

Costurando o Tempo: estruturas cronotópicas na série *Entre Irmãs*¹

Maria Cristina Palma MUNGIOLI²
Flavia Suzue de Mesquita IKEDA³
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Este trabalho discute a interrelação tempo-espaço como elemento determinante para a construção narrativa e para a produção de sentidos na minissérie brasileira *Entre Irmãs* (Globo, 2018). A abordagem ancora-se no conceito de cronotopo de Bakhtin (2010; 2018). A minissérie apresenta como eixos importantes para análise os arcos narrativos das personagens, que apresentam como característica o tratamento de forma paralela da trajetória biográfica de duas irmãs, a dualidade simbólica sertão-litoral e o limiar do país entre o arcaico e o moderno. Destaca-se ainda na construção discursiva da série o tensionamento de questões sociais e de gênero. No que tange à classificação genérica, amparamo-nos nas propostas de Benassi (2011) para definir o telefilme em fragmentos.

Palavras-chave: TV; *Entre Irmãs*; poética das séries brasileiras; temporalidades; cronotopo.

Introdução

O presente trabalho se propõe a discutir a interrelação tempo-espaço como elemento determinante para a construção narrativa e produção de sentidos na minissérie brasileira *Entre Irmãs* (Globo, 2018). A abordagem ancora-se no conceito de cronotopo de Bakhtin (2010; 2018). A minissérie apresenta como eixos importantes para análise os arcos narrativos das personagens, que apresentam como característica o tratamento de forma paralela da trajetória biográfica de duas irmãs, a dualidade simbólica sertão-litoral e o limiar do país entre o arcaico e o moderno. Destaca-se ainda na construção discursiva da série o tensionamento de questões sociais e de gênero, que se mostram por meio de conflitos que, embora situados nos anos 1930, dialogam com questões presentes no momento de veiculação da obra, ou seja, 2018.

No que tange a minissérie brasileira, cabe destacar que já há algumas décadas o formato se destaca no panorama da produção ficcional nacional televisiva por refletir

¹ Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Doutora no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e na Escola de Comunicações e Artes da USP. Líder do Grupo de Pesquisa GELiDis-ECA/CNPq., e-mail: crismungioli@usp.br.

³ Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP, membro do Grupo de Pesquisa GELiDis-ECA/CNPq. e-mail: flaviasuzue@usp.br.

marcas de originalidade raras “[...] na ficção televisiva, até mesmo em um universo fictício já *per se* original como o da teledramaturgia brasileira” (BALOGH, 2004, p.96).

Para Munglioli (2010, p. 60),

[...] pode-se dizer que os bons resultados colhidos por essas produções devem-se, em grande parte, a uma proposta que busca aliar a qualidade de temas e obras de reconhecido valor social e estético ao trabalho de autores experientes, cujos roteiros, produzidos em grande cumplicidade com diretores talentosos e elencos exaustivamente preparados [...] têm conseguido desenvolver obras de elevada qualidade.

A essas características das minisséries brasileiras que vêm sendo construídas ao longo de décadas pela Globo, cabe acrescentar como ponto importante para a constituição do cenário atual de produção audiovisual a Lei 12.485, de 2011, a Lei da TV Paga, que entrou em vigor em 2012, e incentivos para o financiamento de obras audiovisuais, que vêm configurando novos formatos de coprodução entre emissoras e produtoras independentes. É o caso das séries *Felizes para sempre* (2015), do diretor Fernando Meirelles, exibida na Globo, produzida com a O2 Filmes, e de séries por temporada como *A Garota da Moto* (2016), exibida no SBT e produzida com Mixer Filmes, posteriormente veiculada no canal pago Fox Life.

No caso da Globo, tem sido cada vez mais comum o cruzamento entre as janelas do cinema e da televisão, especialmente por meio da produção de filmes para o cinema que são desdobrados em minisséries exibidas no canal aberto e disponíveis na plataforma *streaming* Globoplay. Exemplos recentes são *Malasartes* (2017), de Paulo Morelli, e *Gonzaga de Pai pra Filho*, de Breno Silveira, mesmo diretor de *Entre Irmãs*.

Entre Irmãs é uma versão reeditada do longa-metragem lançado em 12 de outubro de 2017, poucos meses antes da estreia na televisão, em 2 de janeiro de 2018. Há ainda uma terceira versão da minissérie que foi também colocada na Globoplay, na qual foram acrescentadas novas cenas excluídas das duas edições anteriores.

