



MULHERES DA AÇÃO: GÊNEROS NA SÉRIE *CANGAÇO NOVO*

ACTION WOMEN: GENDER AND GENRE IN *CANGAÇO NOVO* SERIES

Raquel Seidenbaum Galdino Sampaio¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Lucas Peçanha Muniz²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Isadora Soares Araújo Macedo³

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rafaella Albuquerque de Andrade⁴

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Resumo

Em uma indústria configurada pelo olhar masculino, a representação da mulher em tela passa por uma série de questões, desde estereótipos até a falta de agência das personagens, que funcionam como objetos desse desejo. O artigo visa discorrer sobre o tema a partir do estudo de caso da série de 2023 *Cangaço Novo*, analisando a participação das personagens femininas nos pontos de virada da trama e a influência dos gêneros cinematográficos na forma de representação.

Palavras-chave: Representação feminina; série; mulher; *Cangaço Novo*.

Abstract

Inside an industry constituted by the male gaze, the representation of women on the screen goes through a series of topics, such as stereotypes and the lack of agency from the characters, who work as an object of that desire. This article aims to address the subject through the case study of *Cangaço Novo*, the 2023 series, analyzing the participation of the women on the turning points of the plot, as well as the influence of the cinematographic genders on the forms of representation.

Keyword: Women representation; series; women; *Cangaço Novo*.

¹ Mestranda bolsista CNPq do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Faz parte desde 2020 do grupo de pesquisa "NarFic Narrativas da vida moderna na cultura midiática: Do folhetim às séries audiovisuais", coordenado pela Professora Tatiana Siciliano. Tem interesse particular por estudos de representação no audiovisual, se debruçando sobre estudos de gênero em narrativas seriadas.

² Lucas Muniz é graduando em Estudos de Mídia com ênfase em Cinema e Audiovisual pela PUC-Rio. Desde 2023, atua como bolsista CNPq da Iniciação Científica do grupo Narfic: Narrativas da vida moderna - dos folhetins às séries audiovisuais, coordenado pela professora Tatiana Siciliano.

³ Isadora Soares é graduanda em Estudos de Mídia pela PUC-Rio, atualmente cursando o 2º período. Participa como PIBIC voluntária no NARFIC: Narrativas da vida moderna na cultura midiática-dos folhetins às séries audiovisuais.

⁴ Rafaella Albuquerque é estudante de Jornalismo na PUC-Rio, atualmente no 2º período. Atua como voluntária no projeto "NARFIC: Narrativas da vida moderna na cultura midiática - dos folhetins às séries audiovisuais".



INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o mercado audiovisual vem passando por uma série de transformações tanto na forma de produzir quanto no próprio conteúdo. Se as últimas décadas mostraram uma crescente adesão às narrativas seriadas em detrimento de filmes (Jost, 2012), soma-se isso à ascensão do *streaming*, que intensifica uma produção globalizada serializada em grande escala. Em paralelo, a participação de minorias nessa configuração de mercado ainda é escassa. Na televisão, em 2018, mulheres foram responsáveis por 15% da direção e 18% dos roteiros de produtos brasileiros (Ancine, 2018).

Nesse contexto de disseminação, as séries televisivas acabam por adquirir, assim como o cinema, uma função que Lauretis (1994) define como “tecnologia de gênero”. Essa perspectiva compreende o gênero como representação, e essa representação como sua própria construção. Assim, o gênero é resultado das diferentes tecnologias que constroem e reafirmam, por meio da representação, determinadas classes. Mais do que um papel passivo de apenas refletir o que previamente existe no mundo, o audiovisual é uma forma de construção - e de desconstrução - desse próprio mundo. O poder de representar dado ao olhar masculino, assim, acaba por abrir espaço para uma série de estereótipos, não apenas na construção de personagens femininas, mas nas funções narrativas delas.

Na estereotipagem, então, estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e poder. No entanto, é preciso sondar mais profundamente a natureza deste. Muitas vezes, pensamos no poder em termos de restrição ou coerção física direta, contudo, também falamos, por exemplo, do poder na representação; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder simbólico; do poder da expulsão ritualizada (Hall, p. 194).

