

Representação da Masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro: uma Análise dos Signos Identitários

Rilmara Alencar Galvão*

Índice

1 Introdução	1
2 Imagem e Semiótica	2
3 Representação de um Nordeste	4
4 Considerações Finais	11
5 Referências	11

Resumo

Este artigo trata das representações do homem nordestino nos filmes brasileiros e estuda os signos mais empregados nos procedimentos estéticos que o cinema utiliza. Para isso, considera-se relevante avaliar os aspectos típicos da região, como o fenômeno da seca e os costumes religiosos e culturais, além de observar os feitiços que evidenciam a masculinidade nordestina. Nesse intuito, serão objetos desta análise os filmes brasileiros “O Auto da Compadecida”, “Lisbela e o Prisioneiro” e “O Homem que desafiou o Diabo”.

*Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo – FIP, e especialista em Assessoria de Comunicação pela mesma instituição

Palavras-chave: Representação; Masculinidade; Nordeste.

Abstract

This article deals with the northeastern man representations on Brazilian movies and studies the most employed signs in esthetical procedures which cinema makes use of. For that, it's considered relevant evaluating the typical aspects of the region, as the dryness phenomenon and religious traditions, besides observing features that evidence northeastern masculinity. This way there will be objects of this analysis Brazilian movies, such as: “O Auto da Compadecida”, “Lisbela e o Prisioneiro” and “O Homem que Desafiou o Diabo”.

Keywords: Representation; Masculinity; Northeast.

1 Introdução

A construção de sentidos imagéticos advém do repertório cultural instituído na coletividade, por meio das relações de convivên-

cia. Neste sentido, a inserção grupal permite que o indivíduo absorva novas acepções e significações acerca da realidade e decodifique suas representações. No caso do espaço imagético nas produções audiovisuais, mais precisamente no cinema, projeta-se a construção daquilo que fora absorvido no convívio social e, acrescenta-se a este, estratégias de representação que possibilitem novas leituras de sentido e reinterpretações sociais. Deste modo, a escolha de cada elemento não se processa de forma ocasional e aleatória, mas são pinçadas metodologicamente para conceber realidades e realçar seus feitos.

Neste caso, as imagens que se projetam nas telas de cinema nascem no convívio, são lançadas cotidianamente e nuançadas pelas representações imagéticas expressas na mídia. E, considerando que quando visualizados os objetos e outras informações são interpretados conforme o repertório cumulativo de experiências, constata-se que, muito mais do que complementos imagéticos, os objetos em cena são envoltos de significação.

O presente artigo trata dos elementos representativos da masculinidade nordestina e focaliza suas análises nos símbolos visuais que potencializam sua representatividade no cinema. Para isso, serão objetos desta análise os filmes brasileiros “O Auto da Compadecida”, “Lisbela e o Prisioneiro” e “O Homem que desafiou o Diabo”, que irão possibilitar apontamentos dos signos identitários do homem-nordestino tratado no cinema.

2 Imagem e Semiótica

Para entender a leitura icônica da mídia visual é preciso entender que o uso de imagens não se propõe apenas a simular determinada situação, ou seja, além de realçar o fato que está sendo retratado, a imagem sugere por meio de seus signos a construção de tantas outras informações como fonte do conhecimento. Souza (2001) afirma que “a cada dia fica mais evidente que é necessário uma análise em profundidade que dê conta dos usos da imagem como fonte de informação e conhecimento” (p. 17). Nessa perspectiva percebe-se que dependendo das imagens usadas e de como as cenas se apresentam é preciso pensar na maneira como seus efeitos são sentidos através da apreensão do público e como são feitas suas leituras, se naturalmente ou de forma manipulada. Desse modo, assim como explica MARTINE (1996):

Quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de ser enganados [...] a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. Um dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo curioso: por um lado, lemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente “natural”, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira mais inconsciente do que

consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos “manipular”, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombavam de nossa ingenuidade. (p. 10).

Compreender *imagem* como um termo envolto de complexidade é o ponto de partida para justificar a necessidade de delimitação deste estudo e esclarecimento dos termos aqui trabalhados. Isto é, circunscrita de tantos significados e teorias, convém entendê-la diante da perspectiva semiótica para, com isso, abordar as significações e interpretações.

