



ComSertões

Revista de Comunicação e Cultura no Semiárido

Representação do Nordeste no Cinema, na Educação e na Cultura

UNEB - DCH III - NUPE - EDUNEB Juazeiro - BA

Edição Especial Vol. 01 N° 05 Julho/Dezembro 2017 ISSN Elet: 2357-8963 ISSN Imp: 2318-4507

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (DCH)
CAMPUS III – JUAZEIRO
CURSO DE JORNALISMO EM MULTIMEIOS

REITOR

José Bites de Carvalho

DIRETORA DO DCH III

Márcia Guena

COORDENADORA DO CURSO DE JORNALISMO EM MULTIMEIOS

Andréa Cristiana Santos

EDITOR-GERENTE

João José de Santana Borges

EDITORA RESPONSÁVEL PELO 5º NÚMERO DA COMSERTÕES

Carla Conceição da Silva Paiva

EDITOR ASSISTENTE

Paulo César Pedroza Marques

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

César Bolano/Universidade Federal de Sergipe

Cicilia Peruzzo/ Universidade Metodista de São Paulo

Giovandro Marcus Ferreira/ Universidade Federal da Bahia

Ismar de Oliveira/ Universidade de São Paulo

Maria Immacolata Lopes/ Universidade de São Paulo

Thomas Tufte/RoskildeUniversity Center da Dinamarca

Israel Rocha/Universidade Federal da Bahia

Miguel Almir de Araújo Lima

DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

Otávio Tonelotto

FOTO DE CAPA:

Otávio Tonelotto

COLABORADORES

Lorena Santiago Simas

Vanessa da Luz Oliveira

APOIO

Departamento de Ciências Humanas (DCH) CAMPUS III – Juazeiro

ComSertões: Revista de comunicação e cultura no semiárido. / Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. - n. 5, (jul/dez, 2017) - Juazeiro: UNEB/DCH, 2017.

Semestral

Revista eletrônica: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/consertoos/index>

ISSN 2357- 8963 (versão on-line)

ISSN 2318- 4507 (versão impressa)

1. Comunicação 2. Cultura I. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas, 2017.

CDD 302.2

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	p.11
1- O NORDESTE NAS PÁGINAS DOS LIVROS DIDÁTICOS.....	p.13
Rosiane Rocha Oliveira Santos e José Moacir dos Santos	
2- A AUTOAFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA NA MÚSICA SOUL NORDESTINO DA BANDA DE RAP P1 RAPPERS.....	p.31
Dalila Carla dos Santos, Luis Osete Ribeiro Carvalho e Tamires de Lima Santos	
3- A MATERIALIDADE DO QUE SOMOS.....	p.42
Josemar da Silva Martins (Pinzoh)	
4- SIGNOS DE NORDESTINIDADE: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES NORDESTINAS NO CINEMA BRASILEIRO NO PERÍODO DE 2000 A 2010.....	p.58
Patricia da Silva Barbosa e Carla Conceição da Silva Paiva	
5- CONEXÕES SOBRE REDES SELETIVAS DE CONTEÚDO NA PUBLICIDADE E A FORMAÇÃO DOS AMBIENTES DE AUSÊNCIA.....	p.74
Cecílio Ricardo de Carvalho Bastos, Nadja Nayara Nunes Rodrigues de Souza, Milena da Silva Melo e Uênia Pereira dos Santos.	
6- ÁGUA NO SEMIÁRIDO: DISCURSOS E PRÁTICAS DIVERGENTES.....	p.89
Neucimeire Santos de Souza e Carla Conceição da Silva Paiva	
7- AS VARIAÇÕES LINGUÍSTICAS EM “LISBELA E O PRISIONEIRO”.....	p.101
Lorena Santiago Simas	
8- GENEALOGIA DAS IMAGENS DO SERTÃO NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO: UMA BREVE HISTÓRIA.....	p.112
Diogo Cavalcanti Velasco	

9- O CÉU DE SUELY: O (DES) ENCONTRO DO SER COM O LUGAR E CONSIGO MESMO.....p.125

Vanessa da Luz Oliveira

10-ENTREVISTA: SIGNOS DE NORDESTINIDADE NO CINEMA BRASILEIRO.....p.144

Ingryd Hayara dos Santos
Andréa Cristiana Santos

11- ENTREVISTA: NORDESTE – DA OCUPAÇÃO ÀS MUDANÇAS QUE INFLUENCIAM OS HÁBITOS E MODIFICAM OS ESTILOS DE VIDA.....p.150

Laina Ramos dos Santos

APRESENTAÇÃO

Esta edição especial da Revista Comsertões, eletrônica e impressa, encerra um ciclo de dez anos de trabalhos realizados no projeto de pesquisa “Signos de Nordestinidade”, que analisou os diversos tipos de representações sociais ou construções simbólicas do Nordeste e sua gente no cinema brasileiro, reconhecendo seu valor positivo e/ou negativo. Na referida pesquisa, foi marcante a intertextualidade existente entre as diversas formas de arte e a comunicação na construção de uma identidade nordestina, com destaque para a literatura, em obras como “Os sertões” de Euclides da Cunha. Fatos atestados pela produção textual de Patrícia da Silva Barbosa e Carla Conceição da Silva Paiva, em “Signos de Nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas no cinema brasileiro no período de 2000 a 2010” e Diogo Cavalcanti Velasco, em “Genealogia das imagens do sertão nordestino no cinema brasileiro: uma breve história”.

A nordestinidade pode ser entendida como a resultante de diversas identidades sociais que esquematizam uma única interpretação sobre a identidade regional do Nordeste e sua gente. Algo que, para nós, após anos de estudos, evidencia uma imprudência, porque omite diversos modos de existências uniformizando-os através de imagens e textos que se limitam a reforçar os discursos sobre a seca, a fome e a miséria. Uma preocupação compartilhada por Neucimeire Santos de Souza, que fazendo uma análise da produção imagética sobre o Semiárido, destaca as principais diferenças entre as propostas políticas e ideológicas de “Combate à seca” e da “Convivência com o Semiárido brasileiro”, sinalizando modos de representação distintos sobre o nordeste. Nesse mesmo caminho, os autores Dalila Carla dos Santos, Luis Osete Ribeiro Carvalho e Tamires de Lima Santos apresentam a música do movimento hip hop como outra possibilidade de (des)construção de sistemas hegemônicos de enunciação que historicamente marginalizam, oprimem e estigmatizam o Nordeste.

No geral, identificados 14 signos de nordestinidade, como a paisagem sertaneja, o vaqueiro, a religiosidade, o cangaço e a seca, por exemplo. Elementos simbólicos presentes no cinema, mas também no telejornalismo, na publicidade, e nos livros didáticos, como podemos verificar no artigo de Rosiane Rocha Oliveira Santos e José Moacir dos Santos e no texto intitulado “Conexões sobre redes seletivas de conteúdo na publicidade e a formação dos

ambientes de ausência”. Todas essas construções discursivas colaboram para disseminar influências e hábitos que modificam os estilos de vida de mulheres e homens no Nordeste brasileiro. No Semiárido, no Agreste ou no Litoral, conforme atesta Durval Muniz de Albuquerque Júnior em entrevista realizada por Laina Ramos dos Santos.

Por isso, defendemos que a investigação da categorização da identidade social nordestina se constitui como uma preocupação pertinente e permanente, uma vez que a reprodução de estereótipos, por sua própria natureza, apresenta-se como uma prática que incentiva a sujeição ideológica, reafirmando, através de múltiplas linguagens, um modelo de comportamento político e social. Assim, promover estudos nessa vertente se constitui como uma tarefa de responsabilidade da pesquisa em comunicação social e educação, dois campos de estudos presentes nos artigos desta edição especial, principalmente, porque estimula o exercício de ultrapassar fronteiras simbólicas e geográficas, resgatando a proximidade entre multimeios e a expressão da realidade.

Fechamos um ciclo, mas não encerramos nossa preocupação em investigar as representações sobre o Nordeste nas diversas formas de arte e educação. Agradecemos aos autores e autoras, aos colaboradores e colaboradoras, ao conselho, aos pareceristas e a você leitor por participar de tudo isso. Aceite nosso convite para pensar uma nova forma de “olhar” essa região e venha caminhar conosco neste esforço de produção do conhecimento e transformação social em terras sertanejas.

Carla Conceição da Silva Paiva

1- O nordeste nas páginas dos livros didáticos

Rosiane Rocha Oliveira Santos¹

José Moacir dos Santos²

Resumo

A partir de uma pesquisa documental de abordagem qualitativa, que avaliou 04 livros didáticos de Geografia utilizados em várias escolas públicas do país no período dos anos 2000 a 2011 o presente trabalho avalia a representação do Nordeste Brasileiro nos livros didáticos. Tal análise repercute as formas de representação dos aspectos antropossociais do Nordeste e os estereótipos e estigmas sociais que historicamente se atribuíram às nossas gentes, como falácias que funcionam como sustentáculos de uma lógica de dominação erigida por uma epistemologia que impossibilita o reconhecimento da coexistência de diferentes formas de ser no mundo.

Palavras-chave: Semiárido Nordestino. Educação. Nordeste. Livros Didáticos. Contextualização.

Abstract

From a documentary research of qualitative approach, which evaluated 04 textbooks of Geography used in several public schools of the country in the period from 2000 to 2011 the present work evaluates the representation of the Brazilian Northeast in textbooks. Such an analysis affects the forms of representation of the anthropossocial aspects of the Northeast and the stereotypes and social stigmas that historically have been attributed to our people, such as fallacies that function as pillars of a logic of domination erected by an epistemology that makes it impossible to recognize the coexistence of different forms of being in the world.

Keywords: Semi-arid Northeastern. Education. Northeast. Didatic books. Contextualization.

Resumen

A partir de una investigación documental de abordaje cualitativo, que evaluó 04 libros didáticos de Geografía utilizados en varias escuelas públicas del país en el período de los años 2000 a 2011, el presente trabajo evalúa la representación del Nordeste de Brasil en los libros didáticos. Este análisis repercute las formas de representación de los aspectos antroposociales del Nordeste y los estereotipos y estigmas sociales que históricamente se atribuyeron a nuestras gentes como falacias que funcionan como sostenimientos de una lógica

¹ Pedagoga e Mestra em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente é Profª. Pedagoga na Faculdade de Ciências Aplicadas e Sociais de Petrolina (FACAPE).

² Pedagogo pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e Especialista em Extensão Rural e Metodologias Participativas pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Atualmente é Presidente do Conselho Estadual de Segurança Alimentar (CONSEA/BA) e Coordenador do Eixo de Produção do Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada (IRPAA).

de dominación erigida por una epistemología que imposibilita el reconocimiento de la coexistencia de diferentes formas de ser en el mundo.

Palabras clave: Semiárido Nordeste. Educación. Nordeste. Libros Didácticos. Contextualización.

Introdução

No toque do tambor, tamburetes e pandeiros
Afro-nordestinos, índios brasileiros
Em nossos braços a força criadora
Somos muito mais que coordenação motora

Indígenas, sertanejos, ribeirinhos
João de barro que nunca deixa o ninho
Mulheres fortes, homens valentes
Contaram nossa história, Mas não por nossa gente

É pra quem pensa ser melhor, nossa risada
Na linha de seu Lunga, língua afiada
Aqui o pensar é rápido *pick* João grilo
João Candido na proa almirante destemido

É mais que roupa de couro e chupar rapadura
É mais que um coca, cabelo crespo e pele escura
É alma que já nasce forte tipo luz de lampião
Samurai do agreste sabre, *catana*, facão

Raízes na cabeça *dread*, tranças
Alfaia, índio, flecha, lança
Memórias, contos, rezas, danças
Promessas, velas, lágrimas, esperança

Sem esquecer a nossa hospitalidade
Seja no campo, aldeias ou cidades
Portas abertas, e coração bondoso
Nordestino sim e Preto, Índio orgulhoso
(P1 RAPPERS, 2017)

Se pesquisarmos rapidamente na *internet* a palavra Nordeste, encontraremos dois conjuntos de imagens. Um deles propaga as inúmeras praias e áreas turísticas da faixa litorânea dessa região. O outro anuncia imagens caóticas com gente magra e doente, gado morto, chão rachado, casas de barro, estampando as primeiras linhas das ferramentas de busca disponíveis na rede. Nos outros meios de comunicação e demais tecnologias, não é muito diferente, uma vez que tanto os jornais, como revistas, *sites* ou livros dispõem de fontes semelhantes de informação. Nesse sentido, o presente trabalho versa sobre como essas representações são disseminadas também através do Livro Didático (LD), por ser esse uma

das tecnologias que permeiam o ambiente escolar e, conseqüentemente, forma opiniões em todo o país.

