



GT 17 Sociologia da Arte

As Cangaceiras entram em cena? A arte cinematográfica, cineastas e as representações das cangaceiras

Caroline de Araújo Lima

Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia
Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia

Brasília, julho de 2017

As Cangaceiras entram em cena? A arte cinematográfica, cineastas e as representações das cangaceiras

Caroline de Araújo Lima¹

Resumo:

O artigo proposto é parte da pesquisa do doutorado em andamento. Seu objetivo é apresentar uma breve discussão sobre como a história das mulheres do cangaço foi representado na arte cinematográfica, a partir das discussões das relações de gênero, memória e a construção da feminilidade das cangaceiras nos documentários “A Musa do Cangaço” e “Feminino cangaço”. Tendo em vista a mitificação do movimento do cangaço, constituiu-se um imaginário social sobre as mulheres que ali atuaram, esse influenciou a forma que tais personagens foram construídas no ciclo de filmes sobre o cangaço. Da totalidade das produções fílmicas relacionados ao tema, apenas 12% se dedicaram a pautar a história das mulheres no movimento, diante disso, problematiza-se se houve a invisibilidade das mulheres em produções cinematográficas direcionadas a elas. Para identificar os fatores que, possivelmente, colocaram a história e a memória das cangaceiras como coadjuvantes no cinema se faz necessário analisar como se construiu uma definição do feminino no cangaço e assim identificar como foi representado nos filmes, apontando as contradições entre a história das cangaceiras e o papel imposto a elas nos documentários.

Palavras-Chave: Cangaceiras, Representações Sociais, Documentário.

1. A arte cinematográfica pós-1964: elas entram em cena!

A entrada das mulheres no movimento do cangaço ocorreu em 1930. As mulheres que se tornaram cangaceiras eram sertanejas, mestiças e negras.

¹ Estudante de doutorado em Ciências Sociais pela UFBA, sob a Orientação do Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara. Docente do curso de História da UNEB, campus XVIII. carolimsantos@gmail.com.

Sobre as motivações que as levaram ao cangaceirismo, de acordo com alguns depoimentos das sobreviventes do movimento apontaram para duas possíveis motivações: o voluntário, em geral movido pela paixão por um cangaceiro ou a oportunidade de ascensão social, fuga do trabalho rural (ex.: Maria Bonita; Inancinha, etc.); e o rapto, resultado de uma ação violenta (ex.: Dadá) e até mesmo em circunstâncias de fuga. Independente da ação ou a forma que levaram essas mulheres a participarem diretamente do cangaço, as mesmas em alguns depoimentos colocam de forma positiva suas experiências.

Tais experiências foram exploradas no cinema nacional. No Brasil houve e ainda há investimento na produção de filmes com temáticas rurais. Historicamente personagens como Cangaceiros, Beatos, o Jeca e o Sertanejo se destacaram. Contudo, a participação das cangaceiras representou apenas 12%² dessa produção, partindo desse dado problematiza-se se essas personagens foram invisibilizadas na história do cinema.

Um dado sobre as produções filmicas do ciclo *nordestern*³, as cangaceiras personificaram o romance. Mas, a relação das mulheres com o romance não foi uma exclusividade das participantes do movimento, de acordo com Kaplan (1995) as mulheres foram historicamente excluídas dos papéis de destaque no cinema, para elas foram delegados os espaços familiares do melodrama e do romance hollywoodiano. Analisando os filmes nos quais as cangaceiras eram os temas centrais, as teorias de Kaplan se aplicariam. No ciclo de filmes *nordestern* temos uma película *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968); na Boca do Lixo⁴ temos as pornochanchadas *As Cangaceiras Eróticas* (1974) e *A ilha das Cangaceira Virgens* (1976), nesse mesmo período foram produzidos 06 documentários sobre o cangaço, dois foram dedicados as cangaceiras: *A Mulher no Cangaço* (1976) e *a Musa do Cangaço* (1982). E

² LIMA, Caroline de Araújo. Mulheres em Movimento e sua invisibilidade. In: **Revista Universidade e Sociedade** (Brasília), v. 58, 2016.

