



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS**

ALISSON GUTEMBERG

O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO:
o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens

**JOÃO PESSOA
2016**

ALISSON GUTEMBERG

O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO:
o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração Comunicação e Culturas Midiáticas, linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira.

JOÃO PESSOA
2016

G983n Gutemberg, Alisson.
 O nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo
 em novas e velhas abordagens / Alisson Gutemberg.- João
 Pessoa, 2016.
 111f. : il.
 Orientador: Bertrand de Souza Lira
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
 1. Comunicação. 2. Culturas midiáticas. 3. Imagens -
 cinematografia - nordeste - Brasil. 4. Espaço globalizado.
 5. Movimento Cinema Novo.

UFPB/BC

CDU: 007(043)

ALISSON GUTEMBERG

O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO:
o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens

APROVADO EM: 29/02/2016

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira – PPGC / UFPB
(ORIENTADOR)

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva – PPGC / UFPB
(MEMBRO INTERNO)

Prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra – UNICAP
(MEMBRO EXTERNO)

*Aos meus pais, que sempre
me provam que é possível
sonhar. E a Maria, dona
do sorriso que me faz
seguir em frente.*

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter financiado esta pesquisa.

Ao meu orientador, Professor Dr. Bertrand de Souza Lira, por ter me acompanhado nesta empreitada.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, por ter sido um alicerce seguro na construção do conhecimento que permitiu esta pesquisa.

Agradeço também ao meu pai (Genaldo), a minha mãe (Sara) e o meu irmão (Anderson), por permanecerem sempre ao meu lado e por formarem as bases para o meu crescimento.

Agradeço ainda à minha namorada, Janaína, por todo afeto e carinho. Pessoa com quem compartilho o amor e a vivência acadêmica.

E, de forma especial, agradeço à minha filha, Maria, por ser o vento que me impulsiona para frente.

Por fim, agradeço a todos que, de forma indireta, contribuíram para que este trabalho tornasse uma realidade.

Meu muito obrigado!

*Antes mundo era pequeno
Porque terra era grande
Hoje mundo é muito grande
Porque terra é pequena*

Gilberto Gil

RESUMO

Nossa proposta é refletir sobre as imagens do Nordeste brasileiro na cinematografia regional contemporânea, observando o processo de representação do espaço nordestino a partir de um recorte temporal. No repertório da cultura brasileira, o Nordeste é um dos ambientes mais recorrentes, porém, ao longo dos anos, várias foram as imagens formuladas. E, desta forma, a própria construção da identidade regional perpassa por tais representações. No contexto do cinema brasileiro, a representação nordestina conheceu seu apogeu no movimento Cinema Novo, por meio da chamada trilogia do sertão (SYLVIE DEBS, 2007): *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Todavia, assim como coloca Marcelo Dídimo (2012), também entendemos que filmar o Nordeste brasileiro é uma postura que não está abstraída do conjunto histórico e político de uma época. Os olhares do cinema contemporâneo para a região abordam problemáticas emergentes no mundo globalizado, e fazem releituras e reconstruções do espaço: discutem o multiculturalismo, a relação local *versus* global, mas, muitas vezes, sem deixar de lado as estruturas simbólicas que permeiam o imaginário nordestino. Desta forma, o nosso objetivo é construir um estudo sobre a representação do Nordeste no cinema brasileiro contemporâneo e, para tanto, priorizaremos produções – dentro da perspectiva de um “cinema de autor” (AUMONT, 2008; BORDWELL, 2008) – oriundas da própria região nordestina: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) e *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014). Por entender que existe uma releitura na representação do espaço nordestino, no cinema regional contemporâneo, fizemos o nosso recorte com o intuito de observar as abordagens referentes ao Nordeste em meio a um contexto globalizado. Partimos de uma investida que busca estabelecer um diálogo entre a estética do “novo” Terceiro Cinema/Cinema Periférico Contemporâneo (PRYSTHON, 2010) e os filmes nordestinos da contemporaneidade, porém, sem deixar de discutir as questões estéticas referentes ao Terceiro Cinema e o seu processo de atualização.

Palavras-chave: Imagens. Nordeste. Espaço globalizado. “Novo” Terceiro Cinema.

ABSTRACT

Our goal is to reflect upon the images of Brazilian Northeast on contemporary regional Cinema. We will observe the representation of this space in a specific time frame. In the repertoire of the national culture, the Northeast is one of the most recurrent spaces, but over the years there were various images formulated to represent it. Thus, the very construction of a regional identity permeates these representations. In the context of Brazilian Cinema, the Northeastern representation reached its apogee in the Cinema Novo movement, with the called “sertão trilogy” (SYLVIE DEBS, 2007): *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964. “Black God, White Devil”), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963. “Barren Lives”). However, as Dídimo (2012), we understand that film Brazilian Northeast is an approach that is not dissociated from a political and historical context. The contemporary Cinema view on this region address issues relevant to the globalized world, making a reinterpretation and reconstruction of the space: it discusses multiculturalism and the local x global relationship, without, however, leaving aside the symbolic structures that permeates the Northeastern imaginary. Thus, our goal is to construct a study on the representation of Brazil’s Northeast on the national contemporary Cinema. Thereunto, we will prioritize productions – in an “auteur theory” (AUMONT, 2008; BORDWELL, 2008) perspective – from this own region: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012. “Neighboring Sounds”), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) and *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014). By understanding that in the national contemporary Cinema there is a reinterpretation in the representation of Brazilian Northeast space, we selected these movies with the aim of investigate how this region is approached in a globalized context. Therefore, we began a foray that seeks to stablish a dialogue between the “new” Third Cinema/Peripheral Contemporary Cinema (PRYSTHON, 2010) and the contemporary regional movies, but not leaving aside aesthetic issues concerning the Third Cinema and its process of transformation.

Keywords: Images. Brazilian Northeast. Globalized space. “New” Third Cinema.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Os Retirantes	44
FIGURA 2. Casa Grande do Engenho Noruega	45
FIGURA 3. Fabiano e família partindo do sertão nordestino em Vidas Secas	82
FIGURA 4. Manuel aderindo ao beato Sebastião em Deus e o Diabo na Terra do Sol	83
FIGURA 5. População, apesar de faminta, rezando em volta do boi em os Fuzis	83
FIGURA 6. Francisco e família em O Som ao Redor	87
FIGURA 7. Renato e Seus Blue Caps na primeira cena de Árido Movie	88
FIGURA 8. Jucão, Márcio Greyck e Salustiano conversam em Árido Movie	89
FIGURA 9. Cena de abertura de Árido Movie	91
FIGURA 10. Cena de abertura do filme de Glauber Rocha	92
FIGURA 11. Francisco, Clodoaldo e o irmão conversando em O Som ao Redor	93
FIGURA 12. Manuel assassinando o coronel Moraes em Deus e o Diabo na Terra do Sol	95
FIGURA 13. Fabiano é roubado e humilhado pelo coronel em Vidas Secas	95
FIGURA 14. Imagem que dialoga com cinema de centro no filme de Camilo Cavalcante	96
FIGURA 15. Fotografia estourada em Os Fuzis	97

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: A PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E O LUGAR DO CINEMA - NARRATIVA E PRODUÇÃO DE SENTIDO	12
2. A CONSTRUÇÃO DO NORDESTE E A ABORDAGEM CINEMATOGRAFICA	32
2.1. O Nordeste no cinema brasileiro	46
3. PERSPECTIVA TERCEIRO-MUNDISTA: O TERCEIRO CINEMA E A CINEMATOGRAFIA PERIFÉRICA	53
3.1. O cinema e a perspectiva terceiro-mundista	56
3.2. O “novo” Terceiro Cinema e o espaço global	65
4. AS IMAGENS DO NORDESTE: UMA ABORDAGEM COMPARATIVO-ANALÍTICA	76
CONCLUSÃO:	98
REFERÊNCIAS	104

1. INTRODUÇÃO:

A PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E O LUGAR DO CINEMA - NARRATIVA E PRODUÇÃO DE SENTIDO

A partir das ideias de Vera Veiga França (2001), enxergamos que um dos principais problemas da pesquisa em comunicação é justamente a inconsistência na construção de um objeto de estudo, pois a questão da interdisciplinaridade enriquece a percepção, mas, por outro lado, dificulta uma integração teórica e metodológica do campo comunicacional. Partindo disso, buscamos empreender por caminhos que colocam o processo da comunicação no cerne desta pesquisa, para tanto, utilizamos o cinema, mídia que articula e consolida construções simbólicas, como objeto de investigação. Nosso intuito é compreender de que forma o aparato cinematográfico tem articulado, ao longo do tempo, imagens para o Nordeste brasileiro.

Como coloca Luiz C. Martino, em *Interdisciplinaridade e objeto de estudo da comunicação* (2001), a natureza interdisciplinar dos estudos comunicacionais não dispensa a necessidade de se definir um objeto, pois se a comunicação aparece como campo de pesquisa e conhecimento, muito disso se dá pela importância que os *medias* exercem dentro do âmbito social. Desta forma, ainda de acordo com Martino (2001), observamos que a interdisciplinaridade da comunicação é uma exigência do próprio objeto: em seu cerne encontramos elementos múltiplos, como a questão do discurso, a análise sociológica, todavia, não podemos perder de vista que os estudos do campo comunicacional devem girar em torno dos meios de comunicação, pois são os elementos basilares para compreendermos as questões comunicativas e suas relações com o meio social.

Tal ponto ganha importância quando constatamos que a comunicação sempre existiu em meio ao processo humano: desde a Pré-história, com pinturas rupestres, até o estudo da retórica na Grécia Antiga, a comunicação faz parte, enquanto processo social, das relações humanas. Antônio Hohlfeldt, por exemplo, no artigo *As origens antigas: a comunicação e as civilizações* (2001), aborda a relação existente entre as perspectivas comunicacionais e o desenvolvimento dos povos. Tendo como base a sociedade Ocidental, o autor analisa a relação entre os fenômenos da comunicação e o

desenvolvimento tecnológico e científico, além dos avanços culturais, presentes no âmbito do espaço social.

Por meio de uma “elipse” podemos saltar para *A galáxia de Gutemberg* (1977), onde observamos algumas questões colocadas por Marshall McLuhan acerca dos meios de comunicação. Para o autor, os *medias* transformaram o mundo em uma Aldeia Global, onde qualquer pessoa pode se comunicar com outra e as mensagens são passadas quase que de forma instantânea. As teorias de McLuhan elucidaram algumas questões referentes aos meios de comunicação e sua interferência no cotidiano das sociedades, pois, para ele, a análise da evolução midiática mostra como a consolidação das mídias foi determinante na transformação das culturas. Para tanto, o autor aponta três processos culturais distintos:

- 1) **Cultura oral:** típica das sociedades não alfabetizadas, pautada na palavra falada como meio de comunicação. Por demandar a participação de um falante e um ouvinte, a cultura oral estimula a proximidade entre as pessoas, o que favorece a consolidação de fortes vínculos grupais, e estabelece uma relação com o imaginário, basta lembrarmos dos contadores de histórias;
- 2) **Cultura tipográfica:** típica das sociedades alfabetizadas enfatiza a palavra escrita e, por consequência a leitura, valorizando mais aspectos visuais do que orais. Diferentemente da cultura oral, propicia a construção de saberes racionais e diminui a capacidade subjetiva do mundo. Por facilitar a reprodução, se insere no tempo e no espaço possibilitando a construção de memórias;
- 3) **Cultura eletrônica:** fruto do surgimento dos meios eletrônicos de comunicação tem por característica a rapidez e a instantaneidade no processo comunicacional. Devido o caráter massivo de sua difusão permite compartilhar informações e experiências por um espaço dilatado. Os meios eletrônicos alcançam de forma múltipla a sensibilidade, pois atuam no âmbito auditivo e visual. Com isso, a comunicação eletrônica resgata, de certa forma, um pouco da cultura oral, todavia mantendo as influências da cultura tipográfica.

É justamente no âmbito da cultura eletrônica, como definiu McLuhan (1977), que se insere o cinema, meio de comunicação de massa, que tem por característica a possibilidade de atingir um grande número de receptores, através de mensagens que partem de um único emissor. A informação eletrônica permite que um número variado de pessoas compartilhe e registre a mesma informação, o que cria um conjunto de símbolos e imagens que se referem à vida prática e imaginária dos indivíduos, pois observamos um sistema de projeções e identificações específicas produzidas pelos meios de comunicação. Sendo assim podemos falar, como colocam Theodor Adorno e Max Horkheimer (2002), em uma Cultura de Massa, fruto da consolidação dos meios de comunicação massivos no início do século XX, e que se caracteriza pela transmissão em larga escala de uma mensagem homogênea para públicos que, embora possam ser heterogêneos, podem compartilhar, de certa forma, de um mesmo campo simbólico.

O cinema, como pontua Barros (2012, p. 62), “assume – para muito além de sua dimensão como meio e como objeto de estudo – a função de sujeito da história”: tem se mostrado como um aparato importante para a ação dos vários agentes históricos e, sem dúvida, para interferência dos agentes no próprio processo historiográfico, pois trata-se de um poderoso instrumento de difusão ideológica. Para exemplificarmos isto, podemos analisar as funções exercidas pelo aparato cinematográfico na Alemanha nazista e na União Soviética. De acordo com Marc Ferro (1992), “apoderar-se do cinema”, “controlá-lo”, “dominá-lo”, são expressões encontradas constantemente nos escritos de Trotski e Lênin. Em ambos os casos, o cinema era visto com instrumento de propagação de ideias. Adorno e Horkheimer (2002), por exemplo, tratam sobre a influência dos meios de comunicação de massa, principalmente o cinema e o rádio, na consolidação do nazifascismo.

A contribuição da Escola de Frankfurt dentro das pesquisas de comunicação aparece por meio da crítica à Indústria Cultural. Os frankfurtianos lançaram as bases de uma observação que, de maneira geral, pode ser caracterizada como um acréscimo da análise marxista do fetichismo da mercadoria no âmbito dos fenômenos culturais. No entanto, é salutar colocarmos que o recorte proposto é o processo social que transforma a cultura em bem consumível, pois o termo Indústria Cultural refere-se à prática social que converteu a produção cultural e intelectual através de sua possibilidade de consumo. Em *A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas* (2002), Adorno e Horkheimer, tendo em mente a produção americana, destacam que o cinema adentra o espectador, pois manipula o pensamento. Porque, de acordo com os autores, o público

foi moldado e ensinado pela indústria do entretenimento a ter uma reação automática diante do universo diegético.

Compartilhando com Adorno e Horkheimer, Jorge Nóvoa (2012) coloca que a “realidade-ficção” do cinema produz sentido referente às camadas sociais que, diretamente ou não, controlam os meios de produção da mídia. O cinema se tornou, para o autor, “um dos mais eficazes instrumentos promotores da substância ideológica homogeneizadora da dominação do capital nas diversas nações e no mundo” (2012, p. 35), porém é importante ressaltar um outro lado no processo cinematográfico. Barros (2012) coloca que os filmes têm sido utilizados, em ocasiões diversas, como instrumento de dominação e imposição hegemônica, porém, por outro lado, o cinema conservou sua autonomia em relação aos poderes instituídos e, por isso, tem funcionado também como contrapoder. Na verdade, trata-se – ao mesmo tempo – de um aparelho de dominação e resistência.

A partir da relação entre mídia e sociedade, receptor e emissor, vários pesquisadores se debruçaram sobre as questões referentes ao produto midiático e o indivíduo. Observando o papel dos meios de comunicação, e sua interferência, na organização do processo de sociabilidade em meio à esfera social. Marshall McLuhan em *Understanding media: the extensions of man* (1994), chama a atenção para os meios, em detrimento das mensagens repassadas, partindo da ideia de que “o meio é a mensagem”, e que por isso são mais importantes que os conteúdos. Ainda de acordo com McLuhan, o meio é um elemento significativo no processo de comunicação e não apenas um canal de passagem ou um veículo de transmissão, pois cada mídia tem as suas características próprias, e, por conseguinte, os seus efeitos específicos.

Já a Escola de Frankfurt observou os processos comunicacionais por meio da Teoria Crítica, que abordava o desenvolvimento da Indústria Cultural, fruto da consolidação dos meios de comunicação de massa, como exploração mercantil da cultura e dos processos de formação da consciência, através da difusão de ideias associadas com a ordem social dominante. Desta forma, diferentemente da proposta colocada por McLuhan (1994), pensadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, concentraram suas análises no conteúdo difundido pelos meios de comunicação. Ponto em comum com a primeira fase da Escola Latino-Americana de Comunicação, onde destacamos nomes como Eliseo Verón e Armand Mattelart.

Todavia, é importante colocarmos que, por um bom tempo, o campo da cultura não foi visto com total amplitude pelas pesquisas voltadas para a comunicação: os

estudos referentes aos meios de comunicação ignoraram a relação da cultura com os bens simbólicos, difundidos e oriundos da esfera midiática. No entanto, com o tempo os produtos midiáticos passaram a ser observados levando em consideração, também, os aspectos culturais. E isto se deu, principalmente, porque surgiram perspectivas mais voltadas para uma valorização da cultura popular em sua relação com os meios de comunicação.

Aqui podemos destacar a Escola de Birmingham (Estudos Culturais) e a segunda fase da Escola Latino-Americana de Comunicação, com nomes como Renato Ortiz, Jesús Martín-Barbero e Orozco Gómez. Em *The uses of literacy* (1957), Richard Hoggart observa que na esfera popular não existe apenas submissão, mas também resistência, o que, de certa forma, rechaça teorias como Agulha Hipodérmica¹ e algumas das concepções da Escola de Frankfurt, que enxergava nas mensagens engendradas pelos meios de comunicação um alto poder alienante. Na perspectiva dos Estudos Culturais, cada receptor decodifica a mensagem a partir do campo cultural e intelectual construído ao longo do tempo.

Desta forma, tendo como ponto de partida o que coloca Martino (2001), acerca do objeto de estudo na comunicação, e considerando o cinema como mídia que articula e constrói imaginários, postulamos que o aparato cinematográfico aparece como elemento de análise dos estudos comunicacionais. A partir de pensadores como Marshall McLuhan, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Richard Hoggart, Jesús Martín-Barbero, entre outros, podemos pensar o cinema por meio de perspectivas múltiplas. Em primeiro lugar, podemos abordá-lo como meio de comunicação, levando em consideração seus aspectos matérias próprios, pois, como diz McLuhan (1994) “o meio é a mensagem”; em seguida, a partir de uma abordagem pautada pela Escola de Frankfurt, podemos abordá-lo através de um olhar crítico, observando-o como ferramenta de difusão em massa, analisando os conteúdos construídos; e, por fim, a partir dos Estudos Culturais, sob forte influência dos escritos de Antônio Gramsci², podemos analisar a construção de discursos contra-hegemônicos como forma de resistência aos espaços dominantes.

¹ É um modelo de teoria da comunicação, proposto por Harold Lasswell, que diz que uma mensagem lançada pela mídia é imediatamente aceita e espalhada entre todos os receptores em igual proporção.

² Foi um filósofo marxista italiano. Reconhecido, principalmente, pela teoria da hegemonia cultural, que descreve como o Estado usa, nas sociedades ocidentais, as instituições culturais para conservar o poder.

Entendemos que existem abordagens múltiplas para pensarmos o papel do cinema dentro das pesquisas em comunicação, e aqui apresentamos alguns caminhos possíveis. Segundo Walter Benjamin (1987), as tecnologias de comunicação surgidas após a fotografia, onde se encaixa o cinema, se caracterizam pela reprodutibilidade técnica, pois ensejam experiências estéticas geradas a partir de meios técnicos extra-estéticos: precisam de uma mediação, através dos medias, em seu processo de produção de sentido, aspecto que foi capaz de promover uma transformação no modo de produção e consumo da cultura. Pensar o cinema como ferramenta de comunicação envolve uma compreensão acerca dos processos referentes à difusão simbólica em larga escala, por isso é salutar compreendermos que o aparato cinematográfico se insere dentro dos meios de comunicação de massa: é importante para percebermos a acuidade das imagens do cinema na construção dos imaginários sociais. Que, no caso de nossa pesquisa, tem como recorte as imagens engendradas para descrever o Nordeste brasileiro. Ponto que abordaremos daqui para frente.

Pés descalços a caminhar, balde na cabeça, ambiente rural, roupas velhas e um semblante sofrido. O espaço, semelhante em calamidade, é composto por terra rachada, pouca vegetação, que geralmente se resume a caules e cactos, e um sol escaldante, abrasador. Indivíduo e território se misturam em igual sofrimento, a única gota d'água que observamos fica a cargo das lágrimas, derramadas quando o peso da realidade fica insustentável. Nenhuma perspectiva de melhora, um grande vazio ao redor, espaço “isolado do mundo” e que permanece como tal. O escape é a religião, o cangaço, formas de salvação e contestação que surgem como válvulas – ou na verdade, como sinônimo de exploração da fé – em meio à dura realidade. A saída é a fuga, a busca por uma vida digna, porém não é algo simples, fácil, haja vista o fato de que o indivíduo aparece como uma extensão do próprio espaço geográfico. É como se as marcas do corpo fossem a continuação das rachaduras do solo.

Motos, ruas calçadas, casas de alvenaria, telefones e violência urbana. A vegetação, ou até mesmo sua ausência, já não é um aspecto central, pois a geografia física não tem a importância de outrora. A questão aqui é o ambiente interligado. As cidades estão conectadas e apresentam características comuns de um mundo moderno. Estamos em um espaço que dialoga com os aspectos de uma sociedade globalizada, estão todos em rede, em comunicação, como fica evidente com a presença do telefone e da internet, por exemplo. Os indivíduos não são uma extensão do espaço geográfico, o

ambiente já não é uma localidade isolada do mundo. O local e o global coadunam-se e a questão passa a ser o multiculturalismo.

Dois cenários distintos que representam a mesma região, o Nordeste brasileiro. As imagens aqui descritas estão atreladas às formas de representação do ambiente citado no âmbito do cinema nacional. Podemos dizer que a primeira se relaciona com a produção cinemanovista e a segunda com os filmes nordestinos contemporâneos. Escolhemos a produção do Cinema Novo como paralelo inicial, por esta se configurar como o marco da inserção de um “cinema de autor” (AUMONT, 2008; BORDWELL, 2008) na cinematografia brasileira. Mas o que de fato mudou, ao longo do tempo, na representação do Nordeste no cinema nacional? Aqui está uma das perguntas que buscamos responder no decorrer do nosso trabalho.

No entanto, antes de adentrarmos nas discussões referentes às imagens do Nordeste nos filmes nacionais, é necessário abordarmos alguns aspectos alusivos ao cinema, levando em consideração sua consolidação como meio de difusão em massa; e as formas pelas quais suas imagens produzem sentido, afinal, como afirma McLuhan (1994), “o meio é a mensagem”: assim, podemos interpretar de que maneira são construídas as imagens dos espaços sociais, através da linguagem cinematográfica, que têm se perpetuado ao longo dos anos nos imaginários coletivos.

Para tanto, é preciso anteceder esta abordagem de uma contextualização histórica, versando sobre o surgimento do cinema, considerando aspectos sociais, culturais, até sua consolidação no âmbito da esfera pública. Como coloca Flavia Cesarino Costa (2006), é importante salientar que a “invenção” do aparato cinematográfico não apresenta uma contextualização homogênea, afinal não existiu um único descobridor/inventor: os aparelhos não surgiram de forma repentina num único lugar. Thomas Edison, em 1891, por exemplo, registrou o cinetoscópio. Já os irmãos Lumière, em 1895, o cinematógrafo.

De acordo com Jonathan Crary (2012), assim como a fotografia, o “aparecimento” do cinema está intimamente relacionado com uma mudança na relação do homem com o mundo. O século XIX inaugurou um novo momento social, cultural e político no contexto mundial. As formas de pensar, agir e olhar passaram por modificações e se consolidaram por meio de novas configurações. O sujeito, antes isolado, passou a interagir de forma cada vez mais acentuada dentro de um espaço repleto de informações. A urbanização revelou novos hábitos, e o olhar, antes imóvel, passou a ser móvel – como o olhar de um *flâneur*.

No livro *O Cinema e a invenção da vida moderna* (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004) o invento do aparato cinematográfico é avaliado como consequência de um rearranjo social ocorrido entre os séculos XIX e XX: as transformações sociais, econômicas e culturais, do período citado, são apontadas como fundamentais para o surgimento de inovações técnicas como o telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel, a fotografia e o cinema, por exemplo.

Na obra citada, a imagem em movimento (cinema) é colocada como expressão e combinação mais completa dos atributos da modernidade, e, como afirma Régis Debray (1993), em cada época predomina um “inconsciente visual” que se impõe como arte dominante e, neste caso, o cinema foi festejado como a arte dominante do século XX. No entanto, ainda como uma mídia emergente, no início do século, acabou “absorvendo como uma esponja elementos de diversas manifestações artísticas (teatro, música, dança, artes plásticas, literatura, fotografia, etc.)” (LIRA, 2013. p. 15).

Defendemos a ideia que tratar de cinema e produção de sentido envolve discussões importantes nos estudos e pesquisas acerca do meio. E pode vir a ser um ponto de tensão quando se procura entrar no mérito do “específico cinematográfico” que, segundo David Bordwell (2008), configura-se a partir dos aspectos pertencentes à forma fílmica. No ponto de vista do autor, por muito tempo, o cinema foi estudado apenas em seu conteúdo por um viés culturalista, porém “os pesquisadores da vertente cultural estão preocupados com questões mais amplas e menos específicas” (2008, p. 309). É notório que os fatores culturais, sociais e políticos influenciam as obras de arte de diversas formas, mas é preciso levar em consideração também os aspectos próprios do meio.

Adentramos, sem esgotar a questão aqui exposta, discutindo a produção de sentido no cinema, como um processo que envolve simultaneamente forma e conteúdo. Com efeito, trata-se de uma simbiose na qual diversos elementos contribuem na arte final. No entanto, para tecermos paralelos entre o cinema e a produção de sentido, torna-se fundamental apreciarmos a narrativa cinematográfica. Na concepção de Christian Metz (1977), cinco aspectos constituem qualquer narrativa: começo e fim; sequência com duas temporalidades (a da coisa narrada e a da narração); discurso; “desrealização” da coisa narrada; e, por fim, uma sequência de acontecimentos. Mas ao observamos a narrativa fílmica, percebemos que, por contar com elementos visuais, textuais, entre outros, ela apresenta características distintas quando comparada com outros meios.

