

A mulher nordestina nos filmes *O Céu de Suely*, *Baile Perfumado* e *Luzia Homem*

GIOVANA SCARELI*

IZA FONTES CARVALHO**

RENATA CRISTINA CARVALHO DE AZEVEDO***

Em junho de 1898 o cinema brasileiro nasce com suas primeiras imagens da Baía de Guanabara, registradas por Afonso Segreto (irmão de Pascoal Segreto, empresário que inaugura em 1897 a primeira sala fixa de exposições cinematográficas do Brasil localizadas no Rio de Janeiro, “O Salão de Novidades Paris”. Cerimônias, festas públicas, acontecimentos cívicos foram filmados pelos irmãos Segreto, que até 1903, eram praticamente os únicos produtores de cinema do país.

Desde o final do século XIX, quando os irmãos Lumière exibiram um novo e exótico invento ao qual denominaram cinematógrafo, o cinema passou a fazer parte do universo cultural da sociedade. Ao longo da centúria seguinte, a influência da cultura cinematográfica foi decisiva para, pelo menos, dois aspectos. Por um lado, revolucionou o campo da estética e das artes visuais, já que, por ser muito mais uma linguagem do que uma técnica procurou se libertar das regras narrativas do teatro e começou a adquirir suas próprias formas de linguagem e de expressão. Por outro, desempenhou papel essencial como meio de comunicação de massa capaz de interferir no imaginário social, ou seja, o cinema, ao conquistar o seu espaço, passou a ser um dos elementos mais eficientes de transmissão de sonhos e de modelos, já que servia de veículo para a propagação de determinadas ideologias. (LEITE, 2005:48)

Uma temática que encontrou um campo propício, no Brasil, para se desenvolver e propagar desejos, sonhos, ideologias, mas também de denúncias foi a temática nordestina, que aparece com força na década de 1960, na primeira fase do Cinema Novo. Seus temas variam entre cangaceiros, coronéis e a seca do sertão contrastando com suas praias paradisíacas. As produções que melhor exemplificam essa fase são os filmes *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra

* Doutora – PPGE– Mestrado em Educação - Universidade Tiradentes/UNIT.

** Graduanda – Curso de Psicologia - Universidade Tiradentes/UNIT.

*** Graduada – Curso de Psicologia - Universidade Tiradentes/UNIT.

e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha. O cinema no nordeste assume importância, pois possibilita o rompimento do cinema nacional com o cinema industrial-americano que prevalecia, até então, no país.

Através desses filmes, foram apresentadas ao público brasileiro e estrangeiro, várias temáticas presentes no cotidiano do povo nordestino. Torna-se conhecida a seca do sertão, o modo de vida do sertanejo, a pobreza econômica, a opressão, a religiosidade, o coronelismo e a migração de trabalhadores nordestinos em busca de melhores condições de vida. Segundo a pesquisadora Carla Paiva “os filmes operam e categorizam uma multiplicidade de imagens, marcadas e reconhecidas por estereótipos fincados na discriminação econômica e política” (PAIVA IN MATIAS, s/d:1). A migração de nordestinos em decorrência, muitas vezes, da seca, para outras regiões do Brasil, como São Paulo, é um dos fatores que contribuíram para a formação de uma imagem estereotipada do nordestino em outras regiões do país.

Segundo Milton José de Almeida (1994:11), “o cinema ao contar uma história está mostrando ao mesmo tempo como foi construída essa história em imagens e que sentido tem.” Nesse trabalho nos atentamos para a história de três personagens que viveram em épocas distintas: Maria Bonita, que viveu com Lampião na década de 1930, Luzia que se encontra na década de 1980 e Suely no ano 2000.

O cinema apresenta fragmentos de mundo, concepções cinematográficas dos diretores expressas na película. O cinema nos mostra uma realidade de cinema com aspectos do real que iremos verificar nos filmes *Luzia Homem* de Fábio Barreto, *O Baile Perfumado* de Paulo Caldas e Lírio Ferreira e *O céu de Suely* de Karin Ainoz.

