com mais uma visão, de que será uma daquelas estrelas no futuro:

Meu Deus como está belo o firmamento, é como se eu vislumbrasse a sua própria face, Senhor. As estrelas todas pulsam, como pulsa o meu coração por amor a vós, se eu pudesse, meditando, elevar-me nos teus pés. Eu que sou tão pobre, tão frágil, sem mérito algum, que possa fortalecer até chegar no teu amor. Meu Deus acendei meu coração, no ardente amor que me faça chegar até vós, eu creio e espero. Meu Jesus, sonhei essa noite que dentre as estrelas, aquela mais alva e mais brilhante, mora um anjo de grande poder, que tudo fez da vida, pela benção de seu amor, pela caridade, pelos doentes, alguém que eu não consegui ver, falaram-me no meu ouvido: tenha paciência minha filha, os seus dias já estão contados, logo encerrará os seus dias na terra, e uma daquelas estrelas, bem próxima a que tu amas, serás você, a pulsar e brilhar. Iluminará eternamente os caminhos daqueles que precisam de ajuda, de amor e caridade.

Levamos em consideração, que alguns filmes que retratam o Nordeste, como *Sargento Getúlio* (1983), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Céu de Suely* (2006) se apegam a temáticas e cenas que relacionam-se com o céu de alguma maneira. Seja por questões divinas, de dualidade entre céu e inferno, esperança, ou de simples contemplação. Batista (2017), ao

fazer análise de *O Céu de Suely*, destaca que esse aspecto em questão tem sido trabalhado no cinema de diversas formas, e o divino é uma delas. Para ela, o céu tem sido apresentado no cinema como morada de Deus, dos anjos e das almas que são tidas como justas. Batista (2017) reconhece que por mais que a proposta do céu, relacionada ao filme analisado por ela, não seja está em evidência, há outras simbologias em torno desse termo: “Portanto, para nós, um dos possíveis significados de céu neste filme é o que associa a ideia de utopia e horizonte em movimento” (BATISTA, 2017, p. 67). Já para nós, em *O Diário de Enoe*, há muitas simbologias em torno do céu, como espaço divino, de encontro, paz, anúncio de novos tempos e repouso.

Dando prosseguimento as discussões sobre como as imagens do céu são abordadas *O Diário de Enoe*, levamos em consideração o céu com a coloração avermelhada que nos dá a orientação de que algum conflito está por vir, tormenta ou tragédia³³. Conseguimos exemplificar esse fato em dois momentos, o primeiro deles é quando prosseguindo com suas lembranças relacionadas a passagem da Coluna Prestes por Picos, Cel. Elizeu sonha com sua possível tragédia. Outra cena com céu avermelhado se dá poucos minutos antes da morte de Enoe. Nesse último caso, a tormenta do céu e a vermelhidão anunciam o fim de um tempo e início de outro, já que a narrativa deixa implícito que, com sua morte, Enoe parte da passagem terrena para o plano celestial.

³³ Essa associação do céu com as cores, neste caso os tons avermelhados, nos fazem apontar alguns levantamentos, como suposições de que a construção e intencionalidade dessas cenas pudessem de alguma maneira estarem relacionadas a questões político-ideológicas. Ora o céu apresenta cores onde as tonalidades frias remetem a coisas boas, em outros momentos, o vermelho passou a ser associado a aflição, perigo e tormenta. Levantamos essa discussão no intuito de tentarmos evidenciar que mensagens subliminares podem estar sendo repassadas através dessas cenas.

Figura 18: Enoe conversando com o céu e com as estrelas



Fonte: O Diário de Enoe

Pouco tempo antes da morte de Enoe, em um diálogo entre ela e sua amiga Zélia (Pâmela Carvalho), a personagem principal mais uma vez frisa que vai encontrar Jesus face a face, seguida de palavras de adoração a Deus e, nesse exato momento, uma luz recai sobre a cabeça e o rosto de Enoe. Nessas imagens, vemos a intenção do diretor em inserir com a luz, uma espécie de áurea sagrada, não tão semelhante com as imagens dos santos, mas com o mesmo simbolismo de divindade.

Há muitas simbologias no filme em torno da morte de Enoe, durante as cenas anteriores a sua morte, a personagem está preparando massas de bolos e pães, segurando uma tigela de alumínio. O preparo dos alimentos se dá para a chegada de sua irmã Benvinda (Aline do Monte), que acabara de se formar em Teresina. Durante a preparação desses alimentos, os relatos dão conta que a casa estava repleta de pessoas, como é de costume, tradicionalmente, no sertão, quando há a preparação de uma festa, muitos se juntam em uma residência para preparar os alimentos. Enoe, contudo, parece preocupada e até destaca: “Hoje tanta alegria nessa casa e amanhã tanto choro”, em mais um anúncio de sua partida. O preparo dos alimentos antes da morte nos remete a uma outra simbologia cristã, a Santa Ceia, momento em que Jesus, sentado à mesa, anuncia que será traído e morrerá, ao partilhar uma ceia com seus doze discípulos.

Na sequência, as imagens dão conta de que se tratava do dia 07 de dezembro de 1938, um dia comum em Picos, em que o céu estava limpo (sem tempestade ou mormaço de chuva), quando recai sobre a cidade um estrondo e um clarão vindo dos céus. “Enoe foi atingida pela faísca elétrica de maneira curiosa e impressionante. Em meio de um grupo de senhorinhas, foi

ela a única alvejada e suas colegas apenas sofreram o susto e o pânico consequentes” (NUNES, 2013, p. 16). Tanto as cenas do filme nos mostram, como há relatos de que, neste dia, Enoe usava um crucifixo e que nenhuma parte de seu corpo foi atingida, com exceção do referido objeto que derreteu e ligou-se a sua pele.

Nas cenas seguintes, após Enoe ser atingida pelo raio, na narrativa de Douglas Nunes, há uma sobreposição de imagens, na qual, imediatamente, é possível visualizarmos o espírito da protagonista sai do seu corpo, como consta na figura 19, indicando que a alma de Enoe não faz mais parte da vida terrena. Em seguida, o filme mostra a personagem com vestes brancas, em um lugar caracterizado como uma espécie de paraíso, segundo as descrições católicas, identificado por um campo com pastagens verdes, flores e um céu azul com mais de uma lua. Finalizando a narrativa, mais uma vez, como na abertura, aparece um gerador de caracteres onde podemos ler: “Pelos exemplos deixados de caridade e do bem praticado com a população pobre e oprimida muitas pessoas seguiram seus passos, imitando-a nos exemplos”.

Figura 19: Enoe após ser atingida pelo raio



Fonte: O Diário de Enoe

Os relatos, segundo Nunes (2013), nos dão conta de que em Picos, após a morte de Enoe, um alvoroço tomou conta da cidade. “Pelos morros, pelos casebres de toda gente. O povo na presteza do caos que se formou, gritavam pelas ruas: Morreu, morreu Enoe, morreu a santa de todos nós! Era o que se ouvia das pessoas carentes que ela na doação do amor acolhia” (NUNES, 2013, p. 21). O corpo de Enoe foi sepultado no Cemitério São Pedro de Alcântara, no bairro São José, em Picos, no jazigo de seus familiares, como consta na Figura 20. Nunes (2013) ainda afirma que graças e milagres foram alcançados no jazigo onde o corpo de Enoe foi enterrado. “O então Monsenhor Joaquim Chaves, vigário da paróquia de Nossa Senhora do

Amparo em Teresina visitava frequentemente Picos para ouvir os relatos sobre as “graças” atribuídas sobre a intercessão de Enoe” (NUNES, 2013, p. 28).

Figura 20: Túmulo de Enoe



Fonte: Marcos Matheus (2021)

A história de Enoe e seus ensinamentos extrapolaram as fronteiras da pacata cidade de Picos da década de 1930. Seus relatos chegavam a outros estados, como Ceará, Pernambuco e Maranhão. No final do filme, inclusive, é exibida uma história, segundo Nunes (2013) de uma senhora do estado do Maranhão que se encontrava doente e ouvia os relatos sobre as “graças” de Enoe, quando a mesma já se preparava para vir a Picos, um certo dia, viu uma moça adentrando sua casa, que possuía um lenço na cabeça, bordado com estrelas e sobre ela uma forte luz. Ao aproximar-se, a senhora disse:

Quem é você? Mas porque está assim... Mas se tem o poder de me curar eu te agradeço! (Segundo a senhora Enoe Gomes de Matos Nunes, possivelmente, Enoe tenha “aparecido a ela em espírito” da mesma forma como ficou depois que foi atingida pelo raio (...). Curada, veio a Picos e visitou o seu túmulo e reconheceu a foto sendo de Enoe (NUNES, 2013, p. 28).

O Diário de Enoe encerra assim sua representação social do piauiense acerca da religiosidade. Para além disso, como apresentamos no início desse capítulo, o filme nos apresenta uma paisagem sertaneja ainda mais exuberante e “viva” do que a retratada em *O Pescador e o Rio*. Para finalizar, ressaltamos ainda que, para além dessas duas simbologias, provavelmente, por se passar no final da década de 1930, o filme possui algumas questões de gênero, principalmente, no que tange os diálogos entre Enoe e Elizeu que devemos problematizar.

A personagem principal tinha um grande sonho de se tornar uma freira e entrar para o claustro, quando completasse 24 anos, idade que santa Teresinha faleceu, contudo o seu pai a proibia, pois “traçava” o futuro da filha, afirmando que ela casaria e teria filhos. Esse diálogo nos remete a uma atribuição enraizada na cultura nordestina e que, para a época em questão, poderia ser um reflexo social, de que a mulher teria que ser obrigada a ser dona de casa, mas que não se justifica e configura-se em um forte autoritarismo.

Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram, e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Não estudaram as primeiras letras nas escolas particulares dirigidas por padres e não foram enviadas a São Luís para o curso médio, nem a Recife ou Bahia, como ocorriam com os rapazes de sua categoria social (FALCI apud PRIORE e PINSKY, 2011, p. 251).

Ainda se conhece muito pouco da vida das religiosas no Brasil, segundo Maria José Nunes (apud PRIORE e PINSKY, 2011), algo que, em parte, se deve ao fato das religiosas não serem consideradas como uma categoria de mulheres a ser estudada. Para essa autora, no fim do século XIX e início do século XX, as freiras já

(...) se encarregavam de inúmeras tarefas necessárias à sociedade, particularmente no campo da educação, da saúde e da assistência social. Afora as mulheres pobres, as freiras foram as primeiras a exercerem uma profissão, quando ainda a maioria da população feminina era “do lar. Na história da constituição e desenvolvimento da forma feminina de viver a vida religiosa, desde os tempos coloniais até épocas recentes, subjaz a ideia, nem sempre evidente, de que mulheres e homens vivem diferentemente seu apego à religião porque a sociedade e as Igrejas tratam-nos de forma diferenciada e esperam deles e delas comportamentos distintos (p. 482).

Havia também uma falsa compreensão, como descreve Nunes (apud PRIORE e PINSKY, 2011), de que muitas mulheres procuravam a vida religiosa para escapar de um casamento não desejado, para realizar seu desejo de viver piedosamente, mas também para ter

acesso à educação, esconder uma “desonra” etc. Essas preocupações, em especial, a utilização do claustro como oposição ao matrimônio parece estar presente nas falas do pai de Enoe.

Outro ponto, se dá em uma cena, onde Enoe vai a uma festa de forró pé de serra, com sua amiga Zélia, e lá, inicia-se uma movimentação da câmera como se fosse o olho do sanfoneiro, em busca de Enoe nas imediações da roda de dança. O mesmo se interessa por essa personagem, e ao final, tenta agarrá-la e beijá-la, mas Enoe resiste e se nega. O sanfoneiro diz a Enoe que ela tem problemas, e, em seguida, passa em sua frente com outra mulher. Com base nisso, conseguimos enxergar o abuso e controle masculino dos homens perante as mulheres.

Ainda segundo Miridan Falci (apud PRIORE e PINSKY, 2011), no sertão nordestino do século XIX e início do século XX, as mulheres não tinham muitas atividades fora do espaço privado. Todas elas eram instruídas apenas nas chamadas “prendas domésticas” para desempenhar o papel de esposa e mãe. Defendia-se a proposição de que as mulheres não precisavam e nem deveriam ganhar dinheiro ou assumir alguma função social para além daquelas presentes no lar, como orientar o filho, fazer a comida, costurar etc. Questões que, no próximo capítulo, serão mais aprofundadas, nas análises relacionadas a questão de gênero, tomando como base o filme *Kátia*.

