

4- SIGNOS DE NORDESTINIDADE: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES NORDESTINAS NO CINEMA BRASILEIRO NO PERÍODO DE 2000 A 2010

Patricia da Silva Barbosa¹
Carla Conceição da Silva Paiva²

Resumo

Este artigo é voltado para a análise da representação das identidades nordestinas presentes no cinema brasileiro, no período de 2000 a 2010, tendo como foco de investigação a presença dos signos de nordestinidade nos filmes *Abril Despedaçado* (2001), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *O Quinze* (2004), *A Máquina* (2004) e *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007). A pesquisa se fundamentou nos estudos sobre representação social (MOSCOVICI, 2001 e JODELET, 2001) e identidade (HALL, 2013) e se desenvolveu a partir da análise de conteúdo, segundo Fonseca Júnior (2011), e da análise da imagem, através dos conceitos de Marcel Martin (2003). Nota-se que é perpetuada uma imagem já disseminada pela literatura e suas três perspectivas de sertão: inferno, paraíso e purgatório (OLIVEIRA, 2000). Quando não é vista através do drama, a região é apresentada de maneira cômica como o lugar das fantasias e do pitoresco. Persiste, portanto, uma ideia de Nordeste previsível e antiga, com argumentos de um roteiro que pouco mudam as perspectivas lançadas sobre a região.

Palavras-chave: Representações sociais. Cinema brasileiro. Nordeste. Identidade nordestina. Signos de nordestinidade.

Abstract

The aim of this article is to analyse the representation of the northeastern identities present in the Brazilian cinema, from 2000 to 2010, focusing on the presence of these signs of northeasternity in the films *Abril Despedaçado* (2001), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *O Quinze* (2004), *A Máquina* (2004) and *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007). The research was based on studies about social representation (MOSCOVICI, 2001 and JODELET, 2001) and identity (HALL, 2013), and developed from content analysis, according to Fonseca Júnior (2011), and from image analysis through concepts of Marcel Martin (2003). It is noteworthy that an image already disseminated by the literature and its three perspectives of sertão: hell, paradise and purgatory (OLIVEIRA, 2000) is perpetuated. When it is not seen through drama, the region is comically presented as the place of the fantasies and the eccentric. There remains, therefore, a predictable, old-fashioned idea of the Northeast, with arguments from a script that change too little the perspectives of the region.

¹ Discente do curso de Jornalismo em Múltiplos Meios da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus III - Juazeiro; Bolsista de Iniciação Científica pelo programa PICIN/UNEB no período de vigência de 01/08/2015 a 31/07/2016, dentro do subprojeto de pesquisa Signos de Nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas no cinema brasileiro no período de 2000 a 2010.

² Professora orientadora responsável pelo projeto “Signos de Nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas no cinema brasileiro”, no período de 2000 a 2010.

Keywords: Social representations. Brazilian cinema. Northeast. Northeastern identity. Signs of Northeasternity.

Resumen

Este artículo analiza la representación de las identidades nordestinas presentes en el cine brasileño, en el período 2000 a 2010, teniendo como foco de estudio la presencia de esos signos de nordestinidad en las películas *Abril Despedaçado* (2001), *Lisbela e O Prisioneiro* (2003), *O Quinze* (2004), *A Máquina* (2004) y *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007). La investigación se fundamentó en los estudios sobre representación social (MOSCOVICI, 2001 y JODELET, 2001) e identidad (HALL, 2013) y se desarrolló a partir del análisis de contenido (FONSECA JÚNIOR, 2011), y del análisis de la imagen (MARTIN, 2003). Se nota que se perpetúa una imagen ya diseminada por la literatura y sus tres perspectivas de sertón: infierno, paraíso y purgatorio (OLIVEIRA, 2000). Cuando no es vista a través del drama, la región es presentada de manera cómica como el lugar de las fantasías y del pintoresco. Persiste, de ese modo, una idea de Nordeste previsible y antigua, con argumentos de un itinerario que poco cambian las perspectivas lanzadas sobre la región.

Palabras clave: Representaciones sociales. Cinema brasileño. Identidad nordestina. Signos de nordestinidad.

Introdução

Conforme Paiva (2006), os filmes categorizam uma série de representações que, mesmo sendo objetos construídos dentro do gênero da ficção, lançam bases para a criação ou fortalecimento de todo um imaginário coletivo concernente à realidade representada. Em se tratando de Nordeste, a produção simbólica, difundida por narrativas cinematográficas brasileiras, conduz a maneiras de ver essa região, por meio de determinadas imagens e discursos traduzidos em estereótipos, que podem ser denominados como signos de nordestinidade.