Estereotipar, assim, constitui uma estratégia de poder que relega o grupo representado à posição de outro. Quando se trata da representação da mulher, esse fator se aprofunda ao questionar a própria função das personagens femininas em produtos de grande circulação guiados por uma narrativa clássica, uma vez que “a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca a do sujeito da narrativa” (Gubernikoff, 2009, p. 65). Personagens femininas em uma indústria



historicamente coordenada por homens, então, acabam por ser reduzidas à posição de suporte ao protagonista masculino, sob a condição de para-ser-olhada (Mulvey, 2003), objetificada em um lugar de passividade sob a qual o espectador - por meio do protagonista masculino - consegue projetar seus desejos.

A partir desse panorama, sob o guarda-chuva do grupo de pesquisa NarFic – Narrativas da vida moderna - dos folhetins às séries audiovisuais, a seguinte pesquisa visa problematizar a representação da mulher em tela e sua participação nos pontos de virada da trama, a partir de um estudo de caso. Para tal, foi feito um mapeamento das principais séries com mulheres em determinadas posições criativas (diretoras, roteiristas e *showrunners*) no Brasil para buscar a escolha da produção a ser analisada; fez-se a decupagem da série; e a revisão de literatura sobre personagens femininas em narrativas clássicas e no gênero da série selecionada.

O mapeamento focou, inicialmente, nas cem séries televisivas brasileiras mais assistidas na última década. Para isso, utilizou-se o *IMDb*, *Internet Movie Database*. No mapeamento, filtrou-se as séries produzidas no Brasil entre 2014 e 2023 nas categorias *Popularidade* e *Número de avaliações*. Dentro dessas categorias, identificou-se quais séries possuem mulheres em cargos de liderança na área artística. Em seguida, foi realizado um cruzamento de dados entre as duas categorias para definir quais as principais obras que atendem a essas demandas e a recepção crítica em grandes veículos de comunicação, como *O Globo* e *Folha de São Paulo*.

A escolhida para análise foi *Cangaço Novo*, em quarto lugar no mapeamento, uma criação dos roteiristas Mariana Bardan e Eduardo Melo, lançada em 2023. A série de drama policial e ação possui uma temporada de oito episódios e segue a vida de Ubaldo, um ex-militar com poucas memórias da infância devido a uma situação traumática, que retorna à sua cidade natal, no sertão cearense, em busca de uma herança compartilhada com suas irmãs, Dinorah e Dilvânia. Ao chegar, Ubaldo descobre um legado criminoso e, ao longo da trama, assume o papel de seu falecido pai, um famoso cangaceiro conhecido como Amaro Vaqueiro.

A trama aborda também os desafios enfrentados por uma população marginalizada, com a ajuda dos novos cangaceiros, que lidam com questões políticas na



fictícia cidade de Cratará. O desafio é materializado por meio do embate entre a população e a família de Gastão Maleiro, prefeito da cidade que adquire cada vez mais terras no local. Em contrapartida, há movimentos de resistência organizados por Zeza, tia de Ubaldo. Nesse cenário, estabelece-se uma corrida política para definir o próximo prefeito, com Gastão tentando se reeleger contra Paulino Leite, político local que possui o apoio do povo e dos cangaceiros.

No que diz respeito às personagens femininas em análise, Dinorah Vaqueiro é apresentada como membro de um grupo de criminosos. Inicialmente, ela apresenta resistência à inclusão de Ubaldo no grupo e na família. A personagem possui um caráter explosivo, ao mesmo tempo que carrega uma relação de muito afeto com Dilvânia, sua irmã, e Lino, seu namorado, além de uma fúria guardada contra Gastão, que abusou dela e de Dilvânia na infância.

Por outro lado, há Leinneanne Leite, esposa de Paulino, cuja jornada difere da de Dinorah. A personagem envolve-se romanticamente com Ubaldo e, no final, com os esquemas do novo cangaço, inicialmente parecendo desempenhar um papel de apoio ao desenvolvimento dos personagens masculinos. No entanto, ao longo da série, revela-se como a verdadeira estrategista por trás da candidatura política de seu marido, eventualmente buscando seus próprios interesses de forma mais independente.

O GÊNERO DENTRO DO GÊNERO

Ao longo dos seus oito episódios, *Cangaço Novo* transita por uma série de gêneros cinematográficos, sendo os códigos do cinema de ação e policial os mais evidentes ao longo da série. A produção segue uma tradição de relacionar o cangaço com algumas características do gênero *western*. O gênero de faroeste reúne uma série de tropos, personagens e caminhos narrativos que formulam um cinema marcado principalmente pela ação. Uma marca forte é a construção de momentos violentos, com troca de tiros e confrontos espetaculares entre forças opostas, sejam elas figuras de dentro ou fora da lei.