Inspirada no romance *A costureira e o cangaceiro*, de Frances de Ponte Peebles⁴, *Entre irmãs* conta a história de Emília (Marjorie Estiano) e Luzia (Nanda Costa), irmãs criadas no agreste pernambucano na primeira metade do século XX e que na adolescência são separadas por contingências do destino e por suas decisões. Os roteiros adaptados para os formatos de cinema e televisão são assinados por Patrícia Andrade, parceira de Silveira nos longas-metragens *2 filhos de Francisco* (2005) e *Gonzaga, de pai pra filho*

⁴ Lançado originalmente em inglês, em 2009, com o título *The Seamstress*, no Brasil saiu pela Editora Nova Fronteira no mesmo ano.

(2012). Especialmente na televisão, a autora colaborou em *O canto da Sereia* (2013), para a Globo, e na série *Preamar* (2012), para HBO. O diretor Breno Silveira também assina a série *I contra todos*, produzida pela sua produtora Conspiração Filmes para o canal Fox Prime, que em 2018 exibe a terceira temporada.

No que concerne à estrutura, a minissérie *Entre Irmãs* manteve a organização narrativa linear do filme, do qual alguns pontos de virada de trama foram explorados como corte entre capítulos, adaptando-os ao princípio televisivo de criação de gancho. A esse respeito, é interessante observar o predomínio da trama da personagem Emília na minissérie, posto que é em momentos críticos da sua história que se encerram todos os episódios.

O formato minissérie brasileira

O formato minissérie surgiu na Globo em 1982, sendo a primeira *Lampião e Maria Bonita*. As produções eram destinadas ao horário das 22 horas, dedicado a séries que por sua vez substituíam os “enlatados” norte-americanos e direcionam-se para um público “pretensamente mais bem informado e exigente que, por isso, aceitaria melhor produções de caráter inovador, crítico ou desafiador” (MUNGIOLI, 2009, p.593).

Destaque-se que a qualidade pode ser creditada ao fato de as obras começarem a ser produzidas com os roteiros dos episódios escritos, o que possibilita um planejamento mais preciso da produção e de toda a equipe de criação.

As marcas de autoria e a clausura da minissérie em relação aos demais formatos de ficção na TV a tornam ideal para as adaptações da literatura, pois o formato representa o seu congênere mais próximo em termos audiovisuais, posto que é o produto que menos se insere nos moldes da “estética da repetição” ou neobarroca tal como concebida por Omar Calabrese (BALOGH, 2004, p.95-96).

A partir da classificação genérica proposta por Benassi (tratando da televisão francesa), definimos *Entre Irmãs* como *mini-feuilleton*, um telefilme por fragmentos (“*téléfilm par fragments*”), “fórmula de compromisso entre a tradição cinematográfica e a produção serial”⁵ (JOST; LEBLANC, 1994, p.89, apud BENASSI, 2011, p.84).

Benassi propõe uma classificação de formas para a ficção televisual plural (contemporânea) a partir de dois pilares: o folhetim e a série⁶, tendo cada um seus gêneros internos e estes, subtipos. Para o autor não é possível falar em gêneros puros na televisão,

⁵ As traduções de textos estrangeiros referidos neste foram feitas pelas autoras.

⁶ A terceira forma teórica da teleficção seria o *téléfilm*.

caracterizada por formas ficcionais híbridas que a partir dos anos 1990 se complexificam e diversificam ainda mais.

Em sua forma pura, o folhetim poderia ser definido como “forma ficcional narrativa na qual a unidade diegética é fragmentada em episódios de igual duração” (BENASSI, 2011, p.77), constando em seu interior dois subgêneros distintos nomeados pelo autor como folhetim canônico e folhetim serializante. No presente artigo, interessamos especialmente o folhetim canônico, apontado como herdeiro direto dos folhetins literários e cinematográficos, e seu subgênero denominado por Benassi telefilme por fragmentos.

O telefilme por fragmentos é especificamente televisual, uma forma ficcional que permite mais tempo para que as histórias internas à obra sejam mais bem desenvolvidas que em um filme para o cinema (BENASSI 2011, p.85). O estudioso francês identifica que a narrativa do mini-folhetim é especialmente apropriada para adaptações literárias. Um dos fatores que distinguiria a ficção televisual do teatro e do cinema, portanto, é ligada ao tempo da narração ou tempo de tela estendido.