A partir de uma pesquisa de abordagem qualitativa, que avaliou LD distribuídos pelo Ministério da Educação, utilizados em várias escolas públicas do país, no período dos anos 2002 a 2013 (considerando que cada livro tem um período de utilização trianual), foram selecionados de uma escola pública de Juazeiro/BA quatro livros da disciplina de Geografia do sétimo ano do ensino fundamental que tinham sido usados durante esses 12 (doze) anos. A escolha da escola para a seleção dos livros se deu por ser a maior escola pública municipal da referida cidade, que possui biblioteca com grande acervo dos livros didáticos utilizados. Entretanto, é interessante ressaltar que os livros utilizados nessa escola são os mesmos utilizados em toda a rede desse município, uma vez que são adotados pela rede municipal como um todo. Portanto, tal seleção dos materiais ocorreu pelo fato de serem exatamente os livros distribuídos pelo Ministério da Educação às escolas da rede municipal de Juazeiro/BA para serem trabalhados nas turmas de sétimo ano, nas quais são trabalhadas as regiões brasileiras e suas características como clima, população, economia, cultura, etc.

Trata-se de uma pesquisa documental, que, segundo Gil (2012), apresenta inúmeras vantagens como o baixo custo, a fonte estável de dados, o não prejuízo devido a circunstâncias que envolvem o contato, no caso de se fazer uma entrevista, como por exemplo, coleta de dados em ambientes ruidosos ou respostas de questionários que podem sofrer interferências devido ao contexto do sujeito que responde. No que diz respeito à subjetividade do trabalho, é importante destacar a cautela e idoneidade com que foram discutidos e considerados os dados obtidos nesta pesquisa, através da elaboração de um mapa conceitual para um trabalho qualitativo com vistas a contribuir com a prática desenvolvida com o livro didático e com os novos olhares que devem ser lançados sobre os mesmos no seu processo de produção, escolha e uso. Nesse levantamento de dados, foram considerados os anos adotados, nomes de autores, números de páginas e ordem de apresentação das regiões brasileiras. Para referenciar os livros, no decorrer do trabalho, usou-se um código elaborado a partir da análise dos livros.

Para facilitar a identificação dos livros no decorrer do trabalho, adotou-se uma identificação numérica correspondente ao seu período de uso nas escolas sendo: livro 01 - referente ao material didático usado nas escolas no período de 2002 a 2004, pois é o primeiro livro na escala de tempo decorrido do uso dos livros; quando referimo-nos ao livro 02, significa que é aquele utilizado nas escolas no período de 2005 a 2007, pois trata-se do

segundo material didático na escala de tempo decorrido do uso dos livros, e assim respectivamente. Para uma melhor compreensão de como os livros serão nomeados, dispomos a identificação no Quadro 01:

Quadro 01: Identificação dos livros



	Livro: Construindo o espaço brasileiro; Editora: Ática; Autor: Igor Moreira. Período de uso na escola: 2002-2004; Código neste trabalho: Livro 01.
	Livro: Construindo o espaço brasileiro; Editora: Ática; Autor: Igor Moreira; Período de uso na escola: 2005-2007; Código neste trabalho: Livro 02.
	Livro: Geografia: A formação do espaço geográfico; as regiões brasileiras; Editora: Scipione; Autor: Helio Carlos Garcia; Período de uso nas escolas: 2008-2010; Código neste trabalho: Livro 03.
	Livro: Geografia 7º ano; Editora: Scipione; Autoras: Valquíria e Beluce; Período de uso nas escolas: 2011-2013; Código neste trabalho: Livro 04.

Fonte: SANTOS & SANTOS, 2017.

A análise teve como objetivo avaliar a representação do Nordeste nos LD a partir de três categorias: como é apresentada a geografia nordestina; como são representadas as pessoas da região; e quais enredos são utilizados para construir essas representações. Salientamos que a intenção deste trabalho não é discutir qual editora, autor ou livro é melhor, mas a atuação do livro didático na propagação de distorções sobre o Nordeste. O Semiárido, no entanto, apresenta-se em todos os LD como nada mais que um dos quatro tipos climáticos do Nordeste. Sendo assim, dentro da perspectiva de todos os autores dos LD analisados, as características do Semiárido Nordestino são apenas climáticas e não delineiam um espaço histórico-social.

Portanto, o trabalho tece reflexões sob a ótica do entrelaçamento dos fenômenos

climáticos da região Nordeste e seus fenômenos histórico-sociais, além disso revela a dinâmica da negação dessas relações presentes nos LD e transmitidas nas escolas públicas do Brasil, corroborando para que se reforce o imaginário social de um Nordeste de miséria e desastres. Aqui é importante esclarecer que Nordeste diz respeito a uma localização geográfica regional, enquanto Semiárido Nordestino é o clima de determinada região (também faz-se necessário destacar que o Semiárido Brasileiro incide também no norte de Minas Gerais na região Sudeste, mas reportamo-nos apenas ao Semiárido Nordestino tendo em vista que o foco da pesquisa é o Nordeste); a seca, por sua vez, é um fenômeno climático que ocorre por fatores diversos (SENA, 2016).

Desse modo, a representatividade negativa do Nordeste nos LD opera como uma forma de cristalização e transmissão do modelo dominante de uma educação colonialista, num currículo que reforça:

A história indígena pautada na visão do colonizador, bem assim do negro, via a negação dos valores das suas origens; da mulher, pelo machismo secular; da criança, via o adultocentrismo que permanece nos manuais pedagógicos; do homossexual, pautado numa sociedade sexualmente hipócrita, religiosamente orientada para e pela homofobia (MACEDO, 2011, p. 22).

Essa ainda é a pauta que reflete as disseminações ideológicas dos LD do Brasil, que classifica os sujeitos, desconsiderando suas diversidades (SENA, 2016) e constituindo-se em bases monorreferenciais e introduzindo suas concepções em detrimento de outras culturas e distanciando dessas a construção da identidade própria nos processos educativos.

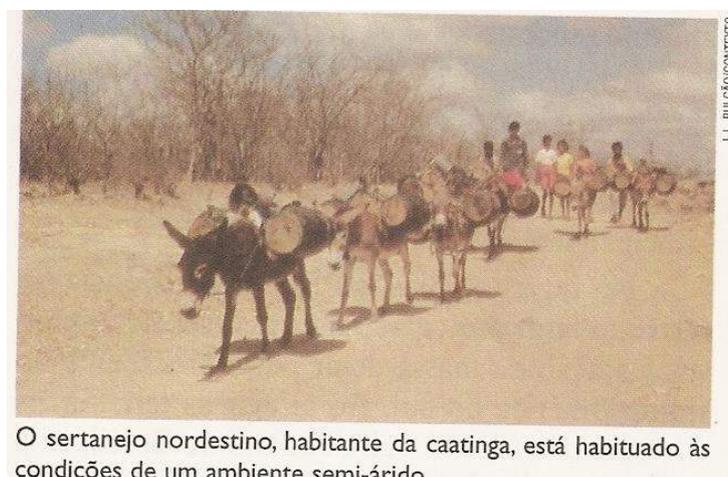
Tessituras sobre as nordestinidades nos LD

É sabido e perceptível que existe, no Brasil, um cartel editorial para produção e venda de LD, conforme denunciam Munakata (1997), Martins (2006) e Sena (2016). Atualmente, o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) é um programa que ainda dispõe-se a estar a serviço desse cartel. Há que se reconhecer que o PNLD é, sem dúvida, um programa que galgou uma contribuição histórica no país e destaca-se mundialmente como o maior programa de distribuição gratuita de LD no mundo. Porém, mesmo com todas as suas características potenciais, esse programa ainda carece de mudanças que visem melhorar seu atendimento às escolas e não às editoras que comandam as produções de LD, o que deve ser pensado a partir de reorientações nas políticas públicas de produção, adoção e uso de LD.

Uma forma de melhorar em tais questões deve ser a produção regional dos LD, que

continue abarcando as múltiplas culturas e identidades nacionais, mas que viabilize a cada região aprofundar sobre suas potencialidades, construindo enunciados que potencializem o autorreconhecimento dos sujeitos nos LD usados para estudo, uma vez que os atuais LD distribuídos nas escolas repetem as mesmas dizibilidades de 20 ou 30 anos atrás. Exemplo disso pode ser observado na imagem encontrada em dois dos livros pesquisados (Vide Imagem 01). A mesma imagem se repete nos dois LD, reforçando que o Semiárido Nordeste é um alçoz que castiga o seu próprio povo, ao passo que esse último já está acostumado a “sobreviver” a uma vida lastimável:

Imagem 01: Condições de vida do sertanejo



Fonte: Livros 01 (página 218) e 02 (página 242).

Por certo essa realidade mostrada na imagem foi e ainda é fato no Semiárido Nordeste. Ou seja, de fato ainda há dificuldades para a garantia da qualidade de vida de toda população sertaneja, mas é mentira admitir que as migrações, a mortalidade infantil e tantos outros fatores que estigmatizaram o Nordeste já não acontecem na mesma proporção. O que se questiona então é a atualização de informações que são fornecidas a estudantes, professores, entre outros, sem o compromisso de mostrar que os dados são móveis. Eles alteram com o passar do tempo, e talvez até seja por isso que alguns pesquisadores, como Lajolo e Zilberman (1999), sugerem que o LD pode ser enxergado como o primo pobre da literatura, uma vez que seus textos podem ser superados ou pelo tempo ou pelo avanço educacional do estudante. Um exemplo desse descompasso entre os livros, suas informações e dados atuais é a Imagem 02 disposta a seguir:

Imagem 02: A migração extrarregional por causa da seca



Fonte: Livro 04 (página 160).

A necessidade, portanto, é mostrar que o Semiárido Nordestino não é estagnado no tempo (como as pessoas pensam e como os livros reforçam). O texto abaixo está no livro 04 atrelado à imagem acima para descrevê-la:

Além das mudanças ocasionadas na paisagem, a seca também provoca consequências diretas sobre a população que vive no Sertão. Durante as secas mais prolongadas, a falta de água prejudica os camponeses, sobretudo os pequenos proprietários rurais, que perdem suas lavouras de subsistência e os pequenos rebanhos. Sem condições de sobreviver com o sustento da terra, muitas famílias abandonam o campo e migram para outras áreas fugindo das secas (LIVRO 04, p. 160).

Através dessa imagem e do texto aliado a ela, o que se pode pensar sobre essa realidade é que isso é fato não só do passado, mas ainda é algo presente e na mesma intensidade, pois o texto que antecede a imagem reforça o discurso da migração durante a seca no tempo presente. Ou seja, são conceitos disseminados, ao longo do tempo pela mídia, pelos LD e reforçados pela escola como verdades imutáveis. Nessa perspectiva, o conceito de Semiárido Nordestino não pode, pois, ser tomado apenas como nome que nomeia uma realidade, que a descreve com tais e tais características territoriais, climáticas, culturais, etc.

No entanto, o Nordeste apresentado nos LD analisados na pesquisa ainda não possibilita um destaque que permita aos educandos se afirmarem positivamente como sujeitos desse espaço geográfico e social. Começando na ordem de estudos sobre as regiões brasileiras, a região Nordeste, nos livros 01 e 02, é a penúltima apresentada. Já, nos livros 03

e 04, o Nordeste é a segunda região a ser estudada e isso deve ser questionado no nível das prioridades dos autores, pois num posicionamento geográfico do país, as regiões deveriam ser classificadas não por opiniões pessoais, mas pela sua localização socioespacial, de forma justa, para não supervalorizar algumas regiões em detrimento de outras.

Dessa forma, deve-se considerar a abordagem de cada região por sua localização no mapa brasileiro. No entanto, o desprestígio social dado ao Nordeste nas páginas dos LD estudados se revela através de comparações nos textos e imagens que buscam sempre comparar fatores sociais, políticos, históricos e ambientais. Nos contextos e prescrições apresentados nos LD, o Nordeste se recorta e cola nos aspectos da vegetação, de suas questões climáticas e condições de produção.

A vegetação nordestina é mista, pois comporta Caatinga, Cerrado, Floresta Equatorial, Floresta Tropical, Mata de Cocais e a Vegetação Litorânea. Formada após o fenecimento do último período glacial, através da adaptação de sua fauna e flora, a Caatinga³ brota na natureza como o único bioma exclusivamente brasileiro. Segundo Malvezzi (2009),

Bioma é um conjunto de vida (vegetal e animal) constituído pelo agrupamento de tipos de vegetação contíguos e identificáveis em escala regional, com condições geoclimáticas similares e história compartilhada de mudanças, o que resulta em uma diversidade biológica própria (p.51).