Sendo a semiótica uma ciência dos signos, “é possível dizer que tudo pode ser signo, pois, uma vez que somos seres socializados, aprendemos a interpretar o mundo que nos cerca” (MARTINE, 1996, p. 29).

Entrando no campo da significação, faz-se necessário entender a semiótica como parte do processo que reveste o campo das construções visuais. Neste sentido, compreende-se a semiótica como uma ciência que

Ocupa-se do estudo do processo de significação ou representação, na natureza e na cultura, do conceito ou da idéia. Mais abrangente que a linguística, a qual se restringe ao estudo dos signos lingüísticos, ou seja, do sistema sógnico da linguagem verbal, esta ciência tem por objeto *qualquer sistema sógnico* – Artes, Música, Fotografia, Cinema, Culinária, Vestuário, Gestos, Religião, Ciência, etc.¹

¹ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Semi%C3%B3tica>>. Acesso em 20 de novembro de 2008.

Com isso, para estudar as imagens inserindo-as no campo da semiótica, é preciso considerar o modo de produção de sentido, e mais precisamente, evocar uma atitude interpretativa na mente daqueles que as percebem.

2.1 Cinema: Construção de Signos

Compreender o cinema como um elemento cultural revestido de simbologia é o ponto mais relevante e fundamental para estudar os fenômenos semióticos presentes neste artefato, essencialmente imagético. O fato é que, inegavelmente, mesmo recoberto de interesses mercadológicos, o cinema possui interesses culturais e intelectuais, que conseqüentemente geram reboliço 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. É por isso que as produções fílmicas são determinantes no cotidiano quando abordam questões polêmicas e, muitas vezes, sugerem análises, adaptabilidade e resoluções antes não pensadas. Conseqüentemente, é a partir da exibição imagética e das idéias impressas no cinema que se gera um acervo sógnico essencial nas percepções cotidianas.

Não é à toa que a utilização de signos como uma constante da vida moderna tornou-se ponto de estudo de vários pesquisadores que analisam o espaço coti-

wiki/Semi%C3%B3tica>. Acesso em 20 de novembro de 2008.

diano, as relações sociais, a mídia e a culturalidade como fenômenos proliferadores de significados capazes de gerar tantas inovações e modernismos. A partir disso, o estudo do cinema e suas representações imagéticas se volta para a compreensão dos fenômenos da semiótica, a fim de julgar essenciais os signos presentes, mesmo aqueles mais sutis, mas que se mostram relevantes no recorte fílmico.

Para incluir neste estudo a importância signífica das imagens é preciso entender signo como “qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo) que representa uma outra coisa” (SANTAELLA, 2004, p 8). Para complementar, Santaella (2004) acrescenta:

Qualquer coisa que esteja presente à mente tem a natureza de um signo. Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações, etc. Por isso mesmo, pensamentos, emoções e reações podem ser externalizados. Essas externalizações são traduções mais ou menos fiéis de signos internos para signos externos. (p. 10).

A partir dessa definição, constata-se que o cinema é um dos campos propensos e ao mesmo tempo facilitadores dessas ressignificações de objetos e conceitos da cotidianidade, que, revestido de caráter cultural, utiliza-se da representação como mecanismo vital para as interpretações, adaptações e produções fílmicas, que inerentemente sugere releituras da realidade.

E ao passo em que se aprecia o cinema e suas propriedades, percebe-se que, per-

meado de simbologia, o cinema visceralmente presente no cotidiano das pessoas, adota estratégias que possibilitam as futuras interpretações e abre portas para a criticidade em relação ao tratamento dado às imagens.

3 Representação de um Nordeste

É evidente que a criação e/ou recriação de signos representativos, aliados a outros efeitos (visuais e sonoros) conduzem a resultados ou interpretações de seus elementos. No caso do cinema brasileiro, e mais precisamente em relação a abordagem do Nordeste, percebe-se a confluência de vários elementos que ressaltam justamente seus aspectos reconhecidamente típicos, ou seja, a tipicidade que vem da significação.