5. SOU MULHER, SOU MACHO, SOU TUDO

O último capítulo de análise fílmica foca nas representações sociais em torno da questão de gênero no documentário *Kátia* (2012). Essa produção, dirigida por Karla Holanda, conta a história de Kátia Nogueira Tapety, piauiense que nasceu no dia 24 de abril de 1949 e se tornou um marco nacional, pois foi a primeira travesti eleita para um cargo público no Brasil. Tapety foi eleita, em 1992, como a vereadora mais votada da cidade de Colônia do Piauí, localizada a 323Km da capital Teresina. Nas eleições seguintes, ela foi reeleita, permanecendo nesse cargo de 1996 a 2004, quando se torna vice-prefeita também por pleito eleitoral.

Com base nessa história e inspirado também nas suas ações diárias enquanto parlamentar, ajudando os moradores de sua cidade; e mulher que lida com a criação de animais, cuida da filha e da casa, que o documentário *Kátia* se desenvolve. O longa-metragem encontra-se disponível no YouTube³⁴, ao todo, o documentário conta com 10 mil visualizações nesta plataforma e possui duração de uma hora, treze minutos e quarenta e um segundo. A equipe de trabalho contou com dezoito pessoas, sendo que tanto a direção quanto o roteiro foram desenvolvidos pela cineasta Karla Holanda. Segundo as próprias descrições iniciais do filme, a produção foi resultado de apenas 20 dias de permanência de toda equipe convivendo com Kátia, no Piauí. Ficamos curiosos com tal afirmação, pois dentro desse curto espaço de tempo teria ocorrido inúmeros fatos, como uma Parada da Igualdade, Eleições e uma viagem ao Rio de Janeiro.

O documentário foi premiado como Melhor Longa – Público da 8ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul, em 2014; Melhor filme Júri Oficial do Prêmio Diferença da TV Brasil – Curadoria da 8ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul; Melhor filme Júri Oficial e Melhor filme Público no OLHAR BRASIL – Festival Internacional de Curitiba, ambos em 2013. Também foi eleito como Melhor Filme / Melhor Fotografia / Melhor Edição no Festival For Rainbow, em 2012.

Karla Holanda também é a autora do livro “Documentário Nordeste” (2008). Ela catalogou todas as produções documentais do Nordeste, entre os anos de 1994 a 2003, ressaltando que, no estado do Piauí, até o último ano analisado, apenas seis documentários tinham sido realizados, sendo que deste total, cinco foram produzidos pelo mesmo cineasta, Douglas Machado e um, por Vilma Alcântara. Ainda segundo essa autora, “Uma importante

³⁴ Documentário, *Kátia* (2012) de Karla Holanda, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

iniciativa para dinamizar e vigorar a produção audiovisual piauiense pode estar na pesquisa que levará ao conhecimento das origens de sua própria cinematografia” (p. 151).

O filme *Kátia* apresenta alguns elementos cinematográficos bem distintos das duas narrativas fílmicas já analisadas por nós, sendo necessária uma contextualização teórica, para entendermos mais sobre a composição de um documentário, principais características e intencionalidade. Sobre esse tipo de produção, Nichols (2005) defende que não se trata de um produto estático, mas sim, dinâmico, podendo ser composta por vários conjuntos de técnicas, questões ou estilos.

Ainda segundo Nichols (2005), cada documentário possui: “(...) voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital” (p. 135).

Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites (NICHOLS, 2005, p. 48).

Essas “naturezas próprias” são divididas, pelo mesmo autor, ou catalogadas em tipos ou modos, como poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. É importante ressaltarmos que um mesmo documentário pode assumir condições distintas e não ser apenas homogêneo, em outras palavras, pode combinar dois tipos em uma mesma produção. Nichols (2005) reafirma isso trazendo exemplos de um documentário que pode ser reflexivo e conter em sua narrativa grandes proporções observativas ou participativas.

Ancorados nas observações desse autor, em nossa avaliação, *Kátia* é um produto documental que está relacionado a dois modos: o participativo e o performático. O documentário participativo, segundo Nichols (2005), é aquele em que o documentarista ou a equipe de imagens participa ou aparece durante a produção. Desse modo, eles podem demonstrar uma relação íntima com a temática ou até com os atores e personagens envolvidos na produção fílmica. “O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia” (p. 153).

Kátia possui muitas características do documentário participativo. Karla Holanda compartilha, em alguns momentos, sua experiência por meio de sua voz, questionando alguns entrevistados, fazendo algumas colocações e até sendo mais incisiva, quando se trata da forma como se deve utilizar os pronomes para se referir a Kátia. Ela também aparece fisicamente, quando a imagem de sua equipe de filmagem é vista através de um retrovisor de um carro, como consta na Figura 21. O cinegrafista, Marquinhos, ainda surge, em outra cena, colocando os equipamentos de áudio em Kátia.

Sobre a participação do documentarista nas entrevistas, Nichols (2005) destaca que, através dela (entrevista), os cineastas conseguem absorver os relatos orais sobre determinada história e que o surgimento da voz desses ajudam na construção e entendimento da narrativa.

Figura 21: Equipe de filmagem aparecendo no documentário



Fonte: Kátia (2012)

Para além do documentário participativo, defendemos também que *Kátia* se enquadraria em mais um tipo/modo - performático. Nichols (2005) conta que uma das principais características desse tipo é a busca por instigar no espectador o lado emocional e significativo dos personagens, em outras palavras, procuram fazer com que seja despertado uma sensibilidade no consumidor do seu conteúdo. Em *Kátia*, testemunhamos que a sua personagem principal, embasada por seus próprios discursos, tenta, em diversos momentos, reforçar o sentimento de que as pessoas devem se sensibilizar com sua história e trajetória de vida. Kátia Tapety expõe suas vivências, forças e fraquezas de uma forma muito convincente, e bem particular, de acordo com suas experiências de vida, por meio de uma abordagem subjetiva que repassa ao espectador seus dramas, dificuldades e preconceitos que ainda enfrenta.

Nichols (2005) afirma que “O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que ‘nós falamos sobre eles para nós’. Em vez disso, eles proclamam ‘nós

falamos sobre nós para vocês’ ou ‘nós falamos sobre nós para nós’” (p. 171). Bons exemplos são as cenas em que Kátia conversa com Karla Holanda sugerindo como as imagens dela devem ser captadas.

Antes de adentrar nas questões de gênero, que é o foco deste capítulo, queremos levar em consideração algumas simbologias desse documentário no que diz respeito a religiosidade e a paisagem sertaneja, que foram discutidos em capítulos anteriores. Sobre a religiosidade, diferentemente de *O Diário de Enoe*, Kátia apresenta elementos distintos do catolicismo, explorado no filme de Douglas Nunes. Na produção de Karla Holanda, há de fato a predominância, em vários momentos, de um sincretismo religioso, envolvendo o catolicismo com a umbanda. A própria personagem principal, Kátia, é muito familiarizada com as duas religiões.

Em diversas ocasiões, há presença de gestos, locais, objetos e músicas católicas, como ocorre, quando Kátia está na igreja, após uma conversa com o Padre Juvenal Soares, que a convida para voltar a participar da vida em comunidade na sua Igreja, afirmando que não tem preconceito. Na sequência, as imagens focalizam em Kátia, em silêncio, fazendo suas orações e o documentário introduz uma música, que remete a divindade de Deus, como uma aclamação: “Santo, Santo, Santo, Santíssimo Deus”. Contudo, logo em seguida, Kátia já aparece às margens de um barreiro, falando sobre sua empolgação, quando está em uma gira de umbanda. Na ocasião começa a cantar uma música da umbanda, que a letra faz menção ao Caboclo Tapindaré³⁵ “Ei salve a bandeira social para quem me quer. Caboclo Tupindaré, sou homem não sou mulher (...). João da Mata bebe, João da mata bebe cachaça, João da Mata bebe cachaça (...)”.

Nesses episódios, aparentemente, Kátia começa a receber uma entidade, após cantar essas músicas, fato referendado pela movimentação de seu corpo e pela continuidade da narrativa, pois, as cenas seguintes já nos levam para uma gira de umbanda, onde temos mulheres vestidas de branco, em torno de velas, cantando e rodando. Nas imagens, não fica nítido se Kátia é uma das integrantes da roda. Mas, já notamos, em poucos minutos de filme, a mistura e envolvimento da personagem com mais de uma religião.

No longa-metragem, ainda há outras cenas abordando músicas religiosas, como é o caso de uma sucessão de imagens que mostra Kátia e seus familiares de Oeiras cantando a ladainha de Nossa Senhora. Antecedendo essa cena, ainda tem um discurso da prima de

³⁵ Segundo o site CASA DE ABIAN (2018), Tapindaré se trata de uma entidade espiritual das matas do Maranhão. Essa entidade é considerada na umbanda como um caboclo muito forte, e de bonita aparência, sendo um cacique de grande poder espiritual.

Kátia, Rita Campos, que afirma que a cidade de Oeiras não é composta por pessoas preconceituosas. Segundo ela, a afirmação para isso se dá pelo fato do povo ser cristão e católico: “(...) por isso, é colocado no íntimo de cada pessoa para não discriminar ninguém e aceitar a todos e gostar de todos”. Ressaltamos que esse discurso da prima de Kátia não tem muita fundamentação, uma vez que ser adepto de qualquer religião não é um pré-requisito para que uma pessoa não seja preconceituosa.

Nesta narrativa, existem ainda outras simbologias relacionadas a superstições religiosas que merecem destaque. Uma delas se dá quando Kátia vai entrar em um cemitério, na véspera do dia de Finados e, ao adentrar no local, tanto ela como as demais pessoas que vão com ela, entram de costas. Essa simbologia é um ritual sempre realizado por umbandistas que ao adentrarem e saírem de um cemitério fazem esse processo de costas para o portão, e dando três passos até entrar e sair. Em outro momento, Kátia está cozinhando e cortando as unhas dos pés de um frango. Segundo essa personagem, quando se recorta qualquer junta de um animal e a pessoa consegue cumprir essa função sem pegar nos nervos do animal, isso simboliza que o indivíduo irá arranjar um novo homem. Tais aspectos se relacionam com a cultura popular e as manifestações religiosas muito presentes no sertão piauiense.

No que tange a paisagem sertaneja, o documentário, já em suas imagens iniciais, explora uma visão de um Semiárido fragilizado tanto em quesitos econômicos quanto em aspectos ambientais, explorando a estiagem. A câmera explora imagens de asfalto esburacado, estradas vicinais, paisagem seca e açudes secando. Em alguns momentos, a própria personagem Kátia fala sobre a seca, que está assolando a região há sete meses, reforçando o discurso de sofrimento relacionado aos fenômenos da natureza. Ela, constantemente, lamenta também ter que criar os animais em condições como essa.

Na literatura e no cinema relacionados ao sertão, esse discurso de Kátia foi reproduzido por inúmeras vezes, como se as mazelas e condições de sobrevivência em meio ao Semiárido dependessem apenas de condições divinas e/ou naturais. Carvalho (2010) é cirúrgica ao afirmar que, nessa região, só temos duas estações: tempo seco e tempo verde, ou estação seca e estação chuvosa.

Esse ciclo estabelece uma incrível capacidade de convivência entre a Caatinga e esse clima, havendo uma interação entre plantas e o meio endafoclimático que permite a sobrevivência das primeiras sob as condições de semiaridez, muitas vezes, bastante adversas. Isso explica a rápida transformação da paisagem logo após as primeiras chuvas de inverno. Essa dinâmica da natureza muito particular entre clima e vegetação e nas condições edafoclimáticas da semiaridez, denomina-se de plurianualidade, pela qual, as plantas da Caatinga desenvolvem uma

adaptação genética, reduzindo seu crescimento, floração e frutificação em anos/períodos de menor precipitação, mantendo a existência vegetativa (CARVALHO, 2010, p. 104).

No documentário, quando o período chuvoso se inicia em Colônia do Piauí e a chuva recai sobre o sertão, um morador da localidade diz em alto e bom som: “Arrocha São Pedro”. Tal manifestação nos remete a entender que o sertanejo tem esperado vir dos céus ações de sobrevivência, ao invés de questionar o poder público e outros entes pela ausência ou inexistência de práticas e ações voltadas para a Convivência com o Semiárido, como, por exemplo, barreiros de salvação e cisternas, que poderiam acumular água durante o período de estiagem. Na sequência, Karla Holanda entrevista um senhor, aparentemente agricultor, e o mesmo afirma que as chuvas nessa região são irregulares: “(...) o que tá segurando aqui é bolsa família, seguro safra e dinheiro do aposentado. É isso, não tem outra renda”. Após as primeiras chuvas recaírem sobre a cidade, vemos que a paisagem muda de forma e começa a ganhar cor, assim como descrito por Carvalho (2010). Os barreiros se encontram repletos de água e o cenário muda dos tons cinzentos para o verde, características das plantas da caatinga.