Ressaltamos que nem sempre a “sétima arte” teve como prioridade estabelecer uma narrativa, pois “fora concebida como um meio de registro que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos” (VERNET, 1995, p. 89). Seu objetivo era apresentar-se, por exemplo, como um divertimento efêmero de feira, isso graças – principalmente – aos locais de exibição, os chamados *vaudevilles*: os filmes dividiam espaço com espetáculos musicais, bebidas e outras atrações, como dança, esquetes, números circenses. Não primavam pela concentração que uma narrativa necessita.

No entanto, como coloca Marc Vernet (1995), três aspectos foram fundamentais para o encontro entre o cinema e a narrativa: a imagem figurativa, a imagem em movimento e a busca pela legitimidade. Ainda no entender de Vernet, o cinema oferece uma imagem figurativa, porém o fato de representar e mostrar um objeto é um ato que implica que se quer dizer algo em relação ao objeto; já, por sua vez, a imagem em movimento remete a transformação e se relaciona com a noção de tempo; e, por fim, a busca da legitimidade, através da tentativa de se igualar com às “artes nobres” do século XIX, teatro, literatura e pintura, foram os aspectos fundamentais para o encontro entre cinema e narrativa.

Logo não há narrativa sem que haja uma instância narradora, por isso, pensar a narrativa cinematográfica é questionar acerca de quem narra o filme. E desta forma Gaudreault e Jost (2009), tomando emprestada uma denominação de Laffay, afirmam que no cinema pressupõe-se a existência de um “grande imagista”, responsável pela organização dos planos e, conseqüentemente, da própria narrativa. Onde, na maioria dos casos, é o diretor quem faz as escolhas de todos os elementos imagéticos e sonoros para materializar a narrativa na tela.

No decorrer dos eventos que formam a trama da narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir “sinais”. Esses outros “sinais”, que vêm pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto, que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural. É essa estância que Laffay aponta quando fala de seu “grande imagista” e que encontramos novamente, nomeado diferentemente, sob a pena de inúmeros teóricos do cinema preocupados com os problemas da narrativa fílmica e que imputam a responsabilidade de tal narrativa cinematográfica seja ao “narrador invisível” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1972), ao “enunciador” (Casetti, 1983; Gardies, 1988), ao “narrador implícito” (Jost, 1988) ou, ainda, ao “meganarrador” (Gaudreault, 1988) (Gaudreault; Jost 2009, p.41).

As discussões que envolvem as narrativas fílmicas estão relacionadas com diversas formas, como por exemplo, cinema moderno, clássico, entre outros, e cada qual apresenta modelos distintos em sua concepção. O cinema moderno, por exemplo, busca uma ruptura com diversos aspectos pertencentes à narrativa clássica quando recusa, entre outros pontos, a utilização do plano/contraplano. A partir do que coloca David Bordwell (2005), o termo narrativa pode ser entendido de três formas: 1) enquanto representação, na medida em que confere significado a um conjunto de ideias; 2) enquanto estrutura a partir da forma como os elementos se organizam para produzir sentido; e por fim, 3) enquanto ato por meio do processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor, abrangendo origem, função e efeito.

Segundo Nilson Alvarenga e Dimas Lorena (2009), podemos classificar as matrizes de linguagem cinematográfica em três: clássica; realista e vanguardista, e as matrizes coadunam com as três categorias semióticas propostas por Charles Peirce (1977). A matriz clássica se relaciona com o conceito de terceiridade, pois trabalha com símbolos, regras, códigos e padrões culturalmente codificados, é, basicamente, o que acontece com as tramas hollywoodianas. Já a matriz realista está ligada com a secundidade, que aborda o real. Possui narrativa minimalista e as histórias se concentram na forma como os personagens reagem aos acontecimentos ao redor e não em suas ações, por isso, prioriza uma postura documental, contemplativa, um exemplo é o Neorrealismo italiano. Por fim, a terceira matriz, vanguardista, liga-se a primeiridade: o primeiro é novidade, liberdade. É sensação pura, sem percepção objetiva, vontade ou pensamento. E se caracteriza por uma ruptura e uma criação de novos códigos de linguagem, onde uma de suas principais características é a decupagem visível, como acontece em obras da *Nouvelle Vague*.

Podemos pontuar que a matriz clássica está relacionada com um cinema clássico; e as matrizes realista e vanguardista ligam-se a uma perspectiva moderna. Ismail Xavier (2005) coloca que o sistema clássico, consolidado por diretores como D.W. Griffith, nos Estados Unidos, reuniu três elementos básicos para produzir um efeito naturalista levando em consideração a representação cinematográfica: 1) a decupagem clássica, que produz o ilusionismo e deflagra o mecanismo de identificação; 2) a elaboração de um método de interpretação dos atores a partir dos princípios naturalistas, tendo como moldura estúdios com cenários construídos também de forma naturalista; 3) a escolha de histórias e gêneros narrativos de leitura fácil, com

popularidade comprovada pela tradição dos melodramas, aventuras, fantasias, entre outros gêneros.

Ainda de acordo com Ismail Xavier (2005), o que caracteriza a narrativa clássica é seu sistema elaborado cuidadosamente e que visa extrair ao máximo o rendimento dos efeitos da montagem e, ao mesmo tempo, torná-la invisível: o objetivo é estabelecer uma relação que reproduza “a lógica dos fatos” natural e uma naturalização da descontinuidade. Nesta moldura narrativa o interesse maior é que tudo pareça natural. “Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo” (2005, p. 33), pois o intuito é oferecer uma apresentação contínua das ações. Contudo,

outros pontos da narrativa clássica devem ser ressaltados. O clímax do filme clássico tem comumente um prazo final. Um ótimo exemplo é a inserção de inúmeros elementos que permitam isso, como bombas-relógios, deadlines, tudo articulado em montagem paralela. O cinema clássico também se caracteriza por ter uma dupla estrutura causal. Por um lado, o problema, e por outro uma trama amorosa (geralmente heterossexual). As duas tramas são interdependentes, possuindo objetivos e obstáculos próprios, mas que, na maioria dos casos se encontram no clímax. Ainda, quando outros problemas menores ficam sem resolução após o clímax, um dos recursos utilizados é o epílogo, que trata de trazer a paz e a felicidade a todos os personagens (BOTELHO; ALVARENGA, 2010, p. 49).

Já o cinema moderno visa romper com os esquemas produzidos pela narrativa clássica em seu processo de criação de sentido. Aqui, como já pontuamos, a partir das ideias de Alvarenga e Dimas (2009), observamos duas matrizes cinematográficas, a realista e a vanguardista. Xavier (2005) coloca que a crítica à decupagem clássica, por exemplo, se dá pelo aspecto manipulador e pela criação de um mundo imaginário que aliena o espectador de sua própria realidade. Assim, como nosso recorte prioriza filmes que se enquadram numa perspectiva de um “cinema de autor”, tentaremos abordar algumas questões atreladas a esta classificação.

É no âmbito do próprio desenvolvimento das teorias cinematográficas que encontramos as questões referentes ao “cinema de autor”, pois os teóricos do cinema – passando desde os anos 1920, com a teoria da montagem soviética, até a década de 1960 e a “política dos autores”, nascida na redação da *Cahiers du Cinéma* – buscaram defender o estatuto artístico do cinema perante uma boa parte da *intelligentsia* europeia e americana, que ainda classificava o aparato cinematográfico como mera diversão

efêmera e, até mesmo, alienante. A defesa dos “jovens turcos”³ a uma perspectiva estética de procedimento autoral no cinema, tendo o diretor como autor absoluto do filme, coaduna com o desejo dos teóricos cinematográficos de elevar o cineasta ao mesmo status do romancista, do poeta e do pintor.

Contudo, para autores como Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2008), é na *mise-en-scène* que o cineasta imprime seus traços autorais. Para Bordwell, o processo de contar uma história no cinema é formado por sucessões de problemas de representação que o diretor soluciona por meio de suas escolhas. As opções dos diretores por usar ou não determinados movimentos de câmera, construção do diálogo, planos longos evitando o ritmo empregado pela montagem, entre outros aspectos, têm por objetivo final o efeito no espectador. E desta forma se consolida a questão do estilo.

Trata-se de uma noção que se relaciona com a discussão acerca do “cinema de autor”. Segundo Aumont (2008), dentro da linguagem cinematográfica encontramos influências do teatro e da literatura. Entre tais influências podemos destacar a encenação e o argumento, porém, no entender do autor, o encenador no cinema é o próprio cineasta: é ele quem faz as escolhas relacionadas com a *mise-en-scène*. E que se expressam em diversos aspectos, desde a configuração dos corpos no espaço até os movimentos de câmera, por exemplo. Na década de 1960, a discussão aqui levantada ganhou força com o surgimento da *Nouvelle Vague*.

O uso da câmera de mão, a recusa ao plano/contraplano, a fuga de uma interpretação naturalista, entre outras características, são frutos dessas concepções. Trata-se de uma propriedade do cinema moderno, com sua busca por novas formas para o exercício cinematográfico. A ideia central é apresentar variantes possíveis ao modelo clássico hollywoodiano e tornar a produção viável fora dos grandes estúdios. Para Vanoye e Goliot-Lété (1994), o cinema moderno se caracteriza por alguns aspectos: narrativas mais frouxas, menos dramatizadas; personagens com menor nitidez, muitas vezes em crise; mistura de estilo de documentário ou de reportagem; finais abertos ou ambíguos, além de outros traços. E é justamente em tal recorte que se insere os filmes de ficção aqui pesquisados, *A História da Eternidade*, *O Som ao Redor* e *Árido Movie*.

Quanto às obras de ficção, diferente do filme documentário, é importante pontuarmos que elas narram um mundo diégetico. Segundo Marc Vernet (1995), a diegese é a história compreendida como mundo fictício, onde os elementos se

³Como eram conhecidos os redatores da *Cahiers du Cinéma*

organizam para montar um todo coerente: a ficção se materializa e se torna um conjunto. O universo diegético compreende a série das ações, seu contexto construído (seja ele geográfico, histórico ou social) e o ambiente de sentimentos e motivações presentes na trama. Com relação à produção de sentido engendrada por meio da narrativa ficcional, é importante salientar que o aparelho cinematográfico cria uma impressão de realidade, e muito disso acontece, principalmente, por conta dos aspectos materiais e da sua relação com o imaginário. Sendo assim, é importante uma compreensão de como tais feições se materializam e como produzem sentido no âmbito cognitivo.

A imagem em movimento é a base fundante do cinema e promove uma estética do “realismo” alcançado através dos materiais de expressão do próprio meio. Segundo Vernet (1995), entre todas as artes ou modos de representação, o cinema é um dos mais realistas, justamente – entre outras coisas – pela capacidade de reproduzir o movimento, “o importante é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (1995, p. 21). O que é corroborado por Metz, ao concluir que:

se queremos explicar um fenômeno forte como a impressão de realidade no cinema, voltamos à necessidade de levar em conta os fatores positivos, principalmente os elementos de realidade contidos no próprio filme, dos quais o primeiro a considerar é a realidade do movimento (METZ, 1977, p. 25).

Para Metz, de todos os pressupostos investigados nos estudos relacionados com as teorias cinematográficas, um dos mais válidos é a impressão de realidade vivida pelo espectador diante de um filme. Na perspectiva do autor, mais que o “romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (1977, p. 16). É salutar colocarmos ainda, que todo filme é constituído por um grande número de imagens fixas (fotogramas), organizadas em sequência que dão uma impressão de movimento, através de uma forma plana, delimitada por um quadro.

Como propõe Aumont (1995), o quadro citado tem suas dimensões e proporções impostas por dois dados técnicos que definem o formato do filme: largura da película-suporte e as dimensões da janela da câmera. Apesar da limitação espacial, quando assistimos a um filme, é como se víssemos uma porção de ambiente em três dimensões similar ao espaço do mundo real. E tal analogia é responsável por provocar uma

impressão de realidade configurada, principalmente, na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade de campo. E com relação ao segundo ponto, podemos destacar ainda a perspectiva e o jogo com a nitidez da imagem, como elementos importantes em sua composição.

No que tange à perspectiva, trata-se da “arte de representar os objetos em uma superfície plana de modo que essa representação seja semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos” (AUMONT, 1995, p. 30). Ao longo da história da pintura foram desenvolvidos diversos modelos de perspectiva, porém o conceito a que estamos habituados é o que domina toda a história da arte moderna da pintura, relacionado com o Renascimento europeu, elaborado no início do século XV, sob o nome de *perspectiva artificialis* ou *perspectiva monocular*. Já a nitidez da imagem está diretamente relacionada com a questão da profundidade de campo, definida como a distância, medida a partir do eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o mais afastado que fornecem uma imagem nítida.

A imagem filmica é nítida em toda uma parte do campo, e é para caracterizar a extensão dessa zona de nitidez que se define o que se chama de profundidade de campo. Trata-se de um dado técnico da imagem – que, aliás, é possível modificar fazendo a distância focal da objetiva (a PDC é maior quando a distância focal é mais curta), ou abertura do diafragma, variar (a PDC é maior quando o diafragma está menos aberto) – que se define como profundidade da zona de nitidez (AUMONT, 1995, pp. 33-34).

O outro ponto, relacionado com produção de sentido e impressão de realidade, é a questão do imaginário. É importante pontuar que, no entender de Metz (1977), a relação entre cinema e imaginário é, antes de qualquer coisa, algo inevitável, pois a linguagem cinematográfica trabalha com imagens, todavia, “o segredo do cinema é isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau dantes nunca alcançado” (1977, p. 28).

No livro *O cinema e o homem imaginário* (1997), Edgar Morin dedica boa parte do seu trabalho para estabelecer uma diferenciação entre cinematógrafo e cinema. No entender do autor, o segundo seria uma espécie de evolução do primeiro, na medida em que se configura como alteração dos princípios iniciais estabelecidos pelos irmãos Lumière. No primeiro momento, o objetivo era proporcionar experiências técnicas e científicas, todavia, sobrepôs o espetáculo e o cinematógrafo tornou-se cinema. A metamorfose nada mais é que uma transição ideológica, pois, se antes o cinematógrafo

registrava, sem selecionar, tudo que se apresentava dentro de seu campo de visão, o cinema não trabalha assim: ele seleciona, escolhe, para em seguida nos oferecer um “universo filtrado”. Formulação importante para percebermos que o espetáculo é a própria condição de existência do cinema, e não apenas um detalhe.

Por se tratar de um espetáculo, observamos uma correlação necessária entre cinema e imaginário. Como coloca Morin (1997), o cinema torna compreensível o teatro, a poesia e a música, mas também, o interior do espírito: sonhos, imaginação, representações, e, por isso é a “máquina-mãe” geradora de imaginário. As imagens cinematográficas se fincam entre indivíduo e recepção, oferecendo uma visão acerca do que ele pensa ver, e, desta forma, a construção imaginária se confunde com experiência de vida e realidade afetiva. O imaginário confunde o real e o irreal, “não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, mas também para conferir ao imaginário as virtudes da realidade” (1997, p. 237).

Ainda de acordo com Morin, a afinidade entre cinema e imaginário concretiza-se por meio de semelhanças existentes na relação entre imagens cinematográficas e psiquismo: ambos apresentam a capacidade de apreender, conservar e criar imagens. Os processos de “projeção-identificação” – estabelecidos pelo cinema na relação entre filme e espectador – estão, também, inseridos no cotidiano. “A projeção-identificação (participação afetiva) desempenha continuamente o seu papel na nossa vida cotidiana, privada e social” (1997, p. 113). Basta lembrarmos que

representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e, sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias (1997, p. 113).

É por isso que o cinema, máquina de produzir imaginário, estabelece uma grande impressão de realidade, pois, para Morin, é o mecanismo de projeção-identificação que confere realismo às imagens projetadas na tela. No entanto, ao reproduzir um indivíduo, o cinema “transforma-o e recria-o sempre numa personalidade segunda, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de esta perguntar a si própria: quem eu sou? Qual a minha verdadeira identidade?” (1997, p. 58). Visto que a imagem projetada na tela estabelece relações com o processo de recepção e identificação, podemos pontuar que o cinema atua, também, na construção de conceitos

e na formulação das identidades, todavia, vale destacar os aspectos da singularidade como características próprias que servem para nos identificar, dizer quem somos, e nos diferenciar dos demais.

Destacamos, porém, que o processo de identificação proporcionado pelo cinema configura-se como um artifício dialético que envolve sonho e realidade: “da mais realista das máquinas, imediatamente, surge o fantástico” (1997, p. 70). No entender de Morin (1997), o cinema atua por meio de um “duplo”, pois realidade e imaginário se ligam e se opõem. A imagem é o reflexo da realidade, no entanto o imaginário a projeta para a fantasia e para o sonho, pois o cinema surgiu numa civilização em que a ideia de irrealidade da imagem já havia se perpetuado. E, por isso, por mais que a projeção cinematográfica esteja imbuída de aspectos realistas, ela não passará de uma impressão de realidade.

Por conta da relação com o real e por ser a “máquina-mãe geradora de imaginários” (MORIN, 1997), o cinema é uma das mídias que melhor articula as imagens que se perpetuam nos contextos sociais. É por isso que escolhemos a “sétima arte” em nosso propósito de investigar as abordagens referentes ao Nordeste brasileiro na cinematografia regional contemporânea. No repertório da cultura nacional, o Nordeste é um dos espaços mais recorrentes, porém, ao longo dos anos, várias foram as imagens formuladas para representá-lo. E, desta forma, a própria construção da identidade regional sofre efeito da diversidade de representações.

Acreditamos que os olhares do cinema nordestino contemporâneo, mas precisamente algumas produções que se relacionam com uma perspectiva de um “cinema de autor”, têm priorizado por abordagens que discutem algumas problemáticas do mundo globalizado, pois observamos a construção de imagens que visam debater a relação local *versus* global, a partir das representações cinematográficas. Nas obras citadas, percebemos um ambiente moderno dentro de uma estrutura que se relaciona com o imaginário nordestino a partir de uma perspectiva freyriana e sua semelhança com a estrutura de *Casa Grande e Senzala* (1986), como acontece em *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), por exemplo. Segundo Zygmunt Bauman (2007), em muitos momentos o diálogo com tradições, características do passado, ou o apego a elementos nativos de um local, é uma forma do sujeito ou do grupo não se perder por completo nos “tempos líquidos”.

Nossa hipótese é que uma parcela importante de filmes produzidos na região nordestina, nos últimos anos, tem buscado atualizar os discursos sobre o espaço regional

– entendido aqui a partir de uma visão integradora, que abarca as relações sociais e os processos de construções identitárias – pois percebemos novas abordagens, no âmbito de tal produção, referentes ao contexto contemporâneo. Por entender que existe uma releitura na construção do espaço, escolhemos observar três filmes nordestinos que se encaixam na perspectiva de um “cinema de autor”: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) e *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014).

Acreditamos que a atualização, proposta pelas obras citadas, torna-se inevitável na medida em que, como coloca Angela Prysthon (2010), o cinema periférico contemporâneo tem atualizado as perspectivas políticas e estéticas inicialmente estabelecidas pelo Terceiro Cinema (ROBERT STAM, 2003). O que observamos na cinematografia periférica contemporânea é uma atualização dos pressupostos estabelecidos inicialmente, por isso, Prysthon fala sobre um “novo” Terceiro Cinema que teve sua origem nos anos 1990.

Para organizar as discussões aqui propostas, optamos por dividir nosso trabalho em quatro partes, uma introdução como primeiro capítulo e mais três. No corrente capítulo (introdução), discutimos como o cinema produz sentido, levando em consideração a narrativa fílmica e os materiais de expressão do meio. No segundo, *A construção do Nordeste e a abordagem cinematográfica*, tendo como aporte teórico os escritos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), fizemos um breve panorama sobre a construção do espaço nordestino como inventiva simbólica, para tanto, observamos como a cultura, em suas diversas linguagens, tem contribuído nesse processo. Em seguida traçamos um breve histórico sobre a representação da região nordestina no âmbito da cinematografia nacional. E, por fim, buscamos compreender de que forma o “cinema de autor” brasileiro, na contemporaneidade, tem atualizado às imagens que representam o Nordeste.

No terceiro capítulo, *A perspectiva terceiro-mundista: o Terceiro Cinema e a cinematografia periférica*, debatemos o Terceiro Cinema e seu processo de atualização na cinematografia contemporânea: observamos que há uma releitura na representação dos espaços e dos indivíduos, no cinema nordestino do século XXI, que em muitos casos interage com as velhas imagens cinemanovistas, porém atualizando-as, sem, contudo, se desprender totalmente dos elementos “nativos”, trazendo para o debate uma dinâmica interessante que mexe com identidade, espaço e tradição. (PRYSTHON, 2009). Ainda no terceiro capítulo, dialogamos com os escritos de Angela Prysthon

(2010), em paralelo com os pressupostos estéticos e temáticos que a autora denomina como “novo” Terceiro Cinema e a sua relação com o espaço globalizado. Nosso intuito é discutir a atualização do discurso acerca do Nordeste brasileiro, tendo como pano de fundo as referidas questões estéticas e os estudos sobre as teorias do cinema, pois, acreditamos como Marc Ferro (1992), que todo filme está inserido na história e retrata aspectos pertinentes e oriundos da sociedade que o produziu.

No primeiro momento, buscamos estabelecer um aporte teórico acerca de temáticas basilares no nosso processo de análise para, assim, posteriormente, partirmos para uma observação dos filmes estudados: esta interdisciplinaridade é importante na medida em que, como afirma Edgar Morin (2003), há uma inadequação cada vez mais evidente, profunda e grave entre os saberes separados por disciplinas, e, por outro lado, existem realidades ou problemas cada vez mais polidisciplinares e que necessitam de uma observação ampla e eficaz.

Por fim, no quarto capítulo, *As imagens do Nordeste: uma abordagem comparativo-analítica*, nos dedicamos à análise das obras que ilustram a nossa discussão. Buscamos, amparados pela análise fílmica, observar os filmes em seus pressupostos técnicos e temáticos. Observamos de que forma as obras dialogam com o contexto histórico, político, social e cultural. Para tanto, analisamos como o espaço nordestino aparece representado nas produções regionais contemporâneas, contudo, sempre que necessário, comparamos o nosso escopo de análise, *O Som ao Redor*, *Árido Movie* e *A História da Eternidade*, com filmes, quadros, trechos de romance e outros elementos artísticos. Para assim, compreendermos as relações que intercalam o processo de atualização do Nordeste em meio a um contexto globalizado.

É importante destacar que a representação do Nordeste no cinema brasileiro foi, e continua sendo, objeto de investigação em diversos trabalhos acadêmicos, no entanto, a grande maioria aborda o cinema por meio de uma perspectiva culturalista. Sendo assim, quando observamos os estudos relacionados com a representação do Nordeste no cinema nacional, percebemos que as abordagens versam sobre temas diversos que abarcam, por exemplo, a representação da mulher e do homem sertanejo, mas, como já dissemos, enfatizando – em sua maioria – apenas o aspecto temático.

Vale destacar, também, que boa parte das pesquisas limita-se a um resgate histórico acerca dos filmes produzidos sobre o Nordeste. Todavia, nossa proposta é, além de uma contextualização histórica, comparar – utilizando-se de um escopo teórico e metodológico que envolve as teorias do cinema, a fenomenologia do imaginário e a

análise fílmica – o processo de edificação da representação regional e seu processo de atualização na cinematografia nordestina contemporânea, para, desta forma, compreendermos de que maneira foram construídas as “imagens” voltadas para o Nordeste ao longo do tempo.

Como instrumental metodológico de nossa investigação, consideramos as propostas de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), onde analisar um filme é o mesmo que decompor. É como se analisa, por exemplo, a composição química de uma substância, a partir de suas unidades para compreensão do todo. Ainda como proposta de Vanoye e Goliot-Lété, tal processo deve ser dividido em duas etapas: primeiro é preciso decompor o filme em planos, unidades mínimas para, posteriormente, estabelecer e analisar as relações entre os elementos decompostos, pois o objetivo da análise é explicar, esclarecer, o funcionamento da obra cinematográfica. Mas vale ressaltar que nesse procedimento, também, é preciso levar em consideração a subjetividade de quem realiza e de quem analisa o filme.

No entender de Penafria (2009), a decomposição está relacionada com os aspectos ligados à imagem (descrever os planos, no que se refere ao enquadramento, composição, ângulo, etc.), ao som (*off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). Porém, é importante, também, situar a obra dentro de um contexto e uma história. É preciso vinculá-lo ao movimento estético que pertence ou perceber as influências que recebe de um ou mais movimentos: todo filme revela algo sobre a época e a sociedade em que foi produzido.

Desta forma, podemos perceber que a análise fílmica é elaborada através de alguns processos. Primeiramente, é preciso descrever o filme em suas partes constituintes: sequência, cenas, planos, elementos dos planos, banda sonora e outros, para, em seguida, restabelecer os elos separados. O processo se torna importante porque oferece uma observação profunda do objeto analisado. Quando o cinema é observado apenas no conteúdo não o diferenciamos do teatro ou da literatura. A análise do conteúdo é importante para conhecer o contexto social, político e cultural, mas ela sozinha não dá conta de sanar as lacunas expostas por um filme (PENAFRIA, 2009). É preciso descrever, observar, os aspectos próprios do meio: assim compreenderemos a obra cinematográfica de forma mais completa.

Durante todo o processo nosso olhar priorizou as imagens em movimento. Porém não descartamos outros aspectos, pois na composição dos filmes encontramos elementos de domínios diversos (a imagem, a música, os ruídos, os diálogos e as

menções escritas). Pelo exposto, é importante pontuar que, sempre que necessário, acionaremos outros signos visando uma melhor compreensão acerca do nosso trabalho e, principalmente, um melhor entendimento com relação ao sentido postulado dentro das obras observadas. No entanto, vale ainda colocar que a análise fílmica nem sempre requer uma observação minuciosa da obra como um todo. O analista pode escolher uma sequência que seja importante e consiga traduzir as ideias presentes no filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Com relação à leitura dos filmes em seu processo de produção de sentido, consideramos nossa abordagem a partir da concepção de Umberto Eco (2001), que aponta como fundamental a autonomia do intérprete na construção do sentido obtido por meio da interpretação. Além disso, Eco considera importante, também, um grau de consciência, por parte do autor, com relação à abertura existente em toda obra artística. O processo de interpretação envolve autor, obra e leitor. Porém, como coloca Joly (2003), a intenção do leitor, perante qualquer obra, é moldada por seus desejos, pulsões e vontades, desta forma, seu olhar é moldado levando em consideração tais aspectos (no nosso trabalho, por exemplo, o intuito é compreender de que forma são criadas as imagens que representam o Nordeste ao longo dos anos). A autora assinala ainda, que as interpretações são múltiplas, mas deve obedecer um certo grau de coerência.