Primeiro, é importante observar os símbolos que individualizam o Nordeste em suas representações, como a seca, por exemplo, que nitidamente se tornou marca da região, caracterizando uma estrutura social de exploração e miséria. Citando Castoriadis (1995), Antunes (2002) explica que

A identificação entre seca e Nordeste é perfeitamente natural e compreensível, pois a seca foi a matriz, a “mãe” da região, aquilo que, desde o início (finais do século passado) lhe conferiu uma identidade própria. Em torno de um fenômeno climático - falta ou irregularidade de chuva - foi-se criando e aprofundando uma “significação imaginária” [...]. (p.125).

Aliado ao fenômeno da estiagem, outra peculiaridade faz-se importante na representação nordestina: a feição natural-religiosa, que mostra, entre outros sentidos, a resignação de quem vive uma situação *dada* por Deus. Conforme Antunes (2002, p. 126), “os nordestinos tendem a atribuir à Natureza ou a Deus a responsabilidade pelos graves problemas da região, tornando, assim, seu mundo social uma realidade *dada* e, portanto, imutável (ou, se mutável, não dependente dele, mas de Outro)”.

Nesse cenário, povoam ainda os componentes sociais, políticos e econômicos que dão movimento às disputas por terra, dinheiro e poder. A partir dessas peculiaridades, vão se consolidando as construções simbólicas que dão visibilidade às “caras” do Nordeste, que vai sendo visualizado como espaço geográfico permeado de disputas, problemas sociais, costumes e tradições, e ainda com figuras caricatas, situações grotescas, religiosidade extremada e outros aspectos constantemente midiaticizados.

No caso dos aspectos representativos do povo nordestino, apresenta-se a marca de luta sempre alinhada aos princípios religiosos e tradicionais, em que homem e mulher têm crenças, obedecem princípios, defendem suas honras e etc., mas que, apesar dos mesmos ares, são individualizados em suas representações. Contudo, este estudo limitar-se-á a análise da representação da masculinidade nordestina, a fim de conhecer os signos usados no cinema brasileiro e mais precisamente nos filmes escolhidos como objetos deste artigo.

3.1 Masculinidade Nordestina no Cinema

Alguns elementos expõem o nordestino como um ser forte, rude e viril, cuja masculinidade é encarada como sinônimo de força. Nos filmes brasileiros esses aspectos aparecem associados a diversos signos que vão aos poucos desenhando e reconfigurando a imagem do indivíduo que se torna muito mais um elemento decorativo, maquiado e previsível pela tipicidade, do que protagonista pela distinção de suas ações. Nesse sentido Andrade explica que

Proveniente dos mitos fundantes da região como o cangaço, os retirantes e o coronelismo, tais discursos tomam idéias regionalistas para estabelecer uma versão molde para a masculinidade do nordestino, baseado de forma essencialista e unitária no sertanejo, elemento este importante na construção discursiva da região Nordeste.

Sobre a questão da representação imagética do ser nordestino nos filmes brasileiros a professora Carla Paiva² afirma que “os filmes operam e categorizam uma multiplicidade de imagens, marcadas e reconhecidas por estereótipos fincados na dominação econômica e política”.

² Professora do Departamento de Ciências Humanas (DCH II/ UNEB) que desenvolve a pesquisa Signos de Nordestinidade: Análise da representação das identidades nordestinas presentes no cinema brasileiro. Disponível em <<http://multicienciaonline.blogspot.com/2008/03/as-representaes-sociais-do-nordestino.html>>. Acesso em Novembro de 2008.

De antemão considera-se uma ressalva para abordar que é justamente no período que vai de 1924 a 1930 que se intensificam as discussões acerca da masculinidade nordestina. Desse modo, “o nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2003, p. 162).

Nesse sentido, o autor ainda define o nordestino como sendo

Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril [...] o nordestino é inventado como um tipo regional, como figura que seria capaz de se contrapor às transformações históricas em curso desde o começo do século, vistas como feminizadoras da sociedade e que levavam a região ao declínio. (p. 162-163)

Para complementar, Albuquerque Junior ainda explica que o “Nordeste precisava de um novo homem, capaz de resgatar esta virilidade, um homem capaz de reagir a feminização que o mundo moderno, a cidade, a industrialização, a República haviam trazido” (p.163).

Outro fato, como a condução e do uso da faca como instrumento de reação a afrontas torna o nordestino áspero, rude, agressivo e peculiarmente representado nos filmes, dando ao utensílio cortante o poder simbólico de força e de macheza admirável.