De qualquer modo, há algo de fundamental: o espetáculo. Mulvey (2003) afirma que o cinema dominante arquiteta uma combinação da narrativa com o espetáculo. Aqui,



ela se refere exatamente à participação da mulher enquanto momentos de contemplação erótica, mas os momentos de violência não deixam de ser uma forma de espetáculo. Esse aspecto se formula tanto pela orquestração de trilha, montagem e direção para uma cena visualmente agradável, quanto pelos próprios momentos de confronto que têm o fim em si mesmos, prolongando o avanço da narrativa.

Essa exibição da violência acaba por ser associada e direcionada a um universo masculino - tanto em termos de personagens, quanto de espectadores. Enquanto, historicamente, as mulheres são associadas a gêneros como o melodrama doméstico, outros como a ação e o *thriller* foram vinculadas ao homem (Singer, 2001), sendo os gêneros cinematográficos instrumentos da própria generalização de uma identidade de gênero. Conforme Escosteguy (2016), em sua análise da evolução dos estudos culturais feministas ingleses, eles passaram a tratar do

Interesse pela ficção romântica, pelo melodrama e pelas *soap operas*, considerados dentro do escopo de gêneros femininos, estruturas narrativas que atendem prioritariamente a um público-alvo feminino; e o foco no prazer decorrente do consumo desses mesmos produtos, compreendendo-os tanto como fonte de ideologia como de resistência (Escosteguy, p. 67).

Em um universo reinado, então, pelo dito “masculino”, qual é o lugar da mulher nessas narrativas? Em primeiro ponto, geralmente é escanteada a papéis coadjuvantes. Se não está na condição de *para-ser-olhada* (Mulvey, 2003) para congelar o fluxo da narrativa, gerar respiro para um avanço da trama violenta ou compor um outro formato de espetáculo (não um violento, porém erótico), está lá como instrumento para o desenvolvimento de um protagonista masculino.

De acordo com Santos (2010), em filmes de cangaço, muitos de seus personagens principais são representados como se não quisessem, de fato, estar ali. Embora levem uma vida com a gangue, têm desejo de sair desse contexto, apenas provisório. A mulher, muitas vezes, acaba servindo como um interesse romântico que faz com que o protagonista, de fato, desista do cangaço. Ou seja, o gênero de ação pode trabalhar a partir de uma oposição binária entre bem e mal. O lado negativo seria a vida de cangaço, que o protagonista enxerga como um caminho ruim; enquanto a mulher figuraria como o lado



positivo, “puro”, pacífico e ingênuo, na contramão da narrativa principal do filme e alheia às viradas envolvendo as forças em duelo na trama.

O próprio gênero de ação tem suas raízes em filmes protagonizados por mulheres, no que Singer (2001) define como uma leva de filmes chamada *serial-queen melodrama*, por volta da década de 1910, o que desafia por si só a própria atribuição de gêneros a gêneros. De acordo com o autor (tradução própria),

O elemento mais intrigante nos *serial-queen melodramas* dos anos dez são sua ênfase extraordinária no heroísmo feminino. Dentro de um quadro de ação-aventura sensacional geralmente associado a heróis masculinos, *serials* davam proeminência narrativa à heroína jovem e intrépida que exibía uma variedade de qualidades tradicionalmente “masculinas”: força física e durabilidade, autossuficiência, coragem, autoridade social e liberdade para explorar experiências fora da esfera doméstica (Singer, 2001, p. 221).

Essa configuração de características associadas ao gênero masculino que são transpostas ao feminino levanta uma série de questões. Para que existam protagonistas femininas em filmes e séries de tal gênero, é necessário que importem para si traços ditos masculinos? É possível se pensar que, se o cinema reforçou o papel da mulher enquanto figura passiva moldado pelo olhar agente masculino (Mulvey, 2003), ir à contracorrente dessa configuração não se trata de “masculinizar” as personagens, mas de tirá-las de uma posição de submissão. Além disso, se não existe um sujeito anterior à sua inscrição da cultura, “é somente *no interior* das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade” (Butler 2023, p. 250).