No caso de *Entre Irmãs*, é possível constatar o tratamento no formato seriado e no de filme referentemente a esse aspecto. Quanto a duração, o filme para o cinema tem 160 minutos de projeção, enquanto os quatro capítulos da minissérie disponíveis atualmente por *streaming*- sobre os quais se baseia o presente artigo- somam 169 minutos. A maioria dos acréscimos se refere à interação entre as irmãs.

Além da serialidade episódica construída na formatação da obra para a demanda do meio televisivo, cotejamos também a estrutura intradiegética da minissérie, ambientada na região da caatinga pernambucana - ligada diretamente a um imaginário de sertão nordestino cujos pilares audiovisuais remontam a uma tradição cinematográfica brasileira e também uma recorrência temática flagrante em minisséries anteriores da Globo que exploravam as relações ou as contingências sociais e ambientais entre a região litorânea (urbana e mais desenvolvida) e o sertão (notadamente a caatinga) como espaços sociais e humanos específicos, muitas vezes, portadores de dicotomias insuperáveis. Apenas como exemplos dessa abordagem citamos *Lampião e Maria Bonita* (1982), *O Pagador de Promessas* (1988) e *Guerra de Canudos* (1997).

O cronotopo da minissérie: o sertão e a cidade nos anos 1930

O termo cronotopo define para Bakhtin as relações temporais e espaciais estabelecidas no interior das obras, sendo uma característica conteudística-formal da literatura. Dessa maneira, em arte e literatura as definições de tempo e de espaço não podem ser separadas, sendo ainda marcadas por uma perspectiva emocional (BAKHTIN, 2010, p.349).

Assim, os cronotopos determinam o gênero e as variedades de gênero na literatura. “Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 2010, p.355).

Outra faceta do cronotopo é seu aspecto figurativo, pois é ele quem fornece as referências espaço-temporais como elementos inseparáveis que configuram os conflitos das tramas e as ações das personagens que só podem ter lugar naquele espaço e momento sociais. Destaque-se que apesar de tratar especificamente da literatura, na qual tais referências não são construídas na modalidade verbo-visual pelo dispositivo, mas sim por meio da modalidade verbal, o conceito cronotopo e suas discussões, *mutadis mutantis*, são aqui empregados com a intenção de ampliar as possibilidades de análise em relação à minissérie televisiva, entendendo-a como parte integrante do interdiscurso⁷ constitutivo das minisséries brasileiras.

Bakhtin (2010) destaca tipologias de cronotopos identificados como variantes estáveis do romance em momentos remotos de sua evolução. Tratemos de alguns desses cronotopos, que nos servirão para orientar a abordagem da minissérie *Entre irmãs*.

Os cronotopos do encontro e da estrada são relacionados entre si, posto que na estrada se ampliam as possibilidades de encontros, unindo em um ponto espacial e temporal pessoas diferentes, separadas normalmente por convenções sociais ou geográficas. A estrada e o encontro tendem para o conflito ou a conciliação, para a mudança, a perspectiva da passagem do tempo. Em contraposição a esses tipos, os cronotopos do castelo e da cidadezinha são marcados pela imobilidade temporal a que remetem, sendo marcas de relações sociais retrógradas e implicadas com a hierarquia.

⁷ Baseando-nos em Eni P. Orlandi, in: Análise de discurso: princípios e procedimentos, consideramos que o interdiscurso se estabelece a partir das relações entre memória e discurso. Para a autora, o interdiscurso é “(...) aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja: é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.”

Segundo Bakhtin (2018), referindo-se aos romances, estes não podem ser determinados como formas puras segundo uma classificação dada, mas operam em registros que os vinculam a um e/ou outros modelos, que revezam a acentuação ao longo do tempo e das obras. Para ele, “Uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance” (BAKHTIN, 2018, p.205).

Ainda, cada cronotopo pode conter uma infinidade de cronotopos menores, sendo cada tema ligado a um cronotopo, posto que um acontecimento só pode se realizar em um determinado espaço e seguindo uma determinada relação temporal.

Do ponto de vista da produção de sentido, as relações espaço-temporais da obra literária e artística, de um modo geral, configuram-se como uma espécie de denominador comum onde se aglutinam, se debatem e, enfim, de onde emergem as particularidades dos seres construídos por meio das interações sociais. (MUNGIOLI, 2013, p.107).

Empregando uma metáfora presente no discurso da minissérie, podemos dizer que precisamente na costura dos acontecimentos públicos e pessoais que os destinos de Emília e Luzia são definidos. Vindas do mesmo tecido, filhas dos mesmos pais, criadas juntas pela tia, educadas na profissão de costureiras, as contingências da vida e as escolhas de cada uma as conduzem a lugares diferentes e diferentes desfechos para suas vidas.

É possível aproximar a narrativa do que Bakhtin (2018) identifica como características do romance de formação do tipo realista, em que o tempo histórico e a passagem do tempo são levados em conta a partir da emergência cronológica da própria vida das personagens e das transformações dos meios em que se inserem.

À diferença de outras formas de narrativa em que o caráter da personagem é imutável ao longo das tramas, como nos tempos épicos e de aventuras, Bakhtin descreve que no romance de formação:

A mudança do próprio herói ganha significado no enredo e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do destino e da sua vida (BAKHTIN, 2018, p.220).

O autor define cinco tipos de romance de formação, diferentes entre si pelas relações que estabelecem uns com os outros e com o ambiente, sendo o último deles o do tipo realista, no qual a “[...] formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com

sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico” (BAKHTIN, 2018, p.221).

Entre Irmãos passa-se nos anos que antecederam e sucederam o golpe de 1930, que impactou fortemente a relação do Estado com as microestruturas de poder no interior do Brasil, notadamente no Nordeste (FAUSTO, 2001). Tal horizonte histórico acaba se configurando como o tecido que compõe a trama das protagonistas, marcada pela grande seca de 1932 que atinge a região Nordeste.

Era bandeira de Getúlio Vargas (Tenório Vargas na série) a unificação do país e a redução dos poderes regionais nos estados e territórios. A persistência no tempo e o êxito do Cangaço no agreste e sertão do Nordeste alinhava-se aos modelos de gerência do coronelismo e da exploração da pobreza na contramão de uma prometida nação moderna. Assim, ao passo que, na série, o país importa recém inventadas metralhadoras, o bando da “Costureira”, codinome do cangaço de Luzia, é dizimado.

Os anos 1930 são também de acontecimentos sociais e culturais intensos. A imprensa, principal meio de atualização de informações na época, as revistas e o cinema traziam informação e entretenimento para as cidades que gradativamente ficavam mais povoadas. Capital do estado, Recife representa o brilho da modernidade, o sonho de um futuro prometido com o gelo, o carro e a eletricidade, mas também dos conflitos sociais e da tensa revolução dos costumes. É para lá que Emília se muda depois do casamento, frequentando festas e salões, é onde conhece o sonhado mar e se decepciona com o resultado de suas escolhas.

A emergência do caráter cronotópico na minissérie dá-se com diferentes matizes. Primeiro em Taquaritinga do Norte, depois em Recife e na caatinga. Esta, apesar de poder ser identificada como caminho, estrada, apresenta-se para a vida dos cangaceiros como uma casa, um castelo, um fim em si mesmo. Não existe a perspectiva de transformação nesse espaço aberto, mas a perpetuação da luta sanguinária construída historicamente e que rege as relações de poder naquela microrregião e a recusa em aceitar as transformações que vêm da capital.

Destacamos uma outra relação cronotópica importante, os cronotopos do autor e dos espectadores da obra, pois “a relação tempo-espaço é dinâmica e organicamente construída de maneira concomitante pelo autor, obra e leitor na medida em que todos se inserem no quadro da comunicação dialógica” (MUNGIOLI, 2013, p.107).

O livro que deu origem à minissérie *Entre Irmãs* foi escrito por uma jovem pernambucana criolada nos Estados Unidos. Apesar da ligação pessoal com o interior do estado (para onde ia na infância), o ponto de vista da autora sobre a questão revela sua ancoragem na modernidade desde a escolha das protagonistas femininas. Inspirada em relatos diversos sobre o cangaço real, a forma como é narrada a transformação de Luzia em uma capitã do cangaço pode ser vista como o atendimento a um desejo contemporâneo de tomada de poder feminina sem abrir mão da fantasia do amor (PRIORE, 2013, p.65), para além de refletir a realidade da época e de personagens reais como Maria Bonita e Dadá.

Para a adaptação audiovisual de *Entre Irmãs* optou-se por organizar os acontecimentos descritos no romance formando uma linha temporal cronológica linear, partindo da infância das duas irmãs à adolescência e o começo da vida adulta, com o mórbido destino de Luzia e uma nova aventura para Emília.

São poucos os *flashbacks*, os quais não acrescentam novas informações, apenas intensificam a dramaticidade dos acontecimentos presentes (como, por exemplo, ocorre na cena em que Emília, desesperada com a vida ao lado do marido, lembra de uma conversa, quando a irmã a alertou do perigo de se decepcionar com o sonhado príncipe encantado).

O couro e a seda

O primeiro plano da série, uma tomada aérea sobre a caatinga, mostra que o cenário da história é um lugar ermo, isolado pela geografia, remetendo à abertura do clássico do Cinema Novo *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Gradativamente ouve-se a voz de duas meninas cantando *Mulher rendeira*. Aqui, mais uma referência cinematográfica: o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto abre com um cortejo de cangaceiros ao som da mesma canção. Em *Entre Irmãs*, a doçura das vozes de meninas prenuncia nos primeiros minutos que se trata de uma história passada no cenário do sertão, recorrente também na televisão, mas que se apresentará sob um ponto de vista dito feminino. Tal ênfase nas protagonistas e heroínas, aliás, chama atenção como frequente nas minisséries brasileiras (BALOGH, 2004, p.100).

A história de Emília e Luzia começa a ser contada a partir de um acontecimento da infância, durante o qual são apresentadas características das personalidades de ambas e que terão impacto nas escolhas e destinos das protagonistas. É nessa sequência que

ficamos sabendo que elas perderam os pais ainda pequenas. Tal situação as deixa sob os cuidados da tia materna, Sofia (Cyria Coentro), costureira reconhecida por seu trabalho na cidade.

Emília é medrosa e meticulosa, nunca conheceu o amor do pai, enquanto Luzia é destemida e carrega consigo um canivete que ganhou dele. Durante um desafio, Emília assusta Luzia, que cai de uma árvore e fica à beira da morte. A tia reza para Santo Expedito. Na sequência, Luzia já crescida reza para o mesmo santo. Como sequela do acidente, convive com uma deformidade em um cotovelo, que permanece sempre dobrado. Por conta disso acredita que jamais viverá um romance e permanecerá para sempre na casa da tia.

Emília, por outro lado, sonha com a vida na capital e reza para santo Antônio pedindo por um bom casamento que lhe permita deixar Taquaritinga do Norte, cidade que personifica para ela o atraso e a falta de perspectiva de mudança. Oferece ao santo uma flor de tecido “Fazer o quê, se nessa terra não nasce flor?”. Tem um plano de vida traçado e luta para segui-lo.

Educadas pela tia, alfabetizadas e ensinadas no ofício de costureira, as irmãs atendem principalmente à família do coronel Pereira (Cláudio Ferrário). Suas vidas serão transformadas pelos encontros fortuitos com dois homens: o estudante de Recife, Degas (Rômulo Estrela), e o cangaceiro Carcará (Júlio Machado).

O primeiro encontro ocorre quando Emília ajuda Degas a desempacar o cavalo em uma estrada e se encanta pelo rapaz. Carcará entra na vida de Luzia flagrando-a soltando passarinhos de proprietários de Taquaritinga que apoiavam o cangaceiro. Ele a deixa partir, mas logo se encontram de novo e ela é obrigada a segui-lo.

A partir daí as histórias das duas irmãs são contadas em sequências intercaladas, geograficamente muito distantes, mas relacionadas entre si pela coincidência nas etapas de vida (casamento, gravidez desencaixe social, fortalecimento, morte do marido, emancipação), pela concomitância temporal e pela costura.

Para as duas, os encontros se dão em diferentes cronotopos (na paisagem seca, na caatinga, nas fazendas, nos canteiros de obras da estrada para Luzia; nos salões, nos eventos sociais e na praia para Emília), cada um determinante para os respectivos acontecimentos nas vidas das personagens.

A Recife é apresentada como uma cidade grande e moderna, aberta para receber com entusiasmo as novidades do estrangeiro, como mostra a passagem do Zepelim

(reconstituída digitalmente). Por outro lado, a capital também é palco de tensões sociais e políticas, impondo cobranças sobre a vida privada que são limitadoras.

A sonhadora Emília alcança o status que almejava, mas vê repetir-se uma lógica perversa em que cada cena que mostra uma alegria, um passo a caminho da vida moderna, segue-se um contragolpe que a relembra de que essa não pode ser alcançada no palácio da família do marido. Como o castelo dos romances descritos por Bakhtin, o palácio dos Duarte Coelho encarcera uma postura anacrônica diante da sociedade em transformação.

Sua sogra, apegada às convenções da alta sociedade pernambucana, investe em educar Emília no que considera os bons modos da capital e seu sogro dedica-se à Frenologia, buscando em características físicas indícios da tendência criminosa. Mas é ele também quem importa, a pedido do governo Vargas, as modernas metralhadoras alemãs.

Entre os acontecimentos frustrantes de Emília em Recife, um que será determinante para seu desfecho é quando a moça do interior se permite beber, dançar e se divertir no carnaval e choca-se ao flagrar Degas aos beijos com Filipe, filho do coronel Pereira. Como um Gatsby, Emília é atirada de volta a um papel subalterno e é chantageada pelo marido para manter o segredo. O moderno Filipe é também um jovem apoiador de Vargas, o grande inimigo do cangaço.

Como procuramos demonstrar, os conflitos de Emília e suas injunções, no que tange a seu papel social e desejos pessoais, na sua jornada de autoconhecimento só poderiam se passar em um cronotopo de metrópole, espaço aberto que se define pela reunião de diferentes pessoas, a visualização de diferentes formas de realização. O destino de Emília, que afinal se lança ao mar em busca de sua autonomia, é o destino de quem não pode viver sob nenhum dos modelos de opressão que se apresentaram como opções. Pode ser interessante pontuar que uma de suas ações referentes a uma postura mais autônoma diante da vida é aprender inglês, renunciando sua viagem.

O sertão em série

Em contraposição às pontes iluminadas do Recife, *Entre Irmãs* apresenta a caatinga do agreste e sertão de Pernambuco, para onde Luzia é levada por Carcará. No caminho de Luzia, repete-se a secura e a violência conhecida em representações do sertão nordestino no audiovisual brasileiro desde meados do século XX.

O cinema já apresentava o cangaço no Brasil desde a década de 1920, especialmente registros documentais. Os primeiros filmes foram *Filho sem mãe*, de 1925 e *Sangue de irmão*, de 1926. Em 1936 é feito o filme *Lampião, rei do cangaço*, do libanês Benjamin Abrahão, com imagens captadas do bando do cangaceiro em atividades mundanas, o cotidiano dos integrantes no lugar de batalhas (DIDIMO, 2010).

Na literatura, o interesse no sertão aparece como tendência do regionalismo, expresso em obras de autores distintos como Euclides da Cunha e Graciliano Ramos. Na chamada terceira fase, também conhecida como regionalismo de 1930, Antônio Cândido destaca a tendência de escritores a transpor uma consciência diferente sobre a nação, mostrando o atraso não como consequência de trajetória individual, mas como reação à situação de opressão e desvantagens de vida que a sujeita (MUNGIOLI, 2006, p.211-212).

O cenário do sertão se destaca em obras cujo destaque varia entre a percepção como espaço de atraso e arcaísmo, negação da modernidade e da integração e a de reduto de uma noção de brasilidade íntima e essas escrituras refletem sobre as produções do cinema, inclusive diretamente. Lançado em 1953, *O cangaceiro* foi primeiro filme brasileiro premiado no Festival de Cannes. Escrito e dirigido por Lima Barreto, teve os diálogos escritos por Raquel de Queiroz, expoente do regionalismo na literatura.

Como na história de Luzia, o ponto de partida de *O Cangaceiro* é o sequestro de uma mulher por um grupo de cangaceiros que depois se transforma em uma história de amor. A moça, entretanto, mantém-se com o objetivo de voltar à vida fora do cangaço.

O sucesso de *O Cangaceiro* inspirou a produção de outros filmes, cujas estética e temática coincidem em um tratamento que foi chamado de *northens* ou *northeasterns* / *nordestern*, referência ao gênero *western* do cinema norte-americano, uma influência visual explícita. “Eram filmes que suprimiam as implicações sociológicas, históricas e econômicas do cangaço e realçavam o caráter aventureiro e espetacular da violência” (LUCAS, 2012, p.13).

As narrativas sobre o sertão chegam aos 1960 como oportunidade para abordar temas amplos da realidade nacional. São desse período os filmes *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *A hora e a vez de Augusto Madraga* (1966), de Roberto

Santos. Cada um apresentando uma face do sertão que se tornaria referência para a cinematografia e a televisão brasileiras desde então.

Na denominada retomada do cinema brasileiro, o sertão e o cangaço voltam a surgir de maneira recorrente. *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, revisita o cangaço a partir da história de Benjamin Abraão, trazendo uma perspectiva humanizada sobre o tema. Lampião e Maria Bonita posam, comem, se penteiam, se agradam, usam perfume, vão ao cinema. Se não há o desenvolvimento profundo da história do casal, fica clara a perspectiva de que o cangaço era um espaço onde a vida acontecia para além da violência. Outros filmes a serem mencionados são *Corisco e Dadá*, de 1996 e a refilmagem de *O Cangaceiro* (1997), mas desde então é possível enumerar algumas dezenas de filmes com tal ambientação. O próprio diretor Breno Silveira usa tal espaço na cinebiografia de Luiz Gonzaga já mencionada.

Na Globo, a partir da década de 1970 e sobretudo na década de 1980 surgem obras como a já citada *Lampião e Maria Bonita e Padre Cícero* (1984), além de unitários como *Morte e Vida Severina* (1982). A minissérie *Grande sertão: veredas* (1985), adaptação da obra-prima de Guimarães Rosa levou à TV o sertão mineiro, o sertão que habita o Sudeste. Nos anos posteriores, destacaram-se *Uma mulher vestida de sol* (1994) e *A pedra do reino* (2007), de Luiz Fernando Carvalho, *O auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes todas adaptações de livros de Ariano Suassuna. O especial *Os homens querem paz* (1991) é outro exemplo da apresentação de um cangaço romantizado.

A cangaceira

Nessa limitada enumeração de tratamentos do sertão e do cangaço no cinema e na televisão, ressaltamos as citações às mulheres. As histórias de Maria Bonita e Dadá são referências. Sabe-se que a primeira era casada quando resolveu acompanhar o bando de Lampião, e na minissérie exibida em 1982, o casal é mostrado de forma romântica.

Dadá é retratada no filme *Corisco e Dadá* (1996) na história que vai do seu sequestro e estupro, ainda adolescente, à morte de Corisco, depois de ela já ter crescido, se integrado à vida do cangaço e se afeiçoado a Corisco, que a ensinara a ler e a atirar. Também a ostentação dos cangaceiros é retratada, as joias, o apreço pelos adereços e pela costura.

Pelos atributos como costureira e bordadeira, ressalte-se, Dadá é conhecida por ter iniciado a moda dos cangaceiros andarem com bornais bordados coloridos, somando-

se às medalhas, cartucheiras cruzadas e estrelas para formar uma certa estética do cangaço.

A Costureira, como ficou conhecida Luzia no Cangaço, remonta em parte as histórias dessas duas mulheres. Sua partida ao lado de Carcará está entre a completa concordância de Maria Bonita e a imposição sofrida por Dadá. Como as duas, ela se integra ao cangaço mas mantém a ligação com os papéis tradicionais da mulher na sociedade da época.

Seduzida por Carcará, Luzia vai se encantar pela vida de aventuras do amado e viver cenas românticas que contrapostas ao ambiente do inóspito sertão nordestino prefiguram sua impossibilidade de realização amorosa no contexto ditado pelo mundo que enforma o cangaço e a dureza da vida real das mulheres nesse universo. Luzia tem um filho, batizado de Expedito e que entrega finalmente aos cuidados da irmã. A história de Dadá, cangaceira na vida real, inclui sete filhos, todos entregues para serem criados por outras pessoas.

Se as condições ambientais e a vida nômade obrigavam as mulheres a aprenderem a viver em condições precárias, por outro lado exigiam uma divisão de tarefas diferente do que era padrão nas suas casas. Partir para o cangaço podia ser visto como uma possibilidade das moças se livrarem da vigilância familiar e, possivelmente, de um casamento arranjado pela família à sua revelia.⁸

No caso de Luzia, como declara a própria personagem, foi a possibilidade de não ficar para trás e ser obrigada a seguir a vida que a tia possibilitava. A Costureira extrapola o papel de companheira, tornando-se ela própria “o capitão” após a morte de Carcará. Como o próprio cangaço, estava fadada ao desaparecimento frente à chegada do Estado.