De acordo com Albuquerque Júnior (1999), existe “(...) uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive, o olhar e a fala da mídia” (p. 22). Essa abordagem imagética e discursiva que envolve a ideia de Nordeste, para além do discurso midiático, está presente em quaisquer formas de produção que o escolham como tema. Para esse autor, o Nordeste representado

(...) é uma máquina imagético-discursiva que combate a autonomia, a inventividade e apoia a rotina e a submissão, mesmo que esta rotina não seja

o objetivo explícito, consciente de seus autores, ela é uma maquinaria discursiva que tenta evitar que os homens se apropriem de sua história, que a façam, mas sim que vivam uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos; que se ache “natural” viver sempre da mesma forma as mesmas injustiças, misérias e discriminações (1999, p. 85).

Essa estratégia de estereotipação é desenvolvida a partir de um conjunto de textos e imagens, difundido como objeto comum na assimilação da realidade nordestina, convocada por uma caracterização grosseira e superficial (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). Construídos e cristalizados historicamente, esses discursos e visões de Nordeste que são propagados, advêm, principalmente, da produção literária resultante do Congresso Regionalista de 1926, que conduziu diversos artistas a produzirem obras que buscassem construir uma identidade regional que contribuísse para a formação de uma ideia de nação (DEBS, 2007). Dessa forma, a literatura regionalista de 1930 passa a desenvolver a temática do sertão, com obras que apresentavam “uma região formada por imagens depressivas, decadentes (...) imagens evocativas de um passado de tradição que estava se perdendo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 80).

Esse tipo de estratégia abrange os mais diversos contextos de produção simbólica baseados na reprodução de versões da realidade. No caso do cinema, muitas vezes, alicerçado na literatura, a construção das representações envolve aspectos da narrativa que origina o filme, contribuindo para reforçar o conjunto de imagens e enunciados que exprime estereótipos. Essa prática corresponde ao que Jodelet (2001) apresenta como ancoragem, processo que configura o fortalecimento de noções e modelos de representação no meio social. Assim,

(...) essa naturalização das noções lhes dá valor de realidades concretas, diretamente legíveis e utilizáveis na ação sobre o mundo e os outros. De outra parte, a estrutura imagética da representação se torna guia de leitura e, por generalização funcional, teoria de referência (JODELET, 2001, p. 39).

Dentro dessa perspectiva, desenvolveu-se análises de produções fílmicas brasileiras que versam sobre os (as) nordestinos (as), produzidas no período de 2000 a 2010, que constituem adaptações da literatura. O principal objetivo foi analisar que tipos de representações sociais ou construções simbólicas estão sendo formadas do tipo regional categorizado como nordestino, no cinema brasileiro, no referido espaço de tempo.

Metodologia

Inicialmente, foram selecionadas cinco narrativas fílmicas para a realização da análise, buscando aquelas que constituem adaptações literárias com enredo voltado para a representação de uma história ambientada na região Nordeste. Examinou-se a transposição dos signos de nordestinidade presentes na literatura para as adaptações fílmicas que nela se inspiram, sob o apoio dos estudos de representação social (MOSCOVICI, 2001 e JODELET, 2001). Com foco nesse conceito, entende-se que o cinema, enquanto produtor de inúmeras representações funciona como um formador de imagens mentais e coletivas, como aponta Esperber (2001), que contribuem para a construção das chamadas representações culturais, aquelas amplamente difundidas e que permanecem de maneira duradoura.

Sob esse ponto de vista, foi realizada a análise de conteúdo e de imagem dos filmes *Abril Despedaçado* (2001), dirigido por Walter Salles, adaptado do livro “Abril Despedaçado”, de Ismail Kadaré, *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), de Guel Arraes, adaptado do livro “Lisbela e o Prisioneiro”, de Osman Lins, *A Máquina* (2004), do diretor João Falcão, adaptado do livro “A Máquina”, de Adriana Falcão, *O Quinze* (2004), de Jurandir de Oliveira, adaptado do livro “O Quinze”, de Rachel de Queiroz e *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007), de Moacyr Góes, adaptado do livro “As pelejas de Ojuara”, do autor Ney Leandro de Castro.

Com base nos estudos de Fonseca Júnior (2011), na análise de conteúdo, foram utilizadas as regras da representatividade, que direcionou a leitura de cenas da narrativa audiovisual como amostras, a partir da presença de determinado signo de nordestinidade; e da exaustividade, partindo do fato dos filmes estarem interligados por uma mesma temática, centrada no espaço nordestino que nasceu a partir da (re) leitura de uma obra literária. Como recurso para a análise de imagem, foi utilizado o estudo sobre linguagem cinematográfica de Marcel Martin (2003) que corresponde a procedimentos de expressão do cinema no que diz respeito a enquadramento, tipos de plano, ângulos de filmagem, entre outros.