Cangaço Novo, por sua vez, opera nesse campo simbólico que o cinema utilizou para representar o cangaço. O protagonista masculino, por exemplo, é sim uma figura externa, alguém de fora que não está envolvido nas brigas políticas e nas gangues locais e, aos poucos, vai mergulhando nesse mecanismo. Não é um processo de sair do cangaço (ao menos na primeira temporada), mas sim de afundar cada vez mais nele, entrar em contato com suas origens e adquirir a mesma simbologia mística de seu pai. Dinorah, por sua vez, é a única mulher inserida na gangue, o que parece atender a uma conjuntura dos *serial-queen melodramas* de “forçar o reconhecimento de mulher-como-destaque em um mundo alienígena” (Singer, 2001, p. 231).



PONTOS DE VIRADA E PARTICIPAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS

Field (2001, p. 13) define ponto de virada como “qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção”. Em um longa-metragem, seria a virada para o segundo e o terceiro ato. Além de Field, uma série de teóricos desenvolveu e destrinchou as características e as possíveis existências de mais de um ponto de virada em uma trama. Em paralelo, retomemos a noção de prazer visual para Mulvey (2003), voltada para a representação da mulher no cinema:

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (Mulvey, 2003, p. 444).

Se uma trama narrativa clássica avança por meio de pontos de virada que impulsionam a ação, a mulher muitas vezes acaba como uma oposição a essa progressão, um desvio para agradar o olhar do espectador e do seu representante no filme (o protagonista), alheia a esses pontos de virada. Se há função narrativa, ela acaba por ser associada a algum elemento masculino (Gubernikoff, 2009).

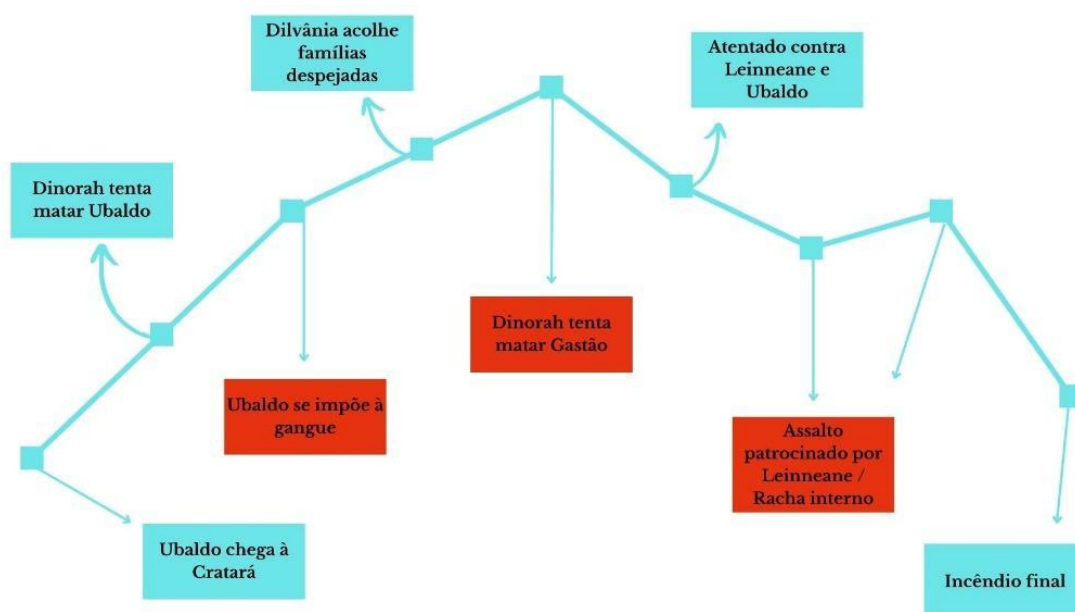
Personagens agentes são responsáveis por movimentar a trama e revelar a estrutura. Nesse mesmo sentido, enquanto personagens, muitas mulheres acabam por ter sua força achatada. King (2022) aponta que a agência, capacidade subjetiva da personagem de movimentar o enredo a partir de ações e decisões, é o aspecto mais importante da construção de um personagem, o que, por si só, envolve a mímica da subjetividade masculina, em uma falsa dicotomia entre agente ativo e vítima passiva.