Nesse sentido, admitir a Caatinga enquanto bioma é reconhecer sua identidade, diversidades e potencialidades no tocante ao que o bioma de fato comporta. O espaço territorial da Caatinga é de 1.037.000 km², uma expansão que corresponde a 12% do território brasileiro e 70% do território nordestino e abriga 63% da população nordestina, correspondente a 12% da população brasileira. Nos LD analisados, o Nordeste é tratado e retratado, no sentido imagético da palavra, como um ambiente difícil, pobre, doente e sem condições viáveis de uma vida digna (LIVRO 01, p. 242). Esse desprestígio se desnuda quando o único bioma exclusivamente brasileiro não é reconhecido como tal. Na verdade, para os autores dos quatro livros analisados, segundo os achados da pesquisa, a Caatinga é feia, é seca, é inviável e cada autor demonstra essa indiferença ao referido bioma de formas diferentes. Tentando referenciar o processo de transformação da Caatinga, o autor do livro 01, na página 220 diz: “(...) Um pouco de chuva e, como por um milagre, a mata até então cinzenta, feia e ressequida se cobre de brotos e folhas verdes”.

1 Numa das linguagens das diversas etnias indígenas brasileiras o nome “caa” significa mata e “tinga” significa branca, devido ao período de hibernação da vegetação onde a mata aparece com um aspecto esbranquiçado ou acinzentado.

É nesse momento que vemos que o modelo de beleza e a concepção de feiura não têm suas raízes em outro fator senão a colonialidade, pois, especificamente nesse caso, para os primeiros relatores do espaço geográfico brasileiro, a vegetação como um todo precisava estar representada na roupagem de uma grande floresta. Para o autor dos livros 01 e 02 e para muitos pode ser feio e parecer morto, para tantos outros pode ser a maior demonstração de inteligência da natureza. De acordo com Carvalho e Schistek (2011), os livros continuam chegando à escola com imagens tantas que chegam a assustar a quem vê:

Enquanto isso, os LD continuam chegando às escolas do semiárido, apresentando em seus títulos, fotos e textos uma “Caatinga morta”. Isso nos assusta, pois os sertanejos sabem que nos intervalos entre dois períodos de chuva, chega-se a ser de oito meses, e a Caatinga entra em hibernação, mantendo o metabolismo em nível mais baixo possível. Mas, lá está a vida latente, cheia de força embaixo da casca das árvores, a seiva está sob pressão, cheia de nutrientes. E, muito antes da primeira chuva, que ocorre em fins de novembro, início de dezembro, já aparecem as primeiras flores (p. 50).

Hoje, ainda se pregam conceitos de que a Caatinga é seca e ríspida e por isso renega-se o único bioma que de fato só existe no Brasil. Contudo, esse tipo de vegetação, ao mesmo tempo, desperta curiosos do exterior, apesar de ser antipatizada por seus compatriotas. Essa antipatia fica clara nos LD, quando frequentemente comparam a Caatinga a frondosas e enormes árvores, ou ainda quando é claramente considerada feia no real sentido da palavra no seu período de descanso como vimos anteriormente. O fato é que, de acordo com a análise dos livros, o bioma Caatinga, um dos nossos patrimônios naturais é negado, é estereotipado e sempre associado a opiniões que não despertam o sentimento de pertencimento ou sequer uma relação compatriótica.

Diante disso nenhum cidadão que estude sobre a Caatinga como essa está posta nos livros vai querer absorver esse ambiente como algo seu. Ou seja, como gostar do feio, seco, morto e pobre? Pois é dessa maneira que a Caatinga e o sertanejo são retratados nos livros pesquisados, além de serem associados à imagem de um clima propício à miséria, causticante e flagelador. Por certo viver no Semiárido Nordestino, bem como em qualquer outro lugar do mundo, tem suas possibilidades e desafios, mas isso não é só questão climática, é um conjunto de fatores, inclusive humanos, mas, principalmente, políticos que movem a ausência de políticas públicas no Semiárido Nordestino.

Leia-se ainda que a imagem principal que reporta a ideia dentre as características que se destacam sobre esse espaço é a imagem do lugar atrasado, do homem e da mulher com a família cheia de filhos doentes, descalçados, barrigudos, etc. Os LD ainda buscam reforçar que as condições favoráveis a uma boa produção estão no litoral, que as possibilidades estão

no litoral e que a umidade e fertilidade de solos estão no litoral:

O Nordeste apresenta um quadro natural típico de semiaridez, com clima quente e seco, predomínio de vegetação de caatinga e a presença de rios temporários. É bom lembrar que elas estão presentes apenas no Sertão. O litoral, ao contrário, caracteriza-se por apresentar grande umidade e solos férteis (LIVRO 01, p. 59).

Obviamente, é inconveniente negar a realidade e os fatores causais tais como hídricos, geográficos e políticos. Todavia, sabe-se que existe um estereótipo que configura a imagem do indivíduo sertanejo à caricatura do homem pobre, analfabeto, desolado, doente, obrigado a deixar sua terra em busca de emprego, e alimento.

Ou seja, é uma região que é vista por uma caricatura que criaram da gente. A imprensa nacional e os que escreveram sobre esta região, tendo como parâmetros apenas uma época do ano, ou apenas um ângulo da região, não perceberam a sua complexidade do Semiárido Brasileiro. Os LD que circulam na nossa região reforçam essa imagem negativa da região, do sujeito que vive no Semiárido, que é visto como 'matuto' ou como um 'sujeito sem saber' (REIS, 2010, p. 112).

Além dessas características atreladas ao Semiárido Nordestino pela imprensa, nas expressões artísticas e literárias existem ainda os discursos construídos estrategicamente ao longo da história, para se criar uma política com vistas à disseminação de uma imagem negativa sobre o “sertão”, de maneira que o associem à pobreza, miséria e fome, com a estratégia única de captação de recursos junto ao governo federal. Assim, as políticas públicas voltadas para a região Nordeste eram ainda pautadas sob a ótica de que os fatores climáticos do Semiárido Nordestino exigiam medidas de combate propondo que a miséria, a fome e outros fatores sociais eram oriundos da seca, a qual necessitava de recursos específicos para ser combatida, no entanto, tais recursos beneficiaram primordialmente os grandes empresários e donos de terras da região, dissociando as causas naturais de efeitos políticos.

A presença do Semiárido Nordestino nos LD ainda é rasa. Claro que os dados positivos são praticamente negligenciados como as potencialidades territoriais, o conhecimento historicamente produzido e os avanços das tecnologias de convivência com o Semiárido, enquanto dados negativamente relacionados às condições de vida são mostrados majoritariamente como retrato da região. Os aspectos geográficos e os de interesse do setor industrial e a fruticultura irrigada para o agronegócio aparecem como o único meio viável de desenvolvimento para o “sertão” em todos os livros analisados.

O elemento gráfico, construído a partir desta pesquisa, mostra os conceitos mais relevantes, na ótica dos autores, e os espaços que esses ocupam nos livros. Na verdade, cada livro traz uma ordem de apresentação. Com exceção dos livros 01 e 02 que, por serem de

mesma autoria, apenas retiram ou acrescentam algumas palavras, mantendo basicamente idêntica a estrutura se compararmos um ao outro. No livro 04 há um fator mais discutido ao se apresentar a região Nordeste: a seca.

A seca no livro 04 é o enredo central de um material didático marcado por imagens e discursos preconceituosos, visto que, durante toda a unidade de estudo da região Nordeste, as temáticas centrais voltam-se para a seca como a causadora das mazelas dessa região, finalizando sutilmente com o discurso de que os únicos espaços viáveis do Nordeste se encontram na faixa litorânea. Esse quadro pode ser considerado como uma das explicações que justificam o fato de habitantes do Semiárido Nordestino não terem, na escola, um suporte na produção de respostas pertinentes para os vários desafios que têm que enfrentar diariamente. E, ainda, acabam incorporando uma cisma de seu próprio meio, veiculado como hostil, onde a vida é inviável – o que, potencialmente naturaliza a migração.

E é nesse ponto que toca a criação de livros que possam atuar como novos instrumentos pedagógicos que tratem de conhecimentos específicos desse espaço Semiárido Nordestino, possibilitando a valorização da cultura e reconhecimento da gente desse lugar, para desvelar e desmistificar as teorias e histórias depreciativas dessa realidade tão cheia de belezas. Mas como se reconhecer numa realidade posta como distante de tudo? Os livros não trazem um aporte teórico que possa subsidiar esse prestígio, pelo contrário, representam os problemas nacionais com fotos de algumas realidades nordestinas, supervalorizando-as e não citando os problemas como um todo.

Por exemplo, ao se discutir o trabalho infantil no país o autor do livro 02 o representa com uma foto de uma criança vendendo algodão doce em Salvador/BA e outra foto de um menino negro trabalhando na colheita de sisal em Retirolândia/BA. No mesmo texto, ao abordar a mortalidade infantil e as más condições de vida das crianças no país, há uma imagem com duas partes, uma superior e outra inferior. A imagem superior apresenta três crianças brincando num lixão em Salvador/BA, e em contraste a isso a parte inferior mostra uma criança recebendo vacinação em São Paulo. Todas as fotos pertencem a um mesmo grupo de textos e conteúdos do livro 02.

O livro 02 sempre exemplifica conflitos brasileiros com fotos de realidades nordestinas, mostrando apenas imagens de crianças nordestinas e negras nos prejuízos e pessoas brancas num patamar de benefício em relação às outras, sendo que a criança da parte inferior da imagem não representa apenas que a criança precisa receber a vacina. Ela representa o desenvolvimento da saúde, aquela que possui condições favoráveis à vida, cuja

mãe não foi buscar uma lata d'água na cabeça, porque o pai trabalha no setor industrial, cujo salário que recebe consegue manter uma família. Ou talvez não, a brancura dessas criaturas esteja posta para representar apenas a vontade de se apresentarem situações favoráveis ao Sudeste, como se não fosse possível colocar uma realidade nordestina favorável.

A pobreza, a miséria, as “condições desfavoráveis à vida cujas pessoas são impedidas de exercer a própria cidadania” (LIVRO 01, p. 242) são representadas pelas imagens do Nordeste, no entanto, para representar o desenvolvimento, o acesso às políticas de direitos representada pela vacinação, surge a criança de São Paulo. O fato é que o povo nordestino é sempre o elenco protagonista nos enredos inferiores nesses LD, por outro lado a população do Sudeste é sempre colocada num patamar elevado com relação à população do Nordeste. Albuquerque Júnior (1999) explica a historicidade dessa disputa do Norte⁴ *versus* Sul desde o final do século XIX, argumentando que o Sul seria “(...) o fundamento da nação, em detrimento daquelas áreas onde dominavam as camadas plebeias, mestiças, profusa mistura de sangues bárbaros, inferiores psicologicamente, ou desorganizadas em sua inferioridade” (p. 57). Para esse autor, havia uma disputa de um regionalismo naturalista naquela época, o que disseminou uma visibilidade mais aguçada das condições naturais do meio, proporcionando assim que as características mais visíveis do Semiárido Nordestino servissem como estereótipo para argumentar a incapacidade humana dessa gente.

A crença nesse discurso levou o país a criar uma imagem de que o Norte do país estaria condenado, pelo próprio clima, a não acompanhar o desenvolvimento do Sul e até mesmo regredir. Esse discurso vai gerar uma série de ideias sobre o enxerto de dinheiro nas regiões pelo estado, unificando interesses dos poderosos para angariar fundos para seus negócios. Gilberto Freyre, segundo Albuquerque Júnior (1999), nomeia essa prática como a “elite regional” que perdura durante muito tempo com os argumentos de que os estados do Norte estão sujeitos a um fenômeno climático arrasador e, por isso, a região é marginalizada, flagelada e sofredora, sendo abandonada pelos poderes públicos.

Os traçados históricos do Nordeste se intensificam, quando discorre-se sobre a área sertaneja. Na verdade, o que configura todo esse processo histórico de formação de conceitos sobre o Nordeste são as características da gente do Sertão, do povo do Semiárido Nordestino que são lembradas, pois as condições históricas se entrelaçam aos fenômenos climáticos dessa

2 Na perspectiva de Albuquerque (1999), o Norte até o fim da década de 1930 contemplava o que hoje é o Nordeste e Norte do país. O Sul abrangia desde a Bahia até o Rio Grande do Sul. Desse modo a concepção de divisão regional do país, até então, era somente Norte e Sul.

região. Nos achados da pesquisa, as características do povo são sempre as de pessoas não alfabetizadas, pobres e sem condições de uma vida digna. O Quadro 02 abaixo, elaborado a partir de trechos de textos dos LD, pode dar maior visibilidade às falas dos autores na ótica dos traços do povo do Semiárido Nordeste presente nos LD.