É por isso que no caso do cinema, o indivíduo aparece associado a signos tão fortemente definidos e evidenciados constantemente, a fim de estereotipá-lo com traços paisagísticos, acima de tudo, previsíveis. Acontece que no decorrer do processo de construção de visibilidade da região, foram sendo criadas paisagens decisivas, como apresenta Albuquerque Junior (2008):

Paisagem que se tornará cristalizada, petrificada, cumulada de ícones, símbolos, objetos, signos que perderão o seu caráter fugidio, o seu caráter equívoco, o seu caráter polissêmico, para serem domados pelo discurso e pela prática da estereotipia, da repetição, da identidade, que procuram criar uma paisagem imutável, uma paisagem ahistórica, atemporal, paisagem de pedra, paisagem árida de seus sentidos e significados. (p. 206).

Entre os signos associados ao Nordeste percebe-se a alocação de nordestinos em meio a símbolos como a seca e aridez, pobreza e miserabilidade e os fenômenos religiosos. Aliado a estes, ainda se apresentam temas como a virtude, a coragem ou a fé do nordestino, nesse caso, tanto homem como mulher. A pesquisadora Carla Paiva³ salienta:

Esses signos de nordestinidade preocupam a medida que são inseridos na sociedade, contribuindo para a formação do imaginário popular que se perpetua em outras

³ Idem.

áreas, inclusive na educação, na história e no jornalismo estabelecendo a afirmação do estereótipo de que todo nordestino é um sertanejo forte que sofre com a seca e a miséria do local em que ele está inserido.

Tendo em vista que, de acordo com Andrade⁴ o “cinema é um artefato cultural, instrumento pedagogizante que educa o ser nordestino através de seus discursos, atribuindo padrões sociais que modelam os sujeitos” observa-se que quando tratam de assuntos regionais, e mais precisamente, de temas nordestinos, as telas do cinema brasileiro exacerbam os lugares-comuns e a tipicidade, ao passo em que desgastam e limitam as interpretações do público e/ou rotulando os fatos, ações e perfis dos nordestinos inclusos no ambiente ou situação.

O fato é que diante de tantas reconstruções imagéticas, o próprio indivíduo sofre com a vulnerabilidade de seu tratamento nas telas dos filmes e a partir disso, nota-se a conservação de estereótipos sociais e a reformulação destes de acordo com os papéis sociais. Estereotipado, o nordestino assume, então, comportamentos previsíveis e uma posição de destaque nacional, uma vez que a figura do “macho-nordestino” tem sido relacionada a uma masculinidade por excelência, apegado as tradições e acostumado ao “habitat” ruralizado.

Na medida em que as narrativas fílmicas vão moldando territórios e criando personagens, criam-se também sujeitos, caricatos e/ou heróicos, mas, sobretudo, figuras

⁴ Aluna mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

que identificam, através de signos, a vida do homem nordestino.

3.2 O Auto da Compadecida

5

Escrita por Ariano Suassuna⁶ em 1955 o “Auto da Compadecida” foi adaptado para o cinema em 1998 e dirigido por Guel Arraes⁷. Usando a cidade de Cabaceiras como um cenário tipicamente nordestino, o filme conta a história de dois nordestinos astutos, “João Grilo” e “Chicó”.

A narrativa apresenta personagens curiosos e com aspectos caricatos que vão no decorrer da história burlando com esperteza as normas para viver. Perpassando por relações de gênero, nota-se que os homens-

⁵O Auto da Compadecida foi inicialmente produzido como uma minissérie de quatro capítulos, exibida na Rede Globo de Televisão em janeiro de 1998. Filmado próximo a Cabaceiras (cidade situada no Sertão Paraibano e considerada a ‘roliúde nordestina’, por ter sido cenário de 18 filmagens dentre documentários e filmes). Devido ao grande sucesso obtido, o diretor Guel Arraes e a Globo Filmes resolveram adaptá-lo para o cinema.

⁶ Ariano Vilar Suassuna é professor, pesquisador de folclore, dramaturgo e romancista, além de membro da Academia Brasileira de Letras. Ele nasceu em João Pessoa em 1927, residindo atualmente em Recife. Acredita ser um defensor da cultura popular, que segundo ele, estaria sendo absorvida pela cultura norte-americana.