Nesse sentido, vale analisar alguns momentos importantes da narrativa de *Cangaço Novo* e a participação das personagens femininas nesses pontos de virada. Assim, busca-se observar se há participação ativa, principalmente de Dinorah e Leinneane, na movimentação da trama. Se estão alheias aos confrontos e em um papel de coadjuvante servindo apenas para o desenvolvimento de Ubaldo, ou se possuem um grau maior de atividade independente do protagonista masculino ou outras personagens homens ao seu redor. O gráfico abaixo apresenta pontos importantes da narrativa para o



avanco da trama de *Cangaço Novo*, em que cada ponto representa um episódio com seus respectivos acontecimentos:

Figura 1 - Pontos de virada em *Cangaço Novo*



Fonte: Elaboração própria (2025)

Em vermelho, momentos relevantes que levam a viradas no curso de ações, alterando o estado das coisas ou acirrando as tensões entre personagens. Esses acontecimentos são a briga entre Ubaldo e a gangue, no terceiro episódio, que os leva a segui-lo como líder; o atentado falho à Gastão Maleiro por Dinorah no quinto episódio; e o grandioso assalto realizado pela gangue com a ajuda de Leinneane, que leva ao confronto interno da gangue no começo do último episódio.

O atentado de Dinorah contra Gastão ocorre em um momento que pode ser considerado o *midpoint* da série. Em seu manual, Snyder (2005) define o *midpoint* como o momento no meio do segundo ato de um filme, que retoma a intensidade narrativa e aumenta os riscos da trama. Apresenta uma situação de ascensão ou queda para os heróis ou até mesmo uma falsa vitória em relação a seu antagonista. O atentado se localiza,



temporalmente, pouco após a metade da trama, no final do episódio cinco, e é um momento que intensifica e potencializa a guerra política dos Maleiros contra Leinneane.

Esse acontecimento é uma virada que impulsiona a motivação de diversos outros personagens e prepara o terreno para o clímax da série. Há a sensação de “falsa vitória” (Snyder, 2005), uma vez que o atentado foi falho e Gastão se recupera. Ao mesmo tempo que as forças policiais começam a se fechar sobre o povo, Leinneane e Paulino são especulados como mandantes do crime, prejudicando sua campanha. Gastão, contrariando seu pai, o grande arquiteto da campanha, decide agir com mais violência e ordenar a morte de Ubaldo e Leinneane. Essa virada faz com que Leinneane apoie o grande assalto final que ocorre no episódio sete e desencadeia as ações do último episódio, assim como impulsiona Ubaldo a realizá-lo. O confronto se transforma, o antagonista ganha poder, os riscos aumentam e o terreno para o final da temporada é preparado.

É interessante como o episódio cinco, no qual o atentado a Gastão está localizado, é focado em Dinorah. No episódio enquanto estrutura isolada, ela é a protagonista. É o único episódio que começa com um *flashback* da infância da personagem (geralmente os *flashbacks* iniciais em preto e branco são focados no pequeno Ubaldo). Nessa sequência, vê-se Dinorah roubando a arma do pai para treinar e sendo agredida por isso: “isso não é brinquedo de menina”, diz o pai após lhe dar um tapa no rosto. Após realizar um assalto com o bando, sempre demonstrando seu comportamento explosivo, acompanhamos Dinorah em momentos com a irmã e, em seguida, com seu namorado, Lino.

As sequências com Lino desse episódio levantam questões importantes. Ele funciona quase como a função clichê da personagem feminina de filmes de cangaço, a contra a corrente da violência, incentivando momentos de escape com Dinorah. Isso, claro, até certo ponto da trama. Quando vão nadar em um lago, o cenário de romance logo desmorona no momento em que um funcionário anuncia que aquele açude foi comprado por Gastão. Dinorah vai a um comício de Gastão tentar angariar votos para Paulino e percebe toques inapropriados do prefeito na filha de um de seus aliados. Em seguida, ela e Lino perseguem o carro do prefeito e tentam matá-lo. Na tentativa, Lino leva um tiro e morre nos braços de Dinorah, que fica abalada pela culpa.



A motivação principal por trás do atentado foi o fato de Gastão ter abusado sexualmente de Dinorah e de Dilvânia quando ambas trabalhavam na casa de seu pai. Enquanto a primeira irmã desenvolveu um ódio palpável, a segunda fechou-se e parou de falar. Narrativas de estupro em produções audiovisuais podem ter caminhos complexos, uma vez que abordar o tema não significa, necessariamente, uma representação de sensibilidade crítica em detrimento da espetacularização do ato. Como coloca Cantuária (2023),

O clássico final hollywoodiano em que o herói enfia uma espada no coração do antagonista será o suficiente para essa mulher se curar do trauma? Diante da ineficácia do sistema penal, a solução é fazer justiça com as próprias mãos e chamar isso de empoderamento? Uma jornada em que uma mulher não prioriza a si mesma e está disposta a se autodestruir para levar um homem junto oferece algum tipo de alento ao público feminino? (Cantuária, 2023).