Considerações finais

A partir da minissérie *Entre Irmãs*, aqui abordada mais especificamente conforme classificação de Benassi como telefilme em fragmentos, observamos um tratamento estético apurado sobre o sertão e a capital de Pernambuco na década de 1930, cenários das trajetórias paralelas das duas protagonistas e que figuram como determinantes para a evolução dos seus enredos.

⁸ O tema é abordado no documentário de 2013 *Feminino Cangaço*, produzido pelo Centro de Estudos Euclides da Cunha, da Universidade do Estado da Bahia.

Amparamo-nos na teoria do cronotopo bakhtiniano para identificar diferentes estruturas espaço-temporais que refletem e refratam, diferentes tempos e espaços sociais, a história das personagens. Os acontecimentos das vidas das irmãs são apresentados intercalados, relacionados entre si pelas coincidências de fatos relacionados a um certo sentido natural da vida. Se por um lado as experiências levam as irmãs a finais diferentes, é possível observar a construção de uma trajetória comum de aprendizagem entre a juventude ingênua e a vida adulta realista e desencantada, ainda que sob circunstâncias em tudo distintas.

A história de duas mulheres com aspirações “modernas” dentro de um contexto reacionário tem o amor romântico como ponto nodal, posto que os destinos das irmãs são definidos pelas suas escolhas e oportunidades, mas a partir e através da busca ou do encontro do amor.

Remetendo a relatos históricos e também a construções ficcionais em torno do cangaço nordestino, a jornada de Luzia liga-se a abordagens históricas sobre sertão, tomado como símbolo de atraso, e à participação feminina no começo do século XX. Outrossim, identifica-se com debates atuais ao apresentar uma mulher que supera o lugar de companheira do homem para tornar-se protagonista das batalhas. Tal leitura emancipatória é reiterada na história de Emília, irmã que sonhava com o amor e a vida moderna e opta finalmente pela autonomia.

REFERÊNCIAS

BALOGH, A.M. Minisséries la crème de la crème da ficção na TV. **Revista USP**, São Paulo, n.61, p.94-101, março/maio 2004.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BENASSI, S. Sérialité(s). In: SEPULCHRE, S. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Édition De Boeck, 2011.

DIDIMO, M. O Cangaço no cinema brasileiro. **Revista da Academia Cearense de Letras**. v.115. n.71. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 2010.

FAUSTO, R. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

FEMININO cangaço. Direção: Lucas Viana; Manoel Neto. Produção Manoel Neto; Qhele Jemina. Salvador: Centro de Estudos Euclides da Cunha; Web TV Uneb, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

HAMBURGER, E. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, n. 82, 2011.

JOST, F. Amor aos detalhes: Assistindo a Braking Bad. **Matrizes**. V.11. No 1. jan/abr 2017. p.25-37. Disponível em: <www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/131623/127910>. Acesso em: 05 jun. 2018.

_____.; LEBLANC, G. **La télévision française au jour le jour**. Paris: Anthropos/ INA, 1994.

LUCAS, M.R.L. Narrativa e paisagem no cinema brasileiro: imagens do sertão. In.: III Congresso Internacional ASAECA, 2012, Córdoba. **Anais do III Congresso Internacional ASAECA**. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2012. v. 1. p. 1-13. Disponível em:< http://asaeca.org/aactas/lucas_de_lucena__meize_regina_-_ponencia.pdf >. Acesso em: 02 jul. 2018.

MUNGIOLI, M.C.P. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017, Curitiba. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba 04 a 09/09/2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2621-1.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2018.

_____. Minisséries brasileiras: um lugar de memória e reescrita da nação. In.: CASTRO, Gisele G. S.; BACCEGA, M. A. (orgs.) **Comunicação e consumo nas culturas local e global**. São Paulo: ESPM, 2009. p. 578-603.

_____. Ecos da memória da nação na Minissérie Queridos Amigos. **Revista Comunicare**, São Paulo, v.10, n.2, 2010.

_____. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador na minissérie Capitu. **Libero**, v.16, n.31, p.105-114, jan/jun 2013.

_____. **Minissérie Grande Sertão: Veredas**. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.27.2006.tde-11052009-153059. Acesso em: 2017-07-16.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas/SP: Pontes, 1999.

PRIORE, M. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo, Editora Planeta, 2013.