Quadro 02: Dizibilidades sobre o Nordeste

<p>LIVRO 01 2002/2004</p>	<p>“P. 242: Observa-se que a maior parte dos habitantes vive na pobreza, morando em condições precárias, sem água encanada ou rede de esgotos.” “P. 242: O baixo nível educacional dificulta a qualificação dos trabalhadores e diminui suas oportunidades de alcançar condições adequadas de sobrevivência e de exercer a própria cidadania.”</p>
<p>LIVRO 02 2005/2007</p>	<p>“P. 259: Observa-se que a maior parte dos habitantes vive na pobreza, morando em condições precárias, sem água encanada ou rede de esgotos. O grande número de analfabetos é uma forte limitação para o desenvolvimento econômico, político e social da região.” “P. 259: O baixo nível educacional dificulta a qualificação dos trabalhadores e diminui suas oportunidades de alcançar condições adequadas de sobrevivência e de exercer a própria cidadania.”</p>
<p>LIVRO 03 2008/2010</p>	<p>“P. 148: Quanto ao movimento extrarregional, notamos que, nas últimas décadas, o Nordeste transformou-se em uma área repulsora de população, sobretudo pelas difíceis condições de existência que sua população enfrenta.” “P. 148: Na região Nordeste, apenas 65,2% da população vive em cidades.”</p>
<p>LIVRO 04 2011/2013</p>	<p>“P. 160: Mais recentemente, no entanto, grande parte dos trabalhadores que deixam o Sertão tem migrado para as grandes cidades da própria região Nordeste, como Salvador, Recife e Fortaleza, entre outras cidades que estão passando por um período de crescimento econômico. Essa migração tem causado sérios problemas, como inchaço populacional e aumento da favelização.”</p>

Fonte: SANTOS & SANTOS, 2017.

A população nordestina é referenciada como a mais pobre, analfabeta, sem expectativa de vida, sem acesso às condições legais de saúde e trabalho digno. Segundo o autor do livro 03, na página 148: “Na região Nordeste, apenas 65,2% da população vive em cidades”. Ainda não se tem muita clareza sobre esse fenômeno de fixação da população caatingueira no campo. A fala do autor do livro 01 e 02, nas páginas 242 e 259, respectivamente, mostra uma concepção fundamentada em dados de uma realidade questionável, pois, quando afirma que “(...) a maior parte dos habitantes vive na pobreza, morando em condições precárias, sem água encanada ou rede de esgotos”, é importante e mais do que necessário se questionar sobre essa

afirmação e inquirir sua veracidade.

É fato que há grandes discrepâncias socioeconômicas na região Nordeste, no entanto também sabemos que até mesmo os meios de pesquisa que calculam esses dados precisam ser avaliados como reais e quais seus interesses, pois conhecemos que historicamente a região Nordeste foi e é vítima de um discurso granjeador de fundos para o enriquecimento dos ricos e a permanência dos pobres e miseráveis para que constantemente esses fundos permaneçam como uma poupança.

Estudiosos buscam conhecer quais são os fatores que prendem tão grande número de pessoas num lugar considerado como inviável, inóspito. O fato é que o povo sertanejo já estabeleceu uma relação histórica e cultural com esse meio. Malvezzi (2009) vai explicar que, além disso, o povo estabeleceu também uma relação afetiva com o meio:

O povo caatingueiro é apaixonado pela Caatinga e, ainda que precariamente, aprendeu a viver em seu ambiente. A criação de pequenos animais, a apicultura, a água colhida em reservatórios escavados no chão e outras soluções possibilitam que o povo nasça, cresça e se reproduza, embora migrem intensamente, para ir e para voltar (p.57).

A fala do autor do livro 02, p. 259, afirmando que “(...) o grande número de analfabetos é uma forte limitação para o desenvolvimento econômico, político e social da região”, é uma afirmativa construída através de um processo histórico colonialista pautado também na mesma perspectiva de usar o enérgico discurso da indústria da seca, “(...) a poderosa arma que tinham em mãos, para reclamar tratamento igual dado ao Sul” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 70). Nos LD analisados, o Nordeste aparece como a região conflituosa e que serve como banco de dados para representações dos problemas do país. No entanto, para abordar como se deu a alavanca de desenvolvimento do país, o Sul e o Sudeste são exaltados como se não tivessem qualquer tipo de conflito social.

O livro, no entanto, traz algumas imagens em seu contexto para abordar os problemas sociais brasileiros, o crítico disso é que os textos dos problemas apresentados são sempre ilustrados por imagens de situações nordestinas. O povo nordestino também se configura nos livros como o povo flagelado causador das epidemias das outras regiões brasileiras e das cidades litorâneas nordestinas. O autor do livro 04, na página 160, afirma que:

Mais recentemente, no entanto, grande parte dos trabalhadores que deixam o Sertão tem migrado para as grandes cidades da própria região Nordeste, como Salvador, Recife e Fortaleza, entre outras cidades que estão passando por um período de crescimento econômico. Essa migração tem causado sérios problemas, como inchaço populacional e aumento da favelização.

Atrelado a esse texto, o autor revela uma imagem onde a população sertaneja, mais uma vez, é caricaturada como a grande criadora das deficiências do país. É esse retrato que está posto nos LD e são essas as informações (re)produzidas a partir do ponto de vista do Sudeste que circulam nas escolas e vêm para a nossa região. As editoras e autores podem até ter considerado o modismo de uma falsa contextualização e tentado colocar uma realidade plástica nos livros para tentar representar um pouco do povo sertanejo e seu percurso na sociedade.

Analisando o que se diz no texto, entende-se que é a população sertaneja a causadora de mazelas de outrem. Porém, engana-se quem pensa que contextualizar é apenas representar imageticamente e falar sobre uma determinada realidade, a contextualização já pressupõe dialogar com determinada realidade onde o sujeito que lê também se reconhece como autor daquele texto ou imagem. Por exemplo, a leitura do texto acima citado (livro 04, p. 160) implica afirmar que alguém de qualquer outra região brasileira lê sobre o “sertão” e seu povo marginal que lota as cidades litorâneas desenvolvidas ocasionando as favelas miseráveis e problemáticas. É contra o discurso do longe, do outro e a favor de uma prática que dê visibilidade ao aqui. É fato que as migrações intrarregionais acontecem em uma proporção preocupante e ainda precisamos de políticas públicas que possam garantir a permanência das pessoas em sua terra.

Mas o que se precisa avaliar é que “(...) a voz de quem fala é de alguém que está ‘fora’, falando de algo que acontece lá com os nordestinos coitados, caracterizando-se num processo de colonização interna. E esses livros chegam às escolas do Sertão” (LINS, 2007, p. 72) e os alunos que estudam com esses livros vivem numa realidade de migração junto a seus pais e mães em busca de empregos, tendo em vista que o pedaço de terra que outrora tinham já não lhes pertence mais. Essa (a terra) fora comprada por um empresário do agronegócio em nome de um falso desenvolvimento, ou até mesmo fora abandonada pelo sertanejo que ao longo de muitos anos fez o manejo incorreto dos recursos naturais, pelo desconhecimento das potencialidades do Semiárido aliada a uma falsa informação de que sua terra é pobre. Silva (2010) explica os errôneos conceitos sobre a região:

Enquanto as interpretações dominantes colocam a culpa do atraso na natureza, na escassez hídrica e na baixa capacidade produtiva dos solos, há uma nova interpretação exatamente ao contrário: foi a falta de uma adequada compreensão sobre os limites e potencialidades dessa realidade que conduziu a introdução de atividades econômicas não apropriadas que terminaram por agravar ainda mais os problemas ambientais, quebrando o equilíbrio ecológico existente e empobrecendo mais ainda as famílias sertanejas (p.71).

A perspectiva da convivência apoia a reconstrução do discurso sobre a terra. O aluno que lê esse texto é o mesmo que às vistas do autor do livro 04, p. 160, “(...) tem causado sérios problemas, como inchaço populacional e aumento da favelização” e aguarda sofregamente políticas públicas que viabilizem o acesso à terra e condições viáveis da permanência e do trabalho na mesma. É bem verdade que a população sertaneja encontra difíceis condições de permanência na terra, mas é nesse ponto que surge a necessidade de uma adaptação da economia à realidade do Semiárido, que possam promover a justiça social, visando o acesso a recursos naturais do Semiárido Nordeste “(...) principalmente à terra e à água, na adoção de iniciativas capazes de contribuir para a transformação e fortalecimento da economia do Semiárido” (SILVA, 2010, p. 71). A aplicação de políticas públicas viáveis para o Semiárido Nordeste possibilitará esse acesso e permanência do povo sertanejo em seu chão, diminuindo significativamente as migrações.

É nesse ponto que se deve questionar o caráter de autoridade do LD, não só para os professores ditos fiéis ao livro, mas o exercício docente como um todo. Souza (2011) explica que o livro já carrega uma “(...) verdade sacramentada a ser transmitida e compartilhada. Verdade já dada que o professor, legitimado e institucionalmente autorizado a manejar o LD, deve apenas reproduzir, cabendo ao aluno assimilá-la” (p. 27). A partir disso, deve-se questionar as verdades até então inquestionadas, as autoridades reforçadas pelo autor de um livro sujeito aos interesses de uma editora, que, por sua vez, está sujeita aos interesses ideológicos do estado. Tais razões ideológicas estão ligadas à questão do modo da informação a partir da seleção dos assuntos a serem veiculados na escola; é relativo ao que pode e deve ser dito, ao que pode ser escrito e, posteriormente, veiculado na sociedade/escola.

Considerações Finais

O LD é fruto de um processo histórico de políticas oficiais de educação e é subjetivado por uma série de conceitos e fatos que necessita considerar. Ainda que adapte e readapte ideias concebidas para ser aceito num universo institucionalizado e institucionalizante como é a escola, o LD está sujeito a alguns moldes de conduta necessários ao seu avanço, de modo que procure afastar-se de retrocessos.

Os LD analisados também estão carregados de conceitos e ideias concebidas para agradar a um público. De maneira intencional, trazem significados importantes como a

informação, o conhecimento e realidades históricas do mundo construídas ao longo do tempo que num só material conseguem ser reunidas. Além disso, o LD proporciona ao professor o contato com textos diversos e o acesso a novas atividades que viabilizam a sua prática pedagógica. A dinâmica com o LD deve, a partir do professor, acontecer de maneira que o aluno torne-se um sujeito leitor. Desse modo, pensar o LD na ótica da pesquisa requer conversar sobre os conceitos trazidos pelos livros pesquisados, além dos conceitos aqui já discorridos.

Também deve-se refletir que os LD necessitam propiciar a importância da convivência – não só com o Semiárido, mas com a realidade do aluno leitor – respaldar o diálogo, possibilitando a alunos e professores o acesso a subsídios adequados e necessários ao crescimento individual, intelectual e igualitário dos atores abarcados no processo educativo. Evitando, desse modo, propagar conceitos e opiniões pessoais, pré-conceitos ou estereótipos. Mas o que se vê na pesquisa é uma contínua impregnação, contida nos LD de conceitos estereotipados ao longo do tempo, para a região Nordeste, como uma ideologia que, gradativamente, atua como uma manipulação das consciências dos indivíduos sobreposta por uma classe dominante racista, sexista e eurocentrada.

Referências

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

CARVALHO, L. D. & SCHISTEK, H. A formação histórico-geográfica do Semiárido Brasileiro. In: RESAB. **Educação e Convivência com o Semiárido**: Reflexões por dentro da UNEB. Juazeiro: Selo Editorial RESAB, 2011.

GARCÍA, H. C. **A formação do espaço geográfico: as regiões brasileiras**. São Paulo: Scipione, 2007.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1999.

LINS, Cláudia e ANTUNES, Maisa. O tempo está bonito pra chover: Experiência da produção de materiais didáticos contextualizados no Semi-Árido Brasileiro. In: RESAB. **Currículo, Contextualização e Complexidade**: elementos para se pensar a escola no Semi-Árido. Juazeiro/BA: Selo Editorial RESAB, 2007.

MACEDO, R. S. Outras luzes: um rigor intercrítico para uma etnopesquisa política. In: MACEDO, R. S. (Org.). **Um rigor outro**: sobre a qualidade na pesquisa qualitativa, educação e ciências antropológicas. Salvador: EDUFBA, 2011.

MALVEZZI, Roberto. **Semi-Árido – uma visão holística**. Brasília: Confea, 2007.

MARTINS, J. da S. Anotações sobre a interação em rede. In: RESAB. **Educação para a Convivência com o Semiárido**: Reflexões teórico-práticas. 2ª ed. Juazeiro/BA: Secretaria Executiva da Rede de Educação do Semiárido Brasileiro, Selo Editorial RESAB, 2006.

MOREIRA, I. **Construindo o espaço brasileiro**. São Paulo: Ática., 2001.

MOREIRA, I. **Construindo o espaço brasileiro**. São Paulo: Ática., 2004.

MUNAKATA, K. **Produzindo Livros Didáticos e Paradidáticos**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em História e Filosofia da Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

PIRES, V. & BELLUCCI, B. **Projeto Radix**: raiz do conhecimento - Geografia - 7º Ano / 6ª Série. São Paulo: Scipione, 2010.