⁷ Guel Arraes é diretor, roteirista e produtor. Filho de um ex-governador de Pernambuco, Miguel Arraes. É natural de Recife e na época da ditadura militar foi exilado com sua família para Argélia. Trabalha na rede Globo desde 1981, sendo responsável por alguns episódios televisivos, como: Lisbela e o Prisioneiro, Caramuru: a invenção do Brasil, Armação Ilimitada, TV Pirata, Sexo Frágil, Retrato Falado, Fantástico entre outros.

personagens trabalhados no filme representam protótipos de indivíduos inseridos no nordeste e que enfrentam as mesmas dificuldades.

Encontram-se no decorrer do filme visíveis exemplos de representação da figura masculina perfazendo diversas situações. São as imagens em constante movimento que figuram os personagens, caracterizam suas atitudes e fixam a identidade do ser masculino ali representado, quando se apregoa, estrategicamente, observações analíticas. Contudo, faz-se necessário uma apresentação, mesmo sucinta e simplória sobre o perfil de alguns destes personagens.

O filme que envolve no enredo duas figuras matutas (João Grilo e Chicó), porém apresentadas com simplicidade, como esperdos e astutos, apresenta “João Grilo” – vivido por Matheus Nastchergaele – como estrategista e líder intelectual da dupla, que origina diversas façanhas e artifícios para encarar os desafios ao longo do filme. João Grilo assume esse papel através de seus atos de espartezza e da criação de possíveis soluções que dão movimento as cenas. Chicó (Selton Mello), por sua vez, reveste-se de outros atributos, entre eles a virilidade masculina – exemplo do relacionamento com a mulher do padeiro e com Rosinha, esta última filha de um Coronel que exigiu várias provas da coragem e do amor de Chicó, que quer casar-se com Rosinha.

No filme não se apresenta nenhuma menção sobre a sexualidade de João Grilo, que circula em quase todas as cenas com seu ar cômico, caricato, ligeiro. Além disso, a fé do matuto ainda apresenta-se nuançada com humor através de questões especificamente regionais, como é o caso da promessa, da crença na vida pós-morte e da temência a

Deus. A questão da religiosidade dá abertura ao filme que se molda a partir da exibição da “Paixão de Cristo” que simultaneamente se compactua com a situação sofrível em que vive o pobre.

Chicó é um tipo *sertanejo viril*, pelas suas estratégias e apresentações de conquistas e quer mostrar-se durante todo o filme como um homem corajoso e com traços de herói. Isso pode ser observado nas suas várias histórias imaginárias que aparecem como recortes.

O filme endossa o gosto feminino por *homens machos e valentes*, com traços desafiadores. É o caso de Dora (Denise Fraga), a mulher do padeiro – adúltera e fogosa – que se envolve com Chicó e concomitantemente com Vicentão (Bruno Garcia) que retratado como macho viril utiliza-se da peixeira para impor-se, apesar de recuar algumas vezes. Nesse sentido, Dora aparece como uma mulher adúltera, mas que não deixa o marido e vive assim uma autonomia limitada.

Nesse caso, Eurico, o padeiro marido de Dora, é apresentado como o *homem traído*, figura tão caricaturada na região, e por isso mesmo reproduzida pelo filme.

As figurações da masculinidade apresentam-se diluídas numa mesma realidade, em que vários perfis comportam-se num mesmo espaço, com distinções entre si, mas sempre com posições justificadas e apoiadas nas referências culturais e tradicionais.

Entre os tipos encontrados, pode apontar o *cabra-macho*, aquele homem grosseiro (como é o caso do coronel) que impõem sua autoridade aos subordinados, e ainda o exemplo mais forte do personagem Severino de Aracajú (Marco Nanini), um cangaceiro matador.

Ressalva-se ainda abordar o símbolo de ordem das autoridades religiosas que transformam a instituição da igreja em recorrentes signos de respeito e medo. No decorrer de todo o material, percebe-se ainda densos teores de religiosidade, como tipicidade dos sertanejos, a quem a Compadecida (Fernanda Montenegro) se compadece do sofrimento.