Adentrando, de fato, na análise sobre as representações de gênero presente em *Kátia*, observamos que sua personagem principal é apresentada com algumas alternâncias, sendo retratada de diferentes maneiras, em partes distintas do documentário. De início, temos uma Kátia sendo retratada em um ambiente externo, como uma pessoa que desenvolve um trabalho pesado na roça. Notamos isso expresso em suas vestes com roupas mais simples, blusões compridos para proteger do sol, boné na cabeça etc. e no ofício de criar animais, onde vemos o visualizando seu fácil manuseio como bois, cabras, galinhas e porcos. Nas imagens, fica evidente que o trabalho de cortar cana-de-açúcar e carregar as pastagens para os bichos comerem, mesmo que em sacos, acaba exigindo mais força física e a própria personagem reconhece isso: “Sou pau para toda obra. Sou mulher, sou macho, sou tudo, não sei o que diacho eu sou. Sou mulher, mas faço o serviço de homem, tudo que os machos fazem eu faço”. Em outros momentos, Kátia surge em ambientes internos, dentro de casa, na cozinha (Figura 22), classificados como um ambiente “mais feminino”, e a própria construção de imagens e a forma como a personagem está vestida, com um vestido mais longo, dá ao espectador a ideia de que ali se trata de uma dona de casa comum, como qualquer outra.

Figura 22: Kátia dentro de ambientes internos



Fonte: Kátia (2012)

Na visão de Fonseca (2004), durante muitos anos, nas relações familiares, existiu uma norma que ditava que a mulher devia se resguardar mais dentro de casa, lidando com as questões domésticas, já os homens eram os encarregados de assegurar o sustento da família e, para isso necessitava trabalhar em espaço fora de casa, precisamente na rua. Essa observação não reflete todo o conteúdo do documentário, mas é constatada nas primeiras cenas do filme, uma vez que, em outros eventos, mesmo estando em ambientes externos, como nas compras em lojas ou nas caminhadas pelo Centro da cidade, Kátia é apresentada com descrições bem mais femininas, como vestidos, maquiagens, sapatos e bolsas. Acreditamos que, nas primeiras cenas do filme, foi propositalmente escolhida a construção dessas imagens com Kátia em ambientes externos e voltado para a realização de trabalhos roçais e lidas com animais, para demonstrar, justamente, a indefinição de gênero da protagonista, com suas várias faces.

O conceito de gênero foi configurado na década de 1960, problematizando quais os fatores que diferenciavam homens e mulheres nos discursos sociais, culturais, etc., desde então pensar em “gênero” se tornou ponderar a feminilidade e masculinidade sem o peso inexorável da biologia. Vários estudos contribuíram para essas discussões, à medida que apontaram padrões ideais e/ou aceitáveis de feminino e masculino em determinadas sociedades que, muitas vezes, eram opostos em outras (JESUS, 2012). Para nós, pensar em gênero constitui avaliar a respeito das construções sociais e comportamentais “sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres” (SCOTT, 1990, p. 7), evidenciando que o feminino e o masculino não são puramente biológicos, mas construções sociais, bem como observar as categorias sociais impostas a cada corpo sexuado (SCOTT, 1990).

É inegável o fato de que Kátia representa, para o Brasil, um marco de revolução e encorajamento não só para travestis, mas toda população LGBTQIA+, e as mulheres como um todo. Rago (2004) assevera que, durante muitos anos, não há como esconder que os espaços públicos foram definidos como esfera inteiramente masculina e a atuação das mulheres foi classificada apenas como coadjuvantes, auxiliando os homens em suas funções. O trabalho feminino servia apenas para cargos como assistente, enfermeira (que serviam aos médicos), secretárias, ou seja, realizavam atividades que, por muito tempo, foram consideradas “menos importantes” no campo social. Para Scott (2013), as mulheres adquiriram um bom espaço em sociedade, uma luta constante, contudo os avanços já são nítidos:

“Filha”, “esposa”, “mãe” há muito tempo deixaram de ser as únicas identificações valorizadas da mulher na sociedade. Já há algumas décadas reconhece-se que as brasileiras ultrapassaram os espaços tradicionalmente reservados ao dito “sexo frágil” e desempenham, hoje, papéis e funções sequer sonhados por suas bisavós e avós. Foi uma longa estrada percorrida, com percalços e desvios, mas que se mostra, aparentemente, sem volta. Junto com as mulheres, as famílias também mudaram, e de maneira muito rápida, se compararmos o século XX e início do XXI aos períodos anteriores (SCOTT, 2013, p. 9).

De acordo com Paiva (2014), no cinema, as mulheres nordestinas, normalmente são retratadas, em grande parte, num lugar de servidão ao homem e a satisfação de seus desejos. A caracterização dessas personagens, portanto, remete a papéis de pessoas submissas à realidade a qual pertencem às figuras masculinas que representam seus maridos e/ou filhos. Em contrapartida, a essa forma de representação podemos encontrar ainda nos filmes

A imagem da mulher-macho, para Albuquerque Júnior (2005), foi consagrada pela música “Paraíba” (1952) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que descreve as mulheres nordestinas como uma figura masculinizada por exercer tarefas de homens na ausência do marido. Isto porque, em um lugar como o sertão nordestino, onde os homens eram escassos e existiam muitas mães solteiras e viúvas, as mulheres precisavam ir para o roçado plantar o que comer e pegar em armas para defender a família. Na ausência do marido, elas tinham que conduzir e alimentar os filhos e essa imagem acabou sendo consagrada (PAIVA, 2013, p. 6).

Sobre essa masculinização da mulher sertaneja, Pereira (2018), ao analisar outras produções fílmicas do estado do Piauí, afirma que as cenas tendem a cogitar a imagem das personagens com características mais masculinas para elencarem a ideia de força. Para tanto, são utilizadas roupas de vaqueiro em sua caracterização, bem como a utilização da caatinga como cenário, em muitos casos, essas mulheres podem até manusear armas de fogo, fato que

não se enquadra em *Kátia*. Tais condições, ainda segundo Paiva (2013), não elevava as mulheres a uma categoria mais alta, muito pelo contrário, essa postura deixava as figuras femininas nordestinas ainda mais à margem da sociedade e o cinema brasileiro representa muito bem isso. Nos filmes, as personagens femininas podem ser mocinhas comportadas, que sofrem de amor por um romance desaprovado pela família; prostitutas, concubinas, cunhãs ou amantes sedutoras; esposas dedicadas e passivas que têm no silêncio a marca da desigualdade entre masculinidade e feminilidade.

No andamento de uma mesma cena, que se passa na cidade de Oeiras, primeira capital do Piauí, que fica a 20Km da cidade de Colônia do Piauí, acontecem dois fatos importantes, relacionados à Kátia e a Justiça. Primeiro, Kátia vai em direção a um Cartório, chegando lá, relembra de um fato, enquanto dialoga, indiretamente, com Karla Holanda. Ela afirma que, após ser eleita para o seu primeiro mandato como vereadora e, conseqüentemente, no segundo, teve que passar por uma espécie de teste no Cartório Eleitoral, para comprovar que não era analfabeta. Essa avaliação consistia em ler e reescrever uma frase, fato foi provocado por seus opositores políticos, para que pudessem impedi-la de assumir o mandato. Segundo a Constituição Federal de 1988, uma das condições e requisitos mínimos para que uma pessoa assuma um cargo público eletivo é que a mesma não seja analfabeta(o), como consta no parágrafo 4º do Art. 14: “São inelegíveis os inalistáveis e os analfabetos (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988, s/p). Com base nisso, quando há casos em que restem dúvidas ou não disponham de documentações que comprovem o alfabetismo, o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) põe em execução um teste, que é sem muito rigor, executado através de uma breve leitura de um texto ou a transcrição de uma frase, em que o candidato eleito executa na frente de um juiz eleitoral, para que o mesmo seja capaz de atestar o alfabetismo. Como descrito, Kátia passa por esse mesmo processo, nas duas vezes em que foi eleita como vereadora, contudo a personagem Kátia afirma, no documentário, que possui muitos “currículos”, dando a entender que não havia necessidade de tal teste e que, de fato, se tratou de uma perseguição de cunho político ou até mesmo um grau de transfobia, por ela ser travesti.

Na cena seguinte, Kátia dialoga com o Juiz Sebastião Firmino e reafirma seu interesse em registrar sua filha adotiva, Ceci. O magistrado explica que ela tem direito de registrar a criança, mas não como mãe e sim como pai, segundo a legislação brasileira, pois ainda está baseada nas questões biológicas para definir identidades de gênero. Kátia se dirige a câmera, nesse momento, e discursa que nunca se sentiu ou se identificou como homem, mas registrará sua filha como pai, pois a ama muito. Esse constrangimento da protagonista frente à sua não representatividade na legislação nacional se deve ao fato de Kátia se identificar com um gênero

diferente de sua designação biológica, nesses casos, as pessoas são designadas como transgênero, transexuais, travestis ou simplesmente trans, algo que está mais relacionado a uma identidade do que apenas uma funcionalidade – como fazem crossdressers, drag queens, drag kings e transformistas (JESUS, 2012).

(...) No Brasil, ainda não há consenso sobre o termo, vale ressaltar. (...) A transexualidade é uma questão de identidade. Não é uma doença mental, não é uma perversão sexual, nem é uma doença debilitante ou contagiosa. Não tem nada a ver com orientação sexual, como geralmente se pensa, não é uma escolha nem é um capricho. Ela é identificada ao longo de toda a História e no mundo inteiro (JESUS, 2012, p. 8).

Louro (2013) afirma que os/as sujeitos/as que transgridem certos “perímetros” começam a nos mostrar que fronteira é um lugar de encontro, cruzamento e contato entre diferenças, sugerindo “concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero (gender) e de sexualidade” (p. 23), ampliando os “limites” e espaços fronteiriços que discutem tanto gênero como sexualidade. Os cruzamentos de gênero e sexualidade e seus principais marcadores de diferença nos alerta para a impossibilidade de análises essencialistas, naturalizantes e universais. No caso de Kátia, respeitamos a designação utilizada pela mesma durante todo o documentário – travesti.

Entende-se, nesta perspectiva, que são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero. É importante ressaltar que travestis, independentemente de como se reconhecem, preferem ser tratadas no feminino, considerando insultoso serem adjetivadas no masculino: AS travestis, sim. Os travestis, não (JESUS, 2012, p. 10).

A Constituição Federal de 1988 não regulamenta diretamente essa questão, traz princípios apenas que abarcam essa situação, e dão seguridade a Lei de Registros Públicos, como por exemplo o princípio da dignidade da pessoa humana, presente no Art. 1º, III, que é respeitar o humano pelo simples fato de ser humano e o Art. 5º que exalta a igualdade de todos perante a Lei, sem distinção de qualquer natureza. Discutindo sobre as considerações enraizadas relacionadas ao que se entende por família tradicional que, inegavelmente, respalda sobre a Justiça. Scott (2013) afirma que as concepções do que entendemos por família mudaram e continuam em constante avanço ao decorrer dos anos. Para ela, as uniões e vínculos afetivos e familiares é o que se deve levar em consideração. Com base nisso, podemos entender que as

concepções de família vão além das tradicionais, e por isso, precisamos de avanços e reinvenções.

No ano de 2012, período em que foi gravado o documentário, ainda existia muita carência no que diz respeito às políticas sociais de gênero, fato que mudou com o passar dos anos. Se essa mesma situação que ocorreu com Kátia se desse nos dias atuais, ela, juntamente com o Cartório e a Justiça, teria condições de adotar Cici como sua mãe. O primeiro passo seria a atualização dos documentos básicos como seu Registro Geral, para o nome social que se identifica. O RG de Kátia, como consta nas imagens do filme, até então, ainda constava como José, seu nome de registro inicial. Atualmente, uma pessoa que é transexual, transgênero ou travesti pode realizar a alteração do seu sexo e do seu nome diretamente no cartório, não havendo mais necessidade de entrar na Justiça para assegurar desse direito, assim como qualquer pessoa trans que precise pode realizar o procedimento cirúrgico de transgenitalização para que a partir daí possa requerer o seu direito de alteração do sexo e nome em todos os seus documentos. Tais afirmações são ratificadas por Jordão (2021, p. s/p):

As pessoas transgêneros podem fazer a troca de nome e gênero em sua documentação sem a necessidade de uma ação judicial, bastando apenas se dirigir a um cartório e fazer o pedido. Também não é necessário ter feito cirurgia de redesignação sexual. A determinação vale desde 2018, quando a Corregedoria do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) publicou o Provimento nº 73/2018. O documento estabelece que, ‘os interessados podem solicitar as alterações nos cartórios de todo o país sem a presença de advogados ou de defensores públicos. As alterações poderão ser feitas sem a obrigatoriedade da comprovação da cirurgia de mudança de sexo ou de decisão judicial. O pedido de troca poderá ser feito nos cartórios de registro de nascimento ou em qualquer outro cartório com o requerimento encaminhado ao cartório de origem’.

Após essa atualização de documentação, levando em conta os dias atuais, Kátia poderia ter o registro de adoção contendo na documentação seu nome como mãe.