³ O termo *Nordestern* foi criação do pesquisador potiguar-carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923 – 2000), segundo a autora Maria do Rosário Caetano organizadora do livro sobre o assunto. Tal neologismo fora utilizado para identificar filmes com a temática rural e principalmente sobre o cangaço feitos no Brasil.

⁴ Gênero constituído na década de 1970, resultado da confluência de fatores econômicos e culturais, abrindo espaço para produções cinematográfica que explorariam o erotismo. In: ABREU, Nuno César. O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

recentemente no ano de 2013 o documentário *Feminino Cangaço*. Das 49 obras fílmicas levantadas identificou-se 06 sobre as cangaceiras.

Com o levantamento das 06 obras, propõe-se na comunicação apontar como a análise fílmica alinhada à sua contextualização histórica, contribuirá na identificação de evidências de representações (ausentes e presentes) nos filmes, e se os sistemas classificatórios foram formados a partir das hierarquias e jogos de poderes que constituem as práticas sociais. Esses elementos são os principais instrumentos metodológicos do trabalho. Diante disso, torna-se fundamental compreender a produção cinematográfica pós-1964, para entender as obras fílmicas sobre as mulheres no cangaço e o papel que elas desenvolveram nas películas.

As análises fílmicas apontaram que o ciclo de filmes sobre o cangaço localiza-se no mundo rural. Célia Tolentino (2001) analisando o mundo rural no cinema nacional, apontou que este contexto foi marcado pelo clima de pessimismo. Nos anos posteriores a 1964 os cineastas buscaram encontrar os caminhos do fracasso da utopia socialista e assim entender o país como um todo, tendo em vista “a realidade que não tinha operado conforme as expectativas” (p. 233). Para a autora essa filmografia tentou identificar quem ou o que havia traído o processo revolucionário em curso no início da década de 1960.

Parte dessa produção se alinhou ao movimento do Tropicalismo, de acordo com Tolentino (2001), filmes como “Terra em Transe” de Glauber Rocha. No movimento do Tropicalismo vigorava em sua estética que estávamos aquém da lógica racional de mundo, que a indústria cultural era algo inevitável e a cultura nacional popular e pura era uma ilusão, o imperialismo cultural era viável. Por conta dessa leitura da realidade muitos autores consideraram o Tropicalismo uma adesão acrítica e propagandista de “alienação” imposta pela modernização conservadora.

O Tropicalismo seria uma estética da transição, o qual recolocava para o movimento cultural brasileiro a questão do desajuste entre matriz e cópia, mostrando as muitas apropriações fora do lugar. O desajuste caberia aqui, pois no início da década de 1960 o monopólio analítico do Partido Comunista

apontou para a necessidade de uma cultura popular pura, e as contradições entre o moderno e o arcaico como debate central no país.

O mundo sertanejo foi palco escolhido para evidenciar as contradições da brasilidade e também daquilo que nos definia. Filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, utilizaram-se da cultura sertaneja, seus mitos e personagens para apontar do não desfecho revolucionário na década de 1960 (TOLENTINO, 2001, p. 237). Nesse momento de pessimismo a imagem do sertão contava uma história, era uma forma de registrar as trajetórias e aprender com elas, superar o passado.

Nessa conjuntura a arte deixou de ser coisa, para ser um documento a ser lido, ouvido, sentido. Diante disso, observou-se nos filmes dedicados as cangaceiras a busca por sensações e nas representações da sua feminilidade o ideal de mulher sertaneja.

2. O filme e a produção de representações

Para Francisco Santiago (2009) os filmes representam algo, contudo, representar não é somente uma questão de 'ocupar um lugar do ausente', são hierarquias e jogos de poder, são partes constitutivas das práticas sociais, no filme estariam as representações coletivas.