3.3 Lisbela e o Prisioneiro

8

O filme *Lisbela e o Prisioneiro* conta a história de um malandro, aventureiro e conquistador que se envolve com uma moça ingênua e sonhadora que adora ver filmes americanos e sonha com heróis do cinema. No decorrer do filme percebe-se a confluência de caracteres que vão, aos poucos, determinando o caráter de seus personagens.

Leléo Antonio da Anunciação (Selton Mello) é um aventureiro viajante que chega a cidade com feitiços de conquistador e encontra-se com Lisbela de Nogueira e Lima (Débora Falabella) que está noiva e deverá casar-se em breve com Douglas (Bruno Garcia), um pernambucano com sotaque carioca e gírias paulistas, metido a moderno.

Logo no início do filme percebe-se um cenário tipicamente nordestino e com feitiços sertanejos refletidos diretamente em suas figuras.

⁸ Filme brasileiro de 2003, do gênero comédia romântica, dirigido por Guel Arraes. É uma adaptação da peça de teatro homônima de Osman Lins. O filme é uma produção da Globo Filmes e da Natasha Filmes, junto com o estúdio Twentieth Century Fox. Foi o sétimo filme mais visto em 2003 no Brasil.

Apesar de noiva, quando Leléo chega à cidade Lisbela se encanta por ele e a partir disso passam a viver uma história permeada de típicos moldados nordestinos. Lisbela desiste do casamento com Douglas e se envolve com Leléo. Em consequência disso, todo o enredo do filme vai tratar desse romance conturbado.

Leléo aparece como símbolo de virilidade, e o moçoilo reflete em seus atos de conquista as marcas de um nordestino conquistador que se envolve em ritualísticos eventos de pré-acasalamentos para enfim satisfazer suas paixões. No cenário surgem personagens como Inaura (Virgínia Cavendish), uma mulher casada e sedutora que atrai Leléo para perto de si, mesmo sabendo dos riscos que correria caso o marido valentão e matador, Frederico Evandro (Marco Nanini) descobrisse tudo.

A história, ambientalizada pelos toques de nordestinidade, vai perfazendo um caráter cômico, romântico e até de ação. E aí percebe-se as reconstruções da masculinidade nordestina retratada no filme, em que os costumes e preceitos tipicamente nordestinos são fortemente apreçados pelo meio social.

No final, ações de bravura, coragem e expressões de amor fazem com que Lisbela e Leléo sigam seus destinos juntos.

Nesta análise ressalva-se que as próprias atitudes do homem nordestino vão se configurando ao longo do filme e sendo pré-moldadas através das experiências, costumes e modelos tradicionalistas que conservam. Apesar da sugestão de ludicidade, isto é, do trato com a imaginação e com elementos lúdicos, a figura do homem aparece sempre com vistas para observações.

A depender da situação, Leléo se mostrava

corajoso e esperto, e em outras circunstâncias ele deixava-se desenhar. Contudo, é notório que há tratamento da questão viril e corajosa do sertanejo, endossada pelas situações, além da lealdade e da preservação da honra, como é o caso do marido valentão que no decorrer do filme procura por Leléu para acertar as contas por ter se envolvido com sua esposa e ao mesmo tempo deve lealdade a este.

O homem aparece como porto-seguro das mulheres, já que o casamento apresenta-se como um costume respeitado na região. É a mulher que, no desenrolar do filme, aparece numa busca intensa da felicidade por meio dos relacionamentos, atribuindo ao homem além do papel de conquistador, uma expressão de força, segurança e certeza para a manutenção da família.

3.4 O Homem que Desafiou o Diabo

9

O filme brasileiro “O Homem que desafiou o diabo” apresenta um enredo carregado de elementos que condecoram a narrativa e a preenche de simbologias.

A história se inicia com a chegada de Zé Araújo (Marcos Palmeira) à cidade de Jardim dos Caiacós, quando na oportunidade seduz uma moça quarentona e é obrigado pelo pai dela a casar-se. A partir disso, a narrativa, que dá vazão a imagem de Zé Araújo como um homem escravo, seja do sogro, nos negócios, ou da mulher, na cama. Todo o

⁹Filme do gênero comédia, lançado no Brasil no ano de 2007 sob a direção de Moacyr Góes.

enredo vai sendo rodeado de nuances que enfatizam a sexualidade e sua vivência na sociedade tradicionalista em que estavam incursos.