Em outro momento, Kátia está com sua filha, em casa, e, quando a criança vê a mãe em uma foto, ao lado de uma outra travesti, questiona: “Quem é essa aí, uma viada?” Kátia pede que a filha largue de discriminação e que aceite as pessoas como são. Para além dessa cena, vemos outros diálogos, no documentário, que são diagnosticados por nós como transfóbicos, enraizados de problemas de gênero, como a frase de abertura do documentário, em Kátia reproduz uma fala de seu pai: “Homem que vai ser viado tem que morrer”.

Segundo reportagem de Valente (2022), o Brasil, pelo décimo terceiro ano consecutivo, segue como o país onde mais pessoas trans foram assassinadas. Em 2021, foram registrados

140 assassinatos, no ano anterior, 2020, foram registrados 175 casos e, em 2019, no período pré-pandemia, foram contabilizados 124 óbitos desse tipo. Esses dados foram divulgados pelo Dossiê Assassinatos e Violências Contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2021, a partir de um estudo realizado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) com apoio de universidades como a Estadual do Rio de Janeiro (Uerj), Federal de São Paulo (Unifesp) e Federal de Minas Gerais (UFMG). Destacamos que, em relação à distribuição geográfica, desse tipo de crime, São Paulo foi o estado com mais homicídios (25), seguido por Bahia (13), Rio de Janeiro (12), Ceará e Pernambuco (11). Mas, é bom lembrarmos que, para Jesus (2012), a transfobia é todo preconceito e/ou discriminação em função da identidade de gênero de pessoas transexuais ou travestis.

No documentário, observamos, em outros momentos, outros preconceitos desse tipo, quando pessoas do próprio convívio de Kátia, como irmão, primos e conhecidos, afirmam que a aceitam, mas não conseguem ao menos fazer o uso adequado do pronome no feminino ao citá-la, como por exemplo, na cena em que seu irmão Benedito Tapety, ao se referir a Kátia fala: “(...) **ele** tem a preferência dele, então não podemos condená-**lo** por isso” (grifos nossos). Outra questão que chama atenção é a forma como o restante dos irmãos de Kátia, que não respeitam a sua identidade, desrespeitam o uso de seu nome social e a chamam de Zezão. Outro discurso que aparentemente incomoda até a própria documentarista, Karla Holanda, é quando a mesma entrevista um morador de Colônia do Piauí, Milton Macedo, e o mesmo profere um discurso preconceituoso:

Zé era... Naquele tempo, ele não era metido a “mulherzada” não. De muitos anos para cá foi que ele começou virar a mão, né? Quem descobriu que ele era assim foi um cara de fora, né? Aí estourou a bomba, o “velho” (pai) ainda quis dar uma pisa. Quis “sequestrar” ele daí... Quis até matar ele. Aí foi que a família reuniu e deixou ele isolado lá na Colônia e tudinho saíram para fora. Aí o “velho” morreu também e ele ficou sozinho.

Na sequência, a diretora interfere na entrevista sempre utilizando o pronome feminino em referência a protagonista. Tal aspecto foi intencional por parte da cineasta com o intuito de expor ao entrevistado como Kátia deve ser tratada. Contudo, observamos que, muitas vezes, até a própria Kátia possui dificuldade com suas expressões no que tange a falar sobre gênero, ela própria confundindo pronomes e sua designação de gênero.

Kátia afirma em outras passagens da narrativa fílmica que desde novinha notava que sua família tinha vergonha por seu jeito e, por isso seu pai tentava escondê-la de todas as formas, não deixava ela nem se quer ir estudar, para que a sociedade não a visse. “Seu pai a mantinha

sob constante vigilância, principalmente após tê-la encontrado inúmeras vezes “no mato com os meninos” mantendo relação sexual, o que lhe valia castigos cada vez mais severos” (GONTIJO, 2014, p. 303). Kátia foi sendo isolada pelo próprio pai, que apenas lhe designava a atividade de criação de animais, ofício que ela aprendeu e faz até os dias atuais.

Enquanto seus irmãos partiam para estudar nas cidades maiores, Kátia permanecia ‘na’ Colônia, seguindo a ‘carreira’ de seu pai ‘na roça’, como punição, segundo ela, pelo fato de não se adequar ao que seu pai queria que fosse. (...) Kátia informa que seu pai chegou a sequestrá-la quando soube de um ‘caso’ que ela estava tendo com um homem mais velho. José conseguiu fugir por algum tempo, enquanto seu pai teria contratado alguém para matá-lo. Mas, com o adoecimento do pai, (...). Com a morte de seu pai, já maior de idade, (...) se torna ‘definitivamente’ Kátia - nesse momento, passa a morar sozinha na casa da família, na Colônia, já que sua mãe preferiu morar com um dos filhos, em Oeiras, onde a família também tinha propriedades (GONTIJO, 2014, p. 303).

Tais histórias são acentuadas com a continuidade de uma cena que remete ao encontro, em frente à Casa da Pólvora,³⁶ em Oeiras, de Kátia e Carlos Rubem, seu primo. Na ocasião, os dois conversam sobre preconceito e severidade com que o pai de Kátia a tratava. Ele conta histórias familiares em que a homofobia/transfobia era evidenciada em vários sentidos, deixando claro que Kátia, inclusive, era escondida das visitas, pois possuía um jeito afeminado. Carlos Rubem ainda faz questão de ressaltar como a eleição de Kátia é um marco divisor para as cidades de Oeiras e Colônia do Piauí no que tange ao preconceito e a homofobia, mas também pela sua atuação política e pela forma carinhosa de como ela trata as pessoas. Segundo Gontijo (2014), Kátia concluiu os estudos por correspondência, já que seu pai não a deixava estudar, depois completou curso de auxiliar de enfermagem e se tornou “parteira e arrancadora de dente”, tornando-se uma importante referência em saúde na microrregião, quando passou sozinha a desenvolver projetos e campanhas de luta contra a disseminação de doenças sexualmente transmissíveis, como HIV/AIDS.

Telles (2004) completa um aparato sobre a educação no século XIX, no Brasil, e afirma que as mulheres sempre foram mais excluídas das diversas participações de vida em sociedade, e na educação não foi diferente. Essa autora ainda afirma que a mulher do século XIX não podia se quer escolher ou optar por estar em um determinado lugar, era designada a ficar em casa ou

³⁶ A Casa da Pólvora é uma edificação da cidade de Oeiras do século XIX, que é tombada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esta casa é um marco para a emancipação do Piauí durante as lutas pela independência. Lá eram guardadas armas que utilizavam pólvora, por isso o nome.

locais construídos por pais, maridos e senhores. Sobre tais afirmações Bozanessi (2004) acrescenta que:

A educação com vistas a um futuro profissional e, conseqüentemente, o investimento em uma carreira eram bem menos valorizados para as mulheres que para os homens devido à distinção social feita entre feminino e masculino no que dizia respeito a papéis e capacidades. Ao menos o acesso das mulheres à educação formal e às áreas de conhecimento antes reservadas aos homens diminuiu distâncias entre homens e mulheres (p. 523).

Contudo, do século XIX até os tempos atuais do século XXI, felizmente, muito mudou. É notável o processo de democratização seja da educação básica ao ensino superior, principalmente, no que tange o acesso das mulheres. Como constata Venturine (2017), ao apresentar dados do Censo da Educação Superior divulgados pelo INEP, no ano de 2015, as mulheres representaram 59,88% das alunas que concluíram cursos de graduação no nosso país. “(...) o percentual de mulheres que concluíram cursos de graduação presenciais manteve-se próximo a 60% no período de 1999 a 2015, o que comprova a tese da consolidação da inserção feminina nas instituições de ensino superior” (VENTURINE, 2017, p. 3). Esse reflexo da educação superior sobressai na educação básica, onde as mulheres passaram a integrar, em grande escala, as atividades docentes em diversas instituições de ensino.

Também nessa sequência de imagens, Kátia afirma que sempre teve que se impor em diversos momentos da vida, para conseguir esse respeito, e que consegue se ver como uma cidadã normal, com direitos e deveres. Carlos Rubem traz à tona outro fato interessante, a primeira aparição pública de Kátia em rede nacional. A ex-vereadora esteve no ano de 1995, precisamente no mês de abril, no Programa do Jô Soares³⁷ (Figura 23) e lá falou sobre sua vida, militância social e carreira como política. O primo da protagonista declara que a cidade de Oeiras e o Piauí inteiro pararam para assistir a primeira travesti eleita para um cargo público em rede nacional e que essa projeção fez com que o respeito sobre Kátia aumentasse mais ainda nos dois municípios.

³⁷ Programa disponível no YouTube, no próprio canal de seu primo, Carlos Rubem: <https://www.youtube.com/watch?v=qJSbXlbSOOc>

Figura 23: Kátia no Programa do Jô



Fonte: YouTube (2019)

Como discurremos na abertura deste capítulo, Kátia foi eleita em 1992, como a vereadora mais votada da cidade de Colônia do Piauí. Na eleição seguinte, em 1996, foi reeleita, assim como em 2000, para o mesmo cargo. Ela ainda foi Presidente da Câmara de Vereadores de Colônia do Piauí, no biênio 2001/2002, e, em 2004, chegou ao ápice de sua atuação na política, sendo eleita como vice-prefeita de Colônia do Piauí, em uma chapa totalmente feminina, composta por ela como vice e Lúcia de Moura Sá com 62,13% dos votos válidos. O sobrenome de Kátia – Tapety - chamou nossa atenção, por ser uma das mais tradicionais famílias ligadas à política no estado do Piauí. Antes dela, diversos membros dessa procedência, composta por pessoas de diversas classes sociais, agricultores, criadores de animais comerciantes e empresários, exerceram cargos políticos e administrativos. Todos homens que, em sua maioria, nomeiam prédios e instituições públicas exibidos no documentário (Figura 24), como atuam ainda hoje a exemplo do prefeito de Colônia do Piauí, Selindo Moura Carneiro Tapety Segundo, o Selindinho (PL).

Figura 24: Família Tapety é a mais tradicional de Oeiras e Colônia do Piauí



Fonte: Kátia (2012)

Kátia confirma suas heranças políticas ao afirmar: “Já nasci vendo os meus familiares políticos, a Colônia era um povoado que pertencia a Oeiras. Quando a Colônia se emancipou eu tive que abraçar a política”. Tais aparições reforçam essa ideia de que as tradicionais famílias sempre estiveram no poder, no Piauí, desde a sua colonização. Pereira (2018) reafirma esse discurso ao analisar uma saga fílmica produzida no sertão piauiense, em que as heranças familiares, clientelismo e demais troca de favores existem com frequência até os dias atuais em terras piauienses.

O documentário enfatiza, portanto, que a vida de Kátia, em vários sentidos, trata-se de uma vida política. Contudo, para além da tradição familiar, por ter sido considerada a primeira trans eleita a um cargo político no país, principalmente, quando analisamos as suas atuações, em sociedade e militância nos movimentos LGBTQIA+, em cenas como a sua participação no evento no Rio de Janeiro, evidencia sua hibridez como personagem que mistura a ousadia ao estabelecido como tradicional, uma vez que o reconhecimento de sua identidade de gênero por si só ser uma ação política. Por mais que seja uma integrante dessa comunidade, a narrativa de Karla Holanda deixa evidente, em alguns depoimentos e imagens, que Kátia não foi eleita por militantes, integrantes ou simpatizantes dessa sigla e sim pela população de um modo geral.

Para Gontijo (2014), Kátia Tapety é “(...) a funcionária pública municipal que faz as vezes de parteira, agente de saúde e líder comunitária, mas também de psicóloga e advogada não juramentada e de vaqueira, lavradora e fazendeira aclamada pela população local” (GONTIJO, 2014, p. 302). A mesma autora ainda completa que, após essa listagem de atribuições e devido ao bom relacionamento de Kátia com todos os moradores de Colônia do

Piauí, não foi difícil para Kátia que ela se saísse vitoriosa nas eleições municipais em que disputou.

Os estudos de gênero são reconhecidos por questionarem as distinções entre a “feminilidade” e a “masculinidade”, ampliando assim o espaço de contestação política em esferas da vida social que não eram até então enfocadas, como a sexualidade, a família, a divisão doméstica do trabalho etc. Para Soihet (2013), “(...) as mulheres passaram a ser pensadas – para além dos papéis familiares – como pessoas com capacidades profissionais, intelectuais e com possibilidades de eleger representantes e de ocupar elas mesmas os cargos públicos” (SOIHET 2013, p. 113).