A partir das contribuições metodológicas, empreendemos nossa investigação das obras selecionadas para esta pesquisa, na busca por contribuir no campo acadêmico e expandir os estudos acerca da representação do Nordeste no cinema brasileiro, sendo assim, colocamos as seguintes indagações: de que forma a região nordestina aparece representada nos filmes analisados? Quais aspectos configuram o espaço regional nessas obras? Suas formas de representação sofreram mudanças com o passar dos anos? E quais foram as mudanças? Aqui estão algumas questões que serão levantadas ao longo do nosso trabalho e que buscaremos responder no decorrer de nossa jornada.

SEGUNDO CAPÍTULO:

A CONSTRUÇÃO DO NORDESTE E A ABORDAGEM CINEMATOGRAFICA

Para prosseguirmos é importante pontuar, a partir do que colocam Ana Fani Alessandria Carlos (1996), David Harvey (1992) e Milton Santos (1994; 2003), que entendemos o lugar como um recorte que extrapola os aspectos geográficos, pois abarca a sociabilidade, e, além disso, questões históricas e culturais que unem simbolicamente os indivíduos. Dentro de tal recorte, perpassam relações de poder e a criação de significados: uma fronteira não só estabelece uma divisão de território, mas também cria as bases para determinar a semelhança e a diferença entre os povos, e, assim, segundo Tomaz Tadeu da Silva (2012), identidade e diferença são conceitos interligados. Partindo dessa premissa, nas linhas que seguem, iremos discutir o processo de construção do imaginário nordestino e a sua representação no cinema nacional, para tanto, vamos observar de que maneira a região nordestina vem sendo demonstrada ao longo do tempo.

Antes disso, porém, é necessário colocarmos algumas questões sobre o que entendemos por imaginário. Para François Laplatine e Liana Trindade (1997, p. 5), “o imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária”. Ainda de acordo com Laplatine e Trindade, as imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências anteriores, desta forma, podemos perceber a importância da memória no cerne do imaginário. Le Goff (citado por Nóbrega, 2011, p. 23) “lembra que o conceito de memória é crucial e distingue a memória histórica (conhecimento) da memória social (coletiva)”, todavia, o que nos interessa aqui é o tratado à memória no âmbito da cultura.

Segundo Gilbert Durand (1997, p. 14), o imaginário é “o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”, trata-se da estrutura fundamental na qual consistem todos os arranjos do pensamento humano. É um motor repositório de onde as imagens podem se multiplicar. E, ainda compartilhando com o pensamento de Durand, a arte aparece como o mais importante vetor das atitudes imaginativas, pois realiza a mediação entre o eterno e o passageiro e se consolida como “a própria atividade dialética do espírito” (DURAND, 1988, p. 97).

Michel Maffesoli (2001, p. 76) postula que “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo (...) é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc”. O autor admite a existência de dois imaginários, o individual e o coletivo. Segundo ele, a construção do imaginário individual se dá por três elementos, identificação

(reconhecimento de si no outro), distorção (reelaboração do outro para si) e apropriação (desejo de ter o outro em si); já o imaginário social se forma pela aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação. Ainda raciocinando com Maffesoli (2001), podemos afirmar que o imaginário é como um catalisador, uma energia, um patrimônio de grupo: trata-se de uma fonte comum de lembranças, emoções, de afetos e modos de vida, um patrimônio compartilhado, chamado de “cimento social”.

Tal mundo imaginário, segundo Geralda Medeiros Nóbrega (2011), decorre da imaginação e é fruto do processo humano. É fusão entre o mundo sensitivo e o intelectual. É prática comum aos indivíduos e as linguagens artísticas e culturais que adentram no terreno da memória, em busca de aspectos enraizados ao longo do tempo, todavia, ainda assim, incentivam a imaginação criadora. Diante disso, de acordo com Nóbrega, podemos afirmar que a imaginação simbólica não é mera abstração, pois se situa em algum lugar “e, neste contexto, memória e pensamento são o espaço recepto da imaginação” (2011, p.23).

Como coloca Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), o Nordeste brasileiro, da forma que conhecemos, levando em consideração aspectos geográficos e culturais, é uma construção, uma invenção, das primeiras décadas do século XX. De acordo com o autor, a região nordestina que entrou na paisagem imaginária do país, colocando-se no lugar da antiga divisão Norte e Sul, foi elaborada tendo como base a construção de um imaginário simbólico baseado na saudade e na tradição. A decadência da economia agrária açucareira assumiu papel importante. Pois com a independência do Brasil e com a ruptura do sistema colonial, a força da elite rural nordestina declinou, e emergiu a produção cafeeira no Sudeste do país, o que possibilitou a consagração de novos espaços e o surgimento de novas lideranças políticas e econômicas no cenário nacional.

A crise açucareira também é vista como marco para a construção imagético-discursiva da perspectiva nordestina no olhar de Albuquerque Júnior (1999), pois como coloca o autor, o Nordeste nasceu por um tipo de regionalismo, assentado no discurso da tradição e numa perspectiva saudosa em relação ao passado, como reação à perda de espaços econômicos e políticos. Ainda segundo Albuquerque Júnior, a obra sociológica de Gilberto Freyre, em conjunto com discursos de outros intelectuais de famílias tradicionais da região, fundou o ambiente nordestino a partir do final da década de 1910, tendo como elemento basilar a saudade e a tradição, onde, devido à crise da produção

açucareira, se buscou a criação de novos territórios capazes de resgatar o passado de glória da região nordestina.

Considerando a cultura do açúcar como lugar de origem da civilização brasileira, Gilberto Freyre (1986) caracterizou a modernização e as relações sociais burguesas como fatores sediciosos do equilíbrio social e ponto desagregador da identidade nacional. Freyre exaltou a cultura do senhor de engenho, e daí surgiu o imaginário do coronelismo. A memória foi utilizada como estratégia para legitimar o recorte espacial e imaginário do ambiente nordestino, inaugurando assim um movimento tradicional regionalista, que buscou resgatar os fatos históricos que pudessem delimitar a identidade regional por meio de um embate entre a ordem social emergente, fruto do advento da modernidade e das relações sociais e econômicas do capitalismo; e uma perspectiva tradicionalista, caracterizada por uma monocultura agrária, escravocrata e coronelista.

A sociologia de Gilberto Freyre, bem como as ideias colocadas por todo o movimento regionalista, exaltou o passado rural e pré-capitalista, e daí surgiu a consagração do folclore e da produção artesanal como características detentoras da autenticidade regional, numa perspectiva que explicitava um desejo de prolongar o passado na longa duração da história. Porém é importante frisarmos que a elaboração do espaço nordestino não ocorreu de forma organizada, mas sim mediante um agrupamento de discursos e imagens, pois, para que se formasse uma unidade imagética e discursiva, o surgimento de inúmeras práticas e discursos em torno do espaço regional promoveu amplas perspectivas, contudo, como pontua Albuquerque Júnior (1999), tal construção só ocorreu mediante a organização dos discursos postulados.

No processo de estruturação do imaginário nordestino, alguns acontecimentos contribuíram na elaboração simbólica da região. Aqui podemos destacar a seca de 1877-79, pois pela primeira vez o fenômeno da seca teve repercussão nacional através da imprensa. E assim surgiu o discurso do “miserabilismo” pela luta por recursos frente ao Governo Federal, através da união dos Deputados “nortistas”, que passaram a perceber o flagelo como importante arma para angariar recursos. Ainda segundo Albuquerque Júnior, a composição do imaginário nordestino se deu por meio de diferentes vozes. Os parlamentares nordestinos enxergavam na seca uma oportunidade de obter vantagens financeiras, em seguida a sociologia freyreana, e os intelectuais de famílias oligárquicas do Nordeste, tratavam o espaço regional como um local importante para a manutenção dos valores de uma sociedade patriarcal. Posteriormente o romance regionalista dos

anos de 1930, baseado em ideias marxistas e pela necessidade de denúncia social na obra de arte, descrevia a região como um local de miséria e exploração.

A crise da monocultura açucareira e o advento da seca são alguns pontos que, somados a outros acontecimentos, consolidaram e difundiram a ideia de Nordeste, inicialmente com circulação limitada, porém capaz de adentrar as produções culturais e artísticas, nas mais variadas vertentes, de todo território nacional. De acordo com Albuquerque Júnior (1999), a construção do Nordeste é a mais bem acabada produção regional do país. E para alcançar tal posto, a produção artística assumiu papel importante. Afinal, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, telenovela, entre outros, construíram e difundiram um imaginário nordestino para o Brasil e, até mesmo, para fora do país, pois,

as obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas do saber (1999, p. 30).

Desta forma, um estudo acadêmico que tem por intuito pesquisar questões relativas ao Nordeste brasileiro não pode deixar de investigar o papel das diversas linguagens artísticas na construção e consolidação do imaginário nordestino. Todavia, é importante colocarmos que a redescoberta do simbólico, do imaginário, no âmbito do saber instituído está atrelada a uma “reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX” (ELÍADE citado por Lira, 2013, p. 42), colocando como aspecto importante conceitos como “imagem”, “símbolo” e “simbolismo”, pois “após a Primeira Guerra Mundial, as pesquisas no âmbito das artes plásticas, literatura e poesia deram ênfase ao símbolo como modo autônomo de conhecimento” (LIRA, 2013, p. 43). Só para exemplificar, segundo Jorge Nóvoa (2012), estudos específicos sobre cinema e história, por exemplo, que colocam o imaginário como elemento central, foram desenvolvidos de forma mais atuante, apenas, a partir dos anos 1960: dentro das pesquisas historiográficas o pensamento positivista impôs barreiras quanto a uma observação da História por meio de outras ferramentas que não fossem o documento escrito.

A segunda metade do século XX, como se sabe, marca precisamente a expansão das concepções de “fonte histórica”, já que trouxe à tona um interesse mais vivo por fontes iconográficas, por fontes da cultura material, pela história oral e por tantas novas possibilidades de materiais para serem trabalhados pelos historiadores. A fonte fílmica, que, aliás, integra ao discurso verbal as dimensões da visualidade e da oralidade, enquadra-se

compreensivelmente no mesmo movimento de expansão de temáticas e de possibilidades de novas fontes historiográficas (BARROS, 2012, p. 61).

Para que o simbólico fosse visto como fonte de pesquisa, foi preciso redimensionar métodos e esquemas teóricos para apreender a dimensão cultural das sociedades. Com isso, o fazer cinematográfico, como também outras formas de expressão ligadas ao campo cultural, passaram a ser investigados como documento e, até mesmo, fonte histórica. Marc Ferro (1992) coloca que não podemos separar o cinema da História, pois todo filme é fruto de concepções culturais, sociais e políticas, e por isso, se estabelece uma relação dialética entre imaginário cinematográfico e sociedade. Para Barros (2012), qualquer filme – policial, de ficção científica, de amor – é documento importante para a compreensão dos processos históricos inerentes à época de sua produção. E, além disso, ainda como assinala Barros (2012, p. 62), é preciso colocar que “o cinema assume, para muito além de sua dimensão como meio e como objeto de estudo, a função de sujeito da história”. O aparato cinematográfico tem se mostrado como um instrumento importante para a ação dos vários agentes da sociedade, confirmando assim a acuidade do simbólico, do imaginário, na construção dos espaços sociais:

se a inserção do homem na cultura é a sua imersão no mundo dos símbolos e suas significações, no ato comunicativo e no agir no seu meio natural e social, essa relação com a realidade, cuja instituição e organização têm a sua co-participação, dá-se pelas imagens, pelos símbolos, pela imaginação e pelo imaginário e suas representações (LIRA, 2013, p. 49).

Nessa perspectiva, observamos o Nordeste como uma inventiva simbólica (NÓBREGA, 2011), que apresenta traços diversificados na apreensão do imaginário construído ao longo dos anos. Segundo Geralda Medeiros Nóbrega (2011), na construção simbólica do ambiente nordestino encontramos temas como o tempo, a seca, a morte e a utopia, que descrevem as situações vividas pelos indivíduos em meio a um espaço-tempo específico. Na literatura, linguagem importante na formação dos pilares simbólicos do país, Graciliano Ramos alimenta o imaginário da utopia e da seca; Manoel Bandeira abastece o imaginário do tempo; entre outros tantos escritores que se debruçaram no espaço nordestino, construindo imagens para a região e consolidando o Nordeste como elemento simbólico.

Pensar a região nordestina em seu aspecto figurado é importante, pois, como coloca Gilbert Durand (1988), a inclusão do homem e sua interação com o mundo são estabelecidas, em grande parte, pelo simbólico. “Reside aí a importância das

representações imaginárias, formas de expressão materializadas (linguagem verbal, expressões artísticas, instituições etc.) do imaginário social” (LIRA, 2013, p. 42), maneira pela qual os sujeitos se relacionam entre si e com o meio natural que o cerca. É através das representações que os homens reconhecem os espaços sociais, construídos ao longo do tempo, e expressam sua visão de mundo.

O conceito de inconsciente coletivo, proposto por Carl Jung (2000), prevê um depósito de experiências da humanidade, construído ao longo de todo o processo histórico, expresso em arquétipos e alegorias presentes nos sonhos, nas narrativas míticas e nas representações em geral, pois, no indivíduo, “a consciência se orienta em relação à experiência” (2000, p. 61). Desta forma, nos interessa aqui o papel das representações simbólicas na construção dos espaços sociais, principalmente no que tange o ambiente nordestino: segundo Pierre Bourdieu (2004), o poder simbólico atua construindo a realidade, fazendo ver e crer, transformando ou confirmando a visão de mundo, e, deste modo, age produzindo sentidos e significados acerca dos ambientes sociais.

Retornando para a função das representações simbólicas na formação e difusão do imaginário nordestino, pretendemos postular, por meio de algumas exemplificações, um breve panorama acerca das imagens construídas, tendo como base a literatura, artes plásticas e música, ao longo do tempo, para descrever o ambiente regional. É importante colocarmos que nossa proposta é analisar o Nordeste no cinema, mas reconhecendo a importância de outras linguagens artísticas na formação das imagens do Nordeste e, até mesmo, em sua influência nas representações cinematográficas, resolvemos abordar, de forma breve, sobre esse processo em alguns outros meios. Nosso intuito é compreender de que forma foram construídos os discursos para a região e como tais postulações criaram e difundiram uma “realidade” para o espaço nordestino. Vale lembrar, mais uma vez, que entendemos o espaço aqui como processo que transcende os limites geográficos, pois levamos em consideração, também, os aspectos culturais em nuances como memória, sociabilidade, questões políticas, estruturais, entre outros pontos.

Como coloca José Luiz Fiorin (2009), no processo de constituição da identidade nacional podemos afirmar que a literatura teve um papel importante. Os autores Românticos, com especial destaque para José de Alencar, tiveram destacada atuação na construção de nossa nacionalidade. Ainda segundo Fiorin (2009, p. 119), o Romantismo construiu a noção de que a cultura nacional é formada pela miscigenação. Em *O Guarani* (1857), José de Alencar “concebe um mito de origem da nação brasileira. Peri e

Cecília constituem seu casal inicial, formado por um índio que aceitara os valores cristãos e por uma portuguesa que acolhera os valores da natureza do Novo Mundo”.

O encontro entre literatura e Nordeste, levando em consideração uma dimensão histórico-científica, importante na consolidação do espaço nordestino como imaginário simbólico dentro e fora do Brasil, aconteceu, como assinala Sylvie Debs (2007), em *Os Sertões* (1902): a publicação da obra de Euclides da Cunha marca uma importante mudança em relação à tradição literária europeia. Desta forma, podemos notar que a questão nordestina aparece como ponto significativo, também, na própria consolidação da literatura nacional. Na relação entre o literário e o imaginário o Nordeste é temática importante e recorrente.

Nóbrega (2011), levando em consideração o diálogo entre literatura e Nordeste, aponta quatro temáticas periódicas na representação do espaço regional, que ajudaram a construir o imaginário nordestino ao longo do tempo. A autora destaca a presença do tempo, da seca, da morte e da utopia nas obras de autores como Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Manoel Camilo dos Santos e Patativa do Assaré. A variação temática justifica-se pela diversificação da cultura nordestina e, além disso, promove um imaginário rico acerca da região. Afinal, “em literatura, as imagens vão-se construindo e vão recriando sentidos, na aproximação de ficção e realidade e na fluidez entre real e imaginário, que deságuam no estuário simbólico” (2011, p. 33).

Dentro do recorte proposto por Nóbrega, iremos observar duas temáticas presentes na representação do espaço nordestino para compreendermos alguns aspectos recorrentes na constituição do imaginário regional. Aqui vamos abordar a questão do tempo (saúde, tradição) e da seca, dois elementos que citamos logo acima, a partir das ideias de Albuquerque Júnior (1999), quando nos referimos à construção imagética e discursiva do Nordeste brasileiro. Vamos comentar sobre duas obras literárias. A primeira é o poema *Minha Terra* de Manuel Bandeira, onde encontramos elementos da saúde, da tradição, na composição da imagem nordestina; e, por fim, o romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, que aborda o imaginário da seca e da dor.

No poema citado de Manuel Bandeira, podemos observar uma relação com a sociologia de Gilberto Freyre, no que tange à representação do Nordeste como espaço da saúde e da tradição. Além disso, percebemos o desejo da manutenção do arcaico, da busca pelas raízes, na longa duração da história. Enxergamos uma negação do moderno, do urbano, assim como em Freyre. Nóbrega (2011) afirma que o lugar do

tempo na poética “banderiana” tem muito do lado afetivo, pois se dá por meio de ligações fortes com o lugar de origem do nascimento. “É a temporalidade do ser no mundo como enraizamento e fidelidade do vivido” (2011, p. 46). E podemos perceber tais características no fragmento do poema, que segue logo abaixo:

Saí menino de minha terra
 Passei trinta anos longe dela
 De vez em quando me diziam:
 Sua terra está completamente mudada,
 Tem avenidas, arranha-céus...
 É hoje uma bonita cidade

[...]

Revi afinal o meu Recife
 Está de fato completamente mudado

[...]

Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!

(MINHA TERRA citado por Nóbrega, 2011, p. 47)

Já o romance *O Quinze* (Rachel de Queiroz, 1930) retrata o Nordeste da seca, que também se mostra de maneira arcaica, porém como espaço onde a dor se faz presente, a mesma dor que organiza a construção da narrativa. Afinal, não podemos “falar em imagens da seca, desvinculando-se da psicologia da seca, que se associa a deserto, a calor e, principalmente, à fome, à miséria, à morte, à desolação, à sede, e à emigração” (NÓBREGA, 2011, 65). Como podemos perceber no fragmento abaixo:

dia a dia, com as forças que iam minguando, a miséria escalavrava mais a cara sórdida, e mais fortemente os feria com a sua garra desapiedada [...]. Só talvez por um milagre iam agüentando tanta fome, tanta sede, tanto sol [...]. O comer era quando Deus fosse servido (O QUINZE citado por NÓBREGA, 2011, p. 77).

A obra de Rachel de Queiroz se insere na perspectiva do Romance de 30⁴ e busca discutir o arcaico, as tradições regionais, porém, diferentemente de Freyre e Bandeira, com o intuito de denunciar o atraso, a exploração do homem. O objetivo era mostrar as contradições e conflitos de um Brasil que pretendia ser moderno, urbano e industrializado, mas que conservava traços arcaicos em sua diversidade. O campo patriarcal e em visível decadência; a cidade com problemas sociais e estruturais. Vale destacar que o romance de 30 que conta com obras como *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938) e *Usina* (José Lins do Rego, 1936), entre outras, aparece como grande inspirador, no que tange o aspecto temático, de um cinema nacional, fato que discutiremos com maior ênfase mais a frente.

Outro ponto que pretendemos abordar agora, mesmo que de forma breve, é a função da música, como parte da Cultura de Massa (ADORNO; HORKHEIMER, 2002), na construção e difusão do imaginário nordestino. Citamos como exemplo o papel desempenhado por Luiz Gonzaga, que despontou no cenário artístico nacional, ainda na primeira metade do século XX, e se tornou o precursor da chamada “música nordestina”, tendo como público principal o migrante, que em busca de melhores qualidades de vida, abandonara o Nordeste e partira para os grandes centros urbanos.

Albuquerque Júnior (1999) coloca que o migrante se identificava facilmente com os versos cantados por Gonzaga, pois eles funcionavam como fonte na invenção de um modelo de Nordeste e de nordestino, afinal, não era só o ritmo que remetia ao Nordeste, mas também as letras. A própria voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais comumente utilizadas, além disso, os elementos culturais populares e principalmente, rurais que interferiam na sua forma de vestir, de dar entrevistas e no sotaque, contribuíram para gerar a significação do Nordeste.

Podemos perceber tal questão na letra da canção *Triste Partida*, um poema de Patativa do Assaré, cantado por Luiz Gonzaga. Que, como assinala Nóbrega (2011), se caracteriza por apresentar imagens de desolação e sofrimento em um espaço e tempo específico: período de seca no Nordeste. Como podemos perceber nos fragmentos abaixo, temos na letra o sertanejo em atitude de espera, sonhando com dias melhores, onde a fé aparece alimentando a utopia e as esperanças.

⁴ O romance regionalista tinha por intuito mostrar as contradições e conflitos do Brasil. Os autores regionalistas tinham uma preocupação sociológica e documental.

Os versos, descritos em seguida, apontam os meses do ano em que a chuva é aguardada, pois como afirma Nóbrega (2011), no âmbito da cultura popular em dezembro, principalmente nos dias, oito, treze e vinte e quatro, dias de Nossa Senhora da Conceição, Santa Luzia e véspera de Natal, “a sabedoria popular aguarda as chuvas, esperando um milagre que nem sempre aparece” (2011, p. 96), enquanto a seca gera pobreza e fome no espaço nordestino.

Setembro passou
Com oitubro e novembro
Já tamo em dezembro/
Meu Deus, que é de nós?
Assim fala o pobre
Do seco Nordeste
Com medo da peste
Da fome feroz

(TRISTE PARTIDA citado por Nóbrega, 2011, p. 96)

Na estrofe abaixo, ainda como coloca Nóbrega (2011), a referência, mais uma vez, ao dia treze, se justifica pela data que se comemora o dia de Santa Luzia, “imagem de esperança e um vínculo com o sagrado, pois só o poder espiritual pode sanar a dificuldade da sobrevivência” (2011, p. 97). A referência às “pedras de sá” aparece como símbolo de conservação dos alimentos e remete à conservação da vida. Por fim, ainda segundo Nóbrega, já a “barra” é o prenúncio de um novo dia e simboliza o amanhecer que no Natal indica a chegada da chuva.

A treze do mês ele fez a experiência
Perdeu sua crença
Nas pedras de sá
Mas nôta experiência com gosto se agarra,
Pensando na barra
Do alegre Natá

(TRISTE PARTIDA citado por Nóbrega, 2011, p. 97)

Outro elemento que compõe o imaginário nordestino e que queremos destacar aqui é a questão da migração. Na estrofe abaixo, que retrata a viagem, observamos a tristeza como aspecto central, vale pontuar que o próprio título da canção, *Triste Partida*, remete a isso. Todavia, a migração só acontece após uma grande espera, em vão, por uma melhor qualidade de vida. Fato que frustra o nordestino e afeta sua fé.

Apela pra março, que é o mês preferido
Do Santo querido
Senhô São José
Mas nada de chuva ta tudo sem efeito,
Lhe foge do peito
O resto da fé

[...]

Em riba do carro se ajunta a famia;
Chegou o triste dia
Já vai viajá
A seca terrive, que tudo devora,
Lhe bota pra fora
Da terra natá.

(TRISTE PARTIDA citado por Nóbrega, 2011, pp. 99-101)

Desta forma, podemos perceber que a fé, a dor e a migração, presentes nos versos de Patativa do Assaré, são elementos que fazem parte do imaginário nordestino da seca, e se relacionam para produzir sentido e construir representações acerca do espaço regional. Por fim, antes de discutirmos o papel do cinema na construção e consolidação do Nordeste como inventiva simbólica, iremos comentar sobre a ação da pintura em todo esse processo, pois, se a literatura regional, a sociologia freyriana e a música criaram imagens para representar a região, a pintura materializou essa invenção imagética em forma, cor e conteúdo. De forma geral, os quadros imprimiram imagens simbólicas e arquetípicas, que remetem a um imaginário regional: são destacados os

aspectos do sol, da luz, da dor sertaneja e da paisagem peculiar. A pintura forneceu imagens locais, colocando-as como representações típicas do espaço nordestino e, desta forma, influenciou as produções cinematográficas e televisivas, acerca do Nordeste, realizadas no Brasil na segunda metade do século XX.

Em *Os Retirantes*, pintado por Cândido Portinari em 1944, observamos o sofrimento dos migrantes nordestinos, representados por figuras magérrimas e com expressões que denunciam a fome e a miséria. A obra assume um tom de denúncia social, tal qual o *Romance de 30*, e explicita a miséria, ignorância e opressão nas relações de trabalho. Podemos remeter o quadro de Portinari ao romance *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 2003), por exemplo. Na imagem abaixo (Figura 1), observamos um tom de denúncia dos problemas gerados pela seca e que se prolongam na longa duração da história, pois percebemos figuras como avô, pai e filhos na imagem. E, podemos postular, ainda, que o quadro apresenta um embate entre o sagrado (representado pela família) e o profano (representado pela morte).



Figura 1: Cândido Portinari - *Os Retirantes*, 1944. Óleo sobre tela, 190 x 180 – col. MASP, São Paulo. Fonte: Projeto Portinari, 2015.

Já a obra *Casa Grande do Engenho Noruega* (Figura 2), pintada por Cícero Dias na década de 1930, remete ao Nordeste açucareiro de maneira poética, por meio de uma visão utópica das relações sociais, pois não aborda os conflitos, observa o espaço nordestino como um ambiente harmonioso, local da saudade, da tradição. Podemos relacionar sua obra com os pressupostos colocados pela sociologia de Gilberto Freyre. Pois apresenta imagens de um cotidiano rural, formando uma paisagem que aparece

como produto de representação de um espaço-tempo específico, o Nordeste do período áureo da cana-de-açúcar.



Figura 2: Cícero Dias - *Casa Grande do Engenho Noruega*, década de 1930. Óleo sobre tela, 105 x 105 – Col. Particular. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2015

Postulamos que as duas obras, *Os Retirantes* e *Casa Grande do Engenho Noruega*, alimentam-se do imaginário nordestino em seu processo de concepção. O primeiro quadro, pintado por Portinari, aborda um Nordeste com seus conflitos e adota um tom de denúncia social que se relaciona com escritores como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos; já o segundo, de Cícero Dias, coaduna com o imaginário regional pautado na tradição e na saudade. Desta forma, a partir do que observamos na relação entre arte e Nordeste, podemos colocar que o espaço regional surge como um ambiente localizado no plano mítico, histórico e ideológico, que alimenta o imaginário pela promoção de imagens e promove uma reorganização contínua do mundo real.

Observamos aqui o Nordeste em duas perspectivas, um espaço tradicional e arcaico, construído, principalmente, pelas ideias de Gilberto Freyre; e um ambiente de dor, fome e miséria, elaborado pelo imaginário da seca. Nas obras aqui citadas, podemos colocar dentro do primeiro ponto de vista o poema *Minha Terra*, de Manuel Bandeira e o quadro *Casa Grande do Engenho Noruega*, pintado por Cícero Dias; já a segunda abordagem se relaciona com o romance *O Quinze*, de autoria de Rachel de Queiroz e *Os Retirantes*, de Cândido Portinari. Vale destacar também que o poema *Triste Partida* (Patativa do Assaré), cantando por Luiz Gonzaga, transita entre as duas perspectivas: aborda a miséria do Nordeste, mas não questiona a desigualdade social, a

injustiça. Pinta o espaço nordestino como lugar da saudade e o indivíduo regional como paciente e submisso. Coloca a miséria como questão natural, geográfica: apela para a religião e não questiona os problemas políticos. Não enxerga conflito nas relações sociais da região, no entanto denuncia a exploração nas terras do sul, fato que aparece como uma defesa da sociedade tradicional nordestina contra a modernização capitalista.

A partir disso, nas linhas que seguem, buscaremos compreender de que forma o cinema se apropriou desse imaginário, construído ao longo do tempo, na representação do Nordeste brasileiro. É importante analisarmos o papel da “sétima arte” em tal processo, pois, de acordo com Renato Ortiz (1994) e Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), o espaço nordestino aparece como ponto importante nas discussões e na busca por uma identidade nacional, no entanto, sua imagem é fruto de um procedimento de construção permanente. Muito já se falou e abordou sobre a região. Seja na literatura, música ou artes plásticas, o espaço nordestino aparece representado de maneiras diversas. Porém, como propõe Andrea França (2003), devido às suas próprias maneiras de expressão e modalidades de associar e criar, o cinema é uma das mídias que melhor articula o imaginário dos espaços, territórios e terras. É por isso que enxergamos como fundamental investigar o processo de representação do ambiente nordestino a partir da cinematografia nacional

2.1. O Nordeste no cinema brasileiro

Na concepção de Ianni (citado por Nóbrega, 2011, p. 30), em quase todas as esferas produtoras de conhecimento, “há sempre aqueles que realizam sua reflexão passeando o olhar por outros lugares e outras épocas, ou mergulhando-o no mesmo lugar rebuscando épocas”, trata-se de uma visão do real sob os auspícios do imaginário, que é “feita de todas as imagens que cada um cria a partir do que tem [...] de seu ambiente imediato, de sua relação com os outros a partir do capital cultural recebido e adquirido” (BALANDIER citado por Nóbrega, 2011, p. 34). Sendo assim, podemos colocar que o Nordeste é um espaço intermediário concretizado e construído através de discursos: a palavra Nordeste carrega um grande poder evocativo de imagens, sentimentos e sentidos que foram sendo lapidados, no plano simbólico, ao longo da experiência histórica brasileira.

Quando o cinema nacional – a partir dos anos 1950, período em que a temática do Nordeste tornou-se recorrente – resolveu abordar a região nordestina em obras cinematográficas, já existia todo um capital simbólico, em torno da região, construído, ao longo do tempo, pela literatura, música, artes plásticas e teatro. No entanto, podemos colocar que o aparato cinematográfico é um dispositivo com alta vocação para a representação, e essa capacidade “atribui ao cinema um poder autoritário enquanto produtor de sentido, operador discursivo e construtor de ideias. Dessa maneira, o cinema brasileiro instaurou uma dada visibilidade no imaginário social do país” (ANDRADE, 2008, p. 12) e propagou ideias para se pensar a região nordestina, contribuindo assim para a construção simbólica do espaço regional.

Como já abordamos, Edgar Morin (1997) afirma que o cinema é um espetáculo e que, por isso, existe uma correlação com o imaginário. A “sétima arte” torna compreensível o teatro, a poesia e a música, mas também, o interior do espírito: sonhos, imaginação, representações. E por isso é a “máquina-mãe” geradora de imaginário. O aparato cinematográfico reproduz os comportamentos culturais dentro de um conjunto de valores e atua como ferramenta cultural de ordem simbólica, pois contribui para a consolidação do imaginário social. Segundo Sylvie Debs (2007), a relação entre cinema e Nordeste teve início com a eclosão dos primeiros ciclos regionais em 1912, contudo, a partir do que diz Matheus Andrade (2008), podemos afirmar que apenas na década de 1950 a produção cinematográfica brasileira alcançou um amadurecimento. Para tanto, o imaginário nordestino, construído a partir do início do século XX, nas diversas modalidades artísticas, assumiu papel importante.

É salutar colocarmos que não abordamos aqui apenas um cinema feito por nordestinos, mas sim uma cinematografia de temática nordestina, perpetrada a partir da década de 1950, iniciada com *O Cangaceiro* e *O Canto do Mar*, onde podemos destacar obras como *Menino de Engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Mandacaru Vermelho* (Nelson Pereira dos Santos, 1962), *Terra sem Deus* (José Carlos Burle, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), entre outras obras da cinematografia brasileira. Contudo, é importante abordarmos, de forma mais detalhada, o surgimento da temática nordestina no cinema brasileiro e seu papel na consolidação de uma linguagem própria da cinematografia nacional.

No ano de 1953, Lima Barreto realizou o filme *O Cangaceiro*, produzido pela Vera Cruz. A obra foi o primeiro sucesso internacional da cinematografia brasileira, desenhando uma representação nacional no exterior, “traduzindo em imagens e sons os valores culturais e sociais do próprio país, dando início à consolidação da imagem do Nordeste no cinema brasileiro” (ANDRADE, 2008, p. 38), colocando assim, o cangaço como uma das maiores contribuições do cinema na construção do imaginário nordestino. Por isso, é a partir da obra de Lima Barreto que faremos nosso recorte, traçando assim um breve panorama histórico acerca do Nordeste no âmbito do cinema nacional.

É salutar destacar que “o Nordeste brasileiro foi palco de um dos maiores movimentos rebeldes ocorridos no país, o cangaço. Este fenômeno histórico e cultural, essencial do universo nordestino, teve seu auge nos anos de 1870 e 1940” (DÍDIMO, 2010, p. 17). Ainda compartilhando com Andrade (2008), o filme de Lima Barreto foi importante também, porque inaugurou o ciclo de produção de obras que abordam o cangaço. “Se os americanos possuem seus *westerns* imortalizados pela figura do *cowboy*, o Nordeste do Brasil possui os cangaceiros” (DÍDIMO, 2010, p. 29), uma versão nacional do *western* americano, o *Nordestern*, que se tornou um gênero singular do cinema nacional.

A obra de Lima Barreto narra a história de um bando de cangaceiros que aterroriza o Nordeste. O filme “trabalha com personagens históricos sem o comprometimento de reconstruí-los, mas com o intuito de retratá-los como figuras que fizeram parte do movimento rebelde nordestino” (2010, p. 67). Wills Leal (1982) coloca que *O Cangaceiro* negou, mentiu e disfarçou o homem e a cultura nordestina, pois abordou o imaginário regional de forma plástica e caricata. Vale colocar que a obra foi filmada em estúdios no interior do Estado de São Paulo, “fazendo com que, em muitos momentos, a narrativa distancie-se dos valores sociais e culturais do povo do sertão nordestino” (ANDRADE, 2008, p. 39). Todavia, nada que invalide a importância do filme de Lima Barreto para a cinematografia nacional e, até mesmo, para a própria consolidação do Nordeste como tema no cinema brasileiro, pois, como assinala Matheus Andrade (2008), no ano de 1953 o cinema narrou, definitivamente, o espaço nordestino.

Já um ano após o sucesso internacional de *O Cangaceiro*, destacamos o lançamento de outra obra que coloca o Nordeste como pressuposto temático, pois, Alberto Cavalcanti, em 1954, realizou *O Canto do Mar*. O filme narra o drama dos nordestinos que abandonam suas terras pela falta de chuva em busca de uma melhor

qualidade de vida no litoral. Segundo Andrade (2008, p. 41), a obra de Cavalcanti não obteve muito sucesso de público, porém, “além de enriquecer a filmografia brasileira, ela reforçou a identidade desértica do Nordeste brasileiro”. Pois, como coloca Albuquerque Júnior (citado por Andrade, 2008, p. 41), “este filme tenta, de forma clara, trazer para o cinema toda uma visibilidade e *dizibilidade* do Nordeste construídas pelo romance, pelas narrativas jornalísticas e pelo discurso da seca”.

Portanto, ainda concordando com Andrade (2008, p. 42), podemos colocar que “os filmes de Barreto e Cavalcanti, no geral, são as obras fundadoras desse estilo cinematográfico de representação do Nordeste. Eles articularam a temática da região para as telas e colocaram em ascensão essa imagem do sertão arcaico e primitivo”, porém, a partir de pressupostos estéticos inspirados em modelos cinematográficos de produções hegemônicas. É com *O Canto do Mar*, por exemplo, que observamos, pela primeira vez, alguns aspectos temáticos que, posteriormente, o Cinema Novo abordou e consagrou no âmbito da cinematografia mundial. Todavia, foi em *Aruanda* (1960), documentário de Linduarte Noronha, que os cinemanovistas encontraram inspiração técnica e temática para a composição de suas obras. O filme de Linduarte Noronha registra o cotidiano de uma comunidade quilombola na Serra do Talhado, na Paraíba, onde seus membros subsistiam de forma arcaica e primitiva.

Aruanda é a melhor prova da validade, para o Brasil, das ideias de Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmara na mão e uma ideia na cabeça, apenas (BERNARDET, 2007, p. 38).

Para Wills Leal (1982, p. 77), *Aruanda* apareceu como um precursor para a cinematografia brasileira. Um “marco por mostrar um novo Brasil, marco, finalmente, porque abria caminhos ou porque, como destacou Glauber Rocha, ofereceu aos cineastas brasileiros um caminho real para o nosso cinema”, a partir de uma imersão crua na realidade brasileira, por meio de um registro verdadeiro e realista. Além disso, utilizando-se de pressupostos estéticos simples que exaltavam a possibilidade de se fazer cinema em meio ao subdesenvolvimento, pois, “em *Aruanda*, a marca do subdesenvolvimento da região aparece não apenas no conteúdo como também na forma do filme” (ANDRADE, 2008, p. 49).

A ênfase no movimento Cinema Novo, no que se refere à representação do Nordeste na cinematografia brasileira, se justifica, pois, pela importância do movimento

para a cinematografia nacional e por ter se firmado “como uma instância de atualização do cinema brasileiro” (XAVIER, 2007, p.194). Para Albuquerque Jr. (1999), o Nordeste do Cinema Novo superou uma visão naturalista que predominava nas representações cinematográficas até então. No início da década de 1960, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, encontraram no espaço nordestino o ambiente ideal para colocar em prática seus projetos cinematográficos, e principalmente, ideológicos. Ismail Xavier (2001) afirma que antes do Golpe Militar o movimento teve seu principal período em 1963 e 1964, com a realização da trilogia do sertão, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e *Os Fuzis*.

O Cinema Novo é fruto de um momento em que a interferência estrangeira no país, tanto na economia como na cultura, incomodava a elite intelectual brasileira. Como mecanismo de defesa contra a “invasão”, principalmente americana, no solo brasileiro, os cinemanovistas retrataram o passado do sertão nordestino com o objetivo de reafirmar as origens, o subdesenvolvimento, e evocar o espírito de rebeldia das revoltas populares. Aqui podemos destacar o imaginário nordestino popular, onde observamos a presença de figuras como Antônio Conselheiro, Lampião, Padre Cícero, Corisco, entre outros, que aparecem como arquétipos no processo de composição dos personagens em obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo. Num período que ganhava evidência a luta ideológica com o acirramento dos conflitos sociais na cidade e no campo. Naquele momento “a burguesia rural era criticada pelo Cinema Novo, que para isso, apoiava-se na burguesia industrial, intocada e intocável” (BERNARDET, 2009, p. 71).

O contexto político e social aparece como ponto importante na representação do Nordeste na tríade do Cinema Novo. São obras que envolvem um processo de tomada de consciência, desalienação, como componente fundamental para ultrapassar a barreira do subdesenvolvimento. De acordo com Albuquerque Jr. (1999), para os cineastas, pouco importava a realidade e a diversidade nordestina, o importante era que as figuras e os temas mostrassem o espaço de forma impactante. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra buscaram no Nordeste as raízes primitivas da sociedade brasileira e o inconsciente de revolta com a dominação, opressão e colonização. O objetivo “era resgatar as forças messiânicas e rebeldes que ficaram adormecidas com a história, para fundamentar um processo novo de transformação da realidade” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p.343).

A precariedade técnica da trilogia cinemanovista redundou em estética, numa opção deliberada por uma expressividade que se opunha ao padrão técnico e estético do cinema hollywoodiano e europeu, representados, no Brasil, pelas produções da Vera Cruz. Consolidando-se por meio de obras que, inicialmente, “exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista, mas que eram inéditas em nosso cinema” (SALES GOMES, 2001, p. 99). Albuquerque Júnior (1999), por exemplo, destaca que as obras cinemanovistas tiveram como base temática o romance regionalista de 30.

Como coloca Alexandre Figueirôa (2004), os cineastas do Cinema Novo primaram por imagens que escaparam do exotismo, pois tinham noção da estranheza que essas imagens provocavam no público dos países hegemônicos. Eles sabiam, desde o início, da necessidade por se preservar as características próprias da cultura brasileira, pois estavam convencidos do fato de que, para o Primeiro Mundo e Segundo Mundo, a miséria do terceiro-mundismo trazia uma nostalgia de primitivismo e, por isso, a necessidade de se transformar tal miséria em discurso político, coadunando, assim, com o conceito de Terceiro Cinema (STAM, 2003).

Todo o imaginário nordestino construído ao longo do tempo influencia as produções cinematográficas contemporâneas, todavia, também encontramos novos aspectos nos filmes atuais, pois obras como *O som ao Redor*, *Árido Movie* e *A História da Eternidade*, por exemplo, buscam debater os problemas de um Nordeste em meio a um contexto globalizado. A pesquisadora Angela Prysthon (2010), para exemplificar – levando em consideração a existência de uma atualização em voga na cinematografia brasileira, também no que diz respeito aos discursos para a região nordestina – chega a falar sobre um “novo” Terceiro Cinema (Cinema Periférico Contemporâneo). É por isso que, no capítulo seguinte, buscaremos debater a representação do Nordeste no cinema brasileiro, a partir de pressupostos estéticos e temáticos, levando em consideração a concepção de Terceiro Cinema e seu processo de atualização na cinematografia contemporânea.

No entanto, podemos adiantar algumas questões. Como coloca Wills Leal (1982), o cinema de temática nordestina, feito a partir da década de 1950 – onde se encaixa a produção cinemanovista – é, em sua quase totalidade, realizado por sulistas e estrangeiros, com exceções para os filmes de Glauber Rocha, no caso da trilogia do Cinema Novo, e diretores como Geraldo Sarno, Paulo Gil e Roberto Pires. Já no Cinema Periférico Contemporâneo (PRYSTHON, 2010), o Nordeste vem sendo

retratado, em boa parte, por nordestinos. Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Karim Aïnouz, Camilo Cavalcante, Kleber Mendonça Filho, entre outros diretores, são alguns exemplos.

Outro ponto que podemos comentar aqui é o fato de que, no conjunto das obras com temática nordestina, como coloca Leal (1982), encontramos um Nordeste problematizado. Um espaço em contraste, marcado pela seca, pelo crime, pela opressão, pelo misticismo e pelos coronéis. O filme contemporâneo irá manter muito do imaginário construído, contudo, atualizando tais questões para as perspectivas de um mundo global. Rompendo assim, por exemplo, com uma representação telúrica, que colocava o homem nordestino como uma extensão do espaço geográfico, com o indivíduo preso à terra e a um destino miserável.

TERCEIRO CAPÍTULO:

PERSPECTIVA TERCEIRO-MUNDISTA: O TERCEIRO CINEMA E A CINEMATOGRAFIA PERIFÉRICA

Falar de uma cinematografia periférica é se debruçar em questões colocadas e debatidas ao longo do processo histórico. Haja vista que a consolidação de um cinema asiático, latino-americano e africano, aparece imbricada com um processo de contestação de uma cartografia global, que dividia o mundo por meio de binômios Ocidente/Oriente, Capitalista/Socialista, iniciado por volta dos anos 1960. É do recorte reduzido que surge a ideia de uma terceira via, tanto no campo geopolítico, com a noção de Terceiro Mundo, como no âmbito artístico e cultural, com a estética do Terceiro Cinema.

O *boom* emergente de uma cinematografia periférica, por volta dos anos 1960, não significa que o cinema tenha chegado a países como Índia, Brasil e China só em meados do século XX. Na verdade, como colocam Robert Stam e Ella Shohat (2006), a “sétima arte” já era uma realidade global desde os anos 1910, 1920. No Brasil, para se ter uma ideia, o aparato cinematográfico não demorou a chegar, é o que afirma Paulo Emílio Sales Gomes (2001): os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro no meio deste último ano, e em 1898 foram realizadas as primeiras filmagens em solo brasileiro.

Contudo, o Terceiro Cinema e sua perspectiva anticolonial chamou a atenção do mundo para uma cinematografia de países da Ásia, América Latina e África. No Brasil, o principal exemplo das questões estéticas e políticas colocadas pelo modelo terceiro-mundista é a trilogia do sertão do Cinema Novo. É com a perspectiva terceiro-mundista que a produção cinematográfica de tais países repercutiu em âmbito global. A noção de Terceiro Mundo proporcionou uma terceira via na divisão cartográfica do poder, por meio de uma contestação dos binômios estruturados e que compunham os espaços hegemônicos. A perspectiva política pautou, também, a produção artística e cultural desses países. A arte do Terceiro Mundo buscou debater a condição de subdesenvolvimento, miséria e fome, deixando de lado o exotismo da visão e da forma dominante, e apostando em um olhar de dentro, capaz de compreender a pobreza e a transformar em uma estética própria, autoral, perpetuada como arte, mas arte engajada.

O discurso político emergiu no campo artístico e cultural, e passou a imprimir o rumo das produções dentro dos países do Terceiro Mundo. No âmbito cinematográfico, observamos a busca por uma estética autoral que fosse fiel à realidade de miséria e fome dos povos terceiro-mundistas, as condições sociais passaram a ser debatidas, discutidas e apontadas como consequência de uma política exploratória e colonialista por parte dos “mundos alinhados”. Pegando o caso brasileiro como *leitmotiv*, como já dissemos,

temos no Cinema Novo o grande exemplo, precisamente na chamada trilogia do sertão: *Deus e o Diabo na terra do Sol*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas*.

A trilogia cinemanovista pegou o espaço nordestino como alegoria da condição nacional (XAVIER, 2001). A miserabilidade foi debatida ao lado da alienação, ambos como entraves no processo de superação das desigualdades sociais e, conseqüentemente, das condições subdesenvolvidas: suas imagens feias, sujas, utilizaram a própria fome como pressuposto estético. E se o romance regionalista de 1930 denunciou a miséria social, o Cinema Novo a transformou em imagens e a debateu como questão política. O que alinha Glauber Rocha, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos aos pressupostos estéticos e ideológicos do ponto de vista terceiro-mundista.

Todavia, ao longo do tempo, a noção de Terceiro Mundo foi se atualizando e ganhando novas formas e contornos, fato também presente no âmbito artístico. No cinema, em referência à produção contemporânea, os pesquisadores têm se debruçado e postulado novas categorias. Angela Prysthon (2010) chega a falar em um “novo” Terceiro Cinema e Ivana Bentes (2007) em uma “cosmética da fome”, por exemplo. Contudo, como podemos perceber, mantendo uma relação com a produção de 1960 (Terceiro Cinema, *Estética da Fome*): o que observamos na filmografia periférica contemporânea é uma atualização dos discursos terceiro-mundistas, é uma ressignificação do tom engajado de outrora.

O fenômeno da batalha pela liberdade, autonomia e emancipação imaginada no Cinema Novo, a partir de forma e conteúdo, pois não existe ali conteúdo revolucionário sem forma/estética revolucionária, tem sofrido adaptações na imaginação do Nordeste proposta pela cinematografia periférica. Filmes como *O Som ao Redor*, *Árido Movie* e *A História da Eternidade*, debatem o Nordeste por meio de questões contemporâneas, buscam analisar a relação local *versus* global, o multiculturalismo, dentro do espaço nordestino. Segundo Prysthon (2010) as obras atualizam o discurso do terceiro-mundismo e a técnica propositadamente limitada. Como já dissemos, no Brasil, o grande exemplo de arte engajada, em meio aos debates referentes a um Terceiro Mundo, é a trilogia cinemanovista, transformada em imagens e em manifesto por meio do texto *Estética da Fome* (Glauber Rocha, 1965).

Podemos perceber que o Nordeste brasileiro assume função importante no âmbito da cinematografia brasileira: trata-se do espaço ligado ao próprio processo de consolidação do cinema nacional, e, até mesmo, da identidade do povo brasileiro: Sylvie Debs (2007) coloca que, por conta da extensão geográfica do Brasil e da sua

miscigenação cultural, o Nordeste simbolizou um caso particular do processo identitário através de um elemento fundador, o sertão, temática marcante na construção dos pilares simbólicos do Brasil. Por tudo isso é importante observarmos como as imagens do Nordeste têm sido construídas ao longo do tempo.

É interessante notar como os olhares contemporâneos focam a região que carrega inestimável valor simbólico na formação da própria identidade nacional. Assim, buscamos observar as atualizações estéticas e temáticas proporcionadas pela cinematografia contemporânea. Nosso intuito é compreender como o “novo” Terceiro Cinema tem dialogado com a história cinematográfica nacional. E, além disso, analisar as novas formas de representação, e os novos sentidos engendrados, na construção do Nordeste pelas lentes do cinema contemporâneo.

3.1. O cinema e a perspectiva terceiro-mundista

A noção de Terceiro Cinema é fruto da “década de 1960 e dos movimentos culturais que refletiam as profundas transformações pelas quais o mundo estava passando na época” (PRYSTHON, 2010, p. 163), e, além disso, de uma concepção terceiro-mundista e da sua luta pelo processo de descolonização. Tal perspectiva se insere em uma crise da modernidade que ocasionou mecanismos de “desencaixes” (GIDDENS, 2002): as identidades que outrora permaneciam “encaixadas” em categorias nucleares do projeto moderno passaram a questionar os espaços, proporcionando um processo de pluralização dos aspectos identitários. A partir disso, podemos afirmar que:

o conceito de Terceiro Mundo serve, a partir da década de 1960 - para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea -, para estabelecer uma unidade cunho libertário e idealista. Os processos de descolonização, de conscientização social e de luta política, desencadeados no globo ao longo do período não se esgotam em si mesmos: eles fazem parte da grande crise da modernidade que implica também uma reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo. Uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas as suas aplicações) foi a própria constituição da ideia de Terceiro Cinema (PRYSTHON, 2010, p. 166).

Dentro de tal perspectiva, Angela Prysthon (2010) coloca que é importante destacar a influência do conceito de Terceiro Mundo na construção dos imaginários cinematográficos a partir da década de 1960. Robert Stam e Ella Shohat (2006) assinalam que a perspectiva terceiro-mundista é composta pelas nações e “minorias”

colonizadas, que, como coalizão política, se uniram em torno do entusiasmo provocado pelas lutas anticoloniais em países como Vietnã e Argélia. Esse ideal “confere status de maioria a um grupo que constitui três quartos da população mundial. Os países da América Latina, Ásia e África” (STAM; SHOHAT, 2006, p. 57). É verdade que, por se tratar de uma gama variada de países, as nações apresentam variações entre si, em aspectos políticos, econômicos e culturais, todavia, compartilham de uma certa exclusão do poder global, e, também, de uma realidade histórica de exploração.

Ainda compartilhando do pensamento de Stam e Shohat (2006), iremos manter a alcunha Terceiro Mundo para nos referir aos países pertencentes aos três continentes citados. É preciso salientar que o termo, de forma muito generalista, muitas vezes, obscurece questões relevantes, como raça, classe, gênero e cultura, pois abarca tais pontos de forma homogênea. Como coloca Prysthon (2010, p. 165), é salutar destacar que a unidade pretendida pela perspectiva terceiro-mundista “traz, pois, em seu bojo, uma dimensão revolucionária (...) que legitimaria então a noção de Terceiro Mundo”. Desta forma, visando estabelecer um diálogo com as produções cinematográficas dos países periféricos, é interessante o recorte que coloca a existência de um Terceiro Cinema em analogia com a perspectiva de um Terceiro Mundo.

Dentro desse enquadramento, é conveniente destacar algumas questões referentes à divisão cartográfica do espaço global. Robert Stam e Ella Shohat (2006) apontam que a ideia de Ocidente, assim como a de Oriente, é uma construção imaginada baseada em mitos e fantasias. Segundo Raymond Williams (1976), tal recorte está relacionado com aspectos políticos como a divisão do Império Romano em Oriental e Ocidental; a definição do Ocidente como judaico-cristão e do Oriente como muçumano, hindu e budista e, por fim, a bifurcação da Europa pós-guerra entre Ocidente Capitalista e Oriente Comunista. A ideia de um Terceiro Mundo surge, justamente, nesse ponto: o termo foi colocado “pelo demógrafo francês Alfred Sauvny nos anos 50 (...) e pressupõe três mundos, o Primeiro Mundo Capitalista (Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão), o Segundo Mundo Comunista e o Terceiro Mundo” (2006, p. 55), formado por países explorados em um processo colonial e que se encontram, de certa forma, distantes do poder global.

O termo Terceiro Mundo começou a ser utilizado por demógrafos e geógrafos franceses na década de 1950 como a outra peça no quebra-cabeças do mundo pós Segunda Guerra Mundial, em relação a um primeiro mundo capitalista e Ocidental e um segundo mundo socialista. Nessa época, talvez com o valor de eufemismo, ele substituiu a ideia mais difusa, menos

organizada e mais traumática de “países pobres”. A partir das lutas de independência das colônias europeias na África e na Ásia, o termo adquire um certo prestígio (...) e na conferência de Bandung, em 1955, o termo teve a sua primeira expressão política oficial, quando se reuniram todas as nações “não alinhadas” – ou seja, nem o primeiro mundo, nem o segundo (HARLOW, 1987) (PRYSTHON, 2010, pp. 164 -165).

A produção cinematográfica do Terceiro Mundo alcançou notoriedade na segunda metade do século XX, atraindo a atenção global para um conjunto de produções fílmicas oriundas da Ásia, África e América Latina, no período em que ganhavam força as discussões referentes ao “cinema de autor” (JACQUES AUMONT, 2008; DAVID BORDWELL, 2008) – momento em que a “sétima arte” passou a ser notoriamente marcada pela política, engajamento e debate das margens sociais –, como coloca Angela Prysthon (2010), os cineastas do Terceiro Cinema apresentaram laços estilísticos que dialogavam com movimentos como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, onde,

tais influências serão sentidas em dois níveis principais: o neorrealismo italiano serve como proposta similar de abordagem formal, que pode ser aproveitada por sua simplicidade, baixo custo e linguagem direta; e *Nouvelle Vague* como afirmação do “cinema de autor”, o que possibilita a consolidação das linguagens individuais dos principais expoentes do movimento. A partir desses elementos, emerge um conjunto de procedimentos mais ou menos comuns à maioria dos diretores engajados na denúncia social (PRYSTHON, 2010, p. 167).

Todavia, a partir do que colocam Stam e Shohat (2006) é importante salientar que o cinema do Terceiro Mundo não começou nos anos 1960, o que houve foi uma atualização estética e ideológica fomentada por perspectivas políticas e revolucionárias:

mesmo antes do início do século XX, o cinema era um fenômeno mundial, pelo menos em termos de consumo. O *cinématographe* de Lumière, por exemplo, não foi apenas a Londres e Nova York, mas também a Buenos Aires, Cidade do México e Xangai. A *belle époque* do cinema brasileiro aconteceu entre 1908 e 1911, antes do país ser invadido pelas companhias de distribuição norte-americanas logo após a Primeira Guerra. Na década de 20, a Índia produzia mais filmes que a Grã-Bretanha. Países como as Filipinas lançavam uma média de mais de duzentos filmes por ano na década de 50 e a Turquia quase trezentos filmes por ano no início da década de 70. O Cinema do Terceiro Mundo, longe de ser um fenômeno marginal, é responsável pela maior produção cinematográfica do mundo (STAM, SHOHAT, 2006, p. 60).

O termo Terceiro Cinema, Segundo Stam e Shohat (2006) foi utilizado, pela primeira vez, nos anos 1960 por Fernando Solanas e Octavio Gentino. E implica usos práticos da linguagem cinematográfica como ferramenta de pretensões políticas. De

acordo com Robert Stam (2003, p.119), “esteticamente o movimento dialoga com correntes tão diversas como a montagem soviética, o Surrealismo, o Neorealismo italiano, o teatro épico brechtiano, o cinema direto e a *Nouvelle Vague* francesa”, e foi cristalizado a partir de uma onda de ensaios-manifestos militantes: *Estética da fome* (Glauber Rocha, 1965); *Em direção ao terceiro cinema* (Fernando Solanas; Octavio Gentino, 1969); *Por um cinema imperfeito* (Julio Garcia Espinosa, 1969). Segundo Stam (2003), os ensaios-manifestos militantes deixavam explícita a ideia de valorização de um cinema alternativo, independente e anti-imperialista. *Estética da fome* postulou um cinema faminto; *Por um cinema imperfeito*, por sua vez, atentou contra a perfeição estética; e, por fim, *Em direção ao terceiro cinema* denunciou o colonialismo cultural que causava a dependência latino-americana.

Segundo Angela Prysthon (2010), podemos caracterizar a produção cinematográfica terceiro-mundista como sendo, por um lado, fruto de concepções estéticas abertas e simples; por outro, uma veiculação de ideias revolucionárias, tendo como principal referência teórica o livro *Os condenados da terra* (1961), de Franz Fanon: o Terceiro Cinema apareceu como um chamamento para os problemas do Terceiro Mundo. E a influência do pensamento de Fanon “se deve tanto à sua teorização sobre descolonização e violência (...) quanto à sua capacidade de pensar a descolonização como construção violenta, mas com fins utópicos” (PRYSTHON, 2010, p. 165).

A concepção anticolonial e libertária da perspectiva terceiro-mundista, ainda de acordo com Prysthon (2010), foi proporcionada por paradigmas apresentados, principalmente, nas décadas anteriores ao período de 1960: o existencialismo, as leituras de obras de Sartre, o declínio do humanismo e, sobretudo, os escritos de Franz Fanon, precursor das ideias do “chamamento” ao Terceiro Mundo, como afirma Prysthon (2010, p. 165), “um chamamento de luta, de violência, de uma relativa rejeição dos cânones “Ocidentais”, uma tentativa de se livrar de certas concepções de cultura, sociedade, história e política”.

Os cineastas terceiro-mundistas buscaram seus temas nas esferas marginalizadas da sociedade, por conta de uma ideia de transformação do mundo através do processo de conscientização. Entre as temáticas principais estão a pobreza, a opressão social, a recuperação da história dos povos colonizados e a constituição das nações. Robert Stam (2003) coloca que a noção de Terceiro Cinema surgiu da Revolução Cubana, do

peronismo e da “terceira via” de Perón na Argentina, bem como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil.

Dos elementos estéticos, temáticos e históricos, surgiram uma série de procedimentos mais ou menos comuns à maioria dos diretores terceiro-mundistas que tinham como propósito a denúncia social. Contudo, Prysthon (2010) alerta para o fato de que os cineastas do Terceiro Cinema se recusaram a adotar um molde uniforme de estratégias formais, todavia mostraram-se como um modelo aberto e, ao menos em linhas gerais, unificador. No caso brasileiro, a questão da descolonização como construção violenta nos remete aos aspectos temáticos da trilogia do sertão cinemanovista, onde o processo de conscientização aparece como forma de ultrapassar a miséria, a fome, pois,

de *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 1965, p. 30).

Em 1965 Glauber Rocha apresentou na Itália o manifesto político *Estética da fome*, “tese com a qual questiona o ponto de vista do observador europeu sobre a arte latino-americana, denunciando a sua nostalgia de primitivismo” (SIEGA, 2009, p. 158), além disso, apontando, também, o equívoco de boa parte da arte latino-americana ao comunicar a miserabilidade do subdesenvolvimento. Ismail Xavier (2001) afirma que o movimento Cinema Novo teve seu principal período com a realização da trilogia do sertão nordestino, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

A trilogia cinemanovista, no caso brasileiro, aparece como principal exemplo de uma produção que coaduna com as perspectivas estéticas e ideológicas do Terceiro Cinema. No artigo *Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo* (GUTEMBERG; LIRA, 2014), os autores propõem uma análise da trilogia do sertão que, também, procuraremos fazer aqui com o intuito de entendermos de que forma os pressupostos estéticos e políticos – colocados no manifesto *Estética da fome* – se materializaram nas obras audiovisuais.

Lançado em 1964 e dirigido por Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se organiza em torno da vida do casal de camponeses Manuel e Rosa. E aborda, além de

outras temáticas, a vinculação do nordestino a determinadas formas de rebeldia alienantes, como por exemplo, o messianismo e o cangaço. A partir das ideias de Ismail Xavier (2007), podemos dividir a experiência dos protagonistas em três fases: Manuel vaqueiro, Manuel beato e Manuel cangaceiro. Na primeira fase, Manuel e Rosa vivem na zona rural em companhia da mãe de Manuel. As condições de subsistência são precárias. Manuel toma conta do gado do coronel Moraes, e Rosa cuida da roça. Para Ismail Xavier (2007), a primeira ruptura se dá quando Manuel torna-se vítima de um logro numa partilha de gado e acaba assassinando o coronel, passando a ser perseguido pelos jagunços, e numa troca de tiros, em frente à sua casa, matam sua mãe. “Vendo nessa morte um sinal de Deus, Manuel adere a Sebastião, o santo milagreiro” (2007, p. 92).

O fato dá início à segunda fase da trama, Manuel beato. Mesmo tendo a oposição de Rosa, Manuel adere às ideias de Sebastião. “Concentrados em Monte Santo à espera do milagre dos céus que trará a salvação dos eleitos, os beatos de Sebastião incomodam os senhores da terra e a igreja católica” (XAVIER, 2007, p. 92), que confiam no personagem Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, para conter os avanços de Sebastião. O estopim para proporcionar a segunda ruptura da trama, ocorre, justamente, quando Antônio elimina os beatos, ao mesmo tempo em que Rosa assassina Sebastião, pondo um fim momentâneo ao processo da alienação religiosa.

Com isso tem início a terceira e última fase da trama, Manuel cangaceiro. Nela, os personagens Manuel e Rosa tornam-se os únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo. Ambos são conduzidos pela figura dramática Cego Júlio para um contato com o personagem Corisco, sobrevivente do massacre do bando de Lampião, para vingar as mortes de Monte Santo; e enxergando em Corisco também um sinal divino, Manuel adere ao cangaço. A terceira ruptura acontece quando Antônio das Mortes cumpre sua promessa e mata Corisco. E assim “o sertão se abre para a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes” (XAVIER, 2007, p. 92).

Segundo Jean-Claude Bernardet (2007) o personagem Antônio das Mortes assume papel central na trama de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ideia também compartilhada por Gutemberg e Lira (2014), haja vista que as duas experiências alienantes do personagem Manuel são interrompidas por ele: é Antônio das Mortes que põe fim ao fanatismo de Monte Santo, matando os fiéis; e é ele que põe fim ao cangaço, matando Corisco. “Eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente” (BERNARDET, 2007, p. 95).

Como coloca Debs (2007), em ideia também compartilhada por Gutemberg e Lira (2014), o filme de Glauber Rocha consagra ao Nordeste o valor emblemático da nação, pois busca resgatar ícones e símbolos da região através de alegorias e arquétipos. O personagem Sebastião, por exemplo, é uma referência aos beatos José Lourenço (Caldeirão da Santa Cruz do Deserto) e Antônio Conselheiro (Canudos); o personagem de Corisco representa o próprio Corisco e Lampião. Desta forma, *Deus e o Diabo* é uma adaptação da tradição nordestina para o cinema, porém de uma maneira que rechaça a representação folclórica, pois encontramos no filme a provocação do discurso político-contestador.

Também lançado em 1964 e dirigido por Ruy Guerra, *Os Fuzis* retrata a chegada de soldados do Exército ao interior da Bahia, precisamente à cidade de Milagres, contratados pelo dono de um armazém para evitar saques em seu comércio, pois o local se encontra devastado pela seca e a população segue faminta. Os habitantes da cidade enxergam no boi um sinal de divindade e, mesmo estando famintos, ninguém tenta matar o animal para sanar a fome. Mais uma vez, assim como acontece em *Deus e o Diabo*, encontramos a questão da alienação religiosa.

O personagem principal do filme é um caminhoneiro, chamado Gaúcho, cujo caminhão se encontra quebrado em Milagres. O nome dessa figura dramática já demarca uma distância entre ele e a população local, analogia que remete ao próprio diretor do filme: Ruy Guerra é moçambicano. Com o desenrolar da trama observa-se que, gradativamente, a fome e a miséria da população, misturadas aos fuzis do Exército, incomodam o personagem Gaúcho, e a obra é toda construída através da insatisfação em paralelo com a alienação da população local.

Como acontece em *Deus e o Diabo*, no filme de Ruy Guerra também encontramos pontos de ruptura. Em *Os Fuzis*, o principal ocorre na cena final, quando Gaúcho testemunha o momento em que um pai carrega seu filho morto – por conta da fome – nos braços. Revoltado, o personagem tenta instigar uma reação, mas acaba assassinado por soldados. A morte do personagem Gaúcho representa um ponto de virada, pois a população cansada de esperar o milagre do boi, tido como um deus, resolve matar o animal para saciar a fome, o que significa a superação da alienação religiosa. O assassinato do boi aparece como alegoria representando o fim da alienação e o começo da conscientização política.

Podemos observar, como afirma Bernardet (2007), que o personagem Gaúcho – assim como Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – assume papel

central dentro da trama. É ele quem combate a cegueira provocada pela alienação religiosa. “O herói, que está de passagem, encarna um homem em movimento, o que dá ao filme uma dinâmica oposta à situação estática dos habitantes da vila” (DEBS, 2007, p. 167).

Por fim, tendo estreado em 1963 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* é o último filme, da trilogia cinemanovista, que comentaremos aqui. A obra é uma adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos. E, segundo Bernardet (2007), representa um passo fundamental no processo de representação do homem brasileiro nas telas, pois é um tratado sobre a situação social e moral da sociedade brasileira. O filme narra a vida de uma família de retirantes do sertão brasileiro a partir de uma existência subumana. A obra traz uma representação do homem nordestino, condenado à dureza da terra e do clima. Fabiano, sinhá Vitória e os dois filhos são os personagens centrais da trama. Durante a narrativa não há revolta, apenas uma aceitação resignada e a firme esperança de ultrapassar a situação de miséria.

Vidas Secas é estruturado numa representação linear. A câmera ocupa o lugar do narrador, observamos a predominância do silêncio. Tal decisão “permite encontrar um equivalente cinematográfico ao estilo indireto livre, marca da narrativa de Graciliano Ramos, e, por outro lado, obter resultados notáveis na *mise-en-scène*” (DEBS, 2007, p. 165). No filme de Nelson Pereira dos Santos o sertão aparece, de acordo com Debs (2007), como metáfora da condição humana. A obra coloca em questão a exploração do homem pelo próprio homem, tendo o sertão nordestino como alegoria para a condição de subdesenvolvimento do país. A referência à realidade do Brasil é exposta no texto cartela que aparece logo nos minutos iniciais da obra: “este filme não é apenas a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. Ele é, antes de tudo, um testemunho sobre a dramática realidade social de nossa época”.

Podemos observar a ideia da alienação como entrave no processo de “tomada de consciência”, fundamental para ultrapassar o subdesenvolvimento, nos três filmes aqui postulados. No manifesto *Estética da fome*, tal ponto é amplamente debatido por Glauber Rocha, dentro de uma perspectiva colonialista: “a América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador” (ROCHA, 1965, p. 29).

Os cinemanovistas partiram do princípio de que a fome e a miséria, no continente latino-americano, eram sentidas, porém não compreendidas. “Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o

européu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional” (ROCHA, 1965, p.31). Por isso as obras do Cinema Novo buscaram discutir os problemas sociais, políticos e econômicos do Brasil.

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1965, p. 30).

A trilogia do sertão utilizou o espaço nordestino como alegoria para pensar o processo político local, e isto em congruência com a cinematografia latino-americana do mesmo período: Fernando Solanas e Octavio Getino na Argentina, Jorge Sajinés na Bolívia, são alguns exemplos. A miséria tão discutida no âmbito temático foi traduzida para o processo estético. Postulamos que a adoção da fotografia em preto e branco, do registro da cena com uma luz dura e sem tratamento, propositadamente estourada e granulada, marcaram as imagens dos filmes da trilogia cinemanovista. Forma e conteúdo atuaram no processo de produção de sentido, a começar pela luz solar violenta que banha as cenas externas. O abuso de luz na tela traduz visualmente a sensação térmica do sol abrasador do sertão. A luz estourada e dura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas* traduz imagetivamente a temática da violência, da fome e da morte que permeiam estas obras e que foram amplamente discutidas no manifesto de Glauber Rocha.

Desta forma, como argumenta Prysthon (2010), o Terceiro Cinema é marcado por apresentar técnicas abertas e simples, como contraste ao padrão hollywoodiano, atreladas a uma veiculação de ideias revolucionárias que abordam a libertação do Terceiro Mundo, as teorias do subdesenvolvimento, bem como questões alegóricas em torno do mito de fundação dos países terceiro-mundistas. Todavia, ainda segundo Prysthon (2010), o que observamos na cinematografia periférica contemporânea é uma atualização dos pressupostos de outrora, por isso a autora fala sobre um “novo” Terceiro Cinema (*World Cinema*, Cinema Periférico Contemporâneo) que teve sua origem nos anos 1990: nos filmes da atualidade, os subalternos, os excluídos, os *outsiders*, assumem função central, assim como antes, contudo, com algumas diferenças.

3.2. O “novo” Terceiro Cinema e o espaço global

A década de 1980 foi primordial nas mudanças ocorridas no cerne da perspectiva terceiro-mundista. Pegando como *leitmotiv* as ideias de Prysthon (2010), podemos afirmar tal questão a partir de dois pontos: a difusão dos Estudos Culturais e do pós-colonialismo – que buscou questionar teoricamente com maior ênfase a validade do termo Terceiro Mundo; e a crise do Segundo Mundo, simbolizada pela queda do muro de Berlim em 1989. Assim, a partir dos anos 1990, a estética terceiro-mundista engajada feneceu e outras “terceiras margens” foram buscadas, pois a apologia do oprimido não parecia funcionar mais. Quanto a isso, Prysthon (2010, p. 169) coloca que:

se a década de 1980 representa uma espécie de vácuo para o Terceiro Cinema (e para a estética terceiro-mundista) como um todo, a segunda metade da década de 1990 significou a reemergência de muitas das questões ligadas ao imaginário político-social das décadas de 1960 e 1970. Entretanto, o que podemos chamar de “reinsurgência da periferia” ou “reencenação da subalternidade” se deu de maneira muito distinta do discurso engajado precedente.

A resignificação do imaginário social terceiro-mundista irá proporcionar novos discursos, e, além disso, irá colocar novos agentes históricos no centro da representação cinematográfica nacional. Como nossa proposta é observar o discurso renovado no que se refere à representação do Nordeste brasileiro no cinema, iremos nos ater neste ponto específico. Quanto a isso, Ivana Bentes (2007) afirma que o cinema brasileiro dos anos 1990 mudou o discurso engajado, inaugurado na década de 1960, muitas vezes, renovando a iconografia nordestina perpetuada ao longo dos anos, como é o caso da obra *Baile Perfumado* (Paulo Caldas; Lírio Ferreira, 1996) que apresenta uma “releitura pop do sertão clássico” (BENTES, 2007, p. 246).

No entanto, a nova tendência coloca alguns questionamentos iniciais: como é representado o Nordeste brasileiro e seus personagens no “cinema de autor” nacional pós 1990? O que mudou dos anos 1960 aos 1990? Trata-se de questões importantes para pensarmos as novas imagens do Nordeste, um espaço contemporâneo e global. Angela Prysthon (2010) classifica a produção cinematográfica contemporânea, dentro dos países periféricos, como um “novo” Terceiro Cinema (*World Cinema*, Cinema Periférico Contemporâneo), todavia, não como recorte de um movimento homogêneo, mas sim, a partir de pressupostos estéticos e narrativos em comum que buscam debater

a sociedade globalizada contemporânea, o multiculturalismo, a relação global *versus* local, e que faz uso, muitas vezes, de técnicas e formas de expressão de origem hegemônica, como é o caso de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), por exemplo, diferentemente do que ocorria nos anos 1960 e 1970, onde a produção se organizava a partir do lema: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Contudo, é importante assinalar que:

a retomada evidenciada na década de 1990 representa menos uma drástica mudança e mais um gradual amadurecimento dos preceitos culturais (e até teóricos) anteriores. As próprias tendências acadêmicas mundiais rumo a uma valorização do excêntrico, do periférico, do marginal, (BHABHA, 1998) tiveram um efeito revigorante sobre os cinemas nacionais (PRYSTHON, 2010, p. 170).

Como coloca Prysthon (2010), é possível enxergar algumas características que interligam o Cinema Periférico Contemporâneo e a perspectiva terceiro-mundista: há em ambos uma busca explícita pela inserção no mercado cultural mundial; além disso, podemos observar em alguns cineastas contemporâneos uma inclinação para o passado, através de uma tentativa de articulação com a história, que aparece como um diálogo entre a tradição e a modernidade. “No cinema brasileiro, por exemplo, esta tendência vai ser bem marcada considerando especialmente a herança da estética do Cinema Novo” (PRYSTHON, 2010, p.176). Do ponto de vista teórico, um dos elementos mais recorrentes nas últimas décadas do século XX é a noção de descentramento, filmes como *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2007) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), por exemplo, debatem esta questão, observando a dissolução das fronteiras e o diálogo entre os mundos: tecnológico e natural; Primeiro e Terceiro; global e local; universal e regional.

O descentramento do sujeito e das identidades aparece como elemento central no “novo” Terceiro Cinema, especificamente nas obras aqui analisadas, sendo consequência, entre outras coisas, da fragmentação social e do descentramento geográfico, promovido pelo desenvolvimento tecnológico e cultural, favorecido pelas perspectivas multiculturalistas. Em obras como *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) e *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014), observamos os binômios universal *versus* regional, local *versus* global, como o fio condutor das tramas. De acordo com Anthony Giddens (2002), fato que pode ser explicado porque é impossível dissociar a formação das sociedades, na modernidade tardia, das consequências do processo de globalização, que pode ser

definida como a “intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (GIDDENS, 1991, p.70).

Ainda segundo Giddens (1991), a globalização é produto da modernidade, e consiste basicamente no alongamento das relações de formas sociais e de eventos locais e distantes, propiciado pelo desencaixe, que é o “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo e espaço” (GIDDENS, 1991, p.29). Aqui podemos destacar os impactos das dimensões do global sobre o local e vice-versa: não se trata de uma relação unidirecional, mas sim, dialética, formada por conexões de mútua influência, pois de um lado os aspectos globais influenciam nos espaços específicos, estabelecendo uma agenda de costumes e regras de características globais e, por outro, as localidades têm a capacidade de transformar as regras disponibilizadas pelas instituições globais, dentro de um universo de tradições e esquemas próprios. Questão que é importante: oferece-nos uma interpretação dos filmes aqui estudados. Nas obras analisadas enxergamos a existência do global dentro de uma estrutura própria do imaginário nordestino, o coronelismo no espaço urbano e moderno do Recife (*O Som ao Redor*) e a violência urbana, oriunda dos grandes centros, no ambiente sertanejo (*A História da Eternidade*), são alguns exemplos que ilustram nosso argumento.

Quanto a isso, Milton Santos (1994) afirma que a compreensão do lugar no contexto globalizado se dá por meio de seus pares dialéticos: o interno e o externo; o novo e o velho; o local e o global. Todavia, “o que define o lugar é exatamente uma teia de objetos e ações com causa e efeito, que forma um contexto e atinge todas as variáveis já existentes, internas; e as novas, que se vão internalizar” (SANTOS, 1994, p. 97), é por isso, que, ainda de acordo com Santos (2003), no contexto globalizado a sociedade recebe um conjunto de acontecimentos e características que ultrapassam as fronteiras do local, todavia sua repercussão se materializa no lugar: ele é o depositário final dos eventos.

Podemos assinalar que a consolidação de uma estrutura de mercado globalizada assumiu papel determinante nos novos rumos tomados pela cinematografia periférica pós década de 1990. Levando em consideração tanto as formas de produção como, também, os enredos, observamos um processo dialético, onde o global e o local se relacionam mutuamente. Com relação ao primeiro ponto, Prysthon (2010) coloca que as políticas econômicas globalizantes expandiram o acesso a equipamentos técnicos, o que

elevou a qualidade das imagens produzidas na cinematografia dos países periféricos. Assim a produção do “novo” Terceiro Cinema sofre influência estética, direta, dos modelos hegemônicos, pois a produção terceiro-mundista, levando em consideração pressupostos estéticos e técnicos, nunca foi tão próxima da dos grandes estúdios; já no que tange os aspectos temáticos, esse processo trouxe novas discussões para as obras do “novo” Terceiro Cinema, que passou a discutir a sociedade contemporânea em suas relações universais e regionais, porém adaptando as problemáticas globais dentro de uma estrutura local.

É justamente nesse contexto que se inserem os filmes *A História da Eternidade*, *O Som ao Redor* e *Árido Movie*, que abordam o Nordeste globalizado, porém apresentando semelhanças políticas, sociais, econômicas e culturais, com temas do imaginário nordestino que aparecem desde *Os Sertões* (Euclides da Cunha), o que lança luz nas questões que ainda hoje não foram superadas. Em *O Som ao Redor* e *Árido Movie*, por exemplo, observamos o coronelismo no contexto do século XXI. Contudo, antes de avançarmos para uma observação das obras audiovisuais, é importante pontuarmos que o lugar, em nossa proposta, é compreendido como uma construção social importante no processo de sociabilidade e não deve ser entendido apenas por meio de um recorte da localização geográfica. Aqui refletimos o espaço a partir de uma visão que abarca as relações sociais e os processos de construções identitárias. Por meio de autores como Carlos (1996), Harvey (1992) e Santos (1994; 2003), pensamos o lugar através do materialismo histórico e dialético. No entender de Carlos (1996), por exemplo, o lugar é a base da reprodução da vida, por isso é importante compreender o seu papel no período contemporâneo, marcado pela complexidade na relação *local versus global*.

Dirigido por Lírío Ferreira e lançado em 2005, *Árido Movie* tem como personagem central o jornalista Jonas, que trabalha em uma emissora de TV em São Paulo, e que, separado da família por muito tempo, regressa a sua terra natal, Rocha, no interior pernambucano, por conta do assassinato de seu pai. Ele reencontra os amigos Bob, Falcão e Vera; e se envolve amorosamente com Soledad, uma *videomaker* que está produzindo um documentário sobre a água no sertão pernambucano. Aqui é interessante colocar que, em paralelo com o enredo central, *Árido Movie* aborda a trajetória de uma documentarista realizando um filme no Nordeste e, assim, se apropria da metalinguagem: é o cinema falando sobre cinema ao fazer cinema.

Jonas é apresentador do quadro de meteorologia de um telejornal de repercussão em todo país, fato que faz com que ele seja reconhecido por todos os lugares que passa. Assim, podemos afirmar que a TV, no filme de Lírío, é colocada como mídia articuladora dos espaços sociais. Durante o filme percebemos a dialética do espaço, como aborda Milton Santos (2003), em seu binarismo local *versus* global, personificada na própria figura de Jonas, pois, é a partir do olhar do protagonista que emerge o binômio universal *versus* regional. O personagem se insere em uma desordem identitária, que traz para o debate a questão do arcaico e do moderno, a partir da alegoria do passado em conflito com o presente, ponto que fica perceptível com o desconforto da figura dramática diante das estruturas sociais da cidade de Rocha: a seca, a fome, a miséria e o clima são alguns dos aspectos que incomodam o jornalista.

A obra de Lírío Ferreira pode ser inserida, de maneira geral, na perspectiva de *Road movie* (filme de estrada): apresenta os atores sociais em trânsito – característica básica do gênero americano – por espaços brasileiros, precisamente na região nordestina. Tendo origem nos *westerns*, o gênero de estrada, como pontua Ana Karla Rodrigues (2007), conta com elementos importantes para o fluxo da narrativa fílmica: postos de gasolina, motéis, restaurantes, lanchonetes e borracharias, são alguns exemplos. É importante destacar que tais cenários aparecem no decorrer do filme de Lírío Ferreira; e, até mesmo os *travellings*, marca estilística do gênero de trânsito, enquadram as paisagens dos espaços nordestinos apresentados em *Árido Movie*.

Por falar em espaço, no filme de Lírío Ferreira o Nordeste é abordado em um diálogo constante entre passado e presente. Como coloca Esdras Oliveira (2011), desde os créditos iniciais temos uma indicação da abordagem que será colocada, isso levando em consideração pressupostos temáticos e estéticos, por meio de uma relação do filme com a história do cinema nacional. Na cena inicial, por exemplo, observamos uma panorâmica, que vem do mar para o continente, fato que pode ser interpretado como um movimento contrário a sequência final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que coloca aqui o próprio eixo do filme: ao invés das imagens do Nordeste ligadas à fome, à miséria e à seca, temos a visão de um centro urbano, a cidade do Recife. A reelaboração de elementos do Cinema Novo, através de uma atualização dos pressupostos iniciais, é o aspecto central do filme de Lírío Ferreira.

Em *Árido Movie* o sertanejo não anda a cavalo ou a pé, mas sim de moto. As roupas não são de couro e o telefone celular encurta distâncias e rompe fronteiras. Dentro da trama, a família de Jonas assume o papel do coronelismo, tão presente nas

obras do Cinema Novo, porém a partir de novas características: suas atividades não se limitam à pecuária, nem ao controle da produção rural, mas inserem-se em um diálogo entre o campo e a cidade, através do cultivo e tráfico de maconha. Observamos também dois elos importantes no encontro com a produção cinemanovista, a água e a religião, que aparecem por meio de metalinguagem, pois são debatidos durante a produção do documentário da personagem Soledad. E se o Nordeste em *Deus e o Diabo* é uma área de conflitos, em *Árido Movie* não é diferente, vide a presença dos índios e as discussões colocadas pelo enredo da obra.

A relação entre o binômio local-global permeia todo o filme de Lício Ferreira, que busca debater o Nordeste dentro de um ambiente globalizado. Na construção do espaço social tal ponto fica evidente: aspectos de um mundo externo se encontram na perspectiva nordestina, a presença da moto, do telefone celular, em meio ao coronelismo, demarca esta questão. Na obra de Lício enxergamos os sertões, o coronelismo, os jagunços, a “vendeta”, a seca, o messianismo e os novos ingredientes – os paradoxos do Nordeste na sociedade hipermoderna, pois contém traços arcaicos, industriais e pós-industriais. O próprio nome da película remete ao encontro entre o moderno e o arcaico, *Árido* (aspecto que remete a um tipo de vegetação sertaneja) e *Movie* (palavra da língua inglesa) se juntam no diálogo entre o regional e o universal. É o cinema de trânsito (*road movie*), típico da cinematografia americana, sendo elemento organizador de uma narrativa nordestina. O filme se caracteriza como um *road movie* do sertão em um diálogo contínuo entre o local e o global.

Lançado em 2012 e dirigido por Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* aborda situações conflituosas dentro do processo de sociabilidade – tendo como pano de fundo um enredo que enquadra a presença de uma milícia em um bairro de classe média alta da cidade do Recife – a partir de um diálogo entre passado e presente. Na obra de Kléber Mendonça encontramos elementos que explicitam uma relação entre o rural e o urbano, acumulada com a experiência contemporânea promovida pelo processo de modernização, através da presença de tradições patriarcais e coronelistas no âmbito dos espaços da capital pernambucana. Estruturado em três partes, *Cães de Guarda*; *Guardas Noturnos*; e *Guarda-Costas*, o filme apresenta um enredo que aposta na composição de uma narrativa formada com várias histórias em paralelo.

O Som ao Redor é composto por subenredos, todavia observamos que um dos principais interesses da trama fílmica é abordar as relações cotidianas de trabalhadores, moradores, proprietários, dentro de um território demarcado de forma restrita,

precisamente um bairro de classe média alta. O filme começa exibindo algumas fotografias em preto e branco – de uma grande fazenda com plantações de cana-de-açúcar, de uma família de trabalhadores e de um senhor de engenho – que remetem a um passado. Em seguida uma elipse nos coloca em uma área de lazer de um prédio urbano, em imagens que se relacionam com o presente, e, com isso, já podemos apontar a relação da obra com os binômios, passado e presente; rural e urbano.

No filme, os personagens são apresentados em suas relações sociais no âmbito do espaço urbano. Figuras dramáticas como Bia – uma dona de casa que não consegue dormir por causa dos latidos de um cão; João, um jovem corretor de imóveis; Clodoaldo, um vigia que oferece um plano de segurança para o bairro; e Francisco, avô de João, proprietário de grande parte dos imóveis da localidade – compõem a diversidade humana do ambiente diegético. A estruturação, onde os personagens são apresentados em núcleos distintos, demarca o caráter díspare do enredo do filme, contudo, é preciso assinalar que as histórias se encontram em um denominador comum, e o ponto que une cada subenredo é a questão das relações de trabalho e de classe no cotidiano do bairro. Podemos exemplificar tal posicionamento com a cena da reunião de condomínio.

Dentro do contexto descrito, os personagens foram construídos pensando a estruturação social, o que demonstra uma relação entre a obra de Kléber Mendonça e algumas problemáticas inerentes às relações de trabalho. *O Som ao Redor* aborda as questões com um olhar voltado para a contemporaneidade, na verdade, propondo um diálogo entre o arcaico e o moderno, o urbano e o rural. O personagem Francisco, por exemplo, representa o senhor de engenho, contudo, inserido em novo espaço, em um novo ambiente, dentro da cena urbana. Assim como *Árido Movie*, observamos aqui a questão do local e do global, pois Mendonça Filho enxerga em aspectos do passado, perpetuados no imaginário da região nordestina, como por exemplo, no livro *Casa Grande e Senzala* (Gilberto Freyre, 1986), uma estrutura que persiste ao longo do tempo e que se mantém no Nordeste da atualidade:

Francisco é o senhor de engenho deslocado da fazenda para a cena urbana: é ele quem detém a maioria das residências e apartamentos da região, exercendo assim algum controle na vizinhança. Logo, quando Clodoaldo e seu parceiro se apresentam para João e seu tio, avaliando a rua como pouco segura, os vigias são questionados se já haviam falado com o Sr. Francisco sobre o desenvolvimento de sua atividade. Tudo indica que Francisco detém autoridade sobre as práticas que ali têm lugar. As semelhanças com o coronelismo abrangem também a distinção entre os patrões brancos, donos

das propriedades e os empregados, descendentes de negros ou de índios. Os personagens portam em seus corpos os signos de sua posição social, seja no modo de se vestir, como o uso de uniformes, seja nos objetos de consumo ou no comportamento (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 190).

A disposição dos personagens, dentro de *O Som ao Redor*, tem papel organizador: as figuras dramáticas representam as próprias classes sociais. E a cidade é construída como “espaço de partilha e de dissenso (convocando-nos a experimentar a cidade e a comunidade em seu caráter problemático e conflitivo), mas também permitindo-nos entrever, em alguns momentos, lampejos de resistências” (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 194). A vingança tramada por Clodoaldo e seu irmão Cláudio, por exemplo, encena o acerto de contas entre o passado e o presente, pois o coronel, anos atrás, havia encomendado a morte do pai dos vingadores. A situação elucida um ponto importante do filme de Kléber Mendonça, a questão da luta de classes e dos conflitos sociais. As relações conflituosas, como a partilhada pelos personagens Clodoaldo, Cláudio e Francisco, podem ser comparadas com situações de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, que também explicitam a questão da luta de classes.

Desta forma *O Som ao Redor*, tal qual *Árido Movie*, aborda questões representativas do ambiente nordestino que se perpetuam em uma longa duração, como por exemplo, o patriarcado, o coronelismo, os conflitos sociais, que foram, e continuam sendo, debatidos simbolicamente pela literatura, pelo cinema, pelo teatro, entre outras formas artísticas, desde o início do século XX. No filme de Kleber Mendonça observamos o poder de uma família tradicional em meio ao espaço urbano. O latifundiário Francisco goza de soberania e respeito na cidade moderna, como acontecia no espaço rural anos atrás. A obra aborda as formas contemporâneas de dominação, que se mantém com o passar do tempo, e que se adaptaram para o ambiente urbano. Sendo assim, a relação entre passado e presente é a marca principal do filme de Kléber Mendonça, onde o arcaico e o moderno se misturam e se reproduzem em meio às relações sociais de um bairro da cidade do Recife.

Dentro do mesmo recorte temático observado nos filmes *Árido Movie* e *O Som ao Redor*, *A História da Eternidade* (2014) também busca debater a sociedade contemporânea por meio de uma relação entre passado e presente, arcaico e moderno, global e local. Todavia, o filme de Camilo Cavalcante, diferentemente dos dois anteriores, se passa na zona rural, fato que pode ser interpretado como uma certa

aproximação com a trilogia cinemanovista, porém o certo diálogo também apresenta distinções, pois o rural aqui não é um espaço isolado do mundo.

A obra de Camilo Cavalcante, assim como *O Som ao Redor*, apresenta uma narrativa com subenredos, e também está dividida em três partes, Pé de Galinha; Pé de Bode; e Pé de Urubu. Na verdade, a trama é composta por três histórias paralelas que se passam em um único vilarejo do sertão nordestino. As figuras centrais do universo diegético são: Afonsina, uma jovem que sonha em conhecer o mar, mas sente seus desejos e sonhos serem reprimidos por seu pai, encontrando apenas em seu tio, Joãozinho, o apoio que precisa, e, por isso, a personagem nutre uma grande admiração por ele; Querência, uma mãe que acaba de enterrar o filho (a primeira cena do filme) e que engata um romance com o cego sanfoneiro da vila; e, por fim, Das Dores, a senhora mais velha do local, que recebe a inesperada visita do neto Geraldo vindo de São Paulo.

Em *A História da Eternidade* temos um retorno para o ambiente rural do espaço sertanejo. Tal qual a trilogia do sertão do Cinema Novo, observamos aqui uma vegetação escassa, o sol abrasador e o solo rachado, contudo, como já dissemos, a obra de Camilo Cavalcante, apesar de uma aproximação com a cinematografia nacional, rompe em certos aspectos com o imaginário construído ao longo dos anos. Primeiramente, podemos destacar que a abordagem visa inserir o sertão nordestino em uma perspectiva contemporânea. A chegada do neto Geraldo, vindo de São Paulo, aparece como um elo para as discussões do local e do global dentro do universo diegético. O próprio retorno do personagem Geraldo insere o pequeno vilarejo no âmbito dos problemas urbanos. O assassinato do garoto, envolvido com ações criminosas na capital paulista, levanta discussões sobre o crescimento acelerado e desigual das cidades, e sobre a questão da globalização e suas consequências nos diversos espaços.

Outro ponto que insere o filme de Camilo Cavalcante numa perspectiva contemporânea é, justamente, a questão da arte em meio ao ambiente sertanejo. Em *Vidas Secas*, por exemplo, a arte só existe na casa do patrão. Quando o violino é tocado, Fabiano, que nunca havia visto aquilo, fica encantado. Já em *A História da Eternidade*, o personagem Joãozinho, que não é economicamente abastado, não só convive com bens culturais, como ele próprio é artista, *performer*, e, de certa forma, também aparece como um elo que liga o sertão e o mundo. De acordo com Walter Benjamin (1987), com o advento da modernidade e com a consolidação dos meios de comunicação de massa, observamos a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Que, entre outras coisas,

pode ser encarada como um processo que promoveu uma transformação no modo de produção e consumo da arte: a nobreza e a burguesia, por exemplo, perderam a exclusividade, que tiveram durante muito tempo, do acesso aos bens culturais.

Aqui podemos destacar o papel da música *Fala* – composta por João Ricardo e Luli, e interpretada pelo grupo Secos e Molhados – dentro do universo diegético. A canção da década de 1970 embala, no ponto mais alto do filme, a performance do personagem Joãozinho, em uma conexão entre o pequeno vilarejo do sertão nordestino e uma cultura global. É interessante comentarmos também a presença do LP *Secos e Molhados* (1973), de propriedade do personagem, que se insere na perspectiva de uma Cultura Midiática (SANTAELLA, 2003). Sendo assim, podemos perceber que *A História da Eternidade*, apesar de se passar em um espaço rural, apresenta aspectos de um mundo globalizado. A presença da arte e da violência urbana são alguns dos pontos que elucidam as discussões do local *versus* global no filme de Camilo Cavalcante.

Tal qual *Árido Movie* e *O Som ao Redor*, *A História da Eternidade* também vai buscar no imaginário nordestino elementos de composição da narrativa, em uma perspectiva que entende o espaço regional não apenas em sua dimensão natural e geográfica, mas também simbólica e histórica. Porém, assim como as outras obras, procurando inserir o ambiente local na contemporaneidade. Como já destacamos, a partir do que coloca Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), o imaginário nordestino é fruto de uma inventiva simbólica baseada em fragmentos de uma sociedade rural e pré-capitalista. Trata-se de “uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra” (1999, p. 77), que teve sua paisagem simbólica fundada nas primeiras décadas do século XX, a partir dos pilares da saudade e da tradição.

Todavia, é preciso termos em mente que os filmes estudados dialogam com a produção cinematográfica periférica contemporânea, tanto em seus aspectos temáticos, como também em suas opções estéticas, pois, como coloca David Bordwell (2008), durante muito tempo o cinema foi estudado apenas por um viés culturalista, porém “os pesquisadores da vertente cultural estão preocupados com questões mais amplas e menos específicas” (2008, p. 309). Por isso, precisamos situar os filmes em uma história e em um contexto levando em consideração também os aspectos formais. Segundo Angela Prysthon (2010), uma das características mais importantes do “novo” Terceiro Cinema é a forma como ele se volta para a documentação do periférico, utilizando-se,

muitas vezes, técnicas de um cinema de centro. Desta forma, no capítulo que segue, buscaremos observar os filmes levando em consideração forma e conteúdo.

QUARTO CAPÍTULO:

AS IMAGENS DO NORDESTE:

UMA ABORDAGEM COMPARATIVO-ANALÍTICA

A abordagem dos diferentes discursos para a região nordestina, e a observação de meios distintos, citadas anteriormente, principalmente no segundo capítulo, *A construção do nordeste e a abordagem cinematográfica*, justificam-se por entendermos o cinema como uma produção realizada levando em consideração o meio sociocultural, a partir de um espaço-tempo específico. Podemos colocar que o produto cinematográfico, no que tange aos aspectos estéticos e temáticos, estabelece uma relação dialética com outras formas artísticas, compreendendo assim, uma afinidade importante com o local e com o momento em que foi produzido. É por isso que as narrativas cinematográficas, literárias, as imagens da pintura, da música, aparecem ligadas a um espaço, o que possibilita a formação de representações nacionais, regionais e locais.

Contudo, é importante colocar que nossa proposta visa observar o Nordeste no cinema brasileiro, levando em consideração a construção de imagens para a região ao longo do tempo, mas, priorizando, a produção cinematográfica contemporânea. Porém, é salutar assentar ainda, que o nosso recorte não abarca todos os filmes da atualidade, mas sim obras, dentro de uma perspectiva de um “cinema de autor”, cujos diretores são oriundos da região nordestina. Para tanto, utilizamos a produção cinemanovista como marco, pois, como assinala Sylvie Debs (2007), na cinematografia brasileira a abordagem do Nordeste conheceu seu apogeu com a trilogia do Cinema Novo. Desta forma, buscaremos comparar as imagens para a região com o intuito de pontuarmos de que forma essas representações estão sendo atualizadas pela cinematografia contemporânea.

Vale destacar ainda que, a partir das perspectivas dos Estudos Culturais, entendemos a representação com um processo de cunho simbólico essencial na formação das identidades, principalmente, após a consolidação dos meios de comunicação. Contudo, enxergamos o processo identitário como mecanismo mutável e que pode ser explicado por meio de uma análise voltada para a longa duração da história. A partir do que coloca Stuart Hall (1998), com o intuito de explicar a ação de mutação na construção das identidades, observamos três modelos de concepções identitárias através de uma análise dos sujeitos, mecanismo que podemos utilizar em nossa observação acerca da representação do Nordeste no cinema nacional:

- 1) **Sujeito do Iluminismo:** baseava-se numa concepção cujo indivíduo encontrava-se totalmente centrado, unificado, com capacidades cognitivas enraizadas em curto espaço-tempo. A identidade era construída por meio da tradição. O centro era formado como um núcleo interior, que surgia quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia na longa duração da história. Podemos encaixar aqui o artesão, camponês, da Idade Média. Que se relacionavam em um espaço restrito e viviam o contexto em que estavam inseridos em situações que se reproduziam durante toda existência;
- 2) **Sujeito Sociológico:** reflete a complexidade da formação do indivíduo com o advento da modernidade, a partir da consciência de que o sujeito deixou de ser autônomo e auto-suficiente, como se pensava nas sociedades tradicionais, e passou a ser formado no processo de sociabilidade. De acordo com essa perspectiva, a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito apresenta um "eu" que é modificado num diálogo contínuo com os "mundos exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. Assim, o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, começou a se tornar fragmentado, composto não de uma, mas de várias identidades;
- 3) **Sujeito Pós-moderno:** não apresenta uma identidade fixa ou essencial: ela torna-se móvel, formada e transformada de maneira contínua, até mesmo pelos sistemas culturais que nos rodeiam. Nesse processo, a identidade torna-se definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em momentos distintos, identidades que não são unificadas: há a multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural, somos conferidos por uma multiplicidade de identidades possíveis, onde com cada uma delas podemos nos identificar pelo menos de forma temporária.

Anthony Giddens (1990; 2002) e Émile Durkheim (2008), de certa forma, também compartilham do pensamento de Stuart Hall. Giddens observa as mesmas problemáticas colocadas por Hall, levando em consideração os três processos; enquanto

Durkheim analisa a passagem da sociedade tradicional para a moderna, coadunando com as duas primeiras concepções. De acordo com Giddens, podemos observar a relação entre indivíduo e identidade, levando em consideração a questão do tempo, através de mecanismos de encaixe – desencaixe: originalmente podemos pensar as sociedades europeias, onde a modernidade surgiu, como localidades que as pessoas viviam em um espaço-tempo restrito. Um camponês, ou até mesmo um senhor feudal, por exemplo, passavam a maior parte da vida em um local definido, viviam, basicamente, da mesma maneira que os ancestrais, suas identidades eram formadas tendo como base a tradição, o costume. Concepção que Hall chama de Sujeito do Iluminismo.

Todavia, com o advento da modernidade ocorre uma mudança na organização do tempo-espaço, além disso, na identidade das pessoas e nas suas relações sociais: na medida em que os indivíduos passam a ter o trabalho e o processo de sociabilidade separado de uma localidade específica, o espaço-tempo se torna muito mais amplo, pois passam a transitar por um território muito mais dilatado e a se relacionar com um número muito maior de pessoas. De um indivíduo fixado e encaixado em uma localidade específica, surge o sujeito, arrancado da sua região de origem, desencaixado do espaço restrito e lançado no território, prioritariamente, de caráter nacional. Ponto que irá fazer com que as identidades sejam construídas a partir da socialização. Concepção que Hall chama de Sujeito Sociológico.

Diante disso, Giddens (1990) assinala que o mecanismo de desencaixe, proporcionado pela modernidade, foi seguido por reencaixes. E o primeiro deles foi a pertença a um Estado Nação, pois o indivíduo tornou-se parte de uma comunidade imaginada, a partir de um compartilhamento com os membros da comunidade de todo um imaginário simbólico. Segundo José Maurício Domingues (1999), com a modernidade as identidades tornaram-se fluídas, porém, durante certo tempo, a fluidez se estabeleceu com alguns limites por conta de identidades mais abarcadoras: família, nação e classe social, são alguns exemplos. A modernidade conseguiu congelar e regular os mecanismos de desencaixe. Contudo, ainda de acordo com Giddens, a partir dos anos 1970, na sociedade pós-industrial, os indivíduos começaram a questionar os espaços sociais e as classificações estabelecidas, visto que não se reconheciam nas amplas categorias criadas com a modernidade. Época do surgimento e acirramento dos movimentos sociais, tais como: movimento negro, feminista e LGBT. Concepção que Hall chama de Sujeito Pós-moderno.

Já Émile Durkheim (2008) analisa o processo por meio do que ele chama de Solidariedade Social. Para o autor, a solidariedade é o mecanismo que cria a coesão social. Todavia, com o advento da modernidade, houve uma diferenciação na maneira da solidariedade modelar o comportamento social dos indivíduos, assim, Durkheim (2008) propõe uma divisão entre dois tipos de solidariedade: Mecânica e Orgânica. Segundo o autor, a Solidariedade Mecânica se formava por meio de uma organização a partir dos costumes e tradições, em uma referência à sociedade pré-capitalista, do camponês e do artesão, pois os indivíduos permaneciam encaixados em espaços e grupos restritos. Reflexão que se relaciona com a perspectiva que Hall (1998) chama de Sujeito do Iluminismo. Já a Solidariedade Orgânica é fruto das sociedades capitalistas e da divisão do trabalho social: nela os indivíduos são menos ligados aos costumes e as tradições, foram desencaixados, com isso, o leque de sociabilidade ampliou e a consciência coletiva deu espaço para uma construção individual. Aspecto que Hall classifica como Sujeito Sociológico.

Ainda em nossa proposta, não deixaremos de lado, também, a relação do cinema com outras formas artísticas e culturais, principalmente no processo de construção do Nordeste como inventiva simbólica. Para caminhar dentro do nosso objetivo, como já foi colocado, utilizamos os estudos referentes à análise fílmica como instrumental metodológico, pois, segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), a análise fílmica pode proporcionar “prazeres específicos” na relação do analista com a obra: desmontar um filme é, de fato, entender seu registro perceptivo perpassando por um exame técnico que resulta na compreensão do produto cinematográfico.

Ainda no entender dos autores, o processo deve ser dividido em duas etapas: primeiro é preciso decompor o filme em planos, unidades mínimas para, posteriormente, estabelecer e analisar as relações entre os elementos decompostos, pois o objetivo da análise é explicar, esclarecer, o funcionamento da obra cinematográfica. Mas vale ressaltar que nesse procedimento, também, é preciso levar em consideração a subjetividade de quem realiza e de quem analisa o filme.

Analisar um filme ou um fragmento é decompô-lo em seus elementos constitutivos. Ainda no entender de Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15), “é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade”, parte-se, assim, do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de informações distintas do próprio elemento cinematográfico. Podemos “quebrar” o filme em suas “partes

constituintes”: as sequencias, as cenas, os planos, os elementos dos planos, a banda sonora, etc. Para, em seguida, “estabelecer elos entre esses elementos isolados, compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (1994, p. 15).

Para Manuela Penafria (2009), a decomposição está relacionada com os aspectos ligados à imagem (descrever os planos, no que se refere ao enquadramento, composição, ângulo, etc.), ao som (*off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). Segundo a autora, é importante, também, situar a obra dentro de um contexto e uma história. É preciso vinculá-lo ao movimento estético que ele pertence ou perceber as influências que recebe de um ou mais movimentos: todo filme revela algo sobre a época e a sociedade em que foi produzido. No entanto, como dito anteriormente, vale colocar que a análise fílmica nem sempre requer uma observação minuciosa da obra como um todo. O analista pode escolher uma sequência que seja importante e consiga traduzir as ideias presentes dentro do filme (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994).

Pegando como recorte o que coloca Penafria (2009), quando diz que é importante perceber as influências que as obras cinematográficas recebem, buscaremos observar de que maneira, levando em consideração pressupostos temáticos, as imagens do Nordeste, engendradas pelo cinema brasileiro, se relacionam com a literatura, a música e a pintura. De início, podemos estabelecer uma relação entre a trilogia cinemanovista e a literatura brasileira, principalmente o romance regionalista de 30. Entre os temas recorrentes podemos destacar a seca, o coronelismo, a migração e o fanatismo religioso. No trecho abaixo, do livro *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, percebemos uma construção imagética que coaduna com o cenário e com a questão da migração presente no filme de Nelson Pereira dos Santos (Figura 3), adaptado da obra de Graciliano Ramos. Relação que também se mantém firme quando pensamos no quadro *Os Retirantes* (1944), de Cândido Portinari (figura 1), e na canção *Triste Partida*, interpretada por Luiz Gonzaga.

Eram os mesmos azares do êxodo. A mesma debandada (...) passavam os retirantes dessorados, ocos de fome, cabisbaixos como quem vai contando os passos (ALMEIDA, 2004, p. 135).



Figura 3: Fabiano e família partindo do sertão nordestino em *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, 1963. Fonte: *Vidas Secas* (Sino Filmes).

Já na canção *Súplica Cearense*, composta por Gordurinha e Nelinho interpretada por Luiz Gonzaga, observamos a questão da religião como elemento presente no âmbito do imaginário nordestino, aspecto que se relaciona com a narrativa dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Figura 4) e *Os Fuzis* (Figura 5).

Oh! Deus perdoe este pobre coitado
Que de joelhos rezou um bocado
Pedindo pra chuva cair sem parar

Oh! Deus será que o senhor se zangou
E só por isso o sol arretirou
Fazendo cair toda a chuva que há

Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho
Pedir pra chover, mas chover de mansinho
Pra ver se nascia uma planta no chão

Oh! Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe,
Eu acho que a culpa foi
Desse pobre que nem sabe fazer oração

Meu Deus perdoe eu encher os meus olhos de água

E ter-lhe pedido cheinho de mágoa
Pro sol inclemente se arretirar

Desculpe eu pedir a toda hora pra chegar o inverno
Desculpe eu pedir para acabar com o inferno
Que sempre queimou o meu Ceará

(LUIZ GONZAGA, 2005, faixa 18).



Figura 4: Manuel aderindo ao beato Sebastião em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, 1964. Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Copacabana Filmes).



Figura 5: População, apesar de faminta, rezando em volta do boi em *Os Fuzis* de Ruy Guerra, 1964. Fonte: *Os Fuzis* (Sagres).

A trilogia do Cinema Novo pautou-se no romance regionalista de 30 em sua abordagem do Nordeste, mesmo apresentando elementos de um imaginário regional construído ao longo do tempo por diversos pilares simbólicos. Todavia, foi na literatura regional que os cinemanovistas encontraram uma denúncia sociológica das desigualdades econômicas, por meio de uma apresentação de um espaço quase abandonado e distanciado do restante do país, caminhando por uma abordagem marxista, que enxerga conflito nas relações sociais. Na trilogia cinemanovista, o Nordeste foi apontado como espaço que apresenta problemas estruturais, a seca, a pobreza e a miséria, foram discutidas como questões políticas e não com um olhar místico, como na canção *Súplica Cearense*, ou exótico, como acontecia nas representações cinematográficas anteriores.

Além disso, encontramos em *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, a miséria presente em *O Quinze* (Rachel de Queiroz, 1930), o coronelismo que marca *São Bernardo* (Graciliano Ramos, 1934) e o fanatismo religioso que faz parte da narrativa de *Fogo Morto* (José Lins do Rego, 1943), por exemplo. E foi em tais temas que o Cinema Novo encontrou respaldo para adotar um projeto estético fruto de concepções abertas e simples, embasado por uma veiculação de ideias revolucionárias que, segundo Angela Prysthon (2010), insere a perspectiva cinemanovista dentro da concepção de Terceiro Cinema. A partir de uma compreensão identitária que se relaciona com a perspectiva do Sujeito do Iluminismo (HALL, 1998).

Já o cinema contemporâneo, levando em consideração o nosso recorte de análise, tem atualizado as imagens de representação do espaço nordestino, por meio de uma abordagem que se relaciona com a concepção de identidade do Sujeito Pós-moderno (HALL, 1998). Ainda segundo Prysthon (2010), o que observamos na cinematografia periférica contemporânea é uma atualização dos pressupostos de outrora, por isso a autora fala sobre um “novo” Terceiro Cinema (*World Cinema*, Cinema Periférico Contemporâneo) que teve sua origem nos anos 1990. Nos filmes da atualidade, os subalternos, os excluídos, os *outsiders*, assumem função central, assim como antes, contudo com algumas diferenças, pois as novas abordagens buscam debater o Nordeste contemporâneo em meio ao mundo globalizado.

Podemos relacionar tal postura com o movimento Tropicalista, no final da década de 1960, pois,

o discurso sobre o Nordeste sempre foi escrito, lido e cantado desde a época de sua formação como um lugar de atraso, de fome, da saudade, de messiânicos e cangaceiros. A identidade nordestina era vista a partir da região geográfica em que habitava seu povo, constituídos a partir de um discurso que configurou o nascimento dessa região. Os Tropicalistas não se limitaram a esse discurso saudoso e trágico e transportaram o Nordeste nas letras de suas músicas para o mundo globalizado (NETO DOS SANTOS, 2012, p. 5).

Os tropicalistas conduziram o espaço regional para o mundo global, cosmopolita e moderno, renovando o discurso sobre o Nordeste e os nordestinos. É importante ressaltar que o Tropicalismo foi um movimento que abarcou diversos campos culturais, mas foi na música que obteve maior visibilidade. Podemos perceber tal relação entre o Cinema Periférico Contemporâneo e o Tropicalismo, logo abaixo, a partir do fragmento da canção *Tropicália* de Caetano Veloso.

Os versos abaixo abordam produtos que simbolizam um espaço moderno: aviões e caminhões. Além disso, faz referência a Brasília como monumento. A parte que diz que o pátio do monumento tem uma piscina feita de água azul remete a mares e praias nordestinas, assim como coqueiro e brisa. E, como observa Neto dos Santos (2012), afirma que Brasília foi construída por nordestinos, “mostrando inclusive que a arquitetura da capital do país, apesar de ter sido projetada por Oscar Niemeyer, tem cara nordestina” (2012, p. 140).

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país

[...]

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa

E fala nordestina
 E faróis
 Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 E no jardim os urubus passeiam
 A tarde inteira
 Entre os girassóis

Viva Maria
 Ia, ia
 Viva a Bahia
 Ia, ia, ia, ia

(TROPICÁLIA citada por Neto dos Santos, 2012, p. 134).

Outra passagem, da mesma canção, explicita a discussão do arcaico e do moderno em meio a um mesmo espaço. Ainda segundo Neto dos Santos (2012, p. 35), “a identidade cultural defendida em *Tropicália* é a junção de vários elementos de procedências opostas e díspares como bossa e palhoça, sem contar que bossa é uma abreviação de Bossa Nova, coisa típica da linguagem oral” e o autor continua afirmando que “esse refrão da música é uma alegoria interjetiva que sincretiza duas coisas com lugares sociais bem distintos, a velha briga do moderno e do arcaico na sociedade da época”, ponto que também observamos nas narrativas de *Árido Movie*, *O Som ao Redor* e *A História da Eternidade*. No filme de Kléber Mendonça Filho (Figura 6), por exemplo, encontramos, representado pelo personagem Francisco, a presença do coronelismo em meio ao contexto urbano do século XXI.

Viva a bossa
 As, as
 Viva a palhoça
 Ça, ça, ça, ça.

(TROPICÁLIA citada por Neto dos Santos, 2012, p. 135).



Figura 6: Francisco e família em *O Som ao Redor* de Kléber Mendonça Filho, 2012.
Fonte: *O Som ao Redor* (Vitrine Filmes).

Podemos assinalar também uma relação entre o *World Cinema* e o movimento *manguebeat*. Quanto a isso, Nara Aragão Fonseca (2006) coloca que o *manguebeat* surgiu no Recife nos primeiros anos da década de 1990 e influenciou a produção cultural em várias áreas além da música. As opções estéticas adotadas apresentavam elementos regionais e referências pop globais, como forma de demonstrar que era preciso se abrir para um diálogo com as influências externas, porém sem negar as origens culturais.

Através da apropriação de valores e representações da periferia por ela mesma, a cena mangue expressava sua recusa às metanarrativas, afirmando a diferença e trazendo elementos de uma cultura global que se misturam com elementos da cultura popular local, da Cultura de Massas e da cultura erudita. E o que permite que essa mistura aconteça é o processo de “desencaixe” mencionado por Giddens (1991), através da criação de fichas simbólicas que circulam desvinculadas de uma conjuntura específica. É através de fichas simbólicas que o *manguebeat* incorpora esses elementos (FONSECA, 2006, pp. 13-14).

A relação com o cinema contemporâneo se estabelece quando observamos que uma das principais características das produções cinematográficas que analisamos é, justamente, a possibilidade de uma leitura mais fluída das manifestações culturais locais, o que permite situar um diálogo com o externo, o global. E tal “acúmulo de referências estéticas, do pop ao popular, acabou por criar um ambiente de experiência

*kitsch*⁵” (2006, p. 36), que percebemos tanto no movimento *manguebeat* como nos filmes aqui analisados, podemos citar como exemplo *Árido Movie*.

A primeira cena do filme de Lírío Ferreira mostra um salão de festas com um show de Renato e Seus Blue Caps (Figura 7). A cena contém 3' 50" e é composta por vinte e três planos que intercalam imagens do personagem Jonas e imagens da festa. O filme inicia com uma imagem – em primeiro plano, fixo, e em ângulo frontal – detalhada de peças de maquiagem e um copo, e no segundo plano, desfocado, enxergamos Jonas. Em seguida há uma mudança de plano e ângulo, o personagem fica de costas para o espectador em um plano detalhe de sua orelha, alguém abre uma porta, percebemos que trata-se de uma sala, e diz: “Jonas, faltam cinco minutos”. A porta é fechada, a pessoa sai, Jonas pega o copo com água, em ângulo frontal, começa a beber, de repente ouvimos a canção, de forma extra-diegética, *Quando a Cidade Dorme*, interpretada pela banda Renato e Seus Blue Caps. Muda-se o plano, em um ângulo frontal e em movimento de zoom, vemos, em plano detalhe, uma bateria onde observamos o nome Renato e Seus Blue Caps, a canção continua, porém, agora de forma intra-diegética, a câmera abre a imagem e em um plano geral enxergamos pessoas dançando em um salão de festas.



Figura 7: Renato e Seus Blue Caps na primeira cena de *Árido Movie* de Lírío Ferreira, 2006. Fonte: *Árido Movie* (Europa Filmes).

⁵ Termo usualmente empregado nos estudos de estética para designar uma categoria que copia referências culturais, muitas vezes externas, sem critério e sem atingir o nível de qualidade de seus modelos, e que se destinam ao consumo de massa.

A canção continua, a câmera segue se afastando em zoom, fazendo uma panorâmica, ficando cada vez mais distante do palco, até que, em primeiro plano, observamos a personagem Wedja dançando sozinha. Há uma mudança de plano, em close aparece à banda no palco, depois, em plano aberto, voltamos a enxergar Wedja, a câmera retorna para a banda, mas desta vez focando apenas o vocalista, em seguida a câmera enquadra Lázaro em plano americano. O personagem aparenta estar procurando algo, o plano muda e vemos Márcio Greyck, Salustiano e Jucão sentados em uma mesa (Figura 8), os três estão bebendo. Salustiano se levanta, a câmera em *travelling* acompanha o personagem, no segundo plano observamos Jurandir atrás do balcão do bar, Salustiano encontra com Lázaro, os dois se olham, e Lázaro encosta-se em Wedja.



Figura 8: Jucão, Márcio Greyck e Salustiano conversando na primeira cena de *Árido Movie* de Lírío Ferreira, 2006. Fonte: *Árido Movie* (Europa Filmes).

O plano muda, a canção é interrompida, Jonas aparece caminhando, em ângulo frontal, por algum lugar, a imagem aparece distorcida. Uma televisão é filmada, em close e aparece uma jornalista. A imagem retorna para o baile, *Quando a Cidade Dorme* volta a ser cantada de forma intra-diegética, e em close os músicos são mostrados. Volta a aparecer Wedja dançando sozinha, em seguida o cantor, depois a imagem retorna para Wedja que já aparece dançando com Lázaro. O plano muda, Jurandir aparece em cena servindo pessoas no bar, a banda começa a tocar outra canção, *Se Você Soubesse Soubesse*. Em primeiro plano, frontal, Jurandir e Wedja aparecem caminhando de mãos dadas, saindo do salão. Jurandir passa por Márcio Greyck e diz algo a ele, em seguida pega Wedja pelo braço e os dois saem de cena. Salustiano, com olhar assustado,

comenta algo com Márcio Greyck, que acena com a cabeça. Já na porta do salão, em ângulo frontal, Jurandir tira um relógio do bolso, Wedja tenta pegá-lo, mas Jurandir a impede. Os dois se abraçam e Wedja beija Jurandir no rosto, ele dá o relógio para ela. Os dois entram num carro, a música continua tocando, e os personagens saem de cena.

A análise detalhada serve para demonstrar o ambiente de abertura do filme de Lírío de Ferreira. Como colocamos acima, o *kitsch* aparece como um aspecto comum entre o *manguebeat* e *Árido Movie*. Na cena descrita, a composição dos personagens, levando em consideração seus figurinos, se enquadra em tal perspectiva, porque “fusões de estilos, épocas e ritmos que, ao perderem suas características originais mediante as fusões, contribuíram para constituir o kitsch” (SÊGA, 2008, p. 3). Além disso, a banda Renato e Seus Blue Caps que fez carreira nas décadas de 1960 e 1970, gravando versões em português de grandes sucessos estrangeiros, também aparece em um ponto de vista *kistch*, pois, como coloca Cristina Maria Pedrazza Sêga (2008, p.3), “as regravações dos grandes sucessos de uma época, com novas interpretações ou ritmos musicais são considerados kitsch”.

Outra questão que podemos levantar cujo intuito é reafirmar a relação entre a estética mangue e o “novo” Terceiro Cinema é, justamente, a relação local *versus* global. Podemos perceber a questão comparando o fragmento da letra da canção *Antene-se*, composta por Chico Science, interpretada pela banda Nação Zumbi, com algumas cenas de *Árido Movie*. Observamos aqui a influência de idiomas externos, principalmente o inglês, na criação de neologismos. Como acontece, também, com as palavras *Árido Movie* e *manguebeat*, por exemplo.

É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
Procure antenar boas vibrações
Procure antenar boa diversão
Sou, sou, sou, sou, sou, sou **Mangueboy**

(CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI, 1994, faixa 10).

Constatamos tal ponto dentro do filme de Lírío Ferreira nas cenas em que aparecem os amigos de Jonas: Falcão, Bob e Vera. Outra questão que podemos colocar aqui, no que se refere à produção cinematográfica contemporânea, é a sua relação com a perspectiva terceiro-mundista. Tendo em mente o que coloca Angela Prysthon (2010),

podemos ainda observar um diálogo entre o cinema contemporâneo e uma memória construída através dos filmes, pois enxergamos em alguns cineastas contemporâneos uma inclinação para o passado, através de uma tentativa de articulação com a história, que, no cinema brasileiro, é marcada considerando a herança estética e temática do Cinema Novo.

Ainda em *Árido Movie*, tal diálogo fica explícito desde a abertura do filme, quando nos créditos iniciais “temos uma indicação do que está por vir, seja na trama, seja na estética, seja na relação que o filme vai fazer com a história do cinema brasileiro” (ESDRAS, 2011, p. 9). Tendo como pano de fundo a canção, de forma extra-diegética, *Amaré*, composta e interpretada por Otto, observamos uma panorâmica, partindo do mar até o continente (Figura 9), enquanto aparecem os créditos com o nome da equipe técnica que compõe a película, por meio de um plano-sequência que dura 2' 54", em um movimento contrário a sequencia final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha (Figura 10). Vale destacar também, no momento em que aparece o nome do filme, os versos cantados por Otto (o sertão virou mar e o mar virou sertão) que se configuram como mais uma ligação entre a obra de Lírío Ferreira e o filme de Glauber Rocha, onde a profecia “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” aparece constantemente.

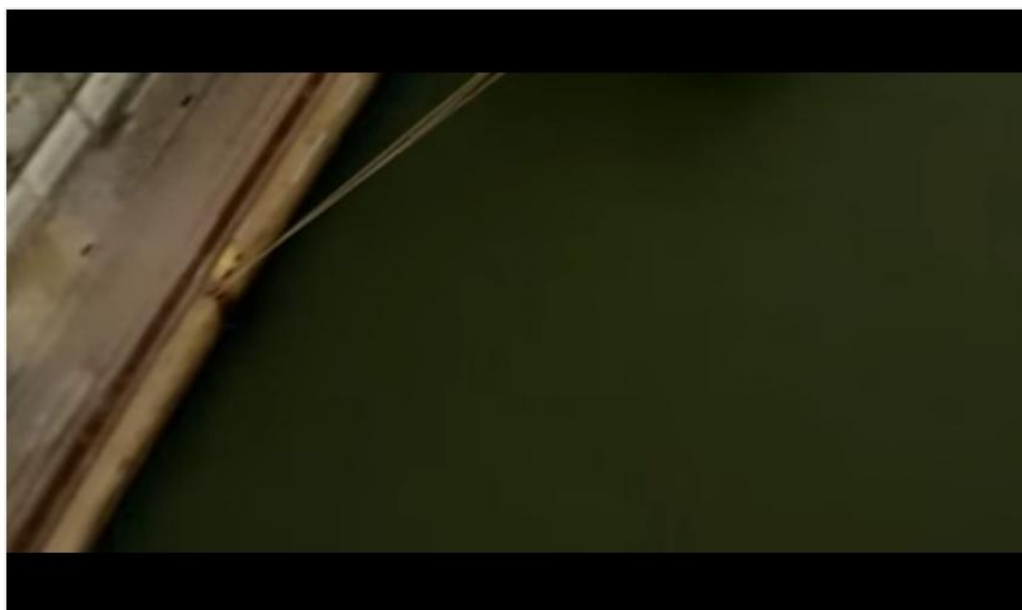


Figura 9: Cena de abertura de *Árido Movie* de Lírío Ferreira, 2006.
Fonte: *Árido Movie* (Europa Filmes).

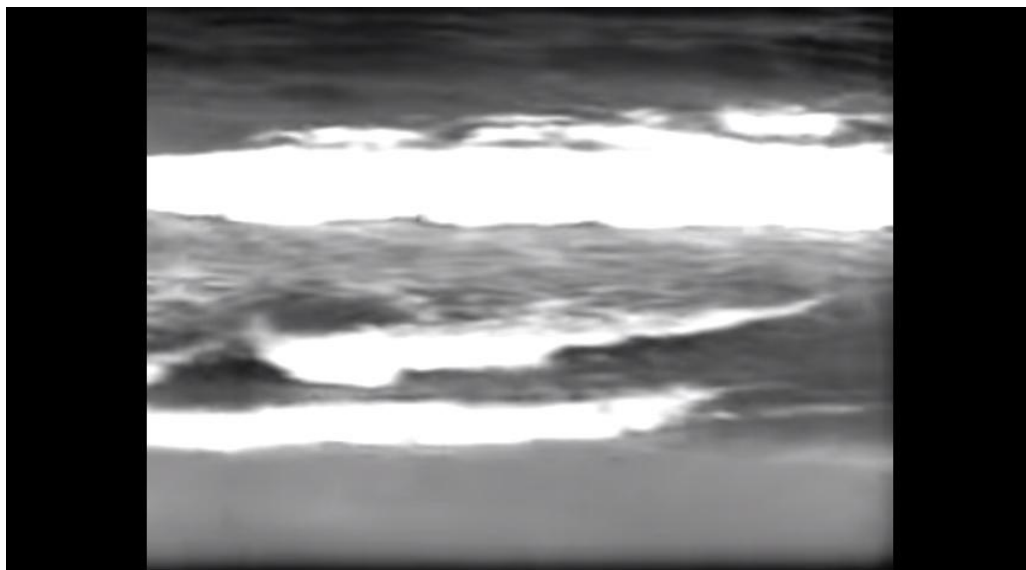


Figura 10: Cena final do filme de Glauber Rocha, em 1964. Panorâmica do continente para o mar. Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Copacabana Filmes).

Todavia, como já abordamos, a relação entre as obras aparece como um processo de atualização, a própria abertura de *Árido Movie* (Figura 9) clarifica esta ideia. Pois, como coloca Esdras (2011), o movimento contrário, do mar para o continente, demonstra isto, haja vista que, ao invés das imagens da seca, temos a visão de um grande centro urbano, Recife. Na obra de Lírío Ferreira, os sertões, o coronelismo, os jagunços, a seca e o messianismo se misturam aos novos ingredientes – os paradoxos do Nordeste na sociedade hipermoderna, por isso, podemos afirmar que o filme apresenta traços arcaicos, industriais e pós-industriais.

A reelaboração de elementos do Cinema Novo, dentro de uma nova lógica e um diálogo profundo com o cinema de Glauber, vai ditar a tônica de *Árido Movie* desde os créditos iniciais. Isso é característica do cinema pós-moderno que tem “como marca (...) diferentes formas de pastiche ou multiplicidade estilística.” (CONNOR, 1989, p. 144) (ESDRAS, 2011, p. 9).

Encontramos também, em *O Som ao Redor*, o diálogo com a tradição cinemanovista. No filme de Kleber Mendonça Filho, por exemplo, podemos destacar a questão do coronelismo, que também aparece em *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Na cena final do filme, onde Clodoaldo marca um encontro para esclarecer alguns pontos com Francisco, enxergamos tal questão. Composta por 5' 57" e pouco menos de sessenta planos, a sequência elucida alguns aspectos importantes. A cena começa com um plano-sequência de 25", um enquadramento conjunto, com ângulo

frontal e fixo, de Clodoaldo e o irmão Cláudio em um elevador, os dois apresentam um semblante preocupado. Em seguida há um corte, é mostrado um corredor estreito e escuro. Clodoaldo e o irmão são enquadrados em um ângulo traseiro, os dois começam a caminhar e as luzes acendem.

Eles param em frente a uma porta gradeada, tocam a campainha, ainda vistos por trás. No segundo plano aparece Francisco. Francisco vira para Clodoaldo e diz que só havia chamado ele, mostrando-se insatisfeito com a presença de Cláudio. Clodoaldo argumenta que o irmão também está trabalhando, para Francisco, como segurança do bairro. As luzes do corredor se apagam e Francisco abre a porta gradeada para os dois. Clodoaldo e o irmão entram na casa e Francisco fecha a porta. O plano muda, em um ângulo lateral, Francisco, Clodoaldo e Cláudio caminham e conversam pela cozinha da casa, mais um corte acontece, e, em ângulo frontal, os três adentram na sala. Francisco se senta, no primeiro plano, de costas para a câmera, enquanto os irmãos, no segundo plano, ficam de frente (Figura 11).



Figura 11: Francisco, Clodoaldo e o irmão conversando em *O Som ao Redor* de Kléber Mendonça Filho, 2012. Fonte: *O Som ao Redor* (Vitrine Filmes)

Com um close do rosto de Francisco, o personagem inicia o diálogo. A cena é montada em plano-contraplano, esquema típico da narrativa clássica, e com a câmera fixa. Francisco relata a morte de um ex-capataz, chamado Reginaldo, no município de Bonito, onde ele tem uma porção de terras, argumentando que pode se tratar de uma vingança, por isso propõe que a segurança em sua residência seja reforçada. Também em close aparece Clodoaldo, perguntando a Francisco se a morte de Reginaldo teria

alguma relação com ele. Francisco retruca afirmando que não quer saber de perguntas, mas apenas que suas ordens sejam acatadas. Ainda em close, e em ângulo frontal, o diálogo se estende, até que, Clodoaldo e o irmão, em plano conjunto, se olham.

Cláudio afirma que os dois estiveram na quinta-feira com Reginaldo e pergunta a Francisco se ele se recorda de algum acontecimento que havia ocorrido no dia 27 de abril de 1984. Francisco faz um gesto negativo com a cabeça. Clodoaldo afirma que nesta data tinha seis anos para, em seguida, Francisco perguntar: “você são os meninos de Antônio?” Com um gesto positivo Clodoaldo é enquadrado num close frontal. Em closes, que alternam entre cada um dos personagens, observamos os dois irmãos emocionados e Francisco com um semblante de preocupação. Até que o irmão vira para Clodoaldo e pergunta: “e o nosso tio, Everaldo José do Nascimento? Que por causa de uma cerca...”.

Francisco se levanta e os irmãos também. Há um corte, várias bombas estão no chão e um isqueiro acende o pavio. Em planos, aberto e em detalhe, a personagem Bia e seus filhos aparecem correndo. As bombas começam a estourar, uma por uma, com sons que remetem a tiros. A montagem aparece como uma metáfora para a cena anterior e sugere o assassinato de Francisco, ponto que podemos interligar com o modelo de montagem intelectual desenvolvido por Eisenstein⁶, onde, as ideias, os conceitos e os significados nascem a partir da justaposição de imagens.

A descrição detalhada da cena nos mostra como Kleber Mendonça debate a questão do coronelismo no contexto do século XXI. Os assassinatos de Francisco e do seu capataz surgem como uma espécie de acerto de contas pela morte do tio e do pai de Clodoaldo e seu irmão Cláudio, consequência de relações sociais problemáticas no bojo de disputas de terras. Em filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, também encontramos a questão do coronelismo e da disputa por território, característica do imaginário nordestino, abordados na narrativa fílmica. O que colabora para confirmar a importância da herança cinemanovista no âmbito da produção cinematográfica contemporânea.

Assim como no filme de Glauber Rocha (Figura 12), em *O Som ao Redor* há o assassinato do coronel. Diferentemente de *Vidas Secas* (Figura 13) onde a figura coronelista humilha Fabiano, mas permanece viva. Todavia, os herdeiros de Antônio, na

⁶ Foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Sua obra é influência marcante devido aos aspectos inovadores acerca da montagem cinematográfica.

obra de Kleber Mendonça, podem representar, muito bem, os filhos de Fabiano, em meio a um acerto de contas com o passado de exploração e injustiças. Clodoaldo e o irmão aparecem como uma alegoria que representa todos os filhos de sertanejos que foram humilhados e massacrados por latifundiários nordestinos, temática tão recorrente na literatura e na cinematografia brasileira, explorando, assim, um diálogo entre o moderno e o arcaico, o local e o global, o rural e o urbano.



Figura 12: Manuel assassinando o coronel Moraes em *Deus e o Diabo* de Glauber Rocha, 1964. Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Copacabana Filmes)



Figura 13: Fabiano é roubado e humilhado pelo coronel em *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, 1963. Fonte *Vidas Secas* (Brasil Sino Filmes).

Por fim, dentro desta análise comparativa, é interessante colocarmos alguns pressupostos estéticos referentes ao Terceiro Cinema e seu processo de atualização na cinematografia contemporânea, observando algumas diferenças entre cada momento

específico. Primeiramente, ainda a partir de Prysthon (2010), quando a autora afirma que uma das principais características do “novo” Terceiro Cinema é a forma como ele se volta para a documentação do periférico, utilizando-se, muitas vezes, técnicas de uma cinematografia de centro (Figura 14).



Figura 14: Imagem que dialoga com um cinema de centro no filme de Camilo Cavalcante, em 2014. Fonte: *A História da Eternidade* (Ludwig Maia)

Diferente do Terceiro Cinema onde, por questões econômicas e políticas, a miséria resultou em pressupostos estéticos e temáticos. O Cinema Novo, por meio do manifesto *Estética da fome*, assinado por Glauber Rocha, propôs a miserabilidade como estética para sintetizar a fome, onde a miséria devia se deslocar do universo da narrativa clássica cinematográfica “para manifestar-se por meio de uma linguagem própria, que fosse também “miserável e faminta”, provocando o incômodo e a desalienação do espectador” (RAMOS, 2000, p. 1).

A trilogia do sertão optou, por exemplo, por uma fotografia estourada que fosse capaz de representar as intempéries provocadas pelo sol abrasador do sertão nordestino (Figura 15). Gutemberg e Lira (2014, p. 167) colocam que “a luz estourada e dura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas* traduz imageticamente a temática da violência, da fome e da morte que permeia estas obras”, pois, a precariedade técnica se consolidou “em estética, numa opção deliberada por uma expressividade que se opunha ao padrão técnico e estético do cinema hollywoodiano e europeu, representados, no Brasil, pelas produções da Vera Cruz” (p. 166). As imagens dos filmes da trilogia cinemanovista merecem destaque, haja vista que:

a adoção da fotografia em preto e branco, do registro da cena com uma luz dura e sem tratamento, propositadamente estourada e granulada, entre outras opções estéticas, marcaram as imagens dos filmes (...) onde forma e conteúdo estão estreitamente em consonância para produzir sentido no processo de representação do sertão nordestino. A começar pela luz solar violenta que banha as cenas externas dos filmes dessa trilogia. O excesso de luz na tela traduz visualmente a sensação térmica do sol abrasador do sertão com sua aridez deletéria. O astro solar aqui não traz as significações benfazejas das regiões de clima temperado, ao contrário, apresentando-se nessas imagens com valoração negativa, pois, observa Gilbert Durand (citado por LIRA, 2013, p. 113), “o Sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acento pejorativo. Nos países tropicais, o Sol e seu cortejo de fome e seca é nefasto. (GUTEMBERG; LIRA, 2014, p. 167).



Figura 15: Fotografia estourada em *Os Fuzis* de Ruy Guerra, 1964.
Fonte: *Os Fuzis* (Sagres).

Outro ponto que podemos colocar, no que tange às dissociações entre a representação do Nordeste no cinema brasileiro contemporâneo e moderno, é a questão da *mise-en-scène*. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, observamos a descontinuidade, o recurso da câmera na mão, que se relaciona com obras como *Acrossado* (1960) de Jean-Luc Godard. Segundo Ismail Xavier (2007, p. 100), no filme de Glauber Rocha, “temos uma representação que distende o tempo, interrompe a ação para comentá-la e bloqueia certos gestos para sublinhar sua significação social, como em Brecht”. Já em *A História da Eternidade*, *Árido Movie* e *O Som ao Redor* a encenação não afeta a noção de tempo-espço

A partir do que coloca Gilles Deleuze, em *Cinema 1: a imagem-movimento* (1985) e *Cinema 2: a imagem-tempo* (2009) – onde o autor observa a prática do

raccord como mecanismo cujo intuito é alcançar um efeito de continuidade na narrativa e o falso-*raccord*, como forma muitas vezes utilizada para reforçar o caráter enganador da obra de arte pois a mudança de plano torna-se evidente ao espectador – podemos colocar que nos filmes de Camilo Cavalcante, Lírío Ferreira e Kleber Mendonça Filho, observamos a presença do *raccord* promovendo a continuidade na narrativa, pois, a mudança de plano é, muitas vezes, imperceptível ao espectador. Já em *Deus e o Diabo* notamos a utilização do falso-*raccord* como forma de quebrar a continuidade fílmica, a partir de um método de caráter metalinguístico, comumente utilizado por diretores como Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, por exemplo.

Desta forma, observamos que o cinema, como forma de expressão artística, estabelece uma relação dialética com outras linguagens culturais, como a literatura, a música e a pintura, por exemplo. Percebemos que existiram influências literárias, musicais e das artes plásticas nas imagens formuladas pelo cinema para representar o espaço nordestino. A conexão entre o Romance de 30 e o movimento Cinema Novo; e a poética de Chico Science, em sua relação com a cinematografia contemporânea explicitam tal ponto. A partir disso, analisamos de que maneira a literatura exerceu influência na construção da representação do Nordeste no Terceiro Cinema e, além disso, como a música dialoga com o Cinema Periférico Contemporâneo. A construção de um imaginário nordestino, estabelecido ao longo dos anos, aparece como aspecto presente nos filmes do cinema brasileiro moderno e contemporâneo, o que se configura como uma relação mútua no que tange os aspectos temáticos, todavia, quando partimos para uma abordagem estética, podemos encontrar rupturas entre as obras, do Terceiro Cinema e de seu processo de atualização, que vão desde a fotografia à *mise-en-scène*.

CONCLUSÃO:

A partir do momento em que o cinema aparece como mídia que articula e constrói imagens representativas, podemos postular que o campo cinematográfico configura-se como importante área para pesquisas em comunicação. Aqui, pautamos nossa análise, principalmente, a partir de dois aspectos discutidos no âmbito dos estudos referentes às teorias da comunicação: algumas das ideias de Marshall McLuhan em *Understanding media: the extensions of man* (1994); e alguns dos pressupostos colocados pela Escola de Birmingham (Estudos Culturais). No que tange o primeiro ponto, a afirmativa de McLuhan de que “o meio é a mensagem”, elucidou nossa investigação. Ainda no primeiro capítulo, *Introdução: a pesquisa em comunicação e o lugar do cinema: narrativa e produção de sentido*, quando observamos os aspectos próprios do meio, em seu processo de produção de significado e a questão da verossimilhança, partimos do pensamento de McLuhan, que afirma que cada meio apresenta suas próprias características e, que por isso, é imprescindível um olhar para os aspectos próprios dos *media* e não apenas para o conteúdo produzido.

Já com relação aos Estudos Culturais, nos guiamos principalmente por *The uses of literacy* (1957) de Richard Hoggart e *Culture and society* (1959) de Raymond Williams. Em *The uses of literacy*, por exemplo, o autor observa que no âmbito popular não existe apenas submissão, mas também resistência. Nosso interesse pela Escola de Birmingham justifica-se, pois, a partir do momento em que os Estudos Culturais se voltaram para formas de expressões culturais não tradicionais, se descentrou a questão da legitimidade cultural. E, desta forma, enxergamos a consolidação de uma produção cinematográfica periférica, levando em consideração o Terceiro Cinema e seu processo de atualização na cinematografia contemporânea, como aspecto consequente de tal processo.

Vale lembrar também, o papel exercido pela memória durante a nossa investigação das imagens do Nordeste no cinema brasileiro. É salutar destacar a relação entre memória e tecnologia. Como coloca Vani Moreira Kenski (1997), ao registrar suas marcas e lembranças nas tecnologias, o homem altera as suas próprias formas de se lembrar do passado, pois “as tecnologias, em todos os tempos, alteraram as formas de retentiva e lembrança, funções usuais com que os homens armazenam e movimentam suas memórias humanas, seus conhecimentos” (1997, p. 59). Ainda de acordo com

Kenski, na contemporaneidade as tecnologias de comunicação alteram as formas de armazenamento, o acesso e o próprio sentido das memórias humanas, visto que,

através de imagens, sons e movimentos apresentados virtualmente em filmes, vídeos e demais equipamentos eletrônicos de comunicação, é possível a fixação de imagens, o armazenamento de vivências, sentimentos, aprendizagens e lembranças que não necessariamente foram vivenciadas in loco pelos seus espectadores (1997, p. 59).

Quanto a isso, Félix Guattari (1992) coloca que as máquinas próprias das tecnologias de comunicação e informação atuam diretamente na produção da subjetividade humana. Após a consolidação dos meios de comunicação de massa, a reprodutibilidade técnica, como coloca Walter Benjamin (1987), colaborou para o consumo e difusão, em larga escala, dos valores simbólicos. O cinema, por exemplo, é um bem de consumo cultural que proporciona mudanças comportamentais e socioculturais. É por isso que as imagens construídas ao longo do tempo, para representar o espaço nordestino, ainda aparecem nas obras do cinema contemporâneo, proporcionando assim, um diálogo entre o moderno e o arcaico.

As tendências do “novo” Terceiro Cinema, no que se refere às imagens do Nordeste, também apresentam características próprias, que absorvem discussões realizadas no âmbito da crítica social, debate político, questões de gênero, o mundo do trabalho na sociedade pós-industrial, a espetacularização do cotidiano pela mídia (principalmente televisão) e o novo lugar das culturas híbridas do Brasil no contexto nacional e, até mesmo, internacional, como é o caso de *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007). No entanto, ainda há espaço para questões construídas, ao longo do tempo, para representar o espaço nordestino, como por exemplo, o coronelismo, a seca e a desigualdade social. Por isso é importante questionarmos: as artes plásticas com temática do Nordeste influenciam cineastas? De onde vêm as imagens do Nordeste? Da literatura, da música e da pintura? Em nossa pesquisa, buscamos estabelecer uma relação entre os vários campos culturais, pois acreditamos em uma afinidade dialética entre as diferentes linguagens.

Neste trabalho, demonstramos de que maneira a denúncia social, colocada pelo Romance de 30, influenciou a representação do Nordeste do Cinema Novo, por exemplo. Fato elementar quando observamos que uma das obras da trilogia cinemanovista é uma adaptação do romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, todavia

as influências ultrapassam a “simples” adaptação. O Romance de 30 foi capaz de superar uma visão romântica do Nordeste como espaço da tradição e da saudade, foi capaz também de ultrapassar uma representação exótica do espaço regional, a partir de um olhar que enxergava conflito nas relações sociais dentro de uma perspectiva sociológica marxista. Em Max Weber (1999), por exemplo, a dominação aparece como aspecto importante na organização social. Porém, tal qual o Romance de 30, o Cinema Novo denunciou e problematizou certos aspectos de dominação como mecanismos de exploração e miserabilidade.

Debatemos ainda uma congruência entre o Tropicalismo e o Nordeste do cinema contemporâneo: a Tropicália trouxe novos elementos na composição da representação do espaço e do indivíduo nordestino, ampliando assim, o imaginário coletivo acerca do Nordeste brasileiro. O que foi capaz de proporcionar a expansão de um olhar que colocava o sujeito como extensão do próprio espaço geográfico, inserindo-o em espaço-tempo muito mais amplo do que o vivido por personagens como Fabiano (*Vidas Secas*) e Manuel (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), por exemplo. Partindo disso, os filmes *Árido Movie*, *O Som ao Redor* e *A História da Eternidade* discutiram o Nordeste inserido no global, como espaço moderno, tecnológico, todavia, ainda, com traços arcaicos e locais.

Aqui, apresentamos um panorama acerca das imagens construídas, ao longo do tempo, para o espaço nordestino. Demonstramos que, baseando-se em Marcelo Dídimo (2012), abordar o Nordeste brasileiro é uma postura que leva em conta o conjunto histórico e político de uma época, pois observamos várias vozes, vários discursos, que levam em consideração aspectos políticos, culturais e temporais. No que tange as produções cinematográficas, observamos também como a relação entre a arte engajada dos países periféricos e a perspectiva do Terceiro Cinema, nos anos 1960, pôde nos revelar tal ponto, a partir de produções do Brasil, Argentina e Bolívia, por exemplo, que se relacionam entre si.

Desta forma fica a questão: há um diálogo entre as produções cinematográficas periféricas, na contemporaneidade, como acontecia na década de 1960? Pois há cinematografias específicas nos centros das periferias dos quatro cantos do globo. Além disso, podemos perceber uma atitude *outsider*, por meio de uma estética do “realismo sujo”, a partir de certo diálogo entre filmes como *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000). Acreditamos que uma pesquisa sobre o cinema brasileiro contemporâneo requer também uma observação do quadro

global, visando um avanço nas discussões estéticas, temáticas e políticas de nossa sociedade contemporânea. Pois, como afirma Pedro Henrique Pinheiro Xavier Pinto (2011), o Brasil entrou, com o neoliberalismo, em uma modernidade, de certa forma tardia, assim como o México, a Argentina e a Colômbia. E, por isso, vez ou outra, as demandas sociais se coadunam.

Pensando no Nordeste no âmbito do Cinema Periférico Contemporâneo, algumas questões podem surgir, tais como: é possível se falar legitimamente de um movimento? Pode-se falar em pós-cinema nordestino? E cinema híbrido? Existe uma relação entre a estética do cinema e a estética da TV? O que dizer acerca das novas gerações que começam a assistir os filmes sobre o Nordeste na internet, nos tablets e celulares? Isto de algum modo modifica a preocupação dos cineastas com a produção da linguagem? Fica aqui algumas indagações para pesquisas futuras.

Voltando para o nosso recorte temático, vale colocar que o fenômeno da batalha pela liberdade, autonomia e emancipação é imaginado no cinema brasileiro moderno a partir de uma forma e um conteúdo (não existe ali conteúdo revolucionário sem forma/estética revolucionária); aqui analisamos como este fenômeno se apresenta na imaginação do cinema contemporâneo, pois a representação da identidade nordestina no cinema brasileiro passou por mutações com o avanço do capitalismo global. Isto se deu, principalmente, pela inserção do espaço nordestino em uma cultura globalizada, o que modificou o próprio espaço e o processo de sociabilidade.

Levando em consideração aspectos discutidos no âmbito dos Estudos Culturais, podemos colocar que, como afirma Tomaz Tadeu da Silva em *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (2012), é por meio das representações simbólicas que a identidade adquire sentido. Por isso, quando falamos sobre cinema e representação, não podemos fugir de tais questões. Partindo do que colocam Stuart Hall (1998), Anthony Giddens (1990; 2002) e Émile Durkheim (2008), o Nordeste brasileiro foi representado desde a sua inventiva simbólica, nas artes plásticas, literatura e na música, passando pelo Cinema Novo, como espaço tradicional, pré-capitalista, onde as identidades eram construídas, de maneira coletiva, através do costume. A diferença proporcionada pelo olhar cinemanovista, foi, justamente, observar tais questões como entraves para o desenvolvimento progressista do país, pois, no período de produção da trilogia do sertão, ganhava evidência a luta ideológica com o acirramento dos conflitos sociais na cidade e no campo visto que, como pontua Bernardet (2009), a burguesia

rural era criticada pelo Cinema Novo, que se apoiava na burguesia industrial, intocada e intocável.

Pedro Simonard (2006) afirma que, naquele contexto, para os setores da esquerda – influenciados por teorias marxistas – a maneira mais eficiente do país superar suas contradições internas seria através do avanço econômico de forma autônoma e independente. Um processo que teria que se apoiar no desenvolvimento das “forças progressistas” – burguesia industrial, proletariado e setores técnicos da classe média – que posteriormente, esclarecidas de acordo com a ideologia dos intelectuais, teriam as condições necessárias para provocarem o acirramento da luta de classes.

Para os cineastas do Cinema Novo, era preciso que o arcaico, representado pelas estruturas regionais, fosse superado para que a modernidade se consolidasse. O que permitiria, por meio do acirramento da luta de classes, uma revolução Comunista. Em *Vidas Secas*, *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o indivíduo nordestino é representado como uma extensão do espaço geográfico, a partir de uma identidade fixa e imutável, que se relaciona com a concepção de Sujeito do Iluminismo (HALL, 1998). Todavia, o cinema brasileiro contemporâneo, dentro do recorte aqui proposto, tem atualizado tal abordagem, propiciando novas imagens, para representar o nordestino, que se relacionam com a perspectiva identitária do Sujeito Pós-moderno (HALL, 1998).

Sendo assim, a imagem que fica para descrever a representação do nordestino na cinematografia contemporânea é a de Suely (*O Céu de Suely*, 2007), partindo em busca dos sonhos e objetivos, porém sem a melancolia cantada por Luiz Gonzaga, em *Triste Partida*, mas com o desapego colocado na canção, *No Dia Em Que Eu Vim-me Embora*, de Caetano Veloso, pois ela já não é um indivíduo encaixado, enraizado, no espaço nordestino:

No dia em que eu vim-me embora
Minha mãe chorava em ai
Minha irmã chorava em ui
E eu nem olhava pra trás
No dia que eu vim-me embora
Não teve nada de mais

(NO DIA QUE EU VIM-ME EMBORA citada por Neto dos Santos, 2012, p. 151).

REFERÊNCIAS

ACOSSADO. Dirigido por Jean-Luc Godard; produzido por Georges Beauregard. França: Impéria, 1960. 1 DVD

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

A História da Eternidade. Dirigido por Camilo Cavalcante; produzido por Pureza Filmes. Brasil: Pureza Filmes, 2014. 1 DVD

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Monte cristo Publishing LLC, 2012.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

ALVARENGA, Nilson e LORENA, Dimas. **Matrizes da Linguagem Cinematográfica: Tecnologias Digitais e o Cinema Como Fenômeno Pragmático**. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009. Disponível em <<http://migre.me/sl4Dd>>
Acessado em 02 dez. 2015.

AMARELO Manga. Dirigido e produzido por Cláudio Assis; Brasil: Videolar S.A., 2002. 1 DVD.

AMORES Perros. Dirigido e produzido por González Iñárritu. México: Zeta Film, 2000. 1 DVD

ANDRADE, Matheus. **O sertão é coisa de cinema**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2008.

ÁRIDO Movie. Dirigido por Lício Ferreira; produzido por Murilo Salles e Lício Ferreira. Brasil: Europa Filmes, 2005.

ARUANDA. Dirigido e produzido por Linduarte Noronha. Brasil, 1960. 1 DVD.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora in: AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BAILE Perfumado. Dirigido e produzido por Paulo Caldas e Lício Ferreira. Brasil: Riofilme, 1997. 1 DVD.

BARRAVENTO. Dirigido por Glauber Rocha; produzido por Iglu Filmes. Brasil: Horus Filmes, 1962. 1 DVD.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: Nóvoa, Jorge; Barros, José D'Assunção. **Cinema-História**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. Tempos líquidos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter. **Obras escolhidas-volume I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 3a. Edição, 1987.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. Alceu - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Ramos, Fernão (org.), **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**, vol2. São Paulo: Senac, 2005

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

BOTELHO, Marina Alvarenga; ALVARENGA, Nilson Assunção. **Discussões de gênero cinematográfico na narrativa clássica e no cinema realista**. 3º Encontro Nacional de Letras, Artes e Cultura, UFSJ, Agosto 2010.

Disponível em <<http://migre.me/sl5Is>>

Acessado em 08 dez. 2015.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CENTRAL do Brasil. Dirigido por Walter Salles; produzido por Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnere. Brasil: Europa Filmes, 1998. 1 DVD.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Recife: Chaos / Sony Music, 1994.

- COSTA, Flavia Cesarino. Primeiro cinema. In: Mascarello, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Três, 1984.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil, os mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional**. Fortaleza: Interarte, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
 _____ **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- DESERTO Feliz**. Dirigido e produzido por Paulo Caldas. Brasil / Alemanha: Filmes do Estação, 2007. 1 DVD.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol**. Dirigido por Glauber Rocha; produzido por Jarbas Barbosa; Luiz Paulino dos Santos; Luiz Augusto Mendes; Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD.
- DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.
 _____ O sertão utópico do cinema brasileiro contemporâneo. In: Souza, Gustavo; Cánepa, Laura et al. (orgs.). **XIII Estudos de cinema e audiovisual**, v 2. São Paulo: SOCINE, 2012.
- DOMINGUES, José Maurício. **Desencaixes, abstrações e identidades**. São Paulo: Revista USP, Junho/Agosto, 1999. Disponível em < <http://migre.me/sBNai> >
 Acessado em 08 dez. 2015.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988
 _____ **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1997.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ESDRAS, Carlos Lima de Oliveira. **Árido (road) Movie: o sujeito e o espaço contemporâneo no novo cinema pernambucano**. Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades, n.7, Nov – Abril, 2011.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. São Paulo: Papirus, 2004.

- FIORIN, José Luiz. **A construção da identidade nacional brasileira**. São Paulo: Bakhtiniana, 1º sem de 2009. Disponível em: <http://migre.me/sBLNc>
Acessado < 18 Nov. 2015 >
- FONSECA, Nara Aragão. **Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco**. Dissertação (mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2006.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- FRANÇA, Vera Veiga. O objeto da comunicação/a comunicação como objeto. In: Hohlfeldt, A; Martino L.C; França Vera Veiga (org). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2009.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1990.
- _____. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- GONZAGA, Luiz. **Maxximum**: Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro: Som Livre, 2005.
- GUATTARI, Felix. Da produção da subjetividade. In: _____ **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. **Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo**. João Pessoa: Revista Culturas Midiáticas, Dezembro de 2014. Disponível em: <http://migre.me/oToAd>
Acessado < 25 Fev. 2015 >
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 1998.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOGGART, Richard. **The uses of literacy: changing patterns in English mass culture**. Fair Lawn, NJ: Essential Books, 1957.
- HOHLFELDT, Antônio. As origens antigas: a comunicação e as civilizações. In: Hohlfeldt, A; Martino L.C; França Vera Veiga (org). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JOLY, Martine. **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2003.

JUNG, Carl. Chegando ao inconsciente. In: Franz, M. L. Von et al. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

KENSKI, Vani Moreira. **Novas tecnologias**: o redimensionamento do espaço e do tempo e os impactos no trabalho docente. Caxambu: XX Reunião anual da ANPED, 1997.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Editora Universitária/ FUNAPE/ UFPB, 1982

LIMA; Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. **Medo e experiência urbana**: breve análise do filme O Som ao Redor. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, janeiro-junho, 2013.

LIRA, Bertrand. **Luz e sombra**: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MANDACARU Vermelho. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos; produzido por Regina Filmes. Brasil: Embrafilmes, 1961. 1 DVD.

MARTINO, Luiz. C. Interdisciplinaridade e objeto de estudo da comunicação. In: Hohlfeldt, A; Martino L.C; França Vera Veiga (org). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutemberg**: a formação do homem tipográfico. Editora Nacional, 1977.

_____ **Understanding media**: the extensions of man. Cambridge, Mass, 1994.

MENINO de Engenho. Dirigido por Walter Lima Júnior, produzido por Mapa Filmes. Brasil: Difilm Distribuição, 1965. 1 DVD.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa, Relógio D'água Editores, 1997.

_____ **A cabeça bem feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NETO DOS SANTOS, Julio. **Renovação do discurso sobre o Nordeste e sobre a identidade nordestina através do sincretismo cultural em letras de músicas do Tropicalismo**. Dissertação (mestrado em Letras) – UERN, Pau dos Ferros, 2012.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural e literário. Eduepb, 2011.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História. In: Nóvoa, Jorge; Barros, José D'Assunção. **Cinema-História**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

O Cangaceiro. Dirigido por Lima Barreto, produzido por Vera Cruz. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 1953. 1 DVD.

O Canto do Mar. Dirigido por Alberto Cavalcanti, produzido por Vera Cruz. Brasil: Kino Filmes, 1952. Brasil. 1 DVD.

O Céu de Suely. Dirigido por Karim Aïnouz; produzido por Walter Salles. Brasil / França / Alemanha: VIDEO FILMES, 2006. 1 DVD.

O Pagador de Promessas. Dirigido e produzido por Anselmo Duarte. Brasil: Embrafilmes, 1962. 1 DVD.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OS Fuzis. Dirigido e produzido por Ruy Guerra. Brasil: Sagres, 1964. 1 DVD.

O Som ao Redor. Dirigido e produzido por Kleber Mendonça Filhos. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. 1 DVD.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. In: VI Congresso Sopcom, 2009, Portugal. **Anais...** Portugal: SOPCOM, 2009. p. 1-10.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PRYSTHON, Angela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: França, Andréa; Lopes, Denilson (org). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

Do terceiro cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial. Rio de Janeiro: Revista Periferia, Vol. I, nº 1, 2009. Disponível em: <<http://migre.me/sl5KN>>.

Acesso em 20 de nov. 2015.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. Rio de Janeiro: Coleção Sagarana, 2004.

RAMOS, Fernão. **Breve panorama do Cinema Novo**. São Carlos (UFSCAR): Revista Olhares, Dezembro 2000. Disponível em: < <http://migre.me/sBMQm> >.

Acesso em 20 de dez. 2015.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Editorial Norma, 2003.

São Bernardo. Rio de Janeiro: Martins, 1969.

- REGO, José Lins do. **Usina**. Rio de Janeiro: Edição Livros do Brasil, 2002.
- _____. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: Revista Civilização Brasileira, n.3, julho, 1965.
- RODRIGUES, Ana Karla. **A Viagem no Cinema Brasileiro**: panorama dos Road Movies dos Anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – UNICAMP, Campinas, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 3º ed. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003.
- SÊGA, Christina Maria Pedrazza. **O kitsch está cult**. Salvador: VI Enecult, 2008.
- SIEGA, Paula. **A estética da fome**: Glauber Rochae a abertura de novos horizontes. Bolonha: Revista di Studi Iberoamericani, 2009.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: Silva, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- _____; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Editora Cosac Naify, 2006.
- TERRA Sem Deus**. Dirigido por Jose Carlos Burle, produzido por Cinedistri. Brasil: Cinedistri, 1963. 1 DVD
- WEBER, Max. Os tipos de dominação. In: Weber, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília, DF: UnB, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. **Culture and society**. London: Chatto & Windus, 1959.
- _____. **Keywords**: A vocabulary of culture and society. Oxford University Press, 1976.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 1. ed. Campinas – SP: Papirus, 1994.

VERNET, M. Cinema e narração. In: Aumont, J. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

VIDAS Secas. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos; produzido por Luiz Carlos Barreto; Herbert Richers; Danilo Trellers. Brasil: Sino Filmes, 1963. 1 DVD.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. Editora Cosac Naify, 2007.

XAVIER PINTO, Pedro Henrique Pinheiro. **Sobre sexo, cachorros, estômago e amores**: o amarelo bruto da cidade contemporânea. Uma leitura dos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos). Dissertação (mestrado em Sociologia) – UFPB, João Pessoa, 2011.