REIS, E. dos S. Educação para a Convivência com o Semiárido: Desafios e possibilidades. In: INSA. **Semiárido Piauiense**: Educação e Contexto. INSA. Campina Grande: 2010.

SENA, R. R. O. **Uso-teste dos livros didáticos “Conhecendo o Semiárido 1 e 2” no município de Juazeiro/BA**: implicações na prática pedagógica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Mestrado em Educação Cultura e Territórios Semiáridos Universidade do estado da Bahia. Juazeiro/BA: 2016.

SILVA, R. M. da. Concepções de desenvolvimento: convivência e sustentabilidade no Semiárido brasileiro. In: INSA. **Semiárido Piauiense**: Educação e Contexto. INSA. Campina Grande: 2010.

SOUZA, Deusa Maria de. **Autoridade, Autoria e Livro didático**. In: CORACINI, Maria José (Org.). Interpretação, autoria e legitimação do livro didático. São Paulo: Pontes, 2011.

2- A autoafirmação da identidade nordestina na música *soul nordestino* da banda de *rap* P1 Rappers

Dalila Carla dos Santos⁵
Luis Osete Ribeiro Carvalho⁶
Tamires de Lima Santos⁷

Resumo

O *rap* é um gênero musical conhecido mundialmente por seu caráter contestador. Integrado à cultura *hip-hop*, tem se constituído como veiculador de reflexões profundas sobre as situações econômicas, culturais e sociais das minorias marginalizadas. Entre as bandas de Juazeiro-BA que adotam esse estilo musical, destaca-se a P1 Rappers, vinculada ao coletivo de *hip-hop* Norte BA Crew. Para apresentar os *rappers* como narradores sociais e as repercussões da herança conscientizadora do *rap* na trajetória da banda P1 Rappers, foram feitas entrevistas e pesquisas bibliográficas. Dentre os temas presentes no repertório da banda, recorre-se neste artigo à autoafirmação da identidade nordestina a partir da análise da música Soul Nordestino, por meio da abordagem teórico-metodológica da análise de discurso crítica. Os resultados sinalizam, entre outros aspectos, a desconstrução de sistemas hegemônicos de enunciação que historicamente marginalizam, oprimem e estigmatizam o Nordeste.

Palavras-chave: *Rap*. *Hip-Hop*. P1 Rappers. Nordeste. Identidade.

Abstract

Rap is a musical genre known worldwide for its responsiveness. In-depth to hip-hop culture, it has become a vehicle for deep reflections on the economic, cultural and social situations of marginalized minorities. Among the Juazeiro-BA bands adopting this musical style, the P1 Rappers, related to the group hip-hop Norte BA Crew, stands out. In order to present the *rappers* as social narrators and the repercussions of the ravishing heritage of *rap* in the P1 Rappers band, interviews and bibliographical researches were made. Among the themes present in the band's repertoire, this article recurs to the self-assertion of Nordeste identity, based on the analysis of music Soul Nordestino, through the theoretical-methodological approach of Critical Discourse Analysis. The results indicate, among other aspects, the deconstruction of hegemonic systems of enunciation that historically marginalize, oppress and stigmatize the Nordeste.

⁵ Doutoranda em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo pela UFBA (2012) e graduada em Comunicação Social - Jornalismo em Múltiplos Meios pela UNEB (2009). Professora do Curso de Comunicação Social/Jornalismo em Múltiplos Meios da UNEB, em Juazeiro-BA, Brasil, e-mail: dalicarter@gmail.com

⁶ Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Jornalista do Instituto Federal do Sertão Pernambucano (IF Sertão-PE), Graduado do Curso de Comunicação Social/Jornalismo em Múltiplos Meios da UNEB, em Juazeiro-BA, Brasil, e-mail: luisosete@gmail.com

⁷ Graduada do Curso de Comunicação Social/Jornalismo em Múltiplos Meios da UNEB, e-mail: tdelima20@gmail.com

Keywords: *Rap. Hip-Hop. P1 Rappers. Nordeste. Identity.*

Resumen

El *rap* es un género musical conocido mundialmente por su carácter contestatario. En la cultura hip-hop, se ha constituido como transmisor de reflexiones profundas sobre las situaciones económicas, culturales y sociales de las minorías marginadas. Entre las bandas de Juazeiro-BA que adoptan ese estilo musical, se destaca la P1 Rappers, vinculada al colectivo de hip-hop Norte BA Crew. Para presentar a los raperos como narradores sociales y las repercusiones de la herencia concientizadora del *rap* en la trayectoria de la banda P1 Rappers, se realizaron entrevistas e investigaciones bibliográficas. Entre los temas presentes en el repertorio de la banda, se recurre en este artículo a la autoafirmación de la identidad nordestina, a partir del análisis de la música Soul Nordesteño, a través del abordaje teórico-metodológico del análisis de discurso crítico. Los resultados señalan, entre otros aspectos, la deconstrucción de sistemas hegemónicos de enunciación que históricamente marginan, oprimen y estigmatizan al Nordeste.

Palabras clave: *Rap. Hip-Hop. P1 Rappers. Nordeste. Identidad.*

Introdução

“*Rap*⁸ é o gênero mais ouvido do mundo”, dizia o *site billboard* numa quarta-feira, em caráter noticioso, enquanto o calendário apontava o dia 15 de julho de 2015. A matéria se referia a uma pesquisa realizada pelo serviço de música *Spotify* que, após avaliar o mapa de músicas mais ouvidas pelos seus usuários, distribuídos em mais de mil cidades em todo o mundo, apresentou esse resultado. Embora essa seja apenas uma pesquisa de um *site* comercial, não podemos deixar de levar em consideração o fato de que o *rap* tem, realmente, alcançado muitos públicos aqui no Brasil, devido a fatores como o fácil acesso a músicas e vídeos por meio da *internet*, assim como, por conta da divulgação, através de programas midiáticos alternativos – como o “Manos e Minas”⁹, exibido desde 2008 pela TV Cultura – contribuindo para a disseminação desse gênero musical no país.

Voltando ao que foi noticiado naquela quarta-feira de 2015, é fácil perceber que esse dado do *Spotify* comprova o quanto a poesia rimada dos *rappers* tem grande público admirador do estilo, tanto no cenário de música nacional, quanto no internacional. Dentre as

⁸ Neste artigo, as palavras estrangeiras serão grafadas em itálico, com exceção do nome da banda: P1 Rappers.

⁹ No ar pela TV Cultura desde 2008, o programa Manos e Minas acompanha a produção atual da música urbana em suas várias vertentes (rap, funk, soul, reggae, samba), além de mostrar iniciativas e realizações da cultura de rua em seus diversos segmentos. Em 2010, por determinação do novo presidente da TV Cultura, o programa “Manos e Minas” foi extinto da programação, porém, devido à manifestações nas redes sociais, assim como o apoio de personalidades ligadas ao Hip-Hop, o programa voltou a ser exibido, mas com uma reformulação em sua estrutura.

bandas que produzem *rap* no Brasil e, mais especificamente, no Semiárido nordestino, está a P1 Rappers, cujos integrantes fazem parte do coletivo de *Hip-Hop Norte BA Crew*, surgido em 2010 no Parque Lagoa do Calú, em Juazeiro-BA.

Diante do contexto juazeirense, os integrantes da P1 Rappers se comportam como narradores sociais, conceito oriundo dos estudos de Benjamin (1985), que valoriza a forma de narrar de pessoas que fazem parte dos meios populares. Para apresentar como essa característica está presente no grupo P1, foi feita uma pesquisa bibliográfica, entrevistas e observação participante, o que possibilitou tecer um breve apanhado histórico do gênero musical *rap* e seu caráter contestador e politizado e os *rappers* como narradores sociais das situações de exclusão, preconceito, violência e afirmação da identidade territorial e as repercussões da herança conscientizadora do *rap* na trajetória e na produção musical da banda P1 Rappers, foco deste estudo.

Dentre os temas presentes no repertório da banda P1 Rappers, recorre-se neste artigo à autoafirmação da identidade nordestina. A partir da abordagem teórico-metodológica da análise de discurso crítica, desenvolvida por Resende e Ramalho (2006), foi feita uma análise da música *Soul Nordestino*, a fim de compreender a profusão de reflexões promovidas sobre esse território de identidades.

Adota-se, neste artigo, o Nordeste não apenas como um recorte natural, político ou econômico, mas, principalmente, como constelações de sentido atreladas à construção, a partir da primeira década do século XX, de práticas discursivas e não-discursivas que paulatinamente deram lugar às visibilidade e dizibilidades da região, isto é, à regularidade de certos temas, imagens e falas que se repetem em diferentes discursos: científico, artístico, midiático etc. (ALBUQUERQUE JR., 2009).

O *rap*, os *rappers* e os narradores sociais

O *rap* é um gênero musical cujas raízes rítmicas vieram do *soul* e do *funk*¹⁰. A sua concepção se deu nos Estados Unidos, com principal contribuição do DJ jamaicano Kool Herk, que, no final da década de 1960, levou, em sua bagagem cultural da Jamaica, o costume

¹⁰ Embora o gênero rock tenha florescido no espaço sonoro dos Estados Unidos da década de 1960, Corniani (2008) explica que o *funk* e o *soul* foram os sons que realmente borbulharam no cenário musical dos guetos urbanos deste lugar, principalmente por meio de James Brown, artista que inclusive foi referência para a produção de *rap*.

de rimar de forma improvisada – com versos que já possuíam leves traçados politizados – enquanto remixagens eram tocadas em aparelhos eletrônicos (CORNIANI, 2008). Corniani (2008, p. 39) traz algumas contribuições históricas sobre o surgimento do *rap*:

No começo, os versos improvisados eram bem simples. Kool Herc apenas falava algumas gírias e ditados populares. Além disso, era fácil para ele mandar recados e fazer brincadeiras com as pessoas da plateia, porque quase todos se conheciam, era gente do próprio bairro. Com o sucesso das festas, os improvisos (*freestyle*) foram ficando mais elaborados, envolvendo versos populares tradicionais. Nessa época, o *rap* ainda era chamado de "MCing" (ato relativo ao MC ou mestre de cerimônias).

Um personagem importante para a formulação da parte técnica do gênero musical *rap* foi o DJ Grand Wizard Theodore, que aos 13 anos inventou o *scratch*:

(...) ao mexer no aparelho de som que o DJ Grandmaster Flash emprestara a seu irmão mais velho, acaba girando o disco ao contrário e extrai uma sonoridade diferente do toca-discos. Surge então o *scratch* (arranhar os vinis em ritmos alternados sobre a agulha do aparelho). Theodore aperfeiçoou o *scratch* e somente se apresentou em público dois anos mais tarde, no Ballroom, na 3rd Avenue, utilizando duas cópias de Sex Machine de James Brown (LEAL, 2007, p. 31).

De acordo com Corniani (2008), outro DJ que também contribuiu tecnicamente para a construção do *rap* foi o Grandmaster Flash, considerado como o primeiro a inserir repetições de trechos musicais nas bases das músicas. Essa técnica é chamada de *backspin* e, ainda segundo Corniani, "(...) antecipou artesanalmente o que, alguns anos depois, os *samplers* seriam capazes de fazer" (p. 39).

Por sua vez, Salles (2007) faz referência a outro DJ que colaborou com a gênese do *rap*: Afrika Bambaataa, que, segundo esse autor, possuía ideias musicais inovadoras. De acordo com Salles (2007), Bambaataa "(...) remixou a faixa 'Trans-Europe Express', da banda de música eletrônica alemã *Kraftwerk*, dando à luz 'Planet Rock', a composição que marcaria o início de uma revolução musical" (p. 69). Leal (2007) vem elucidar que essa canção¹¹ revolucionou o cenário musical pelo fato de dar origem a um novo estilo de *rap*: o *electro funk*. O trabalho de Bambaataa se tornou um sucesso internacional, vendendo 600 mil cópias só nos Estados Unidos, além de influenciar outros ritmos como o *jazz* mais moderno e o *dancehall* da Jamaica; o *techno* de Detroit, nos Estados Unidos, e o *miami bass* de Miami, na Flórida.

Além da parte sonora produzida pelos DJ's, os Mestres de Cerimônia – conhecidos como MC's ou *rappers* – emprestam suas vozes para transmitir a mensagem oral dos *raps*, cuja característica é ser mais falada do que cantada. Segundo Corniani (2008), os primeiros

¹¹ A música Planet Rock é um funk eletrônico com vocais de rap.

MC's surgiram quando Kool Herk escolheu se dedicar apenas aos aparelhos eletrônicos de DJ e convidou dois conhecidos para assumir os microfones: eram Coke La Rock e Clark Kent. E, com o mesmo envolvimento que Kool Herk nessa cena musical, o DJ Grandmaster Flash também trouxe outros MC's pioneiros: seus amigos Cowboy, Melle Mel e, logo depois, Kid Creole.