Uma imagem se alimenta dos padrões e configurações sociais visuais disponíveis nas quais uma serie de entidades que a compõem já estão disponíveis. (...) O cinema faz parte da constituição da visualidade na contemporaneidade. (SANTIAGO Jr, 2009, p.5)

Na contemporaneidade temos a construção de uma cultura visual produto das representações coletivas. A produção cinematográfica para Santiago Jr., mediam os discursos produzidos e as novas configurações sociais em forma visual. Para o autor os conflitos acionados nos filmes, a crítica registrada nos jornais e revistas, reproduzem os interesses de parte dos atores sociais nas imagens fílmicas, essas são então portadoras de sentidos. Diante disso, as representações das cangaceiras no cinema produzem significados, e esses "(...) não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais,

admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza - verbal escrito, oral ou visual. (KNAUSS, 2006, p. 100)

A partir das contribuições de Knauss (2006) e de Santiago Jr. (2009), observou-se a necessidade de analisar os filmes sobre as cangaceiras considerando o debate das representações sociais. Para Ginzburg (2001), em ensaio sobre as relações entre história e representação, evidencia a existência de certa ambiguidade em torno das concepções do conceito. Se por um lado, ele pode representar a realidade, evocando a ausência, por outro, torna a realidade representada visível, sugerindo sua presença, o que, segundo o autor, tratar-se-ia de um jogo de espelhos. Dentro da ideia de oscilação entre substituição e evocação mimética, temos nas películas do cangaço uma espécie de *kolossos*, ou seja, uma relíquia que pode substituir o real, um portador de significados, deste modo, a personagem cangaceira seria, de acordo com o autor, uma portadora de significados.

Ao tratar das cerimônias funerárias em torno da morte dos imperadores e reis, em diferentes momentos e espaços da história, Ginzburg problematiza como o mesmo rito se repete em sociedades diferentes. A representação aqui discute dois elementos: a ideia do real ausente, no qual, pode minimizar traumas como a morte, através de um rito eternizador da figura do monarca e/ou imperador; e como esse rito pode ser também um espaço de caráter político, podendo então diminuir os problemas na mudança do poder entre o morto, que ainda está presente, para o vivo que continuará.

Para a representação contemplar esses elementos, precisaria contar com o poder da imagem e da imaginação. Nesse sentido, torna-se interessante partir do debate sobre esse domínio, tomando como referência Roger Chartier (1990), as representações sociais são estratégias de pensar a realidade e construí-la,

(...) não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (Idem, p. 17)

Conforme nos adverte Chartier, as representações supõem um campo de concorrências e de competições, “as lutas de representações têm tanta importância como às lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. (Ibidem) A história das representações tendeu a se firmar como complemento e nova orientação da história cultural, uma vez que significou, para os herdeiros da tradição dos *Annales*, a possibilidade de integração dos atores individuais ao social e ao histórico.

Sobre a integração dos indivíduos ao social e ao histórico, para Pedrinho Guareschi e Sandra Jovchelovitch (1995), o papel da teoria das representações é o de conferir à racionalidade da crença coletiva e sua significação, portanto, às ideologias, aos saberes populares e ao senso comum. Para os autores:

[...] a **teoria das representações sociais** estabelece uma síntese teórica entre fenômenos que, em nível da realidade, estão profundamente ligados. A dimensão cognitiva, afetiva e social estão presentes na própria noção de representações sociais. O fenômeno das representações sociais, a teoria que se ergue para explicá-lo, diz respeito à construção de *saberes sociais* e, nessa medida, ele envolve a cognição. O caráter simbólico e imaginativo desses saberes traz à tona a dimensão dos afetos, porque, quando os sujeitos sociais empenham-se em entender e dar sentido ao mundo, eles também o fazem com emoção, com sentimentos e com paixão. A construção da significação simbólica é, simultaneamente, um ato de conhecimento e um ato afetivo. (Idem, p. 20)

A cognição, o afeto e a imaginação encontram sua base na realidade social, identificaremos as representações das cangaceiras exatamente nas experiências dos cineastas, pois nelas encontram-se as emoções e a ideia do senso comum. Guareschi e Jovchelovitch, em suas análises da sociedade ocidental, encontraram nos meios de comunicação de massa, a exemplo do cinema e da televisão, representações e símbolos se tornando a própria substância que define as ações, ou melhor, essas representações encontram nesses meios de comunicações uma forma de exercer ou não uma forma de poder. De forma inconsciente ou não, os cineastas apresentaram em seus filmes uma representação do passado e das mulheres. No campo dos símbolos

e dos signos, imagens da fome e da miséria, de acordo com Guareschi e Jovchelovitch, têm um valor poderoso na nossa percepção.