Kátia possui muitas dessas características. Seu corpo se apresenta como uma figura e resistência política, ela rompeu com uma estrutura familiar colonial e ocupa diversos espaços sociais, entrecruzando as diferenças de gênero. O longa deixa evidente em várias cenas que Kátia é uma personalidade pública muito conhecida, que possui atuação social no que tange a saúde, pois, marca exames, acompanha cirurgias, já atuou arrancando dentes de crianças, prescreve e compra medicamentos, e além disso, se põe à disposição dos menos instruídos para enfrentar causas na justiça, como aposentadorias, pensões e outras demandas. A própria protagonista faz questão de expor no documentário que as pessoas das duas cidades devem diversos favores a ela, ficando quase evidente que, posteriormente, “os favores” serão cobrados, provavelmente, como moeda de troca política através do voto.

O documentário evidencia ainda o bom relacionamento de Kátia com os moradores de Colônia do Piauí, como ela é valorizada e respeitada por sua história e contribuições sociais. Prado e Franco (2013) ressaltam que a política também existe de forma indireta dentro da sociedade, sendo disfarçada de simbologias e representações, muitas vezes, construídas nos diversos grupos sociais e em manifestações individuais, que podem ser espontâneas, como no caso de Kátia, no dia a dia, e em comunidade ou eventos organizados, como exemplo da Parada da Igualdade realizada em Oeiras, em que essa personagem é uma das principais organizadoras do evento. Seu uso de fala no trio elétrico, inclusive, pressupõe a grande influência dessa travesti perante a comunidade LGBTQIA+, na região de Colônia e Oeiras, como a principal militante da causa.

Arrais (2020) considera que, além de sua atuação política, Kátia Tapety tem marca registrada nos movimentos de base da causa LGBTQIA+, destacando-se dentre as ações que ela se propôs a realizar a primeira parada gay do município de Oeiras, realizada no ano de 2009, com direito a trio elétrico. Esse autor ainda atribui a Kátia uma militância que parece estar intrínseca a sua própria existência. No documentário, há registros visuais de mais uma

realização da Parada da Igualdade na cidade de Oeiras. O evento reuniu pessoas e simpatizantes da comunidade LGBTQIA+ de várias cidades da região, além de populares e curiosos. A parada contou com trio elétrico e carreata pelas ruas desse município. Fica manifesta a atuação dela como uma das organizadoras, saudando a todos os presentes (Figura 25).

Figura 25: Kátia na Parada da Igualdade em Oeiras-PI



Fonte: Kátia (2012)

Para Barros (2020), o cinema tem se apresentado como um campo em que as novas sexualidades se apresentam e passem a ser exibidas. Acompanhado disto são carregados de valores simbólicos e discursos, por meio do audiovisual, que possuem a capacidade de despertar novos desejos no espectador.

Apesar de toda representatividade, diagnosticamos algumas falas errôneas sobre representação de gênero. Kátia, por exemplo, em algumas partes não sabe como se auto-identificar, confunde sexo com gênero, ao afirmar que a travesti Sabrina Borges é do mesmo sexo que o dela: “É uma grande amiga e eleitora de Colônia do Piauí, Sabrina, do mesmo sexo que eu”. Segundo Piscitelle (1997, apud Shapiro 1981) deve-se atentar ao uso do termo "sexo", que deve ser empregado apenas quando for tratar-se sobre as diferenças biológicas, como entre macho e fêmea. Já o termo "gênero" deve ser aplicado quando se pretende discutir outras construções sociais, culturais, psicológicas e identitárias que se sobressaem diretamente relacionadas a essas diferenças biológicas. Em outra sequência de imagens, Kátia afirma que travesti sofre para ficar “diferente” ao se arrumar. Uma fala problemática por confundir identidade de gênero como uma funcionalidade ou expressão de gênero (JESUS, 2012), o que reforçaria o preconceito ou discriminação. O documentário apenas evidencia o que de fato ocorre em muitos casos na sociedade. Isso se dá, muitas vezes, devido falta de conhecimento ou instruções necessárias por parte dos próprios membros da comunidade LGBTQIA+ acerca

das definições corretas sobre assuntos relacionados a gênero e sexo. Por isso, acreditamos na importância dessas discussões estarem presentes em diversos âmbitos sociais para que o assunto torne-se corriqueiro e de mais fácil compreensão.

Em outro momento da narrativa, Kátia vai ao médico, Dr. Francisco de Canindé, solicitar a marcação de cirurgias para pessoas, uma espécie de trabalho assistencialista que ela costuma executar. Lá, uma conversa entre ela e o médico chamou a nossa atenção, quando esse profissional fala que havia feito uma laqueadura³⁸ em uma mulher, que já possuía cinco filhos e segundo ele, era de baixa renda. O médico chega a afirmar o seguinte: “Se a gente não fizer, no próximo ano tem outro menino”. Kátia responde com a conclusão de que as mulheres não gostam de usar camisinha: “É que elas não usam camisinha, parece que querem que cuspa dentro (...) Se botar camisinha elas não gostam”.

Cortês (2013) faz um balanço histórico e afirma que, por muitos anos, as mulheres viram os seus próprios corpos serem dominados por dois principais fatores, como religião e as políticas demográficas. “Até a década de 1950, em nosso país, se difundia a ideia de que o Brasil vivia um “vazio demográfico” e precisava ser povoado a qualquer custo. Com isso, a procriação foi incentivada por meio da legislação que protegia a maternidade e as famílias numerosas” (CORTÊS, 2013, p. 132). Contudo, o que o Estado não levava em consideração é que muitas famílias enfrentavam dificuldades para manter seus filhos.

Ainda para Cortês (2013), em meados da década de 1960, aconteceu o inverso, surgiu o que ficou conhecido como mito do “crescimento desenfreado”, que seria a ideia de que o aumento indisciplinado da população acarretaria em problemas de empobrecimento do Brasil. A partir disso, foi introduzida no nosso país as políticas de controle de natalidade para transformar a cultura, influenciando as famílias a terem menos filhos, por meio da distribuição gratuita de métodos como pílulas anticoncepcionais femininos e preservativo.

Desde que os métodos contraceptivos passaram a focar o organismo feminino, as mulheres começaram a exigir um controle maior sobre seu próprio corpo. E o direito à interrupção da gravidez indesejada passou a fazer parte da pauta feminista. “Um filho se eu quiser, quando eu quiser” e “Nosso corpo nos pertence” eram palavras de ordem nessa época (CORTÊS, 2013, p. 120).

³⁸ Esse procedimento trata-se de uma cirurgia voltada para a esterilização voluntária definitiva, na qual as trompas da mulher são amarradas ou cortadas, evitando que o óvulo e os espermatozoides se encontrem.

Com o passar dos anos, as mulheres começaram a se impor, principalmente, aquelas que são ligadas aos movimentos feministas, em relação ao controle de natalidade e ao domínio de seus corpos. Assim, erroneamente, no documentário, Kátia assegura o que o médico indica - ser responsabilidade apenas das mulheres o uso de meios contraceptivos. O conteúdo dessas imagens, ao contrário dos estudos de gênero, parece reforçar o controle sobre o corpo feminino.

Ainda no consultório de Dr. Francisco de Canindé, Kátia continua discorrendo sobre o fato de que alguns homens tentam ter relações sexuais com ela sem o uso de preservativo, mas que ela não aceita, pois é uma pessoa instruída sobre o assunto e dá palestras sobre prevenção: “Menino, eu sou uma pessoa organizada, que dou palestra sobre AIDS. E que tem que distribuir e tem que transar com camisinha (...)”. Essas colocações da personagem são reafirmadas por Gontijo (2014), que confirma que ela tem sido muito importante no que tange os debates sobre assuntos relacionados a saúde e suas ações, desenvolvendo projetos e campanhas informativas voltadas contra a disseminação das Infecções Sexualmente Transmissíveis, como HIV/AIDS.

Durante muitos anos, o HIV/AIDS foi associado pejorativamente a população LGBT, em particular aos gays e travestis. Teixeira *et. al.* (2018), ao relatar sobre esse assunto, afirma que, principalmente, desde 2007, muitas travestis morreram vítimas do adoecimento ocasionado por essa patologia. Esses autores destacam que, infelizmente, na sociedade, de um modo geral, o assunto não ganha proporções e a visibilidade necessária e, por vezes, acaba sendo silenciado. Pelúcio (2011) explica que, antes da presença e disseminação constante da Aids, não havia políticas públicas voltadas para contemplar as travestis que viviam da prostituição. Essa autora assegura que, durante muitos anos, as travestis foram enxergadas na sociedade como vidas desimportantes.

A não produção de dados e o desconhecimento sobre como a epidemia da Aids impacta as travestis são decisões políticas que participam de um jogo do segredo: a persistência do silêncio atrela o reconhecimento das travestis à Aids. Mantém o estigma, pois reitera ser desnecessário falar sobre algo que é auto evidente, naturalizado (TEIXEIRA et al. 2018, p. 382).

Alguns populares que participam do documentário reconhecem a importância da figura de Kátia, destacando que ela é uma vencedora na vida, pois vem de uma família tradicional, de um lugar como o sertão, que, teoricamente, poderia ser tido como “mais preconceituoso” que outras regiões do Brasil: “Ela conseguiu vencer em meio um sertão desse aqui. A família é machista como é, para uma pessoa se sobressair do jeito que ela se sobressaiu, ela é muito forte. Foi vereadora, vice-prefeita, ela é muito querida na cidade toda. (...) é muito bonita a história dela”, afirma um entrevistado que não tem seu nome divulgado. Quase no final do filme,

precisamente quando Kátia está no Rio de Janeiro, Cláudio Nascimento declara com admiração que “Um estado como o Piauí, bastante difícil e complexo para tratar desse assunto, e ela já foi vereadora três vezes e vice-prefeita da cidade”. Essas afirmações reforçam uma representação do Estado do Piauí como um território amplamente machista, misógino.

Albuquerque Júnior (2013) conta que, em meados dos anos de 1924 a 1930, iniciou-se uma série de discussões e construções sobre a ideia do que viria a ser a figura do homem nordestino, carregado com características antropológicas, etnográficas, culturais e etc. Esse autor acredita que essas construções se deram a partir de militâncias regionalistas e tradicionalistas. Para ele, essa construção social definiu o nordestino, tanto na mídia como no meio social, como um homem situado no oposto ao pertencente ao mundo moderno, um ser que procurou rejeitar superficialidades, delicadezas, artificialidades e histerias. “Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região de situação de passividade e subserviência em que se encontrava” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 150). Além de tratar sobre a própria “Invenção do Nordeste”, em outra obra, esse autor conclui que assim como a região que a pertence, o nordestino passou a ser inventado, como um homem cheio de características regionais, capaz de lidar com transformações históricas. “Por isso, o nordestino vai ser construído como uma figura masculina, o nordestino vai ser definido como um macho por excelência, capaz de revitalizar uma região que precisava reagir (...)” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 151).

Paiva (2019), ao afirmar que o cinema teceu suas contribuições para a cristalização de signos de nordestinidade, defende que tanto a imagem do homem do sertão como do povo nordestino, de um modo geral, inclusive as mulheres-macho, nos filmes brasileiros estão ancorados nessa proposta de conservadorismo e rusticidade, difundido imagens como a violência como código de conduta, a partir das representações sobre o cangaço, quando o sertão passou a ser categorizado como o próximo faroeste americano: “(...) difunde a imagem do Nordeste como parte de um mundo selvagem que precedeu o civilizado” (PAIVA, 2019, p. 126).

Para Albuquerque Júnior (2011), a construção imagética sobre o povo do sertão, ligada a “macheza”, a violência, valentia e a intolerância de gênero, advém das massificações literárias sobre o cangaço, posteriormente, difundidas pelo cinema. Esse estereótipo foi sendo fixado ao longo dos anos: “(...) como homens primitivos, bárbaros, alheios à civilização e à civilidade, que, embora fossem homens comuns, escondiam uma fera pronta a se revelar, “às vezes nem pareciam gente”” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 144). Dialogando com este autor

acerca dessa representação do sertanejo, Barbosa e Paiva (2016) acreditam que a disseminação da ideia de que esse nordestino fosse visto como “cabra macho”, violento e vingativo foram reforçados pelo cinema e pela literatura. Para elas, tais quesitos repercutiram como se fosse uma totalidade da realidade. “Verifica-se que cinema e literatura uniram-se, contribuindo para reforçar o imaginário coletivo referente ao discurso da seca, dos retirantes, da violência e da miséria sertaneja” (BARBOSA; PAIVA, 2017, p. 5).

Em seguida, outra entrevistada, Fernanda Bevenutti, compara São Paulo ao Nordeste no que tange a realização das Paradas da Igualdade. Ela afirma que, em São Paulo, há inúmeros casos de violência em torno da Parada LGBT, já, no Nordeste, as mesmas são realizadas com mais tranquilidade e sem tantos registros de casos de violência: “(...) se a gente diz que é uma região machista, coronelista, isso e aquilo, deveria aflorar”. A fala dessa mulher serve logo para desmistificar a ideia de que o Nordeste possa ser um território mais preconceituoso do que o Sudeste do país e somos levados a levantar o seguinte questionamento: se o sertão (Nordeste) é de fato uma região propícia a ser a mais preconceituosa e intolerante, por que, no ano de 1992, elegeu uma travesti, negra e pobre a um cargo político, com a maior expressividade de votos dentre seus concorrentes?