Assim, mais uma vez a narrativa de uma mulher giraria em torno da relação direta com um homem. Se não estão lá apenas para alimentar um arco ou a construção de um protagonista masculino, sua “agência”, a necessidade da personagem, seria por causa de (e com o fim de abalar) uma presença masculina, levando-se até mesmo à autodestruição no processo, se necessário. Entretanto, o estupro é apenas um dos fatores que motiva o atentado. Além disso, a biografia da personagem a leva a se indignar com diversas situações de abuso, voltando-se contra um outro membro da gangue no segundo episódio após perceber que ele estuprou uma menina da região.

Em relação à Leinneane, uma cena simbólica de uma das viradas da personagem é a discussão entre ela e seu marido, Paulino. Após o atentado de Gastão, seguido da tentativa de assassinato da própria Leinneane e de Ubaldo, os dois personagens tomam a decisão de realizar o assalto para que Paulino consiga, de fato, ganhar as eleições. O assalto, uma virada importante no roteiro que leva ao racha interno da gangue, só acontece com o aval e patrocínio de Leinneane. Paulino, por sua vez, está alheio à toda situação e sempre que tenta exigir algo de Leinneane de forma rude (como o paradeiro do dinheiro “dele” investido no assalto), ela o desconversa da situação, com um discurso de parceria (“estamos juntos nessa”; “é nosso dinheiro”, como diz no sétimo episódio).

Contudo, há uma mudança de discurso no último episódio. Após mostrar ao marido que conseguiu o dinheiro necessário, Leinneane recebe uma resposta agressiva,



acusando-a de transar com Ubaldo por dinheiro. Ela afirma que transa com quiser e não por dinheiro e, após ele partir para fisicalidade, trocam ameaças. Em seguida, ele afirma que eles estão juntos nessa e ela altera a resposta: “A gente não existe mais”, e afirma “teu nome está na urna, mas de agora em diante tu trabalha para mim, candidato”. É um fim para qualquer espécie de relação afetiva, e o momento em que há, enfim, a verbalização de algo demonstrado ao longo da série: Paulino é apenas uma figura por meio da qual Leinneane pode se inserir em uma disputa política e realizar, também, as movimentações da trama. Assim, demonstra-se um esforço do roteiro de uma “linguagem do desejo que desloque a figura da mulher como objeto para tomá-la como sujeito da ação” (Alves; Coelho, 2015, p. 166).

Ainda que o foco aqui seja em Dinorah e Leinneane, não se pode ignorar que outras personagens, como Dilvânia e Zeza, também possuem importância para muitos pontos de virada. Dilvânia, por exemplo, é figura importante na união do povo contra os Maleiros ao mobilizá-los e abrigá-los nos terrenos de sua família. Zeza, além de figura politizada, é a responsável pela própria configuração da trama: foi ela quem tirou Ubaldo da cidade na infância para salvá-lo.

Assim, pode-se perceber a agência das personagens de *Cangaço Novo* perante uma análise estrutural do roteiro. Suas decisões não são tomadas com um intuito apenas de alimentar um personagem masculino a realizar ações que vão, de fato, impulsionar a narrativa. O diálogo desses acontecimentos com o arco do protagonista masculino é inevitável, mas ele, por si só, não consegue operar por conta própria. Suas ações, muitas vezes, formulam-se como reações a cenários criados por personagens femininas.

A própria ascensão dele na gangue se dá por meio da oposição à Dinorah, que inicialmente funciona como sua antagonista. É apenas no terceiro episódio, com ele se inserindo de fato na gangue, que o antagonismo sai de Dinorah e parte para os políticos da cidade. Vale mencionar que Leinneane apenas aparece no terceiro episódio, exatamente como esse arquétipo de aliada em oposição aos novos antagonistas.

Isso leva à própria diferenciação das duas personagens aqui analisadas, ao considerar a interseccionalidade enquanto “ferramenta teórica e metodológica” (Hill Collins, 2017, p. 14) para pensar a presença delas. É fundamental entender ainda que a



interseccionalidade se tornou indispensável para pensar o lugar dessas mulheres na sociedade por si só. No contexto de *Cangaço Novo*, ele é vital para entender como as personagens femininas centrais são construídas e como suas experiências são moldadas por identidades plurais, uma vez que um sujeito está inserido não só nas relações de gênero, como algumas elaborações do feminismo podem recair, “mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (Lauretis, 1994, p. 208).

Sob essa ótica, Dinorah e Leinneane oferecem uma oportunidade evidente para abordagem desse conceito. Dinorah navega em um ambiente verdadeiramente hostil que a marginaliza tanto por seu gênero quanto por sua classe social. Assim, é nítido que ela procura manter uma postura dentro da própria gangue: “E agora é a quenga velha que manda na gente, é?”, diz um personagem quando ela dá uma ordem ao grupo. Leinneane, por outro lado, é uma personagem que também está em um contexto - a política e setores econômicos - que a deslegitima enquanto presença. Entretanto, uma está em uma posição de mais poder na trama, de elaborações mentais e políticas, enquanto a outra nas cenas de ação e de execução. A própria experiência do gênero se distingue, uma vez que “ao ter como objetivo a diversidade de experiências, há a consequente quebra de uma visão universal” (Ribeiro, 2017, p. 35).

Logo, se torna notório o processo que as mulheres sofrem em *Cangaço Novo* não é meramente uma questão de assumir características tradicionalmente masculinas, mas sim uma adaptação para sobreviver e prosperar em um mundo dominado por normas patriarcais, diante dos diversos marcadores e contextos que as levam a agir de determinada forma. Isso leva, sobretudo, à noção de *performatividade* de gênero e à subversão que se dá dentro dela mesma (Butler, 2023). Essa incorporação é evidente em diferentes contextos da série, mostrando como a identidade de gênero é de certa forma negociada e reinterpretada.

Por outro lado, com a centralidade de Ubaldo, a série corre o risco de render-se a alguns estereótipos comuns ao gênero narrativo, ainda mais quanto à oposição entre ele e Dinorah. Para Purse (2011, p. 84) (tradução própria), em filmes de ação, “mulheres ativas coexistem e treinam um protagonista masculino para que ele se torne poderoso, ela



provavelmente ‘prepara o caminho’ para ele”. Torna-se uma constante batalha de manter a relevância da personagem para que ela não se dilua no arco crescente do irmão. A representação feminina, assim, torna-se ambígua. Na diegese da série, as figuras masculinas (Ubaldo e Paulino) são fixadas como as figuras de poder, enquanto as duas personagens agem por trás deles. Ainda que, na extradiegese, Leinneane suplante seu marido enquanto personagem, não se pode negar o papel de Ubaldo como o protagonista, a figura central da trama, que as personagens femininas - embora consideravelmente agentes - catapultam para o poder. A possibilidade de Dinorah ser a verdadeira sucessora de Amaro não é uma possibilidade imaginada pela trama e, no final, a masculinidade impera no protagonismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se uma representação bebe exatamente de narrativas de Hollywood, é possível que qualquer esforço de construção complexa da mulher não atenda ao patriarcado nesses moldes? Diante dessa mesma lógica, é possível fazer um cinema - ou produção seriada - que seja simultaneamente *mainstream* e feminista? De acordo com Mulvey (2003),

Não importa o quão irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante de cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. (Mulvey, p. 439).

Assim, é esse mesmo cinema influente que amplifica a necessidade do prazer visual e alimenta-o de momentos eróticos com a mulher como centro. Isso se aplica não só aos termos estéticos, mas também à elaboração de roteiros. King (2022) analisa que os primeiros manuais de roteiro foram produzidos por um olhar masculino - tanto, em sua maioria, na autoria, quanto na própria escolha de personagens. Essas estruturas narrativas não foram essencialmente elaboradas para e por figuras que possuam determinados marcadores sociais, mas, ainda assim, diante de sua posição de manual para a lógica criativa, são dadas como universais. Nesse caso, a própria busca por universalidade na



indústria cultural, postulada pelos manuais de roteiro com fins financeiros, geraria um apagamento da complexidade de determinados segmentos sociais.