Luzia Homem (1984) conta a história de Luzia (interpretada por Cláudia Ohana) que, quando criança, presencia o assassinato de seus pais na pequena propriedade onde viviam e vai morar com o seu padrinho, um vaqueiro solitário, levando consigo a etiqueta que caiu da espingarda do assassino de seus pais.

Com o padrinho, Luzia aprende a ser um vaqueiro e adquire os hábitos masculinos do sertão, aprende a aboiar o gado e manusear armas. A personagem cresce com o foco em se vingar do assassino de seus pais. Seu padrinho, já velho, pede a Luzia

que o leve para ver o mar, porém ainda no caminho ele morre na frente da fazenda Campo Real, cujo proprietário é Raulino, onde trabalha o assassino de seus pais.



Figura 01: Luzia logo após a morte do padrinho.

O fotograma feito em plano americano mostra Luzia logo após a morte de seu padrinho. Nesta cena, Luzia está vestida como um vaqueiro do sertão, com chapéu de couro e gibão, figurino tradicional na cultura sertaneja. Seu traje servia de proteção da pele para com a vegetação de caatinga, com muitos espinhos e o sol forte típico do sertão. Nesta cena, os recortes de sua roupa em tom vermelho trazem um misto de feminilidade (pelos recortes do couro) e vingança (por assemelhar com a cor de sangue).

Segundo Albuquerque (2005:32-36), “uma mulher para protagonizar as ações, para ter liberdade, precisava assumir uma condição masculina, ser tão forte e rústica quanto os homens que seduziam e hipnotizavam.” Assim ocorre com Luzia, a educação dada pelo padrinho ajudou a personagem a adquirir hábitos masculinos, como por exemplo, trabalhar como vaqueiro. Devido a esses hábitos é que surge o nome Luzia Homem, dado por Torquato que era vaqueiro na fazenda de Raulino.

Luzia começa a trabalhar na fazenda Campo Real, onde conhece Alexandre, irmão de Raulino, que viveu muitos anos em Nova Iorque, por quem se apaixona. No entanto, isto não a impede de continuar a sua vingança. Passado algum tempo trabalhando na fazenda, Luzia descobre o assassino de seus pais e o mata com facadas. Depois de ter vingado a morte de seus pais, Luzia, enfim, vai ver o mar como havia prometido ao seu padrinho e como já havia atingido seu objetivo – vingar-se - reconquista seu lado feminino, representado no vestido que ela usa nesta última cena do filme.



Figura 02: Luzia foi ver o mar.

Neste fotograma, Luzia aparece em destaque no centro da imagem. Seus pés estão dentro da água, e seus cabelos estão soltos, balançando com a brisa do mar. Ela está de costas para o espectador, de frente para o mar, com o horizonte a sua frente. Podemos ver o lado feminino da personagem afluído, ela usa um vestido branco, trazendo a personagem da rigidez do sertão e do gibão, para uma leveza e fluidez do mar e da renda. Luzia está recomeçando a vida. Já concretizou sua vingança, meta que estabeleceu para sua vida. Agora o horizonte está à sua frente. Um novo batismo. Nova vida. Luzia está se libertando do passado e cumprindo a promessa feita ao seu padrinho, de ir ver o mar.

Luzia apresenta características de concentração, é necessário ter foco, ter metas e criar estratégias para conseguir alcançar seus objetivos. É também batalhadora, pois luta para fazer justiça mesmo quando os próprios órgãos judiciais não estão ao seu lado. É perseverante, não desistindo de seus objetivos e, por último, ela também é feminina, pois se veste com um vestido branco quando finalmente chega até o mar.

O filme *O Baile Perfumado* (1997) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira mostra a saga do mascate libanês Benjamin Abrahão em busca de imagens de Lampião e seus seguidores. Em meio às andanças do mascate, vários personagens nordestinos são apresentados, tais como: Lampião, coronéis, guardas e o padre Cícero. Durante várias cenas, as imagens reais captadas por Benjamin em 1936 se misturam às tomadas do filme, revelando como foram obtidas as fotos reais.



Figura 03: Maria Bonita sendo filmada por Benjamim.