Conforme Salles (2007), em suas primeiras décadas de surgimento, a expressão musical *rap* era apenas um ingrediente de diversão, “(...) era o som que embalava as grandes festas que, a partir de 1976, tomaram conta do Bronx, bairro negro de Nova York” (p. 28). Entretanto, no início da década de 1980 o gênero já começou a ter um caráter mais politizado, a exemplo do que foi cantado pioneiramente por Brother D, em seu álbum *How We Gonna Make The Black Nation Rise*, lançado em 1980, e nos trabalhos do grupo *Public Enemy*.

Segundo Leal (2007), não demorou para que o *rap* passasse a fazer parte da cultura urbana *Hip-Hop*. “Era a subversão do objeto, seja ele o corpo, a parede, a voz ou o toca-discos, em favor da diversão e do reconhecimento da necessidade de inclusão de minorias, principalmente a de imigrantes negros e latinos” (p. 15).

Assim, o valor social do *rap* passa a figurar muito além do entretenimento que as suas rimas e batidas proporcionam. Observando atentamente esse tipo de música voltada para a cultura de rua, é fácil identificar que, embora existam diferentes tipos de *rap* - como o *gangsta rap*, que se caracteriza por ter uma batida mais pesada e cujos temas são voltados para a violência, o uso de drogas, prostituição, etc. - grande parte dos grupos brasileiros adere ao estilo *rap* político - abordado neste trabalho - apresentando versos críticos, questionadores de mecanismos sociais como a desigualdade econômica, a exclusão social, a violência policial, o racismo, dentre outros.

No livro *Poesia Revoltada*, Salles (2007), aponta o grupo Racionais MC's e os *rappers* MV Bill e Gog, como adeptos desse modo crítico de produção de *rap*:

Em suas composições, os *rappers* priorizados aqui problematizam uma ideia, ainda hoje hegemônica, de Brasil multirracial, fundado na miscigenação pacífica e cordial das diversas raças. O conceito de democracia racial é a base de uma ideia de nação que, desde o século XIX, embora só sistematizada de maneira orgânica no século seguinte, tem sido elaborada cuidadosamente de modo a evitar o conflito, a manter as diferenças e os desníveis razoavelmente controlados. O discurso do *rap*, porém, questiona duramente essa ideia. O contexto social objetivo em que surge - a favela - é capaz de nos fornecer elementos para a compreensão dessa radicalidade. Elementos que nos permitem entender o porquê de o *rap* norte-americano, uma linguagem enfaticamente não-cordial, ter sido acolhido entusiasticamente no país do *suingue* (p. 35).

Ao pensar filosoficamente sobre o *rap*, Shusterman (1998 *apud* Salles, 2007) o

denomina como “arte em estado vivo”, e explica que as pessoas que constroem essa linguagem têm o desejo de que a arte seja algo produzido pelo povo e acessível a ele. O autor ainda coloca que os *rappers* se identificam como questionadores da realidade e não concordam com o que é narrado por meio da mídia e dos livros de história oficiais, pois, segundo eles, esses veículos disseminam informações distorcidas.

Esse aspecto revelado por Shusterman (1998 *apud* Salles, 2007, p. 43) pode ser observado na música “Boa Esperança¹²” (EMICIDA, 2015), que coloca o enquadramento escolhido pelos jornais como uma forma não coerente de mostrar os fatos: “Médico salva?/ Não!/ Por quê?/ Cor de ladrão/ Cabulosa invenção/ Maldosa inversão/ Jornal distorção”.

No ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1985) Walter Benjamin também realiza uma crítica à informação passada pelos meios de comunicação e considera que bons narradores sociais são aqueles indivíduos que geralmente pertencem às camadas populares, pois, de acordo com ele, essas pessoas falam de assuntos que fazem parte de seu cotidiano. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985, p. 6).

Essa afirmação feita por Benjamin (1985) também pode ser visualizada na música Negro Drama¹³ (BROWN; ROCK, 2002), do grupo Racionais MC’s, quando o *rapper* Mano Brown enfatiza em seu discurso: “Eu não li/ eu não assisti/ Eu vivo o Negro Drama/ Eu sou o Negro Drama/ Eu sou o fruto do Negro Drama”, demonstrando que o conteúdo de suas músicas trazem representações do que ele e os seus companheiros de favela vivem. Dessa forma, podemos perceber um diálogo vivo entre Benjamin e Mano Brown e, inclusive, um encontro de ideias: “A narrativa (...) mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985, p. 11).

As críticas formuladas por Walter Benjamin, em 1936, mostram o seu descontentamento com as formas de narrar que apareciam junto ao capitalismo moderno. Conforme Benjamin (1985), tanto a linguagem do romance, quanto as informações

¹² Essa música de Emicida integra o álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa”, lançado no segundo semestre de 2015, mas o seu lançamento ocorreu um mês antes do disco. Boa Esperança compara favelas a senzalas e critica de forma ácida as diversas formas de violência contra os negros. Ela ganhou um *videoclipe*, dirigido por Kátia Lund e João Wainer, que narra uma revolta de empregados domésticos contra a injustiça de seus patrões.

¹³ Segundo o site Genius, Negro Drama é um das músicas mais importantes do rap nacional e é ouvida por pessoas de todas as classes sociais. Link para o site (<http://genius.com/Racionais-mcs-negro-drama-lyrics>). Ela faz parte do álbum “Nada como um dia após o outro dia”, disco 1: Chora Agora, do Racionais MC’s, lançado em 2002.

transmitidas pela imprensa, não possuíam os mesmos valores das histórias orais, que eram de transmitir ensinamentos morais e práticos, modos de vida e outras dimensões utilitárias, e isso, para ele, era considerado como algo negativo (p. 6).

Ao comentarmos sobre essas ideias, também precisamos ficar atentos às observações feitas sobre as afirmações de Benjamin no século XX. Por exemplo, em um estudo realizado em 2008, com o título “Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência”, Felipe Ewald considera que a insatisfação desse autor com relação aos romances se deve ao fato de que eles provocariam uma individualização no leitor, afastando-o do senso prático e social advindo das narrativas orais, as quais, para Benjamin carregam a sabedoria. Já no caso da informação da imprensa, podemos observar que a explicação dada por Benjamin, para que ela não seja uma boa narrativa, é que a mesma trata da informação “pura” em si, servindo apenas como um relatório do acontecido.

Associando esses pensamentos ao que é cantado pelos *rappers*, percebemos que esses atores sociais possuem características que Walter Benjamin considera como essenciais ao se construir uma narrativa. Assim, consideramos que os integrantes do grupo P1 Rappers são narradores sociais, pois as músicas cantadas por esse grupo são elaboradas com base na vivência dos integrantes em seus vários espaços sociais, como o bairro onde moram e as demais localidades da cidade de Juazeiro-BA.

Outro ponto a ser considerado aqui é o fato de que, ao contrário dos narradores citados por Walter Benjamin (1985), que eram pessoas que narravam após uma longa experiência de vida, como o homem que viajava o mundo e depois voltava ao seu território de origem para compartilhar com a sua comunidade o que aprendeu, ou aquele que passava toda a vida no lugar onde nasceu e no final da vida podia compartilhar os ensinamentos históricos e as tradições com os demais, os narradores que trazemos aqui são jovens que falam de experiências imediatas.

Dessa forma, não trazemos conosco a ideia nostálgica dos velhos narradores de Walter Benjamin, que falavam do passado. Mas pensamos, neste trabalho, a narração de pessoas que estão na faixa etária dos vinte anos e falam das experiências do presente, vividas por eles e os seus irmãos de cor, classe social e quebrada, seja de Juazeiro-BA, do Semiárido Nordeste, do Brasil ou do mundo. Assim, percebemos que a P1 Rappers, por meio do ritmo e da poesia, transforma suas músicas em meios de comunicação, narrando, vivamente, situações de desemprego, preconceitos de raça, classe e gênero, violência, assim como utiliza as suas narrações sociais para enaltecer a identidade de seu território.

O rap consciente da P1 Rappers

Responsável pela parte musical do coletivo de *Hip-Hop* Norte BA Crew, o grupo P1 Rappers foi criado em 2013 e o seu nome é uma homenagem a um bairro periférico de Juazeiro (BA), o Piranga 1. O P1 possui quatro trabalhos musicais: o “4M’s” (Mais manos mudando o mundo), lançado em fevereiro de 2013, o “Nosso Corre”, oficialmente difundido em agosto de 2014, a *mixtape*¹⁴ “Ascensão”, de agosto de 2015 e o disco “Nordestinias”, distribuído em dezembro de 2016. O grupo também possui produções audiovisuais e cabe destacar os videoclipes de *Juazeiro e Petrolina*, *Soul Nordestino*, *Quase todo mundo já foi vagabundo um dia* e *Burcas*.

No videoclipe de *Juazeiro e Petrolina*, lançado no segundo semestre de 2014, e dirigido por Kleyton Nunes, é exibido o cenário onde acontecem as atividades do coletivo de *Hip-Hop* Norte BA Crew, o rio São Francisco e a ponte Presidente Dutra. As rimas desse rap enaltecem os símbolos locais, como carrancas e lendas, e realizam uma crítica social a problemas da região, como a pobreza. Em agosto de 2017, o *clipe* alcançou 28.836 visualizações no *site* de vídeos *Youtube* (P1 RAPPERS, 2014).

O videoclipe de *Soul Nordestino* foi produzido no primeiro semestre de 2015, fruto de uma parceria com a *WebTV* Caatinga, da Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF. Em fevereiro desse mesmo ano, o *clipe* foi destaque em um *site* que divulga a cultura produzida nas periferias do Brasil: o “Polifonia Periférica”¹⁵. Nessa produção audiovisual, são apresentadas várias imagens de Juazeiro-BA, mostrando a catedral, o rio São Francisco, as barquinhas, a feira, entre outros, além de traços da cultura nordestina como um todo, como o Samba de Veio, e aspectos da fauna e flora dessa região.

Já o clipe de *Quase todo mundo já foi vagabundo um dia* foi produzido pelos próprios integrantes do P1 Rappers, com fotografia do DJ Werson. O trabalho foi lançado em junho de 2015, no II Encontro de Grupos de *Rap* do Vale do São Francisco, que aconteceu no bairro Santo Antônio, em Juazeiro. O trabalho foi gravado no Parque Lagoa de Calú, local onde o movimento *Hip-Hop* acontece nesse município e que é, principalmente, palco para os dançarinos de *break dance*. As imagens mostram toda a família do coletivo Norte BA Crew reunida.

¹⁴ No cenário musical, *mixtape* é uma compilação de músicas de um artista, cuja produção não foi tão elaborada quanto um álbum de estúdio.

¹⁵ O Polifonia Periférica é um site que trata sobre culturas urbanas, com foco no *Hip-Hop*. Ele pode ser acessado por meio do endereço eletrônico: <http://www.polifoniaperiferica.com.br/>.

Outro videoclipe lançado foi o da música *Burcas*, que também foi produzido pelos próprios integrantes da P1 Rappers, com contribuição de Pedro Diniz na gravação das imagens. O *clipe* conta a história de uma mãe solteira, que sofre preconceito por ser mulher e, devido a essa temática, foi lançado no dia 8 de março, data que faz alusão às mulheres trabalhadoras que foram queimadas em uma fábrica têxtil, em Nova Iorque, e que é lembrada anualmente como um momento de reflexão sobre a luta das mulheres pela conquista de seus direitos.

A banda P1 Rappers passou a ser reconhecida pelo centro da cidade a partir da sua participação em eventos tradicionais de música, como o Festival Edésio Santos da Canção, que acontece anualmente em Juazeiro-BA. Na 17ª edição, realizada em 2014, com o tema “A negritude de Edésio”, a banda teve o seu *rap Soul Nordestino* escolhido como a melhor música pelo júri popular. Em 2016, foi a vez de uma vitória dupla, ao alcançar o primeiro lugar do júri da 19ª edição do mesmo festival, com a música *Nordestinais*, e o prêmio de melhor música segundo o júri popular. Além da excelência na composição das músicas, a banda P1 Rappers está engajada em espaços mais amplos do que os palcos de Juazeiro, com atuações em escolas públicas e ambientes de militância, como os promovidos pelo Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada - IRPAA, sem deixar de realizar *shows* em comunidades periféricas, que conectam música, dança, *grafitti* e reflexões sociais.

Para o *rapper* Euri Mania, a música que produz é uma maneira de mostrar a identidade cultural de Juazeiro, pois a P1 Rappers mescla o estilo do gênero com outros elementos territoriais, como podemos constatar na análise do *rap Soul Nordestino*.