Nesse caso, vale ampliar a discussão para outros marcadores sociais que também lutam contra o estereótipo, como a comunidade LGBTQIA+, uma vez que o “olhar para o gênero abriria ainda a possibilidade de novas demandas, com a expansão e a força do movimento gay, depois LGBT” (Veiga, 201, p. 1356). O cinema *queer*, por exemplo, não é essencialmente apenas um cinema de personagens LGBTQIA+, embora essa seja uma característica relevante. O filme pode trazer personagens desse grupo social, porém isso não significa que sejam “filmes que apresentam uma visão de mundo *queer*, com elementos que contestem a heteronormatividade” (Araújo, 2013, p. 8) e que vá contra o que se faz no *mainstream*. Entretanto, é possível vislumbrar pequenas subversões em produções de grande escala que remetem a esse estilo.

Nesse mesmo diapasão, pode-se pensar a possibilidade de uma produção *mainstream* feminista. Se é fixada a impossibilidade de subversão da construção normativa dessas personagens no audiovisual, cristalizando o que há de mais acessível à população global como um meio inoperável no campo da crítica e da contestação a padrões pré-estabelecidos, as próprias produções acabam por ser “livradas” da responsabilidade de tentar desafiar as normas e representações mais palatáveis ao corpo social. Pode-se pensar, então, na necessidade de incorporar o *mainstream*, de dar vazão ao desejo feminino pelas vias do entretenimento (Alves; Coelho, 2015).

Se *Cangaço Novo* não é a revolução absoluta da representação feminista e faz concessões ao histórico de filmes de ação, a série fragmenta alguns de seus preceitos e abre espaço para subversões que colocam em xeque todo um rol de representações femininas e a criação de personagens unidimensionais e inoperantes. A estética, os temas e a narrativa podem não trazer uma espécie de rompimento com a normatividade, mas a construção de personagens (e presença na trama) está atenta às demandas – e às faltas – da mulher nas histórias contemporâneas.

REFERÊNCIAS



Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Participação feminina no audiovisual brasileiro (2018). **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA**: 2019.

ALVES, P; COELHO, P. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **ACENO**, Vol. 2, N. 3, p. 159-176. Jan. a Jul. de 2015. Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema (dossiê). pp.159-176.

ARAÚJO, T.B.D. Cinema Queer: O que é isso, companheir@s?. *Fazendo Gêneros 10: Desafios Atuais dos Feminismos*, 2013.

ASSIS, L.G.D. Multiculturalismo, feminismo e o cinema Hollywoodiano: A apropriação da pauta feminista pela indústria do cinema estadunidense. **Revista Comfilotec**, USP, São Paulo, ano 4, vol. 4, 2018.

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. **Revisão Técnica de Joel Birman**. Tradução de Renato Aguiar. 25 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CANGAÇO Novo. Criação de Mariana Bardan e Eduardo Melo. Direção de Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Brasil: Prime Video, O2 Filmes, 2023.

CANTUÁRIA, M. Filmes sobre estupro são como um jogo sem vencedores. São Paulo: Folha de São Paulo, 2023. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/manuela-cantuarria/2023/06/filmes-sobre-estupro-sao-como-um-jogo-sem-vencedores.shtml>>. Acesso em 28 de julho de 2023.

COLLINS, P.H. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, p. 7-17, 2017.

ESCOSTEGUY, A.C.D. **Stuart Hall e feminismo**: revisitando relações. Matrizes, São Paulo, V.10 - Nº 3 set/dez. 2016. pp. 61-76.

FIELD, S. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FISHER, Stacy. What is IMDb? Lifewire, 2022. Disponível em:
<https://www.lifewire.com/internet-movie-database-3482288>. Acesso em: 17 nov. 2023.



GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009, pp. 65-77.

HALL, S. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Tradução de Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvelo. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KING, J. Inclusive screenwriting for film and television. Oxon, Nova York: Routledge, 2022.

LAURETIS, T.D. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003. pp. 437 – 453.

PURSE, L. Action Women. In: **Contemporary Action Cinema**. Edinburgh University Press, 2011. pp. 76-93.

RIBEIRO, D. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, C.L. A Disputa do Imaginário: as representações do cangaço no cinema nacional (1950). **Domínios da Imagem**, Londrina, ano III, n. 6, p. 67-74, maio 2010.

SINGER, B. Power and Peril in the Serial-Queen Melodrama. In: Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its context. Nova York: Columbia University Press, 2001. pp. 221-269.

SNYDER, B. Save the cat! The last book on screenwriting you'll ever need. California; Michael Wiese Productions, 2005.

VEIGA, A.M. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(3): 530, set.-dez./2017