Zé Araújo, um caixeiro-viajante casado com Dualiba fora surpreendido por Zé Pretinho (Leandro Firmino) ainda criança, com a esposa Dualiba (Lívia Falcão) em situações inusitadas e a partir disso fora vítima de chacotas, manguações e gozação dos vizinhos e da cidade. Nesse aspecto percebe-se então, que a preservação de uma imagem livre de chacotas tornara-se questão de honra, devendo o homem reagir.

Com isso, Zé Araújo se revolta e “cai no mundo”, como ele mesmo diz no filme. Ele bate na mulher, humilha o sogro, vinga-se das chacotas dos amigos e passa a encarnar uma nova personalidade, agora a de um homem livre, em busca de prazeres carnavais e dispostos a desafiar o diabo para continuar sua aventura na procura de uma terra melhor de se viver, “onde as montanhas são de rapadura e os rios são de leite”.

Zé Araújo muda de nome, passando a chamar-se Ojuara “Araújo de trás pra frente”. Segue à cavalo por terras desconhecidas, encara aventuras e situações de medo. E faz, inclusive um desafio com o Cão Miúdo (Helder Vasconcellos), no qual ele luta até o final do filme.

Aspirante de uma vida menos sofrida, de um amor tranquilo, de paz e de fartura, Ojuara passa o filme todo caminhando, encontrando pessoas e relacionando-se com elas. Entre as relações, sempre se destacava a virilidade aflorada e os rápidos instantes de satisfação sexual. Nesses casos, Ojuara se enamora de Genifer (Fernanda Paes Leme) e enfrenta um monte de desafios para conseguir ficar com ela.

No final, ao lado de Genifer, como sempre quisera, Ojuara começa a sentir efeitos de um desafio feito lá no início do filme, é aí que o Cão Miúdo reaparece para pegar o “patacão”, parte do ouro que lhe pertence, assim como havia prometido desde o início do filme.

Na luta e na exibição de sua coragem, Ojuara acaba colocando em risco a vida de Genifer, que morreu grávida.

No cenário nordestino-sertanejo o filme apresenta uma masculinidade realçada na ousadia, na rudeza e no ser destemido que Ojuara tornou-se. Além disso, a masculinidade é avivada no aspecto viril exposto nos relacionamentos em que o personagem se envolve.

4 Considerações Finais

Nas produções analisadas constatou-se a recriação de um espaço próprio para as representações, que lhes fosse fiel ao encontrado na região, que fosse envolto de tipicidade, costumes, peculiaridades e apresentasse nuances próprias.

No cenário construído e na paisagem natural estrategicamente escolhida apresentam-se figuras pitorescas, mas não menos reais, histórias fantasiosas, mas não menos interessantes e tipos exclusivos de se tratar questões de gênero, de tradições e costumes, aspectos geográficos e econômicos, religiosidade e etc.

Quanto as abordagens do ser masculino nos filmes “O auto da Compadecida”, “O Homem que desafiou o diabo” e “Lisbela e o Prisioneiro”, vale ressaltar as imagens estereotipadas, e até caricaturadas de seus per-

sonagens, que apesar de traços e efeitos criativos dos cineastas são certamente correlacionados com o que de fato se apresenta na cotidianidade. Amiúde, o que se observa claramente na atualidade são as construções identitárias do homem através dos elementos sógnicos que adquirem significação no decorrer do processo de convivência entre as pessoas e da força que se apregoa nesses elementos.

5 Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *Nordestino: Uma invenção do falo*. Maceió: Edições Catavento, 2003.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008.
- ANDRADE, Vivian Galdino de. *Sinais de gênero e sexualidade: as ‘masculinidades’ inscritas nas imagens em movimento*. Disponível em: <<http://multicienciaonline.blogspot.com/2008/03/as-representaes-sociais-donordestino.html>>. Acesso em novembro de 2008.
- ANTUNES, Nara Maria de Maia. *Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura*. In: BURITY, Joanildo A. *Cultura e Identidade: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002).
- MARTINE, Joly. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

Filmes Assistidos

O Auto da Compadecida

Lisbela e o Prisioneiro

O Homem que desafiou o diabo