***Abril Despedaçado*: recontextualização de uma história**

A história no livro se ambienta na Albânia, mas, no filme, é deslocada para o interior do sertão baiano, acontecendo em 1910. É narrado o drama de duas famílias

rivais, os Breves e os Ferreira, que vivem numa disputa ancestral pela posse de terras que só resulta em morte. Tonho (Rodrigo Santoro) vê-se obrigado a vingar a morte do irmão mais velho, vítima dessa disputa. Entretanto, assim que obedece a vontade do pai (José Dumont), o personagem passa a ser jurado de morte, sendo perseguido pelo irmão do homem que matou. Em entrevista divulgada nos extras do DVD *Abril Despedaçado*, Salles justifica a escolha do cenário:

Nós optamos em filmar há 800 km de Salvador e há 100 km do hotel mais próximo, no noroeste da Bahia. Isso porque (...) eu tenho a impressão que a geografia física tem uma relação direta com a geografia humana, quer dizer, a aspereza daquilo que você vê, se transfere para aquilo que os personagens são (SALLES, 2001).

Verifica-se o uso de uma cenografia realista que provocou influências na criação dos personagens, explorando elementos paisagísticos naturais, de modo a incluí-los na maioria das cenas apresentadas. Os elementos utilizados para a representação da paisagem nordestina funcionam como fortalecedores de um signo de nordestinidade que propaga características como a vegetação monocromática, árvores sem folhas, a terra seca, os mandacarus, apresentando um modo de ver essa paisagem comumente reproduzido. Configurando-se a partir do que o diretor aborda na fala citada anteriormente, por muitas vezes, os atores e atrizes misturam-se ao cenário, a cor do figurino é estratégica nesse sentido, como se dele fossem parte inerente.

Assim como a escolha e constituição do cenário a partir da “fusão” desse com os personagens, a direção coloca em voga a ideia do meio que define o homem, defendida por Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902): “As circunstâncias históricas, em grande parte oriundas das circunstâncias físicas, originaram diferenças iniciais no enlace das raças, prolongando-as até ao nosso tempo” (CUNHA, 2002, p. 121). Por isso, a predominância da cor sépia nos elementos cenográficos é estrategicamente pensada como atributo de sentido à narrativa, o que se relaciona com a violência tematizada, vista como um signo de nordestinidade que atribui ao espaço nordestino tal característica como código de conduta de quem habita a região. É a propagação da ideia do “cabra macho”, da vingança com as próprias mãos, que repercute como um discurso que define essa realidade.

Por outro lado, verifica-se também a utilização de símbolos religiosos na constituição do cenário. A escolha desses elementos constrói a representação da religiosidade nordestina comumente apresentada como um meio de minimizar o sofrimento vivido. O cenário final quebra todo o ritmo que vinha sendo encadeado pela

ambientação apresentada ao longo do filme. Na última cena, Tonho vê-se em frente ao mar, elemento que desvincula-se da narrativa construída pelo cenário até então. Nesse momento, ele parece sentir-se liberto das agonias de um destino cruel. O litoral é utilizado em contraposição ao sertão, projetando uma diferenciação que os separa. O sertão pode ser visto, pois, como o lugar do desespero, enquanto que o litoral evoca o da liberdade alcançada.

A máquina e um Nordeste artificializado

Essa história se passa numa cidade fictícia chamada Nordestina, situada no interior de Pernambuco, um local que não existe nem no mapa e as pessoas que nela habitam são movidas pelo desejo de migrar, “ir para o mundo”, como se dele o Nordeste não fizesse parte. Antônio (Gustavo Falcão) e Karina (Mariana Ximenes) são os personagens principais. Ele não pensa em sair da cidade e vive pelo amor de Karina. Ela, ao contrário, sonha com o dia em que irá embora, em busca do sonho de ser atriz. A trama se articula em torno do romance entre os dois e a história é contada por meio de um jogo de palavras proferidas pelos atores e atrizes de maneira dinâmica, numa apropriação da narrativa de cordel.

A ambientação que constitui a cidade de Nordestina é toda montada em estúdio, a partir de maquetes e escalas, constituindo uma cenografia expressionista. Em entrevista cedida a Lorenço Vieira, o diretor João Falcão justifica a escolha do cenário artificial a partir dos elementos que constituem a história. Segundo ele, o tom mágico que o texto de Adriana Falcão possui conduziu à produção de um filme de “muita fantasia, muito mágico, bem distante da realidade” (informação verbal)³. Entretanto, apesar da mencionada fuga da realidade colocada pelo diretor, os elementos cenográficos que ambientam o filme produzem significações e representações que possuem referência nos signos de nordestinidade comuns na retratação do Nordeste.