***Soul nordestino* – a autoafirmação da identidade nordestina**

Para aprofundar as reflexões sobre a trajetória da banda P1 Rappers, recorreremos à análise da música *Soul Nordestino*, a partir da abordagem teórico-metodológica da análise de discurso crítica, que, de acordo com Resende e Ramalho (2006, p. 26-27), está voltada para o estudo da linguagem na sociedade contemporânea:

Entender o uso da linguagem como prática social implica compreendê-lo como um modo de ação historicamente situado, que tanto é constituído socialmente como também é constitutivo de identidades sociais, relações sociais e sistemas de conhecimentos e crença. Nisso consiste a dialética entre discurso e sociedade: o discurso é moldado pela estrutura social, mas também é constitutivo da estrutura social.

Pensando conforme Resende e Ramalho (2006), o preconceito contra o Nordeste e a

luta pela afirmação da identidade nordestina, evidenciados na letra de *Soul Nordestino*, são questões sociais e históricas, o que essas autoras chamam de “estruturas”, e podem ser mudadas, mas somente de forma gradual. Elas falam também que práticas reflexivas de agentes sociais, - nesse caso, os integrantes da P1 Rappers - “(...) corroboram para a manutenção ou transformação de estruturas sociais” que são hegemônicas (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 45).

Resende e Ramalho (2006) utilizam o conceito de Gramsci de hegemonia e citam Fairclough (1997) para explicar que para essa forma de dominação acontecer não é necessário a força e, sim, o consenso. Esse autor também diz que a hegemonia resulta em práticas que naturalizam tanto formas de relações, quanto as ideologias, sendo essa última entendida pelo autor como:

(...) significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a reprodução ou a transformação das relações de dominação (FAIRCLOUGH 2001a, p. 117 apud RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 47).

Fairclough (apud RESENDE; RAMALHO, 2006) reforça esse pensamento explicando que, em princípio, as ideologias são representações e que elas podem ser legitimadas por meio dos discursos. E é com base nessas reflexões da análise crítica do discurso que iremos avaliar a música *Soul Nordestino*, do grupo P1 Rappers. Para tanto, é importante destacar a letra da música:

*Ao som de Gonzagão em uma paisagem acizentada
Tremendo por dentro e dentro de um pau de arara
Fugindo de um destino que não quer pra suas crianças
Por falta de comida e falta de esperança
Chega nas capitais, filhos do Nordeste
Terra não se tem mais, só o pó que veio na pele
Trabalham por trocados até arrumar a vida
Nos trocaram por trocados e trabalhamos por comida
Cada prédio levantado, muito de nós caídos
Playboys bem instalados e a gente sem abrigo
Capitais bem construídas, visão conforme a métrica
Nos jogam para o canto numa visão periférica*

*Somos todos africanos por conta do surgimento
Somos todos nordestinos por conta do sofrimento
Apartamento pra vocês, barracos pros meus conterrâneos
Urbanismo pra vocês, favela para os meus manos
Construímos o Brasil e suas grandes capitais
Por conta do sotaque nos tratam como animais
E agora pensam que não podemos decidir*

*Podem concentrar a renda, mas não vão mandar em mim
Quero receber tudo e um pouco mais
Nota de cem não adianta, façam de mil reais
Com Luiz Gonzaga e seu chapéu de couro
E o jumento do outro lado com a coroa de ouro*

Refrão: *Soul nordestino mesmo
Falo oxe bem arrastado
Oxente se não entendo
Oxoxe se espantado
Cabra da peste os valentes
Fi de uma égua esse sistema
Fale mal de nordestino
Eu viro a gota serena*

*Quem disse que era fácil, talvez teve enganado
Ou teve muita sorte ou pegou o caminho errado
Enriqueceu, né? E fez muita grana
Nas costas de um povo que buscava esperança
Hoje retratados em cinemas e novelas
Bobos da corte na frente de suas telas
Nunca protagonistas, empregadas ou porteiros
Sempre coadjuvantes, papel que tem pros os pretos
Iguais perante a lei? Mentiras não cabe mais
Pretos e nordestinos vistos como desiguais
Vão dizer que é mentira, vão mostrar um famoso
Um que se deu bem e milhares no fim do poço
Acham que somos atrasados e vivemos com o pé no chão
Vão pensar que esse rap eu escrevi com carvão
Pensar que moramos em favelas e celeiros
Sem tecnologias e à luz de candeeiros
Em alguns lugares sim por conta do Estado
Que pensa que carro pipa vai mudar o cenário
Querem a todo custo a seca combater
A seca é natural tem que aprender a conviver
Foi na TV e na internet que eu vi você sofrer
Pagando a língua, falta d'água, quem diria SP
Se estamos no fim do poço é porque descemos
Pra levar até o topo a água de lá de dentro*

Entre as características mais marcantes da produção do gênero musical *rap*, está o fato do enunciador se colocar como porta-voz de uma coletividade. É o que acontece na música *Soul Nordestino*, em que o *rapper* se anuncia como representante de todos os moradores do Nordeste, tanto no sentido da denúncia dos preconceitos contra esse território, problema central apresentado na música, quanto no enaltecimento da cultura regional.

Assim, o elemento que predomina na análise é a autoafirmação da identidade

nordestina, que se repete a cada refrão: “*Soul* nordestino mesmo/ Falo oxe bem arrastado/ Oxente se não entendo/ Oxoxe se espantado/ Cabra da peste os valentes/ Fi de uma égua esse sistema/ Fale mal de nordestino/ Eu viro a gota serena”. Tais versos apresentam marcadores linguísticos, como o sotaque, gírias e dialetos, que caracterizam o povo nordestino e, muitas vezes, se tornam alvos de preconceito regional.

Além de atribuir valores positivos aos falares do povo nordestino, o enunciador utiliza o termo americano “*soul*”, que, ao mesmo tempo em que lembra o gênero musical que originou o *rap*, soa como forma flexionada do verbo “ser”, que expressa o pertencimento ao território nordestino, mostrando, assim, uma identidade fragmentada, que dialoga elementos da cultura local e global.

No que diz respeito à identidade nordestina, outro aspecto linguístico que a fortalece são as referências a ícones culturais, como o músico Luiz Gonzaga, citado duas vezes nesse *rap*, além de elementos constituidores do imaginário social nordestino, como o “chapéu de couro”, que faz parte da vestimenta dos vaqueiros, e o “jumento”, animal que também é símbolo dessa região e inclusive é tema de uma música de Luiz Gonzaga, chamada “O jumento é nosso irmão”¹⁶.

Ainda é possível verificar no discurso do *rap Soul Nordestino* a polarização entre territórios, seja em termos regionais, como entre as regiões Nordeste e Sudeste do Brasil, ou entre territórios diversos em um mesmo espaço geográfico, como o centro e a periferia. Esse aspecto do discurso salienta o caráter de dominação, ou seja, os “*playboys*”, que ficam: “bem instalados”, “nos trocam por trocados”, vivem o “urbanismo”, moram em “apartamentos”, que estão a “concentrar a renda” e que são os “protagonistas” da história. Em oposição aos termos que caracterizam os “filhos do Nordeste”: “sem abrigo”, que vivem em “favelas” e “barracos”, e são “coadjuvantes” das histórias. A partir dessas construções linguísticas, é salientado que, em todo o percurso histórico, houve exploração social e econômica do Nordeste.

A forma como o discurso hegemônico sobre a região Nordeste construiu a imagem dos moradores desse território, apagando toda a diversidade de paisagens físicas e culturais, também é destacada pela música *Soul Nordestino*. Construído com base em preconceitos e consagradas pela educação formal, por meio de livros didáticos que circulam uma “caricatura” da região, o discurso hegemônico apresenta os moradores do Nordeste do Brasil como: “Bobos da corte na frente de suas telas”, “Nunca protagonistas, empregadas ou

¹⁶ *O jumento é nosso irmão* ou *Apologia ao jumento* é a faixa número 12 do disco “Capim Novo”, lançado em 1976. A música é uma composição de Luiz Gonzaga e José Clementino.

porteiros/ Sempre coadjuvantes, papel que tem pros pretos”, e assim reforçam mais preconceito: “Acham que somos atrasados e vivemos com o pé no chão”; “Vão pensar que esse *rap* eu escrevi com carvão”; “Pensar que moramos em favelas e celeiros”; “Sem tecnologias e à luz de candeeiros”.

Outro tema posto em discussão na letra do *rap Soul Nordestino* é a disputa em torno dos projetos pensados para a região semiárida do país, em que de um lado se encontra o Estado, que utiliza carros-pipa como medida paliativa: “Em alguns lugares sim por conta do Estado/ Que pensa que carro-pipa vai mudar o cenário”; e do outro lado as formas de se conviver com o semiárido que utilizam tecnologias adequadas a este contexto territorial: “A seca é natural tem que aprender a conviver”; “Se estamos no fim do poço é porque descemos/ Pra levar até o topo a água de lá de dentro”. Ou seja, é apresentado o discurso de combate à seca e o da convivência com o Semiárido, enunciados antagônicos e em disputa no interior da região Nordeste.

Com essa perspectiva de enunciação, a letra *Soul Nordestino* rompe as “dizibilidades e vizibilidades” instituídas e faz nascer o pressuposto de que o Semiárido é um ecossistema possível de possibilitar vida digna aos seus habitantes, desde que aprendam a conviver com as potencialidades e limitações do território. Ao construir experiências, imagens e dizeres positivos aos atributos físicos e simbólico-culturais dos territórios semiáridos, fortalece-se o sentimento de pertencimento dos sujeitos beneficiados por seus projetos, permitindo que estes, historicamente excluídos da narrativa hegemônica, recuperem sua palavra e tornem pertinentes suas questões.

No discurso da música, também podemos perceber um conjunto de palavras que estão no imaginário coletivo caracterizando a seca nordestina: “paisagem acinzentada”, “pau de arara”, “falta de comida”, “pó que veio na pele”, que são aproveitadas pelo enunciatador para explicar que a seca é um fator natural dessa região: “a seca é natural, tem que aprender a conviver”, contribuindo para que o preconceito seja desconstruído. É importante ressaltar que a diversidade de paisagens físicas e culturais advindas da ocupação territorial do semiárido nordestino foi historicamente silenciada pela apropriação desse fenômeno climático cíclico, a seca, apontada por Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2009) como a metáfora criada pela elite política local para explicar a miséria, a desigualdade e o declínio regional.

Diante dessa análise de discurso crítica da música *Soul Nordestino*, percebemos que o discurso do grupo P1 Rappers é parte da prática reflexiva dos integrantes dessa banda, que tem como intuito desconstruir sistemas hegemônicos, ou seja, estruturas históricas, que

marginalizam e oprimem grupos de indivíduos, neste caso, pertencentes ao território nordestino.

Considerações finais

O *rap* é um gênero musical conhecido mundialmente pelo seu caráter político, contestador e conscientizador. Integrado à cultura hip-hop, tem se constituído como um veiculador de reflexões profundas sobre as situações econômicas, culturais e sociais das minorias marginalizadas. Entre as bandas de Juazeiro que adotam esse estilo musical, o destaque é a P1 Rappers, que tem se evidenciado pelo fato de seus integrantes não apenas produzirem e cantarem *rap*, mas pelo compartilhamento dessas músicas – que possuem forte cunho social – em espaços como escolas públicas, formações populares, bairros periféricos, universidades, além da divulgação desse trabalho cultural em mídias digitais, intercambiando informações.

No desenvolvimento da pesquisa, percebe-se que as letras das músicas do P1 Rappers falam de uma realidade vivida pelos próprios integrantes do grupo, fator que se relaciona com o que pensava Walter Benjamin, quando escreveu o ensaio *O Narrador*, em 1937, o qual diz que bons narradores sociais são aqueles que estão nas camadas populares e dividem suas experiências com as demais pessoas, incorporando-as às vivências de seus ouvintes. Assim, é possível inferir que os integrantes do P1 Rappers poderiam não apenas se configurar como narradores sociais, mas, por falarem de uma realidade compartilhada por comunidades marginalizadas geograficamente e culturalmente, em Juazeiro-BA, também poderiam ser considerados mediadores ativistas.

Outro fator observado no desenvolvimento desta pesquisa foi o de que as músicas do P1 Rappers apresentam identidades simultâneas: global, por serem produzidas numa estrutura “padrão”, que segue uma forma de fazer *rap* de acordo com o que foi elaborado nos Estados Unidos e disseminado para outros territórios; quanto territorial, pois trazem elementos que falam de Juazeiro-BA e do Semiárido nordestino.

Nosso foco recaiu à análise de apenas uma letra de música do P1 Rappers, entretanto, são várias as possibilidades a serem abordadas, como as questões de hibridismo cultural, que

se apresentam nas músicas da P1 Rappers, ou pensar o *rap* deste grupo como um tipo de música de contestação negra, podendo trazer o recorte racial para a pesquisa. Assim, este artigo é apenas o início de um caminho, que poderá ser ainda complementado por outros estudos que abordem a temática.

Referências

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

BENJAMIN, Walter. O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORNIANI, Fabio Rodrigues. **Rap: Uma manifestação folclórica urbana**. São Paulo, 2008. Edição Única. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/ea000324.pdf> Acessado em: 12 ago. 2015.