Nesse sentido, um breve debate teórico sobre o conceito de representações sociais se faz importante para compreender o valor simbólico dela, sob a percepção do homem e da mulher ocidental. Referente ao assunto, Maria Minayo (1995) explicou que representação social é um termo filosófico que significa a reprodução de uma percepção retida na lembrança ou do conteúdo do pensamento.

Em relação a lembranças, o cinema não seria apenas um “arquivo”, mas também um instrumento que pode parar o tempo. Para Pierre Nora (1993), uma máquina que tornam as coisas imortais e tem o poder de evitar o esquecimento. Considerando as contribuições de Nora, a memória das mulheres que participaram do cangaço contribuiu na construção das narrativas presentes nos documentários, tais narrativas contribuíram na constituição de uma cultura visual das cangaceiras.

Entende-se que o envolvimento da ex-cangaceira num novo contexto e dos novos debates em torno do movimento do cangaço, possivelmente, influenciou na constituição de suas memórias, haja vista todo o trabalho por parte da família de Virgulino Ferreira – Lampião, e de alguns memorialistas de defenderem a imagem deste como a de um herói. Sobre a constituição de uma memória coletiva, considerando as contribuições de Halbwachs (2004) referente ao cangaço, através das falas das sobreviventes, Pollack chama a atenção,

Assim também Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de "comunidade afetiva". Na tradição europeia do século XIX, em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva. (POLLACK, 1989, p. 03.)

Havia uma memória nacional em torno do movimento do cangaço, que foi registrada na literatura, no cordel e pelos memorialistas. Existia em torno do

mito do cangaço uma adesão afetiva, sobre o que ele representava para o sertão.

3. O rural no cinema e o feminino como tema

Os documentários são fontes de pesquisa, pois nos apresenta narrativas e percepções de homens urbanos, que falam de mulheres sertanejas, de representações e a apropriação da memória destas na construção de uma cultura visual sobre o cangaço. Nesse sentido, o estudo da imagem pode revelar o lugar das cangaceiras nessa constituição de cultura visual, já que,

A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens. (KNAUSS, 2006, p. 102)

Nesse sentido, os estudos referentes a cinema-história necessitam ter caráter multidisciplinar, pois de acordo com Meneses (2003) ao se aproximar do campo visual, os historiadores limitaram-se geralmente a imagem enquanto fonte de informação. Precisa-se perceber o potencial cognitivo da imagem, constituindo um diálogo entre a História e as Ciências Sociais, observando como ela foi explorada no próprio interior da vida social.

O cinema não é uma obra de arte apenas, é um documento que precisa ser lido, e também, questionado. O estudo da imagem se inicia no diálogo multidisciplinar em torno do campo comum da visualidade, ampliando-se, não se restringindo apenas aos espaços acadêmicos, compreendendo inclusive a dimensão do visual na contemporaneidade. Como bem acentuou Meneses (2003) os estudos de “cultura visual” localizam-se no campo das ciências sociais, fundamentando-se no debate multidisciplinar entre a História, o Cinema e diversas disciplinas.