Neste fotograma, a composição possui profundidade de campo, na qual podemos ver em primeiro plano um homem fazendo uso de um equipamento, no caso uma câmera. Em segundo plano, porém em destaque, aparece Maria Bonita, posando para este homem com a câmera e ao fundo outras pessoas do bando, observando a cena. O local é cercado por árvores verdes, trata-se de um dos acampamentos e uma fogueira está por perto, lançando uma fumaça que aparece no centro da imagem.

Nesta cena, podemos observar que Maria Bonita está muito arrumada para a filmagem feita por Benjamim, demonstrando a sua vaidade, pois, mesmo com todas as adversidades físicas (não possuir residência fixa, viver caminhando pelo sertão nordestino e acampar em plena caatinga) a personagem não descuida em nenhum momento de sua beleza. Também podemos perceber as características físicas da personagem: estatura baixa, formas arredondadas, olhos e cabelos castanhos, apresentando um tipo físico comum no nordeste brasileiro. Percebemos que Maria Bonita tinha um tipo físico bem nordestino, considerada uma mulher bonita para os padrões.

Nesta imagem, vemos Maria Bonita de saia, assim também podemos observar em todo o filme que as mulheres do bando de Lampião não usam calças, tornando a calça um acessório exclusivamente masculino. Além disso, a feminilidade fica representada pelas saias e vestidos das mulheres.

O filme mostra que Maria Bonita acompanha seu marido em todos os lugares. Ela e as outras esposas de integrantes do grupo são responsáveis pelas tarefas domésticas do bando e pelo cuidado de seus respectivos maridos. Podemos inferir, pelo que o filme apresenta que a mulher nordestina da época do cangaço era submissa ao

marido, apresentava muita resistência física, pois percorriam o sertão a pé, eram emocionalmente fortes, pois presenciavam massacres e combates, mas, mesmo vivendo nessas condições, não deixavam de ser femininas e vaidosas.

Embora o tema central do filme seja o cangaço, outros subtemas vêm à tona como a presença forte de coronéis no nordeste Brasileiro onde vemos o coronel Zé de Zito, que é contra Lampião, que mesmo sem possuir mais os bens que recebeu de herança da família é muito respeitado na região; vemos a religiosidade retratada na figura de padre Cícero quando Lampião vai a Juazeiro ao encontro do padre e é nessa ida para Juazeiro que Benjamin vê Lampião pela primeira vez, já que Benjamin era um homem de confiança do padre: a seca do nordeste é mostrada através das tomadas feitas em plano aberto onde pode ser vista a vegetação típica da região (a caatinga) e a submissão feminina que pode ser vista em toda a película.

Uma característica interessante no filme é o modo como Lampião é retratado. O “Rei do Cangaço” é conhecido pela sua crueldade e o filme retrata não só esse perfil violento de Lampião, mas também o seu romantismo com sua esposa, Maria Bonita, quando observamos a cena em que o casal vai ao cinema. Sua religiosidade pode ser vista na fala entre ele e Benjamin, na qual Lampião diz que todas as mulheres que morassem com homens de seu bando deveriam ser casadas. Outro exemplo dessa religiosidade de Lampião é o sinal da cruz que faz antes de executar alguém.

Em torno dessa história podemos observar a presença de Maria Bonita, que não atua como protagonista, entretanto nos chama a atenção à presença de uma mulher (pertencente à categoria denominada “sexo frágil”) em um bando tão violento como o de Lampião. No entanto, vemos no filme, que seu papel se resume a cuidar do marido e dos afazeres domésticos.

Segundo Duarte (2002:54) “A mulher é, quase sempre, coadjuvante. De um modo geral, o protagonismo feminino em narrativas fílmicas é fortemente marcado por definições misóginas do papel que cabe as mulheres na sociedade: casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos, amar incondicionalmente.” Mesmo não sendo a personagem principal, Maria Bonita ganha espaço no filme e se destaca nas cenas em que aparece.



Figura 04: Lampião e Maria Bonita no acampamento improvisado

Essa imagem apresenta em primeiro plano Lampião e em segundo plano Maria Bonita. Ele ocupa um maior espaço no quadro, ao fazer uma comparação da distribuição das massas na cena. Por esta cena, poderíamos dizer a mulher está em posição inferior ao homem, o que nos remete a uma relação de submissão de Maria Bonita frente a Lampião.

John Berger (1972) postula que a presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, podendo, inclusive, ser fabricado. O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros. (RIBEIRO, 2006: 61)

Nesta cena, Lampião toma a frente para proteger sua esposa frente ao desconhecido, nesse caso Benjamim.

As mulheres do Cangaço (representada por Maria Bonita) eram submissas aos homens, no entanto, mesmo sem participar diretamente nas batalhas com os outros grupos, formavam elementos importantes no movimento do cangaço, eram colaboradoras de forma indireta no movimento, cozinhando, cuidando dos feridos, costurando os trajes dos cangaceiros. Há muitas mulheres que “dão suporte” ao marido, atuando na sociedade dessa maneira: em casa, no cuidado com os filhos, com o marido e com o lar, uma espécie de coadjuvante tão importante que, muitas vezes sem ela, os homens não seriam os protagonistas da história.

O céu de Suely (2006), de Karim Aïnouz conta a vida de Hermila (interpretada por Hermila Guedes), de 21 anos de idade, após sua volta a pequena Iguatu, no interior do Ceará, sua cidade natal. Após dois anos morando em São Paulo com seu marido Mateus, Hermila resolve voltar para o sertão nordestino por conta do alto custo de vida

na metrópole. Ela desembarca em Iguatu junto com seu filho, Matheuzinho, e aguarda a chegada de seu marido nas próximas semanas, porém Matheus não aparece.



Figura 05: Hermila telefona para Matheus.

Nesta cena gravada em plano de meio conjunto, percebemos o cenário composto por uma cidade em meio a um sol forte, céu azul, sem chuva, de terra batida, tudo muito simples, longe de tudo e que vive em seu próprio ritmo. As casas simples e parecidas umas com as outras, com o telhado à mostra, a diferenciar apenas pela cor. A fiação de energia com as pipas presas e a presença da caixa d'água nos remete às cidades do interior. A presença de linhas verticais cruzadas por linhas horizontais imprimem no quadro, segundo Pereira (1981), um caráter de prisão e isolamento. Hermila encontra-se no orelhão falando pela primeira vez com Matheus desde que chegou de São Paulo, mas está fora das linhas cruzadas, em primeiro plano.

Relembrando a narração da protagonista no começo do filme: “Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado.” Matheus não morre afogado, mas depois de tantas ligações sem conseguir contatá-lo, logo Hermila descobre que ele sumiu de vez de sua vida. Frustrada, resolve ir embora novamente, dessa vez para o mais longe que pudesse. Esse foi o único modo que ela encontrou para esquecer o passado e começar uma nova vida. No entanto, para ir embora, ela precisa de dinheiro. Hermila passa por vários empregos e percebe que com o dinheiro que recebia não poderia comprar a passagem para onde desejava ir, o sul do Brasil, lugar mais distante que um ônibus saindo de Iguatu a levaria. Sob o codinome de Suely, ela resolve rifar seu próprio corpo proporcionando “Uma Noite no Paraíso” com o ganhador.



Figura 06: Suely no carro com o ganhador da rifa após o encontro.

Nesta tomada, registrada em primeiro plano, vemos Suely de perfil em meia-luz, sentada no banco do passageiro de um carro, sua tia e amiga ao fundo desfocadas, com a luz cortante da moto acompanhado-a de moto numa estrada de asfalto “repaginada” em meio à vegetação seca da região.

Nesta cena, o ganhador da rifa (que não aparece neste fotograma) está levando Suely de volta para a cidade, após receber o seu prêmio “Uma noite no paraíso”, no motel. O rosto de Suely, de perfil no canto da imagem nos sugere procura, procura dos seus sonhos, dos seus desejos. Enquanto isso, vemos que sua tia e sua amiga Georgina, acompanha-a em seu trajeto. Podemos perceber aqui a união das personagens femininas, cuidando, protegendo, acompanhando Suely no seu “sacrifício”.

As cores são em sua predominância escuras, saindo do marrom ao preto, pela pouca iluminação dentro do carro, o que se contrapõe com a iluminação de fora deste, onde debaixo de um céu azul claro percebe-se o vermelho intenso da motocicleta, o tom rosa da blusa de umas das personagens e as linhas da estrada e do carro nos convidam a olhar para fora do carro, a ver que Suely não está desprotegida.

Hermila não quer virar prostituta, mas inspirada na amiga Georgina que faz programas com caminhoneiros, acredita que pode suportar uma relação sexual. Nesse tempo ela reencontra João, que é apaixonado por ela, eles têm um rápido caso, porém a garota não desiste da fuga de Iguatu. Após passar a noite com o ganhador da rifa, Suely embarca no ônibus. João ainda tenta alcançar o ônibus com sua moto, mas não consegue. Suely parte, deixando seu filho com a avó que pede para cuidar do menino.

Pensando na representação da mulher no cinema, Kaplan (1995) discute dois conceitos freudianos básicos: o voyeurismo e o fetichismo. Estes conceitos são usados para explicar o que a mulher representa no contexto da sua imagem fílmica e quais os

mecanismos que entram em funcionamento em relação ao posicionamento do espectador enquanto observador da imagem feminina na tela. O mecanismo de representação fílmica atua percebendo o espectador como voyeur – levado pelo prazer de ver e observar sem ser visto ou observado, e sua satisfação através do olhar como propulsor para a construção da beleza física feminina enquanto fetiche ligado o desejo sexual.

A protagonista não se mostra submissa a homem algum, eles “passam” pela vida dela, mas nenhum, de fato, determina seu destino, seja Matheus por quem ela era apaixonada; seja João um amor antigo, mas que ela demonstra não sentir mais o mesmo que ele e percebe que ficando com ele não sairia daquela cidade, sem deixar seu passado para trás e não alcançado a vida melhor que tanto sonhava; o comprador da rifa, que para ela acaba sendo objeto de seu desejo futuro, o de ir para o mais longe que pudesse e até mesmo o seu filho, Matheuzinho, fruto de uma paixão da qual foi abandonada.

De acordo com Maknamara (2010:111):

Se hoje é possível dizer “nordestino” ou “nordestina” (ainda que esta última seja mencionada menos freqüentemente), não o é senão por meio de um emaranhado de discursos e imagens que concorrem para a invenção de um sujeito que carregaria em si aquilo que seria típico do Nordeste. Essa invenção é acionada por meio de um dispositivo pedagógico da nordestinidade cujos ensinamentos incluem formas de observar-se, interpretar-se, julgar-se como nordestino. Nas engrenagens desse dispositivo, gênero eletrônico para ensinar o repertório da nordestinidade.

E porque não dizer também através dos filmes e novelas, onde tanto nos deparamos com alguns personagens nordestinos, atuando como doméstica, motorista ou mesmo sendo de alto nível social, porém simples, humilde, mostrando para o público, nordestino ou não, traços considerados de nordestinidade.

A pesquisa nos possibilitou concluir que a mulher nordestina retratada nas três filmografias não é estereotipada, cada uma tem sua singularidade. Maria Bonita, por exemplo, é considerada uma mulher submissa, entretanto, ela consegue ser conhecida não só como a esposa de Lampião, mas pelo seu próprio nome, devido aos seus feitos no bando e na vida de Lampião. Foi Maria Bonita junto com Dadá (esposa de Corisco)

que ajudou a humanizar o grupo de Cangaceiros que costumavam agredir sexualmente muitas mulheres e com a atuação de Maria Bonita e Dadá os crimes sexuais diminuíram significativamente.

Luzia, por sua vez, sofre um processo de masculinização, que pode ser vista também em outras obras, como em “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa. Neste romance de 1956, Guimarães Rosa apresenta uma personagem, Diadorin, que se masculiniza para poder participar de um grupo de jagunços e se vingar da morte de seu pai, Joça Ramiro. O feminino é esquecido na maior parte do texto. Seu percurso é muito parecido com o de Luzia, mas no caso de Luzia sua feminilidade aparece no começo do filme, quando ainda era menina e no final, quando o diretor parece querer mostrar que a personagem “deu a volta por cima”. A outra personagem feminina (irmã de Raulino), que poderia ser um contraponto, é rica, fútil e ciumenta, o que evidencia ainda mais o jeito masculino de Luzia. Esta última não depende diretamente de um homem em sua vida adulta, fato que nos faz repensar acerca da imagem que às vezes temos de que a mulher nordestina é totalmente dependente do marido.

Nossa terceira protagonista, Hermila/Suely, assim como Luzia precisa enfrentar diversos acontecimentos para poder se libertar. Podemos observar em Hermila/Suely algumas características tais como: ela é batalhadora, foi para outra região do país, “tentar a vida”, engravida, volta para a cidade natal, é abandonada pelo marido e, mesmo com tantas frustrações consegue criar seu filho; é também sedutora, usando sua sensualidade para fazer com que os homens comprassem sua rifa; e é acima de tudo, otimista, pois vive em busca de um recomeço em sua vida, não desistindo em nenhum momento de conquistar seus sonhos; é também vaidosa e feminina, características que ajudam na sedução.

Assim, gostaríamos de destacar, que mesmo considerando as mulheres desses três filmes que se passam no nordeste como não representante de um estereótipo de mulher nordestina, encontraremos traços comuns entre elas, tais como: determinação, feminilidade, força, bravura, no entanto, consideramos que essas características não são regionais, não pertencem apenas às mulheres nordestinas, servindo-lhes de estereótipo, pois essas são características de muitas mulheres, independente de sua localidade.

Esta reflexão conclusiva é importante, pois só depois de ver várias vezes os filmes, decupá-los, discutir sobre eles, estudar diferentes trabalhos escritos é que nos foi possível pensar sobre esta educação que recebemos e que nos compele a enquadrar as coisas, os saberes, às pessoas. Neste artigo, procuramos argumentos para afirmar que pessoas não podem ser (em)caixadas, (em)quadradas num determinado padrão estereotipado. Os filmes nos ajudaram a pensar na representação social do nordestino, ou melhor, da nordestina nos filmes brasileiros, estudando a construção fílmica, as imagens e sua linguagem, um tipo de aprendizagem que se adquire buscando pensar de maneira sistematizada e organizada sobre os produtos culturais que estão no mundo, a fim de construir novos conhecimentos e não apenas reproduzi-los.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JR., D. M. Cabra da peste! Coronel, jagunço, cangaceiro. *Revista Nossa História*, Ano 2, nº 17. Março de 2005.

ALMEIDA, Milton José. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.

ANDRADE, Vivian Galdino. A produção e instituição da identidade nordestina a partir das linguagens da cinematografia brasileira. In *Revista Espaço Acadêmico*. nº 66. Ano VI. ISSN 1519.6186. Novembro de 2006.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas/SP: Papirus, 1993.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *A Mulher no Cinema Brasileiro e a Tentativa de Afastamento da Heteronormatividade: Uma Leitura de Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Disponível em < http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_01.php. Acessado em 27 de março de 2010, às 15h45m.

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

ÉSTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Cinema e outras mídias: os espaços da arte na contemporaneidade. *Revista Contemporânea*. vol. 6, nº 1. Jun. 2008.

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

- LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa: Ed. Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MARTINS, H.H.T. *Metodologia qualitativa de pesquisa*. São Paulo: Educação e Pesquisa, 2004.
- MATIAS, J. F. C. *O nordestino no cinema*. Disponível em <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/o-nordestino-no-cinema.pdf>> Acessado em 27 de março de 2010.
- MAKNAMARA, Malércio. O Dispositivo pedagógico da Nordestinidade no Currículo do Forró Eletrônico. IN PARAÍSO, Marlucy Alves (org.). *Pesquisas sobre currículos e culturas: temas, embates, problemas e possibilidades* Curitiba: CRV, 2010.
- OLIVEIRA, João; HUAPAYA, Priscilla. *Olhares e percepções sobre a representação do periférico nordestino no cinema contemporâneo brasileiro*. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1900-1.pdf>> Acessado em 27 de março de 2010.
- PAIVA, Carla. *Identidades em projeção: O Brasil nas telas - Uma experiência cinematográfica no Vale do São Francisco*. Disponível em <www.fnpj.org.br/downloads/Identidades.doc> Acessado em 27 de março de 2010.
- PEREIRA, P.A. *Imagens do Movimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.
- RAMOS, F. e MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 1997.
- RIBEIRO, Maristela. Novos Paradigmas: Questões de gênero na perspectiva de uma artista. *Revista Ohun*, ano 4, n. 4. Dez 2008.
- RODRIGUES, Fabiana. *O papel da mulher no cinema brasileiro contemporâneo*. Disponível em <<http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/121/96>>
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SANTOS, Ana; SANTO, Cíntia S.; PAIVA, Carla. *Signos de Nordestinidade: análise da representação das identidades sociais nordestinas presentes nos filmes Vidas Secas (1963) e Coronel Delmiro Gouveia (1977)*. Disponível em <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/e/ec/GT2-_IC-_01-Signos_de_nordestinidade-varios.pdf>
- SILVEIRA, I.A. *A Presença das Mulheres no Cangaço*. Disponível em: <http://blogspot.com/2010/01/presenca-das-mulheres-no-cangaço>.

SMIERS, Joost. *Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras e Instituto Pensarte, 2006.

TRINDADE, Eneida. *A mulher nordestina como signo de nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas presentes no filme Gabriela (1983)*. Disponível em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/A_mulher_nordestina_como_um_signo_de_nordestinidade_an%C3%A1lise_da_representa%C3%A7%C3%A3o_das_identidades_nordestinas_presentes_no_filme_Gabriela_%281983%29

XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. São Paulo: Schwarcz, 1995.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SITES CONSULTADOS:

<http://www.adorocinema.com/filmes/luzia-homem> Acessado em 22 de abril de 2010, às 15h20m.

<http://paulov.sites.uol.com.br/cinema/primordios.htm#A%20chegada%20do%20cinema%20no%20Brasil> Acessado em 15 de junho de 2010, às 14h42m.

<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/nordestes/cinema.htm> Acessado em 26 de junho de 2010, às 10h05m.

<http://www.cenaporcena.com.br/CriticasEnsaio.asp?id=21> Acessado em 27 de março de 2010, às 15h45m.

http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_01.php Acessado em 27 de março de 2010, às 15h45m.

http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/A_mulher_nordestina_como_um_signo_de_nordestinidade:_an%C3%A1lise_da_representa%C3%A7%C3%A3o_das_identidades_nordestinas_presentes_no_filme_Gabriela_%281983%29 Acessado em 10 de outubro de 2010, às 20h45m.

<http://conferencias.ulusofona.pt/indexphp/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/121/96>. Acessado em 10 de outubro de 2010, às 22h35m.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Baile_Perfumado. Acessado em 09 de outubro de 2010, às 08h00m.

<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahbaile.htm> Acessado em 08 de outubro de 2010, às 2h20m.

<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=035019&format=detailed.pft> Acessado em 17 de dezembro de 2010, às 09h15m.

<http://www.cinemaemcena.com.br/ceudesuely/blog.asp> Acessado em 17 de dezembro de 2010, às 09h40m.

<http://www.adorocinema.com/filmes/ceu-de-suely/> Acessado em 18 de dezembro de 2010, às 14h25h.

FILMOGRAFIA

Baile Perfumado. Direção Paulo Caldas e Lírio Ferreira. 1996. Distribuidor: Buena Vista Home Entertainment, Inc. 93 minutos.

Luzia Homem. Direção Fábio Barreto. 1984. Distribuidor: Embráfilme. 104 minutos.

O Céu de Suely. Direção Karim Ainouz. 2006. Distribuidor: Videofilmes. 90 minutos.