É claro que reconhecemos, conforme já descrito, que Kátia não foi eleita a partir dos votos apenas de representantes do movimento LGBT, contudo, se existisse tal aversão por parte dos sertanejos residentes em Colônia do Piauí a pessoas LGBT, Kátia não teria atingido tal marco nacional. Ressaltamos que, até o ano do lançamento deste documentário, apenas cinco travestis haviam sido eleitas para cargos públicos no país. Segundo Silva (2020), nas últimas eleições, em 2020, ao todo, há registro de 30 pessoas trans que foram eleitas a um cargo político. Mesmo o número sendo muito pequeno, se tratando do ano de 2020 do século XXI, essa marca incrivelmente, quase quadruplicou em relação as eleições de 2016, onde apenas oito pessoas trans conseguiram se eleger.

O documentário, provavelmente, foi gravado em 2010, ano de eleições para deputados estaduais, federais, senadores, governadores e presidente. Nas imagens captadas na cidade de Colônia do Piauí, vemos em diversas ocasiões, paredes pintadas com números de candidatos, pessoas com adesivos nas ruas, bicicletas de som e outras propagandas políticas que remetem a esse contexto. Kátia se prepara para o dia da votação, usando um vestido vermelho, peruca, brincos, colares e pulseiras e maquiagem maquiada. Na ocasião, ela relata, enquanto está sendo produzida por Sabrina Borges, que também é travesti: “Oh sofrimento é travesti meu Deus. Para chamar atenção tem que ficar diferente”. Kátia, além do vestido vermelho, aparentemente manifestando apoio a ex-presidente, Dilma Rousseff (PT), também tinha ao peito um adesivo

do ex-governador do Piauí, Wilson Martins (PT), que naquela ocasião, venceu as eleições no segundo turno, contra Sílvio Mendes (UB), para o governo do estado (Figura 25). Na seção eleitoral, chamou nossa atenção que, na hora da votação, mesmo Kátia apresentando seu documento oficial, constando foto antiga e seu nome de batismo José, as mesárias a trataram por seu nome social.

Figura 26: Kátia votando



Fonte: Kátia (2012)

Kátia, nas primeiras eleições que venceu, não era filiada ao PT, contudo sempre foi simpatizante do partido e apoiadora dos movimentos de esquerda. No documentário, há uma cena evidenciando, inclusive, uma foto dela ao lado do ex-presidente Lula (PT) e a falecida ex-primeira-dama, Marisa Letícia (Figura 26). “(...) com orgulho, sua foto preferida era provavelmente uma em que posava ao lado de Lula, então Presidente da República” (GONTIJO, 2014, p. 305). Nas partes finais do documentário, a protagonista ainda fala sobre o mandato de Lula, classificando-o como muito bom.

Figura 27: Kátia com o ex-Presidente Lula



Fonte: Kátia (2012)

Tavares (2012), com base em uma entrevista realizada com a cineasta Karla Holanda, afirma que essa realizadora não tinha como intenção maior fazer uma biografia de Kátia, mas sim retratar a força de uma mulher que já foi homem. Esse autor destaca que a diretora ficou surpresa com a forma como a política é tratada no município de Colônia do Piauí, com muito respeito e dignidade. Ainda mais por se tratar de um lugar atribuído pela cineasta como inesperado, pois a cidade se localiza dentro do sertão do Piauí. “Acho que ela conseguiu criar estratégias para sobreviver” (TAVARES, 2012, s/p).

Outra cena que nos chama atenção é quando Kátia se prepara para ir a uma festa, que o documentário aborda como uma “Super Danceteria”. Essa personagem se maquia por completa e vai ao local. Lá há uma série de sobreposições de imagens nos dando a ideia de movimentos corporais diferentes, uma dança, o que é auxiliado pelo jogo de luzes. A música, cujo compositor não conseguimos identificar, embora não seja própria da balada, tem muito a ver com o conteúdo do documentário, fazendo referência a existência de uma dualidade sobre o antigo e novo. A letra dessa canção faz menção ainda a escritora feminista Simone de Beauvoir.

Rago (2004) afirma que, até a década de sessenta, a mulher havia sido construída socialmente apenas como sendo feita para o casamento e, consequentemente, para a maternidade. As mulheres que fumavam em público, que iam a bares e boates sem um acompanhante eram vistas com maus olhos pela sociedade. O documentário, nessas imagens dialoga com o público frisando que esse tempo social já foi extinto, exibindo Kátia, que, aparentemente, é uma mulher independente, e fumante, vai a festas, atua na política e em demais movimentos e não se intimida a qualquer retaliação social devido a sua postura.

Ressaltamos, na trilha sonora de *Kátia* ainda, especificamente, uma preocupação nas sonorizações que se enquadram a uma proposta regionalista/sertaneja. Os toques são compostos por melodias fundidas de triângulo e sanfonas, principalmente, quando remete a história de Kátia, sua infância e vida, assim como em partes ligadas às cenas do sertão piauiense. Algumas músicas apresentadas, como já discutimos no início deste capítulo, se tratam de canções que são advindas da umbanda, religião que Kátia é simpatizante. Em frente ao mar, ela canta: “Ei na areia, ei na areia do mar. Sou a onça suçuarana venho da mata do Pará, eu mato em fazer sangue, engulo sem mastigar”. No final do documentário, Kátia segue andando sozinha em direção à câmera e a música em questão fala sobre a busca de um amor para que possa encontrar calor: “Eu procuro um amor que me dê o calor que eu preciso sentir. Mas quando ele chegou, o meu fogo apagou e me fez fugir, nessa desilusão canto uma canção que me faça feliz. Meu destino é aceitar o que a vida me dá sem perder a razão (...)”.

Essa imagem, que por sinal é a capa do documentário (Figura 27), delineia a solteirice da protagonista que, ao decorrer do longa, declarou ter se magoado muito com o seu último amor: “Tenho que arrumar um namorado. Eu mais Benevaldo acabou. (...) Eu tenho uma ferida que tem que sarar primeiro”. A narrativa mesmo já quase concluída ainda associada à história de solidão de Kátia com uma mulher idosa, solteira, negra, pobre e travesti. Motta (2018) enfatiza que a solidão é um sentimento que pode estar relacionado com qualquer idade, para ela, o que mais pesa para aflorar essa emoção é a ausência de afeto, apoio ou aceitação. Precisamente tratando sobre a velhice, essa autora afirma que esse sentimento tende a aflorar: “No caso da velhice, a solidão adquire configuração especial, porque remete, comparativamente, às experiências passadas, ou ao que se conseguiu fazer com elas” (MATTOS, 2018, p. 89).

Figura 28: Foto de capa do documentário



Fonte: Kátia (2012)

Antes dessa sequência final de imagens, o documentário exhibe cenas gravadas no Rio de Janeiro, onde Kátia foi participar de um Seminário de Segurança Pública LGBT. Antes desse evento, ela passeia por um espaço popular de vendas de roupas, saindo as lojas para fazer comprar. Em um desses estabelecimentos, ela se identifica para um senhor, que, aparentemente é o dono ou gerente, afirmando que é do Piauí, e o mesmo pergunta se ela é da terra do Mão Santa (Democratas), um tradicional político do estado, que é ex-governador, ex-senador, ex-deputado estadual e atual prefeito da cidade de Parnaíba-PI. O homem em questão não gosta de políticos, e fala muito mal dos mesmos, Kátia tenta cortar a fala dele, pechinchando as peças de roupa, mas faz questão de falar sobre a função do vereador - cuidar dos interesses do povo - e afirma que ainda será prefeita, demonstrando interesse em dar continuidade a carreira política.

Nas últimas eleições municipais de 2020, Kátia registrou sua candidatura e pôs seu nome à disposição da população. A ex-vereadora estava filiada ao Progressistas e obteve apenas 18 votos nas urnas, ficando entre as últimas colocadas na disputa por uma cadeira na Câmara Municipal de Colônia do Piauí. Com esse número pequeno de votos não se sabe ao certo se ela almejava ser eleita ou apenas registrou sua candidatura para completar a cota partidária de mulheres³⁹.

Ainda no referido Seminário, Karla Holanda grava entrevistas com diferentes integrantes, sobre os direitos que devem ser atribuídos as pessoas LGBT, assim como as conquistas para as novas gerações. O documentário não mostra se Kátia discursou ou teve uma participação mais ativa no evento ou se foi apenas como ouvinte e convidada. Mas, pela sua importância como primeira travesti eleita no Brasil, todos os presentes eram cientes da sua relevância para as discussões daquelas problemáticas. Marjorie Macchi, que é uma das travestis entrevistadas por Karla Holanda, faz, por exemplo, uma comparação da história de Kátia com Lula e Obama, sendo uma travesti, um operário e um negro. Segundo ela, os três vieram para quebrar paradigmas do sistema existente: “(...) são pessoas pré-determinadas que vêm para romper um sistema”.

³⁹ Para além dessas hipóteses apresentadas, é importante ressaltarmos que uma possível resposta para a mínima expressividade de votos que Kátia alcançou nas urnas, poderia ser explicada através da conjuntura e cenário político conservador em que o ano de 2020 se encontrava. Período em que muitos candidatos associados a partidos de direita obtiveram êxito nas urnas. E toda essa conjuntura social poderia resplandecer sobre o povo de Colônia do Piauí no que tange a votação para uma candidata travesti.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que, no universo de filmes piauienses, há alguns aspectos que merecem ser estudados por sua contribuição para a disseminação de culturas que ainda podem estar restritas a poucos grupos, principalmente, as que se referem ao sertão piauiense. De maneira geral, buscamos analisar as representações sociais da paisagem sertaneja, da religiosidade e das relações de gênero em três produções fílmicas do Piauí: *O pescador e o rio*; *O diário de Enoe e Kátia*, respectivamente. Trilhando caminho metodológico por meio da Análise de Conteúdo e Análise da Imagem, que foram associadas para podermos dissecar junto aos filmes, detalhes mais gerais e mais minuciosos, diagnosticamos as principais intencionalidades de seus diretores e diretora na construção de cenários, vestuários, objetos, escolhas das falas, gesticulações, composição das cores e imagens, assim como os ângulos, efeitos visuais e sonorizações.

Por meio deste estudo, conseguimos entender que as representações sociais da paisagem sertaneja, da religiosidade e das relações de gênero nas produções fílmicas do Piauí possuem suas particularidades e não são apresentadas seguindo um padrão, na totalidade, de outros clássicos do cinema nordestino. A paisagem sertaneja é um bom exemplo porque se mostrou mais próspera e cheia de vida do que em filmes tradicionais sobre o Nordeste, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Vidas Secas* (1963). Por mais que alguns símbolos ligados a essa antiga proposta estejam ainda cristalizados nos filmes analisados, como a carcaça do boi, que esteve presente em *O Pescador e o Rio*, ou o excesso de exploração da ruralidade nas três narrativas fílmicas, vemos que a proposta tanto desse filme, como *O Diário de Enoe* é apresentar uma paisagem piauiense mais próspera, bem mais viva e exuberante, com a presença de rios, lagos, pastagem verde, entre outras.

Sobre a religiosidade, por ser inegável que o Piauí é o estado mais católico do Brasil, empiricamente, já prevíamos encontrar a predominância dessa religião nas produções, e foi o que ocorreu em *O Diário de Enoe*, na sua totalidade, e em diversas cenas de *O Pescador e o Rio* e *Kátia*. Contudo, nesse último filme, chamou nossa atenção a frequência de um sincretismo religioso alavancado por superstições, pelo catolicismo e pela forte presença da umbanda, dissolvido em falas, músicas e movimentos corporais. Ainda que tenha sido diagnosticado por nós um sincretismo religioso de forma mais tímida, levando em consideração a predominância do catolicismo nesse estado, isso foi significativo para comprovar o que Albuquerque Júnior (2011) defende acerca do Nordeste “como um celeiro de crenças”.

Por fim, em relação a representação de gênero no cinema piauiense, queremos destacar que *Kátia* se firma como uma produção que põe em cena a primeira travesti do Brasil eleita

para um cargo político. Kátia é uma mulher repleta de vivências, experiências e atuações sociais em quesitos relacionados a saúde, que é merecidamente documentada em audiovisual e nos dá a credibilidade ao afirmar que as relações de gênero vêm ganhando espaço nas produções fílmicas do Piauí, o que, de certa forma, passa a incentivar novas produções a partirem de dentro do sertão a veicularem essas narrativas, que são essenciais para a construção identitária do nosso povo, que tem se mostrado muito corriqueiro no nosso dia a dia.