EWALD, Felipe Grune. **Memória e narrativa**: Walter Benjamin, nostalgia e movência. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5994/4525>. Acessado em: 15 mar. 2015.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip-hop!**: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2007.

MOURA, FABÍOLA. **RAPPERS DURA - REPORTAGEM TV NORTE**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s67sOdZhNJI>. Acessado em: 01 set. 2015.

PEREIRA, Danielle. **Soul Music: O estilo musical que dominou o mundo**. Disponível em: <http://proddigital.com.br/musica/soul-music-o-estilo-musical-que-dominou-o-mundo/>. Acesso em: 15 mar. 2016.

RESENDE, V. M.; RAMALHO, V. **Análise de Discurso Crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

SALLES, Ecio. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SILVA, Adriano Bueno da. **Palavra de mano**. São Paulo: Página 13, 2012.

Discografia

BROWN, Mano; ROCK, Edi. Negro Drama. In: **Nada como um dia após o outro dia**, 2002.

EMICIDA. **Boa Esperança**. Intérprete: Emicida. In: Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. 2015.

_____. **Mandume**. Intérpretes: Emicida, Drik Barbosa, Amiri, Muzzike, Raphão Alaafin e Rico Dalasam. 2015.

MANIA, Euri. **Soul Nordestino**. Intérprete: Euri Mania. Ascensão. 2015.

Videografia

P1 RAPPERS. Juazeiro e Petrolina (Clipe Oficial). **Youtube**, 29 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=No1HMQM8UfQ>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

3- A MATERIALIDADE DO QUE SOMOS

Josemar da Silva Martins
(Pinzoh)¹⁷

Resumo

Este ensaio é construído sobre bases empíricas não disciplinadas em uma pesquisa específica, mas, se apoia em dados da realidade social recolhidos e registrados em oportunidades distintas e com uso de instrumentos diversos, que vão desde a anotação episódica, à fotografia, ao audiovisual, ao depoimento espontâneo e ao murmúrio pessoal solitário, sendo parte de um esforço de constituição de uma reflexão frente às imagens que as cidades que habitamos nos oferecem, através de uma conduta mais próxima da figura do *flâneur* e da atitude de *flânerie*, ou até mais interessado que tais figuras. Tomo particularmente as cidades de Juazeiro e Curaçá, no norte baiano, a partir das quais problematizo um conjunto de circunstâncias da vida cotidiana, destacando alguns aspectos da vida social – como as festas, a arborização urbana, o lixo – aspectos a partir dos quais é possível problematizar o que somos para além das abordagens baseadas no conceito de “representações sociais” (ANADON; MACHADO, 2001) ou de “discurso” (FOUCAULT, 1999), mas tomando como base a materialidade dos nossos modos de ser plasmados nas feições das cidades. Neste caso, a discussão é conduzida para o terreno da ecologia – ou mais precisamente da ecosofia (GUATTARI, 1990).

Palavras Chaves: Representações Sociais, Estrutura Urbana, Ecologia Humana, Ecosofia.

Summary

This essay is built on empirical bases not subject to specific research, but is based on social reality data collected and recorded in different opportunities and using different instruments, ranging from episodic annotation, photography, audiovisual, spontaneous testimony and to the solitary personal murmur, being part of an effort to constitute a reflection in front of the images that the cities that we inhabit offer us, through a conduct closer to the figure of the *flâneur* and the attitude of *flânerie*, or even more interested than such figures. I am particularly concerned with the cities of Juazeiro and Curaçá, in northern Bahia, from which I problematize a set of everyday life circumstances, highlighting some aspects of social life - such as festivals, urban afforestation, garbage - aspects from which It is possible to problematize what we are in addition to the approaches based on the concept of "social representations" (ANADON; MACHADO, 2001) or "discourse" (FOUCAULT, 1999), but based on the materiality of our ways of being embodied in the cities. In this case, the discussion is conducted on the terrain of ecology - or more precisely on ecosophy (GUATTARI, 1990).

Keywords: Social Representations, Urban Structure, Human Ecology, Ecosophy.

¹⁷ Professor Adjunto da UNEB no DCH III e docente do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA.

Resumen

Este ensayo se construye sobre bases empíricas no disciplinadas en una investigación específica, pero se apoya en datos de la realidad social recogidos y registrados en oportunidades distintas y con uso de instrumentos diversos, que van desde la anotación episódica, a la fotografía, al audiovisual, al cine, el testimonio espontáneo y el murmullo personal solitario, siendo parte de un esfuerzo de constitución de una reflexión frente a las imágenes que las ciudades que habitamos nos ofrecen, a través de una conducta más cercana a la figura del *flâneur* y de la actitud de *flanerie*, o incluso más interesado que tales figuras. Tomo particularmente las ciudades de Juazeiro y Curaçá, en el norte de Bahía, a partir de las cuales problematizo un conjunto de circunstancias de la vida cotidiana, destacando algunos aspectos de la vida social – como las fiestas, la arborización urbana, la basura – aspectos a partir de los cuales es posible problematizar lo que somos más allá de los enfoques basados en el concepto de "representaciones sociales" (ANADON, MACHADO, 2001) o de "discurso" (FOUCAULT, 1999), pero tomando como base la materialidad de nuestros modos plasmados en las características de las ciudades. En este caso, la discusión se conduce hacia el terreno de la ecología - o más precisamente de la ecosofía (GUATTARI, 1990).

Palabras claves: Representaciones Sociales, Estructura Urbana, Ecología Humana, Ecosofía.

1. O *modus operandi*

O produtivismo acadêmico, atualmente em vigor, recomenda que priorizemos em nossas pesquisas e produções acadêmicas as referências publicadas nos últimos cinco anos, com destacada prioridade para aquelas que são publicações *qualis*. Declaro, desde já, meu desinteresse por essa mesquinha de aprisionamento das formas de pensar e de fazer “ciência”, demarcadas por um presenteísmo mal explicado que hoje predomina nos discursos sobre Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I). Aliás, tal aspecto só me interessa como dado de uma realidade que necessita urgentemente de problematizações. De modo geral, tenho sérias dúvidas sobre se o capital do saber que hoje acumulamos nos trabalhos acadêmicos (TCCs, Dissertações, Teses, artigos), amparados pela chancela de “ciência”, estão servindo pelo menos para qualificar um novo senso comum, como quer Boaventura Santos (2008), senão para arruiná-lo ainda mais, dada a quantidade de besteiras que os grupos de WhatsApp têm circulado, enviadas por alunos iniciantes e pelos doutos de nossas universidades. Ainda assim, é no terreno do trabalho acadêmico de pensamento e também sob a chancela da “ciência” que o presente texto se expressa. No entanto, sem nenhum interesse em reiterar

formas engessadas, tão em vigor no lastro de nossas atuais experiências acadêmicas e científicas, priorizo aqui uma base teórica que, para além do princípio de novidade, apresenta questões que ainda considero importantes de serem retomadas para ampararem reflexões sobre a dimensão ontológica da vida.

Posto esse posicionamento, advirto para o fato deste texto estar mais para o gênero *ensaio* do que para o artigo científico, amparado por um *rigor-outra*. O que me exige que explique que, em termos metodológicos, este ensaio é construído sobre bases empíricas não disciplinadas em uma pesquisa específica – ou, dizendo de modo mais específico, equivale a uma pesquisa de todos os dias e lustros e anos. Vivendo no mundo, aqui neste chão de sertão, na fronteira de um tempo obtuso, não sou apenas o *flâneur* – entendido como tradução do espírito de mobilidade que se inaugura com a modernidade (ORTIZ, 2000), figura desenraizada que se locomove através do espaço urbano remodelado e nele se desloca com sua conduta de contemplação, deslizando (flanando, surfando) entre a paisagem urbana. No entanto, não sendo apenas essa figura, a atitude que adoto ainda permanece próxima de um *flâneur*, mas um que não apenas passeia e passa, mas olha, se distancia, anota e reflete.

Segundo Ortiz (2000), Walter Benjamin agrega à figura do *flâneur*, a figura de uma atitude/atividade que paira entre trabalho e ócio, e que recupera o *flâneur* de uma mera deambulação. Ele nomeia essa atitude como *flânerie*, que pressupõe a ideia de distanciamento, a separação do que está sendo observado e ainda um conhecimento histórico, arqueológico que lhe conduz o interesse. Para Ortiz (op.cit.) a *flânerie* é uma atividade intelectual, uma arte, que reforça sua aproximação com o trabalho intelectual homóloga à da produção do conhecimento científico. Como ele mesmo diz (ORTIZ, 2000, p. 25), “seria tentador interpretar a arte da *flânerie* como uma espécie de crítica à mercantilização do conhecimento”, por situar-se entre o interesse de trabalho e o desinteresse da deambulação. A diferença é que, enquanto Walter Benjamin estabelece a figura do *flâneur* dentro de um quadro positivo de entusiasmo em relação aos glamour da cidade de Paris da *Belle Époque* – o que implica em considerar o clima intelectual e artístico que isso congrega – a minha postura, ao contrário, implica em levar em conta o quadro de problemáticas do urbano caótico e sem glamour de nossas cidades. As imagens que testemunhamos estão distantes desse glamour e desse clima intelectual e artístico que compõem o investimento na constituição de um urbano cosmopolita e glamoroso, como o de Paris do século XIX. Pelo contrário, o urbano que desponta entre nós, embora embalado pelas transformações advindas de mudanças sociais e econômicas recentes, com visível impacto dos fluxos globais, expõe as vitrines e os paredões

do “novos ricos”, mas, igualmente, expõe a pobreza de imaginação e o precário clima intelectual e artístico.

Em todo caso, em termos metodológicos, o trabalho que empreendo aqui, decorre da experiência de andar atento – único elo com o *flâneur* de Benjamin (2009) – e, portanto, se apoia em dados da realidade social recolhidos e registrados em oportunidades distintas de “passagens” em que, com uso de instrumentos diversos, que vão desde a anotação episódica, à fotografia, ao audiovisual, ao depoimento espontâneo e ao murmúrio pessoal solitário, constituem um esforço de reflexão frente às imagens que as cidades que habitamos nos oferecem. Nesse sentido, estamos também transitando nos campos de estudos em Cultura Visual (HERNÁNDEZ, 2007) e Antropologia Visual (FERRAZ; MENDONÇA, 2014).

Sendo natural da cidade de Curaçá, no norte do Estado da Bahia, cidade situada à margem direita do Rio São Francisco, a mais ou menos 600 km da cidade de Salvador, moro por 26 anos na cidade de Juazeiro, também no norte do Estado da Bahia, e igualmente situada à margem direita do Rio São Francisco, a 90 km de Curaçá e a 510 km da cidade de Salvador. A partir dessas duas cidades, dentro da experiência de pedagogo e professor-pesquisador da UNEB, Departamento de Ciência Humanas do campus III (DCH III), tenho percorrido caminhos – a trabalho e/ou a passeio – que nos levam a, e/ou cruzam outras cidades, mais próximas ou mais distantes, na Bahia ou nos estados vizinhos (Pernambuco, Piauí, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Ceará...), atento às feições das configurações urbanas. De modo que o que aqui exponho é fruto dessas “passagens atentas” e do registro episódico das marcas dessas feições urbanas. Tais registros desse olhar são geralmente submetidos a aportes conceituais diversos que amparam as reflexões que aqui se mostram. Se há algo a dizer sobre o método de trabalho que ampara este ensaio, é isto.

2. As bases conceituais

Há diversas formas de encarar e problematizar o que somos, mas três delas me ocupam a reflexão neste momento: a) o que dizem os outros sobre nós; b) o que dizemos nós mesmos sobre nós; e c) o que diz de nós a materialidade da nossa vida cotidiana. No primeiro e no segundo casos, estamos lidando com os conceitos de representação social e de discurso – levando em conta que as representações sociais são sempre reverberadas, reiteradas e repercutidas no plano dos discursos. No terceiro caso, estamos em outro plano, cujos traços

ainda estamos compondo.

Em relação ao conceito de representação social (relativa aos dois primeiros casos) é preciso que a situemos. Sua origem é a psicologia social europeia desde Durkheim, para o qual “o termo representação social se refere a representações coletivas, como uma forma de ideação social à qual se opõe a representação individual” (ANADON; MACHADO, 2001, p. 10), mas que termina por constituir as próprias ideações individuais, exatamente porque constitui os diversos tipos de produções mentais sociais que passam pelos campos da ciência, da religião, da ideologia, dos mitos e outros (Ibidem). Os diversos saberes, discursos e práticas acabam por arranjar um determinado quadro social de entendimento partilhado, que ampara a própria sociabilidade ordinária. No interior disso, o jogo duplo das representações sociais inclui aquilo que dizem sobre nós e aquilo que dizemos de nós mesmