

ARTIGO

**REPRESENTAÇÕES DO SEMIÁRIDO NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO:
A CONTRUÇÃO DE UMA GEOGRAFIA**

**REPRESENTACIONES DE LA REGIÓN SEMIÁRIDA DEL NORDESTE EN EL
CINE BRASILEÑO: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA GEOGRAFÍA**

**REPRESENTATIONS OF THE NORTHEASTERN SEMI-ARID REGION IN
BRAZILIAN CINEMA: THE CONSTRUCTION OF A GEOGRAPHY**

Pedro Paulo Pinto Maia Filho¹

RESUMO:

Através do conceito de “paisagem” busca-se entender como a região semiárida foi e como é retratada por algumas produções cinematográficas brasileiras levando-se em consideração os pares conflitantes esboçados nos filmes, tais como, rural/urbano, arcaico/moderno, barbárie/civilização, litoral/sertão. Adotamos a dimensão dos conflitos dicotômicos inscritos na paisagem como fio condutor para a leitura geográfica do cinema. Parte-se do papel retórico das paisagens representadas nos filmes, ou seja, do poder de síntese de certas imagens metonímicas da região, numa abordagem afinada com a geografia humana. Tomando-se como base as propostas de alguns estudiosos que trabalham com a temática da inter-relação entre geografia e cinema, elege-se a “paisagem” como conceito básico para a leitura fílmica pelo viés geográfico. O sertão nordestino será a categoria espacial de interesse. Correspondendo ao domínio semiárido, a região, devido a sua específica formação física e humana atrai numerosas produções cinematográficas para seu conjunto espacial. Tais filmes elaboram diversas imagens acerca do nordeste seco, que variam segundo o período e a técnica utilizada na filmagem, nas locações e nas concepções dos cineastas (distintas maneiras de “ver” o espaço sertanejo). Adota-se a dimensão do conflito dialético entre os elementos da urbanidade e da ruralidade, conflito que se dá com o advento da modernidade.

¹ Professor do departamento de geografia da UFPE. Graduado em Geografia pela Universidade Federal de Pernambuco (2008), possui Mestrado (2011) e Doutorado (2015) em Geografia pela Universidade Federal Fluminense, tendo realizado Doutorado-sanduiche na Espanha (Universidad Carlos III de Madrid). Tem experiência na área de Geografia Humana, com ênfase em Análise Regional, atuando principalmente nos seguintes temas: Paisagem, Geografia Cultural, Imagem e Ensino de Geografia

Palavras-chave: Geografia e cinema. Paisagem. Cinema brasileiro. Sertão nordestino.

RESUMEN:

A través del concepto de "paisaje" buscamos comprender cómo la región semiárida fue y es retratada por algunas producciones cinematográficas brasileñas, teniendo en cuenta los pares conflictivos esbozados en las películas, como rural/urbano, arcaico/moderno, barbarie/civilización, litoral/campo árido. Adoptamos la dimensión de los conflictos dicotómicos inscritos en el paisaje como hilo conductor de la lectura geográfica del cine. Partimos del papel retórico de los paisajes representados en las películas, es decir, del poder de síntesis de ciertas imágenes metonímicas de la región, en un enfoque en sintonía con la geografía humana. A partir das propostas de alguns estudantes que trabalham com o tema da interrelação entre geografia e cinema, o "paisagismo" é escolhido como conceito básico para a leitura fílmica pelos viéis geográficos. O interior do Nordeste será a categoria espacial de interesse. Correspondiente al dominio semiárido, la región, debido a su formación física y humana específica, atrae numerosas producciones cinematográficas a su conjunto espacial. Estas películas elaboran diferentes imágenes del Nordeste seco, que varían en función de la época y de la técnica utilizada en el rodaje, de las localizaciones y de las concepciones de los cineastas (diferentes formas de "ver" el espacio sertanejo). Se adopta la dimensión del conflicto dialéctico entre los elementos de urbanidad y ruralidad, conflicto que se produce con el advenimiento de la modernidad.

Palabras clave: Geografía y cine. Paisaje. Cine brasileño. Interior del Nordeste.

ABSTRACT:

Through the concept of "landscape" we seek to understand how the semi-arid region was and how it is portrayed by some Brazilian cinematographic productions taking into account the conflicting pairs outlined in the films, such as rural/urban, archaic/modern, barbarism/civilization, coastal/arid. We adopt the dimension of the dichotomous conflicts inscribed in the landscape as a guiding thread for the geographical reading of the cinema. We start from the rhetorical role of the landscapes represented in the films, that is, the power of synthesis of certain metonymic images of the region, in an approach in tune with human geography. Based on the proposals of some scholars who work with the theme of the interrelationship between geography and cinema, "landscape" is chosen as the basic concept for the filmic reading by the geographic viéis. The Northeastern hinterland will be the spatial category of interest. Corresponding to the semi-arid domain, the region, due to its specific physical and human formation, attracts numerous cinematographic productions to its spatial set. Such films elaborate different images about the dry northeast, which vary according to the period and the technique used in filming, the locations and the conceptions of the filmmakers (different ways of "seeing" the sertanejo space). The dimension of the dialectical conflict between the elements of urbanity and rurality is adopted, a conflict that occurs with the advent of modernity.

Keywords: Geography and cinema. Landscape. Brazilian cinema. Northeastern hinterland.

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem objetivado entender como determinadas produções cinematográficas brasileiras retratam e concebem as paisagens do semiárido nordestino, pelo viés do conflito entre os elementos da tradição e da modernidade. Serão selecionados alguns filmes que elaboram visões acerca das paisagens do sertão nordestino, onde são verificadas as “permanências” e “rupturas” no modo de ver a região, influenciando assim o imaginário brasileiro acerca desse conjunto espacial.

Busca-se abranger o semiárido no cinema através do seu conflito entre os elementos da ruralidade com a urbanidade, da cidade com o campo, do arcaico com o moderno, da civilização e da barbárie, do litoral com o sertão. Tomamos a dimensão do conflito como forma de entender os processos de modificações trazidas à região semi-árida pelo advento da modernidade. Muitos filmes como serão vistos expressam em suas paisagens tais elementos conflitantes. A análise fílmica será feita a partir das paisagens rurais e urbanas do interior nordestino, tendo a cidade sertaneja como locus dos conflitos regionais.

A partir daí questiona-se como o cinema brasileiro reproduz e (re)cria qualidades do urbano presentes na região semiárida. As mediações da vida urbana com o campo e a natureza não podem ser compreendidas sem os simbolismos e representações (ideológicas e imaginárias) como descreve Lefebvre (2008). Através do conceito “paisagem” busca-se entender como os conflitos encontram-se regionalmente inscritos nas cidades e vilas que são representadas por cineastas que voltam os olhos para o interior nordestino.

Serão analisadas obras contemporâneas (décadas de 1990-2000) e que para efeito dessa pesquisa seguirá o recorte metodológico baseado nas categorias permanências e rupturas no modo de ver a paisagem do semiárido nordestino.

Tomaremos o filme de Walter Salles, *Abril despedaçado* (2001), como exemplo de uma obra que se aproxima de elementos que ressaltam a permanência de uma visão clássica, de um sertão nordestino mais rural, com algumas referências ao cinema do passado representando o semiárido como uma região longínqua e arcaica, reafirmando a oposição ao litoral úmido e civilizado.

Por fim, analisaremos *Árido movie* (2005) filme que representa um quadro geral de obras que expressam um sertão contemporâneo, são filmes que apresentam uma

variedade temática para além do discurso da seca, ou da pobreza, apresentando uma região em modernização e em urbanização, mas que matem a desigualdade.

Os filmes para os quais chamei atenção foram escolhidos dentre uma série de outras obras que dialogam entre si, no entanto para efeito deste artigo o foco será

dado nestas duas obras ora dialogando com outras obras clássicas e contemporâneas.

A elaboração da presente dissertação objetivou aproximar o estudo dos fatores geográficos daquele das representações (imagens e paisagens simbólicas). Percebe-se que a apropriação do cinema (representações) pela geografia é ainda recente e permanece um campo pouco explorado; portanto, muitas questões continuaram em aberto. Espero assim contribuir para a elaboração de outros estudos e de pesquisas na área da geografia e cinema.

2. A MEDIAÇÃO DA PAISAGEM

Com o intuito de estudar as representações cinematográficas à luz da geografia, proponho revisar a construção do conceito de paisagem. Dentre os geógrafos brasileiros que estudam as representações visuais, paisagem é o conceito mais aplicado no entendimento de determinadas obras. E no caso específico do cinema: “O cinema, na qualidade de um dispositivo técnico-artístico de representação do mundo, valeu-se do uso de uma categoria cara aos geógrafos: a paisagem” (Barbosa, Corrêa, 2001 p. 81).

A escolha do conceito paisagem se dá também através de sua tradição ocular que parece sugerir uma atitude mais detalhada ante os atributos materiais observados (Barros, 2006). Em contribuição Caio Maciel afirma:

Buscamos a materialidade esboçada na paisagem como um guia ou esquema para a compreensão total do espaço. Ela só nos interessa na medida em que possui tanto uma dimensão palpável, presente no exterior quanto um componente de imaginação, inerente à subjetividade humana (Maciel, 2006, p.79).

Tais dimensões da paisagem tem no presente artigo uma abordagem prática em um recorte espacial específico. A paisagem é um conceito que está presente desde o início da construção da geografia enquanto ciência. Também é um conceito

polissêmico; utilizado por muitas áreas do conhecimento e nas manifestações artísticas. Portanto, antes de buscar as conceituações geográficas para paisagem, utilizarei as reflexões desenvolvidas por Alain Roger, professor em estética e filosofia em seu livro *Breve tratado del paisaje* (versão traduzida para o espanhol).

O autor defende que a origem do termo “paisagem” é artística. No ocidente o conceito enquanto um esquema de visão partiu de esquemas de representações pictóricas surgida no século XV, associados às novas técnicas de representação do espaço, a partir da projeção em perspectiva baseada em um ou dois pontos de fuga, que renovaria os princípios da pintura. Uma “escala artística” com um sentido de uma quadro que representa uma região (*Landschap*) (Roger, 2007).

Apesar da paisagem enquanto um esquema de visão surgir com a pintura, a criação de seu “termo” tem origem nas representações literárias (orais ou escritas) que continham a descrição de uma determinada região seja através de um relatório de viagem, poesia ou contos.

O termo paisagem surge como uma manifestação artística, porém é retrabalhado conceitualmente na geografia. Paisagem é então tomada como interface entre a natureza e a cultura, sendo passível de ser cartografada. (Claval, 2004). Não demora muito para a paisagem passar a ser utilizada como um conceito científico, essa passagem da dimensão artística para a científica não conduz a uma separação absoluta (Barros, 2006). Desde o século XVII, em particular nos Países Baixos, a descrição geográfica e a pintura de paisagem mantém relações (Besse, 2006). A partir dos esquemas de percepção de vários profissionais, principalmente das ciências da natureza a paisagem é tomada enquanto valiosa categoria de análise científica “[...] a paisagem conta, sob a fruição estética, uma outra história, ela desenvolve outro sentido” (Id., p.63).

A paisagem como dimensão científica ajuda a formular a geografia enquanto uma ciência. “[...] seguindo a tradição de Humboldt e de outros naturalistas românticos, a geografia viabilizou-se enquanto disciplina acadêmica tendo como objeto de estudo a “paisagem” (Holzer, 1999. p.150-51). Na tradição dos estudos geográficos, a paisagem era definida como um campo da visibilidade, o termo “paisagem” é utilizado como elemento de descrição, classificação e análise da superfície terrestre.

Este sentido é elaborado e trabalhado por geógrafos como La Blache e Foster que a definiam como: “Unidade conceitual de entendimento da superfície terrestre”. (Foster) e “Tudo aquilo que o olhar abraça ao ver” (La Blache). A paisagem permanece como um dado visível para muitos geógrafos como assinala Pierre George quando afirma que a paisagem é “a porção do espaço geográfico analisada visualmente” e Olivier Dolfuss que a define como o “aspecto imediatamente perceptível do espaço geográfico” (Apud Barbosa, 1998).

A partir da sua elaboração enquanto um conhecimento científico, a paisagem como uma fisionomia que possibilitaria a descrição das conformações naturais e culturais do espaço, gerou um problema ontológico na disciplina geográfica, com relação ao seu sentido estético, representacional e subjetivo. Besse (2006) recomenda não recusar nenhuma das perspectivas, “[...] mas tomar o desafio de analisar seu conteúdo e suas razões, ‘reconciliando’ conhecimento, sentimento e julgamento estético.” (Maciel, 2009, p.117). No entanto tal reconciliação só tem sido realizada de modo mais enfático recentemente.

Geógrafos como Wright (1947), Paul Claval (2004), Lowenthal (1968) retomam o conceito e o atualizam. Partindo de Carl Sauer o sentido da paisagem é caracterizado por: “uma forma da Terra na qual o processo de modelagem não é de modo algum imaginado como simplesmente físico. Ela pode ser, portanto, definida como uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais” (Sauer 2004, p.23). “[...] a paisagem é portadora de significados, expressando valores, crenças, mitos e utopias: tem uma dimensão simbólica.” (Corrêa e Rosendahl, 1998, p.8).

Tais autores contribuíram para a elaboração de um sentido dado à paisagem para além de uma composição visual do espaço, assim “[...] como nos alerta Horácio Capel² (1973), a paisagem se origina de uma mirada consciente e intencional; ato humano que configura significados socioculturais à natureza.” (Barbosa, 2010).

Para alguns geógrafos contemporâneos a paisagem, que antes era vista apenas como um sentido de visão de uma manifestação concreta, como uma marca de uma sociedade sobre o meio, passa também a levar em consideração a produção de significado na sua relação com o sujeito coletivo, sendo vista como uma matriz que

² CAPEL, Horácio. Percepción del médio y comportamiento geográfico. In: Revista de Geografia. Barcelona. Universidade de Barcelona, vol. VII, nº 1, 1973.

determina o olhar através dos esquemas de percepção – ou seja, da cultura. Assim, na nova geografia cultural, paisagem é a “mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjetividade humana” (Berque, 1998).

Com sua origem estética e artística, a paisagem nos possibilita, enquanto um conceito chave na geografia, o entendimento da sétima arte. Ao contrário das primeiras representações pictóricas que representavam as paisagens campestres; o cinema nasce como uma arte destinada às grandes aglomerações e tem a cidade como principal cenário.

Segundo Martin Lefebvre (2002) na introdução do livro “*Landscape and film*”, organizado por ele, muito dos atuais estudiosos do cinema preferem as categorias genéricas que revolvem em torno da narrativa (*westerns, road movies, ficção científica*), a paisagem como tal não é um gênero dominante no cinema, porque para segundo o autor, para muitos estudiosos do cinema está associada a meios visuais imóveis.

Porém M. Lefebvre retoma o termo partindo da utilização do cineasta russo, Sergei Eisenstein. “Certamente, para grandes cineastas e teóricos soviéticos, a paisagem do filme e a música do filme compartilham da habilidade de expressar, na forma cinematográfica [...], o que é de outra maneira inexprimível³” (LEFEBVRE, M., 2002, p12).

Para Eisenstein⁴ a paisagem é tida como um complexo portador das possibilidades de uma interpretação plástica das emoções. Uma categoria que como a música é “[...] o elemento mais livre da película, carregado com o mínimo servil, tarefas narrativas, e o mais flexível em transportar modos, estados emocionais, e experiências espirituais”⁵(Eisenstein,1987, 217 *In* Lefbvre, M. 2002).

Paisagem é tomada dentro do contexto oferecido por Eisenstein como uma categoria de análise do cinema que desafia o “império” da narrativa dentro de todos

³ Indeed, for the great Soviet filmmaker and theorist, both film landscape and film music share the ability to express, in cinematic form [...], what is otherwise inexpressible.

⁴ EISENSTEIN, N. Sergei M. Nonindifferent Nature, trans. Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 355p.

⁵ [...] the freest element of film, the least burdened with servile, narrative tasks, and the most flexible in conveying moods, emotional states, and spiritual experiences

os aspectos de um filme. Eisenstein concebe que a paisagem, deve distinguir-se de um mero espaço do fundo ou ajuste subordinado, onde a ação e os eventos ocorrem, denominando uma “musicalidade” da paisagem emocional, o exemplo chave para isto é a seqüência da “névoa” de seu próprio *Battleship Potemkin* (1925). (Idem, 2002).

Assim, a paisagem cinematográfica – enquanto construção de uma retórica geográfica – é considerada como um conjunto de argumentos (sobretudo visuais, porém com apelo a outros sentidos) com enorme poder de transmitir uma impressão acerca do espaço representado, seja com explícita intencionalidade ou de maneira a apenas refletir um contexto subsumido, somando-se ao roteiro, trilha sonora, caracterização de personagens, direção de fotografia, edição etc. “Articulada pela montagem, a paisagem será carregada de sentidos dramáticos, de efeitos retóricos, de sugestões ideológicas” (Amancio, 2000, p.49).

A paisagem cinematográfica é resultado e uma expressão subjetiva de uma determinada região, uma mediação entre os cineastas e o público acerca de um determinado conjunto espacial. Segundo Amancio (2000) acompanhando a expansão do elemento janela nas pinturas flamencas para todo o quadro “A paisagem cinematográfica vai ser a consolidação e o apogeu daquela abertura para o mundo, amparada em sua especificidade técnica e ampliada pelo desenvolvimento do seu aparato de captação e projeção de imagens” (Amancio, 2000. p48).

Através desse conceito busca-se entender como cada filme selecionado parte da subjetividade de seus produtores, apontando os aspectos políticos e culturais que dialogarão com o referencial imagético do espectador. Não esquecendo os sujeitos locais, figurantes e habitantes do espaço filmado. Deste modo para a geografia a paisagem cinematográfica teria um sentido de mediação, de relação entre o observador e o espaço.

3. O CLÁSSICO NO SERTÃO CONTEMPORÂNEO

Abril despedaçado, obra do cineasta Walter Salles, estreou em 2001. Ambientado em 1910, este longa-metragem é uma adaptação de um romance homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré transposto e adaptado para o interior do Nordeste brasileiro através do cinema. A trama é narrada pelo menino Pacu (Ravi Ramos Lacerda) que conta a história de uma disputa entre duas famílias, onde o seu

irmão mais velho, Tonho (Rodrigo Santoro), se vê no dever de honrar sua família, assassinando um membro da família rival e aguardar a própria morte.

As locações escolhidas pelo diretor, nos municípios de Bom Sossego, Caetité e Rio de Contas, ambos localizados no interior da Bahia, não buscaram retratar um

local específico. Assim como na obra *Vidas secas*, a paisagem onde se desenvolve a trama é um sertão qualquer, um sertão síntese, uma paisagem metonímica, uma geografia dura, árida (mostrada paisagisticamente pelo relevo imponente e pela caatinga totalmente seca) como a própria relação entre os membros da família Breves. No filme nota-se [...] a preferência por paisagens desoladas, vidas à margem, crianças e naturezas brutas. A simplicidade no filme, não é um maneirismo estético; é a maneira de chegar mais rápido às primeiras perguntas (Costa, J. 2002.).

Além do aspecto paisagístico, Walter Salles decidiu pelo sertão nordestino após um longo processo de pesquisas, onde ficou constatada a grande ocorrência de briga entre famílias como ele afirma no site oficial do filme⁶: “Esses conflitos, geralmente conduzidos por latifundiários, acabaram definindo as fronteiras de alguns territórios do sertão nordestino, como é o caso do sertão dos Inhamuns, no Estado do Ceará, palco da guerra entre as famílias Montes e Feitosa na primeira metade do século passado”.

Mas o diretor também afirma o caráter global da temática: “esta história poderia se passar no início do século passado no sertão brasileiro, mas também em outras épocas e em outras latitudes. O drama mostrado no filme não é apenas característico do sertão nordestino, conflitos entre famílias ocorrem em várias regiões, prova disso é a origem da obra.”

A circularidade presente no cotidiano e a falta de perspectiva estão representadas no filme através de metáforas visualizadas nos objetos que compõem a paisagem como o pêndulo do balanço e pela roda de engenho movido por bois, que ainda sugere com suas engrenagens o relógio, o passar de tempo, tempo esse que resta de vida ao protagonista. Em um momento determinado do filme os animais rodam sozinhos, em outra metáfora para a vida das famílias que se vêem obrigada, pela honra e vingança causada por disputas de terra, a continuarem o conflito. De tal modo que a obra em si é uma reflexão sobre *tradição e mudança*, válida inclusive no sertão atual e objeto de investigação do presente estudo: Salles parece questionar se

⁶ <<http://www.abrildespacado.com.br>>; Acessado em 08 de setembro de 2008.

seria possível imaginar outro sertão face às imagens-forças tão consagradas em nosso cinema.

Grande parte das cenas está montada em locações externas e como comenta Alan Morrison nos extras do DVD: “[...] a fotografia de [Walter] Carvalho não é gratuitamente bela; ao contrário; o estilo visual reforça a história em um nível metafórico”. O intencional modo de apreensão do espaço geográfico através das cenas apresentadas no filme reforça o caráter metonímico das imagens, com um grande poder na construção do imaginário.

O suposto isolamento que permite a vigência de um sistema patriarcal é afetado pelo mercado que a obra apresenta de modo tangencial, como o efeito das usinas de cana no litoral pode ser sentido pelo trabalhador sertanejo, o pequeno produtor de rapadura. Apesar da recorrente alusão à seca a obra mostra uma moenda de cana e uma plantação em plena região semiárida.

Abril despedaçado é uma trama visivelmente rural, onde logo no início e no decorrer da obra são mostradas várias cenas do cotidiano de trabalho no campo tais como: o corte da cana, a moagem e por fim a fabricação da rapadura. O trabalho pesado realizado pela família, antes realizado pelos escravos, o engenho que conserva a tração animal, frente a outras tecnologias existentes no litoral, a casa humilde revela a decadência material da família Breves (Camara, 2008).

É pela cíclica ida à cidade para vender a produção da rapadura artesanal que o isolamento da família transposto em tela é quebrado. Esta é uma constatação que vai ser confirmada em todas as obras anteriormente analisadas. Quando se trata de uma trama essencialmente rural no interior nordestino, com personagens rurais, como em *Deus e o Diabo e Vidas secas* a cidade sempre estabelece uma marcação civilizatória, onde se dá o conflito e as possibilidades de contato e reivindicação.

Aqui mais uma vez temos a pequena cidade como possibilidade de mudança na vida dos jovens da família Breves. É lá que se dão as manifestações artísticas que rompem com o ciclo de trabalho e de sangue dos protagonistas. Porém a cidade sertaneja não é suficiente para se libertar da região, do domínio patriarcal, o protagonista tem que sair do sertão, Tonho tem que ir para o mar. Não é surpresa a recorrente oposição sertão-cidade, sertão-mar.

Aqui o sistema patriarcal e o conflito entre as famílias é essencialmente uma manifestação arcaica, e rural, só existe devido a seu distanciamento da cidade e do poder público, aqui o único modo de romper com esse sistema é abandonar a região.

O ciclo de violência das famílias altera-se quando surge em Riacho das Almas, um par de artistas circenses, que introduzem na trama a diversão, o fantástico e onírico (Ibid.). Neste momento surge a personagem Clara (Flavia Marco Antonio) que dá um livro ilustrado para o caçula da família, “A sua história conterà, também, a partir desse momento a fuga da dura realidade do sertão, a ela serão acrescidos o mar a sereia e os peixes. O menino conta a história [...] e inclui-se numa fuga para um mundo belo e distante da vedeta” (Ibid. p.252). O mar é introduzido como lugar utópico, das possibilidades. É na cidade que Tonho vai conhecer Clara, e esta vai ser a personagem que vai interferir em seu destino.

O final é marcado pela negação da repetição circular, onde o jovem abandona sua família, e também o sertão sangrento, segue uma trilha nunca percorrida e surge no mar representando aí uma característica oposta a que o protagonista vivia: o litoral, ao contrário do sertão, liberta. Dali se tem várias possibilidades: é o retorno ao mar utópico do cinema brasileiro como afirma Nagib: “Tonho, [...] caminha pelo solo seco do sertão até chegar a um mar que não encontra justificativa na geografia ou no enredo do filme [...] O protagonista miserável do Nordeste, descendente de Manuel, parece ter atingido o mar libertador” (Nagib, 2006. p.57).

As referências aos filmes de Glauber são inúmeras, também nos ajudam a entender a mudança de postura política em que se filma o Nordeste seco. Em *Deus e o Diabo* a utopia metafórica do mar é negada aos protagonistas enquanto Tonho se depara triunfante com o mar.

Em ambos os filmes os protagonistas vivem em um sistema claro de exploração, só que agora diferente da obra de Glauber, a exploração é exercida pelo patriarcalismo. Porém vários elementos se configuram de maneira semelhante como atividades rurais dos personagens, o desejo de fuga de um sistema e conseqüentemente de uma região, a aridez da paisagem que reforça o sofrimento e por fim a temática que na percepção dos dois diretores poderiam ser universais.

O mar presente em obras mais clássicas como os já citados *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Canto do Mar*, torna-se recorrente também nos filmes contemporâneos encenados no sertão. Enquanto em *Abril Despedaçado* e *A máquina o mar* ainda admite uma oposição ao sertão, tramas que reforçam a utopia de Antônio Conselheiro, filmes como *Baile Perfumado* e o *Árido Movie*, proporcionam um estado de fluidez entre o litoral e sertão, mostrando que apesar de recorrente o sertão pode ser passível de diferentes leituras. O sertão não virou mar, o sertão se torna

qualitativamente “urbano”; os bens e serviços das cidades litorâneas encontram-se presentes nos “confins” do sertão.

4. O SERTÃO MODERNO E O GÊNERO ÁRIDO MOVIE

Partindo-se de filmes como *Baile Perfumado* (1996) e *Cinema aspirinas e urubus* (2005), busco através da relação paisagem/personagem/drama inquirir sobre que forma os cineastas atualizaram o olhar para o sertão nordestino. Apesar de algumas referências ao Cinema Novo, são filmes que partem de perspectivas novas, representam a região no passado (décadas de 1930-40), contudo, mostram uma região dinâmica onde o capital e produtos manufaturados da Europa já circulavam livremente.

Aqui a dicotomia com o litoral é mais tênue, o mesmo se dá com relação às cidades sertanejas. A cidade não é uma categoria oposta ao semiárido e sim sobreposta, é apresentada de forma mais plural e dinâmica. Tal como os outros filmes do período o foco parece colocado em dramas individuais que para efeito desta dissertação podem ser representantes de quadros gerais.

Baile Perfumado é primeiro longa-metragem da década de 1990 que volta a usar o sertão nordestino como cenário, dos diretores Lírio Ferreira e Paulo Caldas, foi ganhador do prêmio de melhor filme do 29º Festival de Brasília, em novembro de 1996. Com cenas em Recife, no alto sertão alagoano, nos municípios de Piranhas e Delmiro Gouveia e também no Raso da Catarina (BA), a película traz a história (real) de um homem de confiança de Padre Cícero, o fotógrafo árabe Benjamin Abraão, que parte de Juazeiro no Ceará, nos anos 30, para levantar recursos e filmar *Lampião e seu bando*⁷.

Para Ismail Xavier (2003) *Baile perfumado* pautado pelo contato entre o arcaico e o moderno, de sua iconografia verde e exuberante do sertão, completa um ciclo da trajetória pelo qual a cinematografia brasileira empreendeu no sertão nordestino. O filme faz isso “[...] num retorno de imagens célebres e reveladoras que ata dois extremos de um percurso” (Xavier, 2003. p.28).

Graças a sua habilidade para estabelecer contatos, Benjamin localiza o cangaço e registra o cotidiano do grupo. Para muitos o filme não seria só uma nova

⁷ O roteiro do filme, em linhas gerais, seria um *Making Of* do documentário de Benjamin Abraão; *Lampião, rei do cangaço* (Benjamin Abraão, 1936).

forma de representar o semiárido, mas também seria uma nova forma de fazer cinema no país;

Após o lançamento do filme *Baile Perfumado* no Festival de Brasília em 1996, começou a circular na mídia a ‘invenção’ de um novo movimento de cinema brasileiro. No jornal “O Estado de São Paulo” todo um caderno foi dedicado ao filme, cujos títulos das matérias anunciavam: Pernambucanos inventam o “árido movie⁸”; Novo cinema de Pernambuco; o cinema do Sertão. (NOGUEIRA, A. 2009, p. 85).

Uma das grandes características apontadas pelos críticos foi a grande distinção de *Baile Perfumado* com as produções anteriores realizadas no sertão nordestino. Primeiramente o filme propicia uma nova paisagem da região, um sertão úmido e verdejante em que o cangaço foi ambientado. A caatinga apresentava-se verde e ampla e a água constituiu-se em outro elemento marcante no filme, onde algumas sequências mostram açudes, o próprio mar e o rio São Francisco que é fonte de muitos significados na cultura nordestina.

Numa cena marcante, a presença da água é mostrada por uma imagem aérea do Canyon do São Francisco, acompanhada pela trilha sonora do mangubeat assinada por Chico Science, aproximando o sertão do litoral através do som e das paisagens. Como afirma Katia A. Maciel, os diretores por “ousar mostrar no *Baile Perfumado* um sertão pulsante, verde [tornaram-no] quase tão molhado quanto o mangue que influenciou as músicas de Chico Science e Nação Zumbi na trilha sonora do filme.” (Maciel, K. 2007).

A produção, por conseguinte, refletia o movimento musical pernambucano denominado *mangubeat ou manguebit*, uma mistura de ritmos regionais com rock e música eletrônica que surgiu no final da década de 1980 na cidade do Recife e que não permaneceu só no campo musical, mas também na moda, na identidade regional e ainda na cinematografia pernambucana.

Marcado pelo hibridismo cultural, tal movimento, de acordo com Luciana Mendonça, foi muito significativo “em termos do seu forte envolvimento com processos de reelaboração das identificações sociais” (Mendonça, 2007, p.3). No que concerne o seu arcabouço imagético, o *mangue* misturou temáticas relacionadas à cultura litorânea e sertaneja com o pop cosmopolita e “mundializado”, sendo o filme em apreço um exemplo cabal disto – devido à sua conformidade em relação aos ideais de sintonização de elementos regionais com as novidades do campo cultural mais

⁸ Termo proclamado e anulado por Amin Stepple. Autores como Nagib (2006) e Nogueira, A. (2009) apontam que muitas produções foram realizadas em torno das ideias que formam o termo.

geral, pode-se dizer que *Baile Perfumado* é um manifesto visual do *manguebeat*. Tal mistura de ritmos regionais com a música pop será recorrente em outras produções

Ambientar o cangaço num ambiente úmido é ainda libertar a região do paradigma da seca, aridez e miséria, temática presente em boa parte das obras anteriores realizadas neste espaço. Traz ainda o sertão mais próximo do litoral, categorias historicamente, sempre opostas, como aponta Nagib:

Aqui, [no filme] fica mais evidente que a situação conflituosa entre o sertão e mar encontra-se superada. [...] *Baile Perfumado* rompe o isolamento insular, indispensável à utopia glauberiana, para criar um clima que sugere uma confraternização globalizada, na qual o libanês é atraído por um cangaceiro e vice-versa. (Nagib, 2006 p52-53).

Para Nagib é neste momento da cinematografia brasileira, em que o conflito entre o litoral e o sertão se encontra superado, ou seja, o filme apresenta um sertão conectado com o mundo e com as possibilidades de mudanças. Diferentemente do filme *Abril despedaçado* em que o protagonista desafia o patriarcalismo para sair do ciclo de sangue do sertão e alegoricamente chegar ao mar, em *Baile perfumado* o sertão e o mar por vários momentos estão interligados.

A citação ainda se refere ao comportamento dos cangaceiros apresentados, que difere de outras adaptações para o cinema nacional, tais como o já citado em capítulo anterior *Deus e Diabo na terra do sol*, que consolidaram uma visão do cangaço no imaginário nacional. Em *Baile Perfumado*, Lampião e Maria Bonita vão à cidade em busca de lazer, frequentam o cinema vestindo roupas comuns, gostam de boa música e quando o grupo é registrado pela câmera os cangaceiros dançam forró e tomam uísque, enquanto Lampião se perfuma ao lado de sua esposa.

Dessa forma, como defende o jornalista Ivan Cláudio, a dupla de diretores fugiu dos clichês do gênero, centrando a história num período pouco conhecido da vida de Lampião, aburguesado, cultivando caprichos de só consumir uísque escocês e perfume francês. A imagem do filme; “rompe a aura mitológica da iconografia do cangaço e do sertão ao mostrar um Lampião que se rende às suas fraquezas, no caso, o prazer de consumir e se divertir como qualquer mortal” (Maciel, K. 2007, p. 84)

Baile perfumado apresenta para a tela, um sertão “aberto” permeado de cidades, que se conecta ao litoral, onde cangaceiros consomem produtos exóticos à região e são registrados em plena caatinga por um estrangeiro, rompendo com

elementos consolidados no imaginário nacional acerca da região Nordeste. “[...] desmitifica a ideologia de sertão como um território isolado e 'puro' como em produções do Cinema Novo dos anos 60, em favor de uma dialética sertão- mangue⁹.” (Idem, 2009, p. 227). O sertão do filme mostra ao Brasil uma região mais dinâmica e globalizada do que se poderia supor, mesmo na década de 1930, quando comparado com outras películas.

Os conflitos entre os pares urbano/rural, litoral/sertão, modernidade/atraso se encontram aqui de maneira complexa e diferente do que foi visualizado em outras produções. O cangaço de *Baile perfumado* permeia entre elementos conflitantes como a ruralidade e urbanidade do isolamento regional e do contato. O filme apresenta os cangaceiros rendidos à modernidade e a hábitos citadinos. A oposição entre o litoral e o sertão encontra-se superada, rompem com a ideia de isolamento onde produtos e hábitos do mundo em globalização poderiam ser acessados do sertão.

Baile perfumado introduz uma tendência original na visão moderna do imaginário acerca do sertão nordestino, recriando/inaugurando “um novo Sertão” (MACIEL, K., op. cit.). A obra também se diferenciava das demais produções do cinema brasileiro no início do período da retomada, como *O Quatrilho* (1994), de Fábio Barreto, e *Pequeno dicionário amoroso* (1996), de Sandra Werneck, onde a linguagem televisiva se mostra forte. A inovação trazida pelo filme é tamanha que para Lúcia Nagib ele é criador de um novo gênero, o já citado “árido movie”;

O filme é fundador de um novo gênero no cinema brasileiro o “árido movie”, mais uma mistura, e não apenas lingüística: trata-se da abordagem do Brasil por meio de um instrumento internacionalizado, alheio ao purismo do projeto nacional que alimentou o *cinema novo* (Nagib, 2006. p.53).

“Árido movie” foi um termo criado por Amin Stepple para traduzir um “jeitão pernambucano de fazer cinema¹⁰” (Nogueira, A. 2009). Apesar da resistência de uma rotulação por parte dos produtores, o gênero teria algumas “marcas” compartilhadas como: “[...] a presença do personagem estrangeiro, referência ao cinema, a representação moderna (ou pop) da paisagem arcaica do sertão, a aproximação deste cinema em relação ao urbano, etc” (Ibid. p.88).

⁹ A dialética sertão-mangue se caracteriza pela justa posição e conseqüente resignificação de elementos associados a esses espaços metonímicos da cultura nordestina” (MACIEL, K. 2009, p. 218)

¹⁰ Fala de Stepple em entrevista concedida ao jornal O Estado de São Paulo de 02 de abril de 1997.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das obras elencadas foi possível levantar as principais semelhanças e diferenças entre as produções. E como a ideia de urbanidade e ruralidade estavam expostas, bem como, o seu conflito. Entendemos que muitas das obras recentes mostram visões pessoais do sertão nordestino porém lastreado nas transformações da região.

Não participam de um movimento e não estão engajadas com a estética política tal como do Cinema Novo, porém seus personagens carregam as mazelas da situação econômica do país, posto que lidam com a dureza sócio-ambiental que ainda prevalece no semiárido. O misticismo e o cangaço são revisitados, todavia com uma nova roupagem e novo foco, aliando-se aos componentes da globalização no “novo olhar” ao espaço sertanejo – talvez um olhar descentrado, como diria Stuart Hall. (2006).

É importante destacar que o “novo olhar” composto pelos filmes não se restringe às “novas paisagens”, mas sim à combinação de locações, personagens, trama, trilha sonora e de como a produção as usa enquanto parte da retórica dos “filmes de sertão” do cinema brasileiro contemporâneo.

Pensar em urbanidade no semiárido nordestino é de fundamental importância para entender a nova dinâmica espacial da dessa região, apesar das diferenças o sertão e a cidade não podem ser mais vistos como espaços dicotômicos. O cinema atualmente é um dos principais meios que acusa as transformações urbanas do sertão nordestino.

Através de personagens humildes as cidades são apresentadas por um olhar “de dentro pra fora” onde não parece haver choque ou contraposição entre as qualidades urbanas e rurais e sim uma complementaridade entre essas qualidades, uma troca que resulta em uma apropriação diferenciada de qualquer cidade de outras regiões. Não se trata de fazer apologia a um sertão globalizado (Maciel, K., 2007), mas compreender que a mudança desse espaço também mantém certas chagas sociais, para além de um discurso das secas.

REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos**: imagens do cinema. Niterói: Intertexto, 2000. 214p.

BARBOSA, Jorge Luiz. Paisagens da Natureza, Lugares da Sociedade: a construção imaginária do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa”. In: **Biblio 3W** – Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Vol.XV, n.865. Barcelona: março, 2010. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-865.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

_____; CORRÊA, Aureanice de Mello. A paisagem e o Trágico em *O amuleto de Ogum*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 71-102.

_____. Paisagens Americanas: Imagens e Representações do Wilderness. In: **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro, vol. V, 1998, p. 43-53.

BARROS, Nilson Cortez Crocia de. “Quatro comentários sobre paisagem e região”. In SÁ, Alcindo José de; CORRÊA, Antonio Carlos de Barros. (orgs.). **Regionalização e análise regional**: perspectivas e abordagens contemporâneas. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p. 23-31.

BERQUE, Augustin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Paisagem tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 84-91.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006, 108 p.

CLAUDIO, Ivan. **Outro lado da miséria**. 30 jul. 1997. Disponível em: <<http://www.zaz.com.br/istoe/cultura/145221.htm>> acessado em: 30 nov. 2007.

CLAVAL, Paul. A paisagem do geógrafo. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Paisagem, textos e identidades**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p.13-74.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Apresentando leituras sobre a paisagem, tempo e cultura. In: _____. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 07-11.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104p.

HOLZER, Werther. Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 149-168.

LEFEBVRE, Martin. Landscape and film. New York: AFI, 2002.

MACIEL, Caio Augusto Amorim. **Metonímias Geográficas: imaginação e retórica da paisagem no semiárido pernambucano**. Tese (doutorado), UFRJ/CCMN, Geografia, 2004.

_____. Sertões nordestinos: literatura e retórica da paisagem. In: IBGE, **Coordenação de geografia. Atlas das representações literárias de regiões brasileiras**. Rio de Janeiro: IBGE, vol. 2. Sertões brasileiros. 2009, p. 115-119.

MACIEL, Katia Augusta. Novos ventos sopram do sertão. In: **Revista Continente Multicultural**, Ano VII, nº 84, Recife: CEPE, dez. 2007, p. 84-87.

_____. Paisagem, música popular e o imaginário do sertão em filmes recentes. In: MACIEL, Caio Augusto Amorim (org.). **Entre a geografia e geosofia: abordagens culturais do espaço**. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2009, p. 215-229.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Musica pop(ular), diversidades e identidades: o mangubeat e outras histórias**. Porto: 2007, Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/275/275.pdf>> acessado em 28 ago. 2008.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 216 p.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. 229 p.

ROGER, Alain. Breve tratado del paisaje. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007. 211 p.

SAUER, Carl O. A morfologia da Paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p. 12-74.

XAVIER, Ismail. Microcosmo em celulóide In: ARAGÃO, Aurélio; HEFFNER, Hernani. (orgs.). **Miragens do sertão**. (Catálogo). Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 25-28.