A migração é uma temática que se desenvolve em todos os aspectos do filme. Seja nos diálogos, na constituição do cenário ou em determinadas cenas que são compostas pela dramatização da partida. Os migrantes representados referendam um

³ Entrevista cedida por FALCÃO, João. Entrevistador: Lorenço Vieira. São Paulo, 2011. (6:48 min). Entrevista na íntegra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=newuyyvRumg>> Acesso em: 06.ago.2017

signo de nordestinidade comum quando se tematiza o nordeste, que é visto como um lugar sem futuro, no qual as pessoas veem-se obrigadas a partir. No filme, Antônio tem doze irmãos que já deixaram a cidade em busca do “mundo”, sendo ele o único que preferiu ficar. O descontentamento de Karina por ainda viver em Nordestina também reforça isso. A composição do cenário mostra uma cidade vazia, tomada pelo capim, evocando o abandono dos moradores. Acrescenta-se a isso o fato de algumas cenas apresentarem, a partir da filmagem *plongée*, a pequenez da cidade, que apresenta-se minúscula diante de Karina que não se sente pertencente àquele lugar.

Dentro dessa perspectiva, verifica-se a propagação do que Oliveira (2000) coloca como as três visões de sertão: o paraíso, o purgatório e o inferno. Nordestina abarca características da visão de purgatório, como um lugar de passagem, travessia. A partir dos discursos que compõem a trama, isso está atrelado à injustiça dos governantes, outro signo de nordestinidade reproduzido que pode ser visualizado a partir de alguns elementos como o chão de terra que compõe a cidade e a deterioração que constitui a aparência das maquetes. Por outro lado, o filme representa elementos da paisagem nordestina que comumente são utilizados nas narrativas sobre o sertão. O mandacaru está sempre presente na composição cênica. Além disso, a cor sépia utilizada nas maquetes, o chão de terra sem nenhuma vegetação e a gradação de cores frias que compõe o céu evocam aspectos de uma paisagem árida que fortalecem o estereótipo de um sertão seco e sem vida.

Outro signo de nordestinidade reproduzido são as manifestações folclóricas, comum na representação sertaneja, que aparecem em forma de festa dos mascarados nas ruas da cidade. O cenário ganha cor e luzes, ao tempo em que o número de pessoas na cidade aumenta e a monotonia apresentada é deixada de lado. Em geral, na narrativa, é reproduzida uma ideia de sertão como o lugar do atraso, onde as pessoas só evoluem quando vão para o “mundo”, para o litoral, e o cenário oferece representações que articulam essa ideia. Indaga-se o fato do cenário tornar-se realista apenas quando o filme se ambienta no espaço da cidade grande, do “mundo”. Assim que Antonio chega à cidade, a qual o nome não é identificado, à cenografia é atribuída outra significação. Ele muda também de figurino e penteado, portando trajes extravagantes e sua construção direciona-se para a imagem de uma figura exótica que precisa ser diferenciada das demais, já que não faz parte do mesmo “mundo”.

Interpreta-se, dessa forma, uma mudança de visão do espaço que articula maneiras de representação completamente distintas. O cenário artificial promove a visão

de um espaço inferior, que constrói subjetivações de um lugar que manifesta deformações tanto física quanto política, social e/ou econômica. O cenário realista serve de contraponto ao artificial, um espaço onde a evolução se mostra, compondo a oposição sertão vs litoral, posta em narrativas fílmicas que tematizam a região Nordeste.

Confluências entre jornalismo, literatura e cinema sob o elo dos signos de nordestinidade

Muito antes de dar vida à série *O Quinze: Travessia*, transmitida pela Rede Globo em dezembro de 2015, o livro de Queiroz foi traduzido para a linguagem cinematográfica, dando origem ao filme *O Quinze* (2004), sendo mínimas as distinções entre o texto original e a narrativa fílmica. Verifica-se que cinema e literatura uniram-se, contribuindo para reforçar o imaginário coletivo referente ao discurso da seca, dos retirantes, da violência e da miséria sertaneja. A narrativa fílmica reproduz em imagens e sons todos os traços da escrita de Rachel de Queiroz, estabelecendo a criação de um discurso imagético-verbal e a série do Jornal Nacional engloba elementos do discurso verbal presente no livro e do discurso imagético construído pelo filme, compondo uma rede de reprodução e fortalecimento de representações estereotipadas sobre a região Nordeste.

Em *O Quinze: Travessia*, vê-se que há uma submissão da realidade em torno da obra de Queiroz que a faz servir como indicativo de um passado distante que, para eles, ainda serve como referência para as circunstâncias do presente. Os personagens e aspectos da história contada no livro são comparados a todo instante aos da vida real pelo narrador/repórter Felipe Santana: “Com a seca, sem comida, sem dinheiro, Chico Bento tinha pouco tempo para pensar e nenhuma opção. Mas, e agora, os Chico Bentos de hoje: O que os motiva a ficar e o que os impede de sair?” (*O QUINZE: TRAVESSIA*, 2015).

Nas aproximações entre jornalismo e cinema na série, nota-se que o uso de procedimentos e técnicas narrativas pertencentes à linguagem cinematográfica conduz a produção jornalística das reportagens em alguns momentos. Verifica-se, de maneira recorrente, a reprodução de imagens encenadas por atores e atrizes, entretanto, esses elementos de ficção dentro da série não são identificados como tais para o (a) telespectador(a). Assim, eles misturam-se às cenas “reais”, podendo provocar confusão

de leitura e interpretação do conjunto de imagens.

Além disso, alguns ângulos de filmagem observados na série são próprios do cinema, como a filmagem *plongée*. De acordo com Martin (2003), esse tipo de ângulo “tende, com efeito a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (p. 41). O uso desse tipo de ângulo para apresentar uma das mulheres entrevistadas contribui para reforçar a ideia de submissão. Segundo Paiva (2006), esse tipo de prática referenda um signo de nordestinidade muito comum, tanto na literatura como no cinema, que, na maioria das vezes, se especializam em silenciar essas mulheres dedicando a elas um lugar de inferioridade, o que também pode ser verificado nas poucas mulheres nordestinas com fala dentro da série.

A temática desenvolvida em *O Quinze: Travessia* é reforçada pelo repórter que utiliza adjetivos, que além de garantirem seu impressionismo, atribuem carga dramática ao fato. “Só quem é forte e tem coragem consegue ficar (...) E é a única fonte de água que eles têm (...) Ela tinha cinco anos de idade e o Ceará passava por uma das piores secas da sua história.” Com relação ao atributo de drama próprio do cinema empregado na série, percebe-se o apelo aos efeitos sonoros a partir do que Martin (2003) coloca como papel dramático da música. “Neste caso, a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da tonalidade humana do episódio” (p. 125). Em momentos estratégicos, o uso do efeito sonoro com essa finalidade é articulado de maneira simultânea ou intercalada entre imagem e conteúdo discursivo, garantindo a sustentação ou a amplificação do apelo dramático.

A aproximação entre jornalismo e cinema é fortalecida ainda pela representação da paisagem nordestina. Nas duas produções, o uso de planos gerais serve para compor cenas onde, comumente, são utilizadas as árvores sem folhas, os mandacarus, a vegetação monocromática, a luz dura do sol estrategicamente pensada para desenhar os contornos da paisagem. A reprodução de retratos idênticos, na série e no filme, mostra como as construções de uma realidade são conduzidas por representações que, de tanto serem repetidas, conduzem a processos de ancoragem (JODELET, 2001), nesse caso, do signo de nordestinidade paisagem sertaneja.

A religiosidade também aparece no filme e na série. A fé é apresentada como uma constante fundamental na espera por chuva e os diálogos e cenas que constituem esses produtos evocam esse signo sempre numa condição de minimizar o sofrimento do povo nordestino (PAIVA, 2006). “E nada de chuva, né, Mãe Inácia? A senhora reza,

reza e São José, nada.” “Tenho fé, tenho fé no divino São José e em Nossa Senhora Aparecida que ainda chove” (*O Quinze*, filme). “A gente pede a benção que Deus mande um bom inverno” (relatos de entrevistadas – *O Quinze: Travessia*). No filme, são recorrentes também algumas cenas onde são focalizados símbolos religiosos. O mais frequente entre eles é a imagem de São José, visto por Mãe Inácia como o santo que irá atender seus apelos por chuva. O terço nas mãos da personagem também é enfático na representação dessa religiosidade, aparecendo, na maioria das vezes, em plano detalhe, direcionando toda a atenção para o movimento das mãos no manuseio do objeto-símbolo.

Existe também a oposição entre os espaços rural e o urbano no conteúdo nas duas produções. De um ponto de vista social, a cidade representa o espaço da educação e do refinamento, enquanto o sertão representa o do analfabetismo e da rusticidade. Essa diferença pode ser vista no filme através das cenas que compõem o cenário da cidade que são compostas por uma natureza verde, onde a água é um recurso abundante. Na série, a fala de Felipe Santana, que faz a transição para o meio citadino, deixa clara a ideia da cidade como solução para os problemas enfrentados na zona rural. “Fortaleza é o primeiro destino de quem corre da seca no Ceará. Aqui também era o destino do personagem Chico Bento de *O Quinze*” (*O QUINZE: TRAVESSIA*, 2015).

Outra aproximação entre as duas produções é a representação sertaneja a partir do que Oliveira (2000) coloca como as três perspectivas de sertão. No filme, Chico Bento e a família lutam para sair do ‘inferno’ em que vivem, buscando esperanças nos caminhos do Amazonas. Nessa perspectiva, “(...) o destempero da natureza, o desespero dos que por ele perambulam, a violência como código de conduta, o fatalismo, são os principais traços apontados” (p. 74). Entretanto, a migração da família a pé pelos descampados e debaixo de um sol flamejante, quando passam por momentos de lamúria e sofrimento devido à rispidez da natureza representada, apresentam o sertão como purgatório, um lugar de passagem, de penitência e reflexão.

A série traz os mesmos tipos de visão do sertão observados no filme. Apontado pelas falas do repórter, em diversas frases, o discurso narrado apresenta o sertão como inferno e purgatório.

Se anda pouco hoje para encontrar um pedaço de asfalto. Sendo assim, tão fácil, por que resistir e ficar? (...) Ficar aqui e lidar com a terra vira uma batalha (...) Quem não pega a estrada, ainda luta com essa terra. É um ato de resistência. Só quem é forte e tem coragem consegue ficar (*O QUINZE: TRAVESSIA*, 2015).

Através dessas perspectivas, nota-se que o sertão, na série e no filme, é colocado como um lugar impossível de se estabelecer, sobreviver, e a migração para o povo nesses espaços é o único destino. Por outro lado, é notável a ênfase dada à figura do migrante nos dois produtos. O próprio repórter, ao dizer seguir os passos de Chico Bento, torna-se um migrante na série. Cabe ressaltar que o repórter/migrante termina a série com um destino incerto, representado pela última cena onde ele, de costas, continua sua andança, caminhando pelos trilhos de um trem. Esse final dado à série corrobora com os finais do livro e do filme que não apresentam um desfecho para os personagens que migram.

Lisbela e o Prisioneiro: os signos de nordestinidade transcendem o drama

O filme conta a história do romance proibido entre Lisbela (Débora Falabella), uma moça romântica do interior que sonha em se casar e viver um amor de cinema, e Leléu (Selton Mello), um aventureiro mulhengo que ganha a vida com trabalhos informais, rodando o Brasil a bordo de seu caminhão. O longa é ambientado no interior do Nordeste, entretanto, as gravações foram realizadas no estado do Rio de Janeiro.

A narrativa travada em *Lisbela e o Prisioneiro* se distancia de uma representação do drama de “vítimas” da seca. Esses temas não são tratados e o roteiro traz uma abordagem diversificada da grande quantidade de filmes que roteiriza narrativas nordestinas. Todavia, por trás da intenção do riso, ainda é possível verificar a reprodução de determinados signos de nordestinidade que delineiam a construção dos discursos.

Frederico Evandro (Marco Nanini) é um matador de aluguel, conhecido na cidade como Vela de Libra. O personagem é descrito na sinopse do filme como cangaceiro, representação que aparece como característica marcante em narrativas cinematográficas sobre o Nordeste. Entretanto, ele é visualmente trabalhado de forma distinta das demais que exaltam essa figura e pode-se dizer que Frederico Evandro representa mais o tipo do jagunço, uma vez que, além das características que não correspondem ao tipo do cangaceiro, ganha dinheiro para matar. Considerar o personagem como cangaceiro acaba oferecendo uma visão superficial e distorcida sobre o que caracteriza o cangaço, uma vez que condiciona o movimento a uma espécie de violência sem causa, exaltando o discurso do “cabra macho” que alimenta o imaginário

acerca do homem sertanejo.

É construída também uma oposição Sul vs Nordeste que está relacionada a essa característica do nordestino “cabra macho”. Douglas (Bruno Garcia) é um homem nascido no Nordeste que passou um tempo no Rio de Janeiro, por conta dos estudos. De volta à terra natal, o personagem já não se identifica com aquela realidade, tanto que seu modo de falar e vestir já foram convertidos aos modos típicos de um carioca. O sotaque forçado de Douglas é um ponto onde é trabalhada a carga humorística da narrativa.

Outro signo observado é o da religiosidade que se mostra como parte de um ritual de Frederico Evandro no qual ele reza pela alma da pessoa da qual irá tirar a vida. A fé precede o ato criminoso podendo isso ser interpretado como uma forma de representar a crença religiosa que, geralmente, compõe a dizibilidade nas representações sobre Nordeste, que se mostra viva mesmo nos atos de uma figura que não parece seguir preceito religioso algum.

A paisagem sertaneja representada pelo filme, oposta a uma natureza seca, apresenta um cenário verde, onde a luz dura do sol não faz parte da composição desse espaço, o que contribui para mostrar uma outra imagem desse tipo de paisagem, dessa vez, sob a perspectiva de paraíso, em contraponto à visão de inferno e purgatório. Por outro lado, a representação da mulher nordestina no filme é estabelecida pela diferença de gênero, revelando traços do sistema patriarcal que condiciona as ações de Lisbela ao comando masculino do pai, que defende a “honra feminina” da filha reprimindo sua sexualidade. Em contraponto à Lisbela, está Inaura (Virgínia Cavendish), que possui uma maior “liberdade” com relação aos seus atos e seu próprio corpo. Percebe-se que foi utilizada, no figurino de Inaura, a simbologia do vermelho como a cor da sedução. Já Lisbela possui um visual mais romântico, com o uso de cores frias. A personagem Inaura é visualmente construída por meio de um impacto erótico que, conforme Paiva (2014), de acordo com Mulvey (1983), condiciona essa mulher para ‘ser olhada’. Dessa forma, para além da mulher sertaneja colocada como submissa, constata-se a representação dessa como objeto sexual, símbolo de fetiche masculino, fomentando os tipos “mulher da casa” e “mulher da rua” que, segundo Paiva (2014), são duas construções que fazem refletir acerca das imposições que a sociedade patriarcal promove sobre o corpo feminino.

⁴Dos catorze signos de nordestinidade existentes, foi observada a reprodução de

⁴ O projeto de iniciação científica Signos de Nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas no cinema brasileiro, em seus dez anos de pesquisa, detectou a existência de 14 signos: O

dois, a religiosidade e a mulher nordestina. Assim, constata-se que as representações de Nordeste, no filme, oferecem menos margem à reprodução desses signos, ao tempo em que foge da consolidação do discurso da seca e da morte no sertão, mostrando um povo que não vive consequências da migração e nem o sofrimento da falta do que comer.

O homem que desafiou o diabo, quando o Nordeste real vira cenário para o mítico

Essa comédia, que se passa numa cidade localizada no interior de Natal-RN, gira em torno de um universo mítico que envolve lendas, sexo e o diabo em pessoa. A história conta as aventuras de Zé Araújo (Marcos Palmeira), que, ao longo da trama, adquire status de herói e um novo nome, Ojuara, seu sobrenome ao contrário.

O diretor desenvolve um olhar sobre o Nordeste a partir de um humor escrachado. Esse tipo de humor, no filme, encontra referência, principalmente, em piadas machistas e com forte apelo sexual, delineadas na construção de alguns diálogos. É feita numa espécie de exaltação da figura masculina em detrimento da feminina, subalterna e objetificada. A mulher, em grande parte, é posta num lugar de servidão ao homem na satisfação de seus desejos, seja ela estando num cabaré, como no caso da personagem Genifer (Fernanda Paes Leme) ou sendo “dada” como recompensa para o homem que consiga domar um boi bravo, interpretação protagonizada pela atriz Giselle Lima, como Eleonora.

O papel atribuído às mulheres no filme contempla o que Munerato e Oliveira (1982), conforme Paiva (2014), dizem quando afirmam que “nos filmes onde o amor não é o tema principal, as personagens femininas só aparecem em breves interações com personagens masculinos” (p. 144). Por outro lado, a exaltação da figura masculina, articulada, principalmente, na figura de Ojuara, corresponde ao que Albuquerque Júnior (2005) descreve como o típico “cabra macho”, viril e corajoso, um homem que nada teme e que entre todos, é temido. Trabalhado na figura do vaqueiro com seus trajes específicos, sua força e interação com a natureza (PAIVA, 2006), convoca a presença da imagem do herói sertanejo. De acordo com Albuquerque Júnior,

Alimentar o mito do ‘cabra macho’ é contribuir para a permanência,

migrante, a violência, o vaqueiro, a religiosidade, as manifestações folclóricas, a paisagem sertaneja, a influência de Euclides da Cunha, o coronel, a virtude, a injustiça dos governantes, a mulher nordestina, o destino e a fome.

inclusive, da violência contra as mulheres e, ao mesmo tempo, alimentar um modelo de masculinidade que tenta manter um tipo de relação entre homens e mulheres que viria desde o período colonial e que, por isso mesmo, é vista como natural, como eterna. Este modelo vitima os próprios homens, já que os coloca em constantes situações de risco e deles exige renúncias afetivas e emocionais importantes, como a do exercício da paternidade e da expressão de sentimentos e emoções (2005, p. 36).

Essa representação do vaqueiro e da natureza promove a ideia de que o meio define o homem como produto do longo processo de adaptação desse com a natureza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003). Por outro lado, observa-se que a imagem da paisagem sertaneja é construída a partir de características já consolidadas em sua representação. O filme também apresenta como parte integrante da representação nordestina a religiosidade que está colocada em detalhes da composição cenográfica e em algumas atitudes dos personagens. No cenário da casa de prostituição, também é percebida a presença de imagens de santos, reforçando essa condição de presença marcante da religião no contexto do nordestino, posta no filme de maneira extremada, porém escusa, nessa ocasião.

Abarcando a reprodução dos signos de nordestinidade acima descritos, *O homem que desafiou o diabo* constrói um Nordeste que mergulha num cenário de narrativas que fazem referência a um tipo de paraíso, evocando umas das perspectivas de sertão de Oliveira (2000), quando apresenta um personagem que tece aventuras no interior do sertão. Todavia, a representação que se tem é de um nordeste de tempos distantes, que ainda agrega características medievais. A arquitetura utilizada para a construção do cenário onde se encontra Mãe Patanha (Flávia Alessandra), uma devoradora de homens, que mais parece uma versão genérica dos contos mitológicos, remonta aos tempos antigos. Um Nordeste barroco, antirrenascentista, antimoderno.

Portanto, constata-se que o filme oferece uma outra perspectiva de Nordeste, trazendo-a para o gênero humor e abordando uma narrativa em que estão ocultos o estereótipo da seca e da fome. Contudo, promove representações que convocam signos de nordestinidade outros que trabalham no fomento de expressões de um Nordeste perdido no passado, com homens conceituadamente machistas, porém viris e valentes, perpetuando o discurso do “cabra macho”, ao lado de mulheres nordestinas representadas a partir do apelo erótico da exposição de seus corpos.

Considerações finais

Percebe-se que os filmes selecionados estão demarcados por dois modos de desenvolvimento da narrativa sobre o Nordeste: um através do recurso dramático, geralmente, predominante nas histórias com esse tipo de temática, como se observa em *Abril despedaçado*, *A máquina* e *O quinze* e outro que se utiliza do gênero comédia como em *Lisbela e o prisioneiro* e *O Homem que desafiou o diabo*. As narrativas fílmicas que recorrem ao drama trazem em suas histórias um Nordeste à luz das três perspectivas de sertão: paraíso, purgatório e inferno (OLIVEIRA, 2000). Os personagens sofrem com as intempéries climáticas e as injustiças do governo, passando a perambular em busca de um novo lugar para viver, sonham com a migração para outros espaços, como em *O quinze* e *A máquina*, respectivamente, ou sofrem com as agruras de um lugar no qual o destino é a morte, representado em *Abril despedaçado*.

Para além dessas visões que fortalecem, principalmente a figura do migrante, esses filmes dão vida a uma ideia de Nordeste formada por mulheres, muitas vezes, submissas à realidade a qual pertencem às figuras masculinas que representam seus maridos e/ou filhos. Outro discurso que compõe a construção das identidades nordestinas nesses filmes é a religiosidade que aparece sempre atrelada ao destino incerto dos personagens. O uso de símbolos religiosos como terços e santos, tanto na composição do cenário quanto na caracterização dos personagens, é marcante e relaciona, fortemente, a fé como característica essencial na vida daqueles que habitam a região.

Referências

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino**: a invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

AMÂNCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos**: imagens do cinema. Niterói: Intertexto, 2000.

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

2008. Série Veredas - 6.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003. 3ª Ed.

CORNU, Daniel. **Ética da Informação**. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: (Campanha de Canudos). São Paulo: Martin Claret, 2002.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional**. Fortaleza: Interarte, 2007.

DINES, Alberto. A reportagem. In: _____ **Manual de Telejornalismo**: os segredos da notícia na TV. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002. p. 67-72.

SPERBER, Dan. O estudo antropológico das representações: problemas e perspectivas. In:

_____. **As representações sociais**. EdUERJ, Rio de Janeiro. 2001. p. 91-103.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de conteúdo. In: _____ **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª Ed. 5ª reimpr. São Paulo: Atlas, 2011. p. 280-344.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2ª Ed., 2013.

JODELET, Denise. **As representações Sociais**. EdUERJ, Rio de Janeiro. 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Braziliense, 2003.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: Sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: _____ **Americanos**: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 69-91.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **A virtude como um signo primordial da nordestinidade**: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983). Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade), Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2006.

_____. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?** : análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

SÁ, Celso Pereira de. **Núcleo central das representações sociais**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza; ALMEIDA Leda Maria de (org.). **Diálogos com a teoria das representações sociais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE/Ed. Universitária da UFAL, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.