(...) em uma obra de arte, os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem, nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo – tal como, em uma conversa amistosa, há um intercâmbio e uma mescla contínua, mas cada interlocutor não apenas preserva seu caráter pessoal, como também o manifesta com mais clareza do que é seu costume. (DEWEY, 2010, p.112)

A arte é uma experiência. Seguindo as contribuições de Dewey a arte não faz a história, ela participa dela. Marcos Napolitano (1999) em concordância com Dewey, explicita que os filmes documentários analisados atuam como uma “espécie de receptáculo de temporalidades, tradições e projetos sócio-históricos, que encontram nela uma formulação material, concreta, submetida a um conjunto de códigos estabelecidos por cada área de expressão, estilo e gênero artístico”. (p. 903) Faz-se necessário compreendermos a arte não como monumento, e sim enquanto documento, como experiência.

Os meios de comunicações nos trazem representações da realidade o que causa impacto e influenciam o espectador. Por conta disso, o cinema, a música, a literatura e as imagens devem ser consideradas também como fontes primárias, novas possibilidades na pesquisa nas Ciências Sociais. O papel do (a) pesquisador (a) não é descrever o filme ou os eventos relatados nele, mas “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2005, p. 236). O filme não evidencia a “realidade”, mas sim as representações de um tempo passado, ou do presente. Diante disso, o mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme (NAPOLITANO, 2005, p. 237).

Logo, os documentários sobre as mulheres são adaptações. Considerá-los arquivos importantes nos estudos sobre as cangaceiras, mas não podemos afirmar que retratam a “verdade” sobre o movimento. Ambos documentários utilizam as imagens de Benjamim Abrahão, arquivo importante sobre a vida no cangaço, e partem do debate sobre as causas do cangaço, e apontam para que estes surgiram do latifúndio e das desigualdades no sertão. Sobre *A Musa do Cangaço*, o pesquisador Marcelo Dídimo trouxe uma análise interessante,

Como vimos, um dos motivos mais nobres para a entrada das mulheres para o cangaço foi o amor, que formou casais até

hoje conhecidos no imaginário popular, e não foram poucos. Mas as mulheres não chegavam a guerrear diretamente com a polícia em seus combates. Pelo contrário, elas sempre foram protegidas, e algumas das táticas de Lampião consistiam em afastá-las desses combates. (DÍDIMO, 2010, p. 213)

No início do documentário de José Umberto Dias o amor foi registrado também como elemento motivador. Observa-se que ambos constroem uma imagem “frágil” das cangaceiras, e como estas também necessitavam de “cuidados”. O feminino para ambos estaria associado a fragilidade e ao “dom de amar”. A violência, a guerra e o enfrentamento com as volantes não eram coisas de “mulher”. Contudo, as fontes documentais apontam para algumas contradições: mulher como chefe de bando; Dadá como liderança e pegando em armas. Para José Umberto Dias, em suas pesquisas suas fontes não apontaram para a existência de mulheres como chefes de bando? Para Kehl (2010),

A feminilidade aparece aqui como o conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora; a partir daí, atribuiu-se às mulheres um pendor definido para ocupar um único destino para todas; a maternidade. (p.40)

A maternidade estaria ligada a fragilidade, liderança de bando não é um lugar adequado para uma mulher, como Dewey evidenciou a obra de arte, aqui os filmes, são resultados das leituras e costumes do artista. Esse discurso alienou os sujeitos, este foi resultado da,

(...) insistência com que pensadores e cientistas afirmaram que o único lugar digno para a mulher seria o lar e que sua tarefa mais valiosa seria aquela para a qual sua natureza a preparou – a maternidade – pode ser vista hoje, como reação a um início de desordem social que se esboçou no século XVII e tornou-se alarmante no século XVIII, quando a Revolução Francesa destruiu as fronteiras que no Antigo Regime separavam a esfera pública da vida privada. (KEHL, 2016, p.42)

Nossos intelectuais se deixaram influenciar por essa produção. A feminilidade associada a maternidade criou um discurso e uma narrativa que consolidou na modernidade, e ainda na contemporaneidade, o lugar das mulheres, a entrada destas no movimento do cangaço representou algo fora da ordem e o cinema acabou reproduzindo essas contradições. Observando a

obra *Feminino Cangaço* identifica-se que o documentário iniciou com algumas falas de pesquisadores (as), e então Dadá surge contando a violência sofrida por sua família após seu rapto, as volantes entendiam que seus familiares eram coiteiros do bando de cangaceiros, a entrevistada faz uma denúncia a violência praticada pelas volantes, a cena seguinte surge Frederico Pernambucano Mello fazendo uma análise do cangaço, dos cangaceiros, sobre elas ou sobre a violência a que elas estavam expostas nenhuma linha.

No depoimento de Deus te Guie o ex-cangaceiro deixa claro “as mulheres andava igual homi (sic)”; só estavam vulneráveis segundo ele quando estavam “com problema de gestação (sic)”. Mas, no decorrer do documentário a figura frágil das mulheres ainda persistia em aparecer.

No contexto do pós-golpe percebeu-se que o projeto “cultura popular” foi uma ilusão, pois não havíamos rompido com o conservadorismo e os aspectos reacionários na nossa cultura e o internacionalismo da indústria era uma realidade⁵. Identificou-se que nem tudo de ruim vinha de fora, localmente tínhamos males e estes precisariam ser explicitados. Aqui o mundo rural e as cangaceiras ganharam destaque no cinema, de acordo Tolentino por dois aspectos: ali estava a força do patriarcalismo, responsável pelo conservadorismo no processo de modernização; o outro aspecto seria o misticismo ingênuo e renitente das populações rurais, suas belas imagens dos santos de barro, dos devotos, dos rituais coloridos, dos benditos e dos beatos, aqui as mulheres do sertão seco seriam as guardiãs dessas relíquias que vivam as contradições da necessidade de serem preservadas e superadas.

4. Referência Bibliográfica

ARAÚJO, Antonio Amaury C. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço Editora, 1985.

5 Cf.: SANTOS, Caroline Lima. O Nacionalismo e o desenvolvimentismo: intelectuais, produção cinematográfica e reforma agrária. In: CLOUX, Raphael F.; FERREIRA, Edemir Brasil. **Hegemonia e Resistência no Brasil**: Política, História e Educação. Salvador: Kawo-Kabiyesile, 2012.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estrela dos Santos Abreu e Claudio Santos. Campinas-SP: Papirus, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas lingüísticas**: o que falar quer dizer. 2º edição. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 81-126.

CÂMARA, Antonio da Silva; LESSA, Rodrigo (org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no Cinema Brasileiro**. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 109-141.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. V.1 a verdade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença Feminina no Cangaço**: Práticas e Representações (1930-1940). Dissertação (Mestrado em História). Assis-SP: UNESP, 2005.

GINZBURG, Carlo. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: _____ . **Olhos de Madeira**. Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUARESCHI, Pedrinho A; JOVCHELOVITCH, Sandra. (org). **Textos em representações sociais**. 2º Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2º ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006

LIMA, Caroline de Araújo. Mulheres em Movimento e sua invisibilidade. In: **Revista Universidade e Sociedade** (Brasília), v. 58, 2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A; JOVCHELOVITCH, Sandra. (org). **Textos em representações sociais**. 2º Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto. 2005. p.115-202.

_____. História e Arte, História das Artes ou Simplesmente História. In: **Fronteiras: Histórias**. Florianópolis - SC: Anais XX Simpósio Nacional ANPUH, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n.º 3, 1989, p. 3-15.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço**: História Popular. 4º edição. São Paulo: Global, 1991.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2007.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Sobre o conceito de representação: Etnicidade e análise histórica das imagens cinematográficas. In: Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo e Flávia Florentino Varella (orgs.). **Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?** Ouro Preto: Edufop, 2009. ISBN: 978-85-288

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997, p. 275-353.

SILVA, José Luís de Oliveira e. **História, cinema e representação**: a significação imagética do sertão no recente cinema brasileiro. In: <http://www.insite.pro.br/2008/04.pdf>, acesso 20 de setembro de 2009.

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

WOLFF, Cristina Scheibe. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: BASSANEZI, Carla Pinsky; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, p. 423-446.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do desengano**. São Paulo: Brasiliense, 1989.