As três produções analisadas estão repletas de simbologias relacionadas as questões de gênero. Queremos destacar que dentre essas simbologias há um quesito comum, mas que destoa ao mesmo tempo, tendo em vista as narrativas serem distintas, que é o fato de nos três filmes a mulher ser protagonista e apresentada como um signo de resistência. No primeiro filme, *O pescador e o rio*, a mulher, mesmo sofrendo violência e autoritarismos por parte do marido e do filho, de alguma forma, procurava se impor e resistir aos atos, mesmo que sem condições físicas para isso, assim como, é marcada por ser a idealizadora da maldição que recaiu sobre o filho. Em *O Diário de Enoe*, a mulher e personagem principal aparece na década de 1920, na cidade de Picos, sendo evidenciada como um ser de grande protagonismo social e divino e reconhecida por seus atos de caridade. Enoe se impôs ao autoritarismo de seu pai, em momentos que buscava se encontrar socialmente, com o desejo de ser freira e desafia a principal autoridade católica da cidade. Kátia, como descrevemos, é uma figura extremamente importante no que tange sua atuação social, como política, líder comunitária e organizadora dos movimentos LGBTQIA+. É conhecida nacionalmente pela projeção que deu as mulheres trans para ingressarem na política e disputarem cargos públicos, um signo de resistência por ser uma mulher preta, sertaneja e travesti que venceu todas as adversidades sociais.

Queremos evidenciar que, para nós, fica notório que o cinema piauiense, desenvolvido mais tardiamente, adquiriu algumas características do cinema nordestino, contudo, também podemos afirmar que existem determinadas particularidades que distinguem suas produções, como a exaltação de uma representação social do sertão nordestino mais próxima da concepção de Semiárido brasileiro. Temos convicção que as distinções do povo piauiense são manifestadas através do seu cinema, difundindo uma identidade social diferenciada. Por isso, em pesquisas futuras, como, por exemplo, em uma tese de doutorado, buscaremos comprovar a existência de possíveis signos de piauiensidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana / São Paulo: Cortez, 1999.

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

_____. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5 Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920 – 1940)**. 2ª Ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALENCAR, Maria Tereza de. Caracterização da Macrorregião do Semiárido Piauiense. In: SOUSA E SILVA, Conceição de Maria; SOUZA LIMA, Elmo; CANTALICE, Maria Luíza de; LOPES DA SILVA, Waldirene Alves. et al. **Semiárido Piauiense: Educação e Contexto**. 1. ed. Campina Grande: Triunfal Gráfica e Editora, 2010. cap. 1, p. 15-32.

ALMEIDA, Carlos Cândido De. **O CAMPO DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: suas representações no discurso coletivo dos pesquisadores do campo no Brasil**. Dissertação (Mestre em Ciência da Informação), 396f. Florianópolis, 2005.

ALVES, Elder Patrick Maia. **Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global**. Brasília. Revista Sociedade e Estado - Volume 25. N. 3 Setembro/Dezembro 2010.

ALVES, Vicente Eudes Lemos. **As bases históricas da formação territorial piauiense**. Florianópolis, v. 18, n. 36, p 55-76, jul./dez. 2003.

ANDRADE, Samária. **Quem precisa de vida real?: No sertão do Piauí, sem salas de cinema e sem locadoras de filme, nasce uma improvável Bollywood**. 2015. Disponível em: <https://www.revistarevestres.com.br/reportagem/quem-precisa-devida-real/>. Acesso em: 10 set. 2018.

ARAÚJO, Marivânia Conceição de. A teoria das representações sociais e a pesquisa antropológica. Revista Hospitalidade. São Paulo, ano V, n. 2, p. 98-119, jul.- dez. 2008.

ARRAIS, Lucrécio. **Kátia Nogueira: a primeira transexual eleita no Brasil é do Piauí**. Site. **Cidades Na Net**. 2020. Disponível em: <https://cidadesnanet.com/news/politica/katia-nogueira-a-primeira-transexual-eleita-no-brasil-e-do-piaui/?fbclid=IwAR3bmOIM1w0Hrzc50a3-6aArSB9o3h9uNwnvazLS1dA1dV6exH3yaFC1BSg>. Acesso em: 29/08/21.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARBOSA, Carlos Lopes; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **JUVENTUDE TORQUATO NETO”: AS MARCAS SINGULARES NO FILME DAVID VAI GUIAR EM TERESINA DA DÉCADA DE 1970**. ESCRITAS, V.8, n 2, 2016.

BARBOSA, Marcus Vinícius Martins. **IMAGENS E NARRATIVAS DE SERTÃO EM CIPRIANO**: Uma etnografia fílmica. 2017. 196 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal do Piauí - UFPI., Teresina, 2017. 1. Acesso em: 11 set. 2018.

BARBOSA, Patrícia Silvia; PAIVA, Carla Conceição Silva da. **signos de nordestinidade**: Análise das identidades nordestinas no cinema brasileiro no período de 2000 a 2010. Revista Comsertões, – revistas.uneb.br, Juazeiro-BA, 1-17, 2016.

_____. **Confluências entre Jornalismo, Literatura e Cinema**: uma Análise da Série de Reportagens O Quinze: Travessia. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Caruaru - PE – 07 a 09/07/2016.

BARROS, Lucas Matheus Oliveira. **Corpos e gênero nos curtas Afronte (2017), Majur (2018) e Maria Adelaide (2017) do 12º Festival for Rainbow**. 2020. 66f. Monografia (Graduação - Comunicação Social - Jornalismo em Múltiplos Meios) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus III. Juazeiro-BA.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE; Mary Del; BASSANEZI, Carla (orgs.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 508-535.

BATISTA, Manoel Meirelles Amorim. **A paisagem nordestina no filme "O Céu de Suely"**: uma análise de espacialidades no cinema contemporâneo. 2017. 139f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

BAUER, Martim W. Análise de Conteúdo Clássica: uma revisão. In: **Pesquisa Qualitativa com Texto Imagem e Som**. BAUER, Martim W e George Gaskell. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. 516.

BEZERRA, Roger. **Filme picoense “O Diário de Enoe” é lançado**. Site **Riachão Net**. 2016. Disponível em: <https://www.riachaonet.com.br/portal/filme-picoense-o-diario-de-eno-e-lancado/>. Acesso em: 29/08/21.

BOURDIEU Pierre. Poder Simbólico. TOMAZ, Fernando (Trad.). 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BORGES, Roberto Carvalho. Entrevista concedida a Isael de Sousa Pereira, 10 set. 2018.

BRANDÃO, Tanya Maria Pires. A religiosidade no Piauí colonial: catolicismo adaptado ao modo de vida. CLIO. Revista de Pesquisa História do Nordeste. Recife: Editora, 2006.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRAVIN, Adriana. A articulação gongopop: Projeto, mídia e identidade na produção musical contemporânea no Espírito Santo. 2005. 140f. Dissertação (Mestrado em Concentração: Mediações culturais) – Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica**. Curitiba: Prismas, 2016.

BRITO, Danilo Lopes; BONA, Fabiano Dallas. SOBRE A NOÇÃO DE ESTEREÓTIPO E AS IMAGENS DO BRASIL NO EXTERIOR. 2014. 14 f. Artigo (Revista Graphos) - Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2014. 16.. Acesso em: 12 set. 2018.

CALVANI, Carlos Eduardo. **DO BARBANTE À REDE – A LITERATURA DE CORDEL COMO FONTE PARA A COMPREENSÃO DA RELIGIOSIDADE POPULAR NO NORDESTE BRASILEIRO**. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, pp. 30-54

CARVALHO, Ednaldo. **Cabeça de Cuia: A dor que antecede a praga**. Teresina: Quinta Capa, 2011.

CARVALHO, Luzineide Dourado. **A Emergência da Lógica da “Convivência Com o Semi-Árido” e a Construção de uma Nova Territorialidade**. In: Educação para a Convivência como Semi-Árido Reflexões Teórico-Práticas. 2ª Edição Juazeiro\Ba: Secretaria Executiva da Rede de Educação do Semiárido Brasileiro, Selo Editorial-RESAB, 2006.

_____. **Ressignificação e reapropriação social da natureza: Práticas e programas de ‘convivência com o semiárido’ no território de Juazeiro (Bahia)**. 2010, 342f. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal do Sergipe. São Cristóvão, 2010.

CASA DE ABIAN. Caboclos – Caboclo Tapindaré. 2018. Disponível em: <https://casadeabian.wordpress.com/2018/07/08/caboclos-caboclo-tapindare/>. Acesso em: 25, abr, 2022.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. Teresina: Annablume, 2005.

CASTELO BRANCO, E. A.; LIMA, Frederico Osanan Amorim . Queremos a verdade nua e crua que se vê na rua: Táticas estéticas e políticas em filmes experimentais piauienses. In:

CÁNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel. (Org.). XII Estudos de Cinema e Audiovisual. 1ed. São Paulo: SOCINE, 2011, v. 2, p. 21-31.

CORTÊS, Iáris Ramalho. Direito: A trilha legislativa da mulher. In: **Nova História das mulheres no Brasil**. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs). 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013. p. 127-138.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs). São Paulo: Atlas, 2005.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. 1 Ed. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, E. Os sertões. São Paulo: Três, 1984

DA MATTA, R. Funcionalismo. In: SILVA, B. (Coord.). Dicionário de ciências sociais. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.

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

DINIZ, Eveline Sobreira. **A identidade cultural piauiense e o mito do herói**: narrativas sobre a atleta olímpica Sarah Menezes nos jornais impressos do Piauí. 2015. 97f. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina.

ENTRECULTURA ENTREVISTA FLÁVIO GUEDES, DIRETOR DO LONGA PIAUIENSE O PESCADOR E O RIO. **Entrecultura**. Teresina-PI, 28/09/2018. Disponível em: <https://entrecultura.com.br/2018/09/28/entrecultura-entrevista-flavio-guedes-diretor-do-longa-piauiense-o-pescador-e-o-rio/#comment-4448>. Acesso em: 21/08/21.

FERREIRA, Egnard Gonzaga De Aragão. **IDENTIDADES CULTURAIS PIAUIENSES NAS ELEIÇÕES MUNICIPAIS DE TERESINA**: sentidos produzidos na recepção das propagandas eleitorais gratuitas de 2012. 120f. Dissertação (Mestrado em comunicação) – UFPI - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014. Acesso em: 17 out. 2018.

FIGUEIREDO, Jaqueline. Cine Picos encerra serviço por tempo indeterminado. Riachão Net, 2021. Disponível em: <https://www.riachaonet.com.br/porta/cine-picos-encerra-servico-por-tempo-indeterminado/>. Acesso em: 19, mar, 2022.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE; Mary Del; BASSANEZI, Carla (orgs.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 428-463.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa. Análise de Conteúdo. In: BARROS, Antônio de; DUARTE, Jorge (orgs.). Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. São Paulo: Atlas, 2009, 281-304.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. **Quantas salas de cinema existiram no Brasil?** Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. Escola de Comunicação e Artes ECA – Universidade de São Paulo (USP), 2017.

GALVÃO, Alencar Rilmara, Representação da masculinidade nordestina no cinema brasileiro: Uma análise dos signos identitários, Patos-PB, 1-12, 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 Ed. – São Paulo: Atlas, 2002.

GOLDEMBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sócias? 8 Ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOMES, Rodrigo Rodrigues Freire. **Clima no Piauí**. **InfoEscola**, 2017. Disponível em: <https://www.infoescola.com/geografia/clima-do-piaui/>. Acesso em: 25/08/21.

GONTIJO, Fabiano. **Kátia Tapety**: ora mulher, ora travesti? Gênero, sexualidade e identidades em trânsito no Brasil. cadernos Pagu. 17, set, 2014.

GILLY, Michel. As representações sociais no campo da educação. In: JODELET, Denise (Org.). As representações sociais. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. Trad. LÍlian Ulup.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. 11 Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. **Cultura e Representação**. Ed. PUC-Rio. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Claudia & BENETTI, Marcia. Metodologia de pesquisa em jornalismo. Petrópolis: Vozes, 2007.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino** – mapeamento, história e análise. São Paulo. Annablume. 2008.

IBGE -, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. População estimada - Senso 2010. 2018. Disponível em: <http://https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/panorama> Acesso em: 24 out. 2018.

JESUS, J. G. Orientações sobre identidades de gênero: conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. 2ª ed. Brasília, 2012.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: As Representações Sociais. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 70 Ed. Lisboa, Portugal, 1996.

JORDÃO, Angela. **Pessoas trans podem fazer troca de nome diretamente nos cartórios.**

Site: **Poder Judiciário de Mato Grosso**. 2021. Disponível em:

<https://www.tjmt.jus.br/noticias/66506#.Ypdy79zMLIX>. Acesso em: 21/05/21.

KREUTZ, Kátia. **Cinema Novo**. Site: **Academia Internacional de Cinema (AIC)**, 2017.

Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 27/08/21.

KRIPPENDORFF K. **Análise de conteúdo: uma introdução à sua metodologia**. Londres (Reino Unido): Editora Sage; 1980.

KRUEL, Kenard. **Torquato Neto – ou a carne seca é servida**. 2ª ed. Teresina: Zodíaco, 2008.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 Ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEAL, Wlls. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Editora Universitária – FUNAPE – UFpb, 1982.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. **TÁTICAS CAMINHANTES: A Contracultura na cinematografia piauiense dos anos 1970**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Fortaleza, p. 1-10, 2009.

_____. A contracultura na cinematografia piauiense dos anos 1970. In: Edwar de Alencar Castelo Branco. (Org.). **História, Cinema e outras imagens juvenis**. 1ed. Teresina: EDUFPI, 2009, v. 1, p. 143-150.

_____. **O quente é filmar: arte, comportamento juvenil e experimentalismo fílmico no Piauí**. 1. ed. Teresina: EDUFPI, 2019.

LOBOS, Júlio César. **Cinema e sociedade no Brasil: análise de mensagens**. Salvador: EDUFBA, 2015. 349 p. v. 1.

LOURO, G. L. **Um Corpo Estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MACEDO, Márcia. **BACIA DO PARNAÍBA: Segunda maior bacia do Nordeste**. Site **Educa+Brasil**. 2019. Disponível em:

<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/geografia/bacia-do-parnaiba>. Acesso em: 29/11/21.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: Aleijadinho, A Imagem como Subversão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, José de Melo. **Teoria do Jornalismo: identidades brasileiras**. 1 Ed. São Paulo: Paulus, 2006.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e Identidade: Quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

MINAYO, Cecília Maria. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs). **Textos em representações sociais**. 8 Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, 89-111.

MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas as representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise(Org.). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. Trad. Lílian Ulup.

_____. A representação social: um conceito perdido. In: A representação social da psicanálise. Rio de Janeiro : Zahar, 1978

_____. **Representações Sociais: Investigações em psicologia social**. 5 Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007

MORAES, Maria Dione Carvalho. **TRILHAS E ENREDOS NO IMAGINÁRIO SOCIAL DE SERTÃO NO PIAUÍ**. 2005. 12 f. Artigo (Ensaio elaborado para o Seminário sobre Patrimônio Cultural e (I)material, coordenado pela FUNDAC e UESPI) - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2005. Acesso em: 03 set. 2018.

MOTTA, Alda Britto da. **IDADE E SOLIDÃO**: a velhice das mulheres. Revista Feminismos. Vol.6, N.2, Mai. – Ago. 2018, p. 88-96.

MURGUEL BRANCO, Samuel. **Caatinga**: a paisagem e o homem sertanejo. São Paulo: Moderna, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NUNES, Maria Cecília de Almeida. **Revisitando a cultura popular no Piauí**: marcas do passado nas manifestações do presente. SANTANA, R. N. Monteiro De. Apontamentos para a história cultural do Piauí. Teresina. FUNDABI, 2003, p.87-94.

NUNES, Douglas. **Enoe**: um anjo habitou entre nós. Teresina: Gráfica O Timonense, 2013.

OLIVEIRA, Denize Cristina de. **ANÁLISE DE CONTEÚDO TEMÁTICO-CATEGORIAL: UMA PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO**. Rev. enferm. UERJ, Rio de Janeiro, 2008 out/dez; 16

OLIVEIRA, Lúcia L. Americanos (Representação da identidade nacional no Brasil e nos EUA). Belo Horizonte: UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer projetos, relatórios, monografias, dissertações e teses**. 3 Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

OLIVEIRA, Vanessa da Luz. **ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE TRÊS SIGNOS DE NORDESTINIDADE PRESENTES NO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO**. 2017. 153f. Monografia (Bacharelado em Jornalismo em Multimeios) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Juazeiro.

PAIVA, Carla Conceição Silva da. **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). 2006. 115 f. Dissertação (Mestrado em educação) – Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Salvador.

_____. **Mulheres-macho ou sensuais?** Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980. C&S – São Bernardo do Campo, v. 34, n. 2, p. 261-281, jan./jun. 2013.

_____. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?** análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta. 2014. 317f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. **Feminismo no cinema brasileiro**: a representação das mulheres nordestinas nas telas. Salvador: Eduneb, 2019.

PELÚCIO, Larissa. **Marcadores Sociais da Diferença nas Experiências Travestis de Enfrentamento à aids**. Revista Saúde Soc. São Paulo, v.20, n.1, p.76-85, 2011.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

PEREIRA, Israel de Sousa. **Signos de Piauiensidade**: uma análise das representações e identidades piauienses na saga Raízes do Sertão. 2018. 95f. Monografia (Bacharelado em Jornalismo) – Instituto de Educação Superior Raimundo Sá, (Faculdade R.Sá), Picos-PI.

PISCITELLI, Adriana. Ambivalência sobre os conceitos de sexo e gênero na produção de algumas teóricas feministas. *In: Gênero e ciências humanas*: desafio as ciências desde as perspectivas das mulheres. AGUIAR, Neuma. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PRADO, Maria Ligia; FRANCO, Stella Scatena. Cultura e Política: participação feminina no debate público brasileiro. *In: Nova História das mulheres no Brasil*. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs). 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013. p. 95-105.

PRIORE, Mary Del. Magia e Medicina na Colônia: o corpo feminino. *In*: PRIORE; Mary Del; BASSANEZI, Carla (orgs.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 66-97.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade. *In*: PRIORE; Mary Del; BASSANEZI, Carla (orgs.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 484-507.

RAMOS, Francine. **30 livros nacionais que viraram filmes**. 2016. Disponível em: <http://livroecafe.com/2016/11/04/livros-nacionais-que-viraram-filmes/>. Acesso em: 14 abr. 2018.

RATEAU, Patrick, et al. **Teoria da Representação Social**. *In*: Handbook of Theories of Social Psychology. Londres: SAGE, Vol. 2, p.477-497, 2012.

ROCHA, Edite Rosa Silveira. **Cultura Visual Piauiense: Cidade e Modernidade nas Produções Audiovisuais do Grupo Mel de Abelha**. Trabalho apresentado no Intercom Regional, na Divisão Temática de Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Teresina, 13f, 2008.

_____. **Narrativas Audiovisuais no Piauí: cultura e sociedade na linguagem do cinema**. Teresina: EDUFPI, 2017.

_____. **Cultura Visual Piauiense: Cidade e Modernidade nas Produções Audiovisuais do Grupo Mel de Abelha**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Teresina – 14 a 16 de maio de 2009.

RUFINO, Raquel de Holanda. **Cultura Visual e Identidade: A encenação do Nordeste no cinema**. 2012. 148f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza; ALMEIDA Leda Maria de (org.). **Diálogos com a teoria das representações sociais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/Ed. Universitária da UFAL, 2005.

SANTOS, Carla dos Santos. **Na trilha do cangaço: As representações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile Perfumado**. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em mulheres, gênero e feminismo) – Universidade Federal da Bahia – UNEB, Salvador.

SANTOS, Francisco Samuel Lima dos; FRANCO, Roberto Kennedy Gomes. **CENAS DA MEMÓRIA-HISTÓRICA DO CINEMA EM PARNAÍBA/PI, DURANTE O SÉCULO XX**. Encontro Internacional, História, Memória e Oralidade da Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, 2014.

SANTOS, Ingryd Hayara e SANTOS, Andrea Cristina. **Entrevista: Signos de Nordestinidade no Cinema Brasileiro**. Revista ComSertões, – revistas.uneb.br, Rio Grande do Norte, 1-6, 2016.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Coleção Primeiros Passos, 2005. 110 p. Disponível em: Biblioteca da Faculdade R.Sá. Acesso em: 27 ago. 2018.

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

SCOTT, Ana Silva. Família: o caleidoscópio dos arranjos familiares. In: **Nova História das mulheres no Brasil**. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs). 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013. p. 09-23.

SILVA, Cristiane Rocha; GOBBI, Beatriz Christo; SIMÃO, Ana Adalgisa. **O USO DA ANÁLISE DE CONTEÚDO COMO UMA FERRAMENTA PARA A PESQUISA QUALITATIVA: DESCRIÇÃO E APLICAÇÃO DO MÉTODO**. Organizações Rurais & Agroindustriais, vol. 7, núm. 1, 2005, pp. 70-81 Universidade Federal de Lavras Minas Gerais.

SILVA, Francisca Carla De Oliveira. **DIVERSIDADE E COMERCIALIZAÇÃO DE PLANTAS MEDICINAIS NA FEIRA LIVRE DE OEIRAS, PIAUÍ**. 2018. 109 f. Tese (Doutorado em desenvolvimento e meio ambiente) - Universidade Federal do Piauí - UFPI., Teresina, 2018. Acesso em: 29 out. 2018.

SILVA, Vitória Régia da. **Quantidade de pessoas trans eleitas em 2020 é quatro vezes maior que em 2016**. Site: **Gênero e Número**. 2020. Disponível em: <https://www.generonumero.media/trans-eleitas-em-2020/>. Acesso em: 11/04/22.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. **A Pesquisa Científica**. In: Métodos de Pesquisa. GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo. Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS. SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SOIHET, Rachel. Movimento de Mulheres: a conquista do espaço público. In: **Nova História das mulheres no Brasil**. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs). 1. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013. p. 106-115.

SOUSA, Leila Lima De. **IDEOLOGIA E IDENTIDADES: a construção da imagem do Piauí na “Caravana Meu Novo Piauí” e “Caravana TV Cidade Verde 25 anos”**. 2014. 204 f. Dissertação (Mestrado em comunicação) - Universidade Federal do Piauí - UFPI, Teresina, 2014. Acesso em: 30 ago. 2018.

SOUSA, Tainara. **Do Fascínio ao Declínio: A Trajetória do Cines Spark, o primeiro cinema de Picos.** In: **Revista das Antigas.** FERREIRA, Mayara de Sousa; LORENA, Kelly. Faculdade R.Sá (Revista), 2018.

STUMPF, Ida Regina C. **Pesquisa bibliográfica.** In: DUARTE, Jorge e BARROS, Antônio (Org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005.

TAVARES, Jamila. **1º travesti eleito no país é tema de documentário no Festival de Brasília.** Site **G1**, 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2012/09/1-travesti-eleita-no-pais-e-tema-de-documentario-no-festival-de-brasil.html>. Acesso em: 29/08/21.

TEIXEIRA, Flavia do Bonsucesso. *et. al.* **Entre o segredo e as possibilidades do cuidado: (re)pensando os silêncios em torno das narrativas das travestis sobre HIV/AIDS.** Revista Latino Americana: Sexualidad, Salud y Sociedad. n. 29 - ago. 2018 - p.373-388.

TELLES, Norma. Escritores, Escritas e Escrituras. In: PRIORE; Mary Del; BASSANEZI, Carla (orgs.). **História das mulheres no Brasil.** 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 336-370.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Ed. UNESP, 2001

VALENTE, Jonas. **Brasil registrou 140 assassinatos de pessoas trans em 2021.** Site **Agência Brasil**, 2022. Disponível em: <mailto:https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-01/brasil-registrou-140-assassinatos-de-pessoas-trans-em-2021>. Acesso em: 16/05/22.

VALSINER, J. **Hierarquias de signos: representação social no seu contexto dinâmico.** In: JESUÍNO, J. C.; MENDES, F. M. M.; LOPES, M. J. (Org.). As representações sociais nas sociedades em mudança. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 29-58

VENTURINI, Anna Carolina. **A presença das mulheres nas universidades brasileiras: um panorama de desigualdade.** Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis, 2017, p. 1-15.

VIANA, Núbia de Andrade. Identidade e telenovela: As representações do Piauí na novela cheias de charme da rede globo de televisão. 2013. 204 f. Dissertação (Mestrado em comunicação), Universidade Federal do Piauí - UFPI, Teresina, 2013. 1. Acesso em: 21 ago. 2018.

WAGNER, W. **Descrição, explicação e método na pesquisa em Representações Sociais.** In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (orgs.). Textos em Representações Sociais. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 149-186.

XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. Entrevista. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 13-20, 2008.

ZAIDAN FILHO, Michel. **O Fim Do Nordeste E Outros Mitos**. _São Paulo: Cortez, 2001. _ (coleção questões da nossa época; v. 82).

REFERÊNCIA FÍLMICA

GUEDES, Flávio. **O Pescador e o Rio**. Picos-PI, 2018. Produção: Flávio Guedes, 76 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=drAF2zb8H9o>.

HOLANDA, Karla. **Kátia**. Rio de Janeiro, 2012. Produção: Leonardo Mecchi, Alcilene Cavalcante, Karla Holanda, 74 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>.

NUNES, Douglas; NUNES, Celles. **O Diário de Enoe**. Picos, 2016. Produção: Companhia Cinematográfica da Grande Picos (CINEPICOS) 80 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O_MfBu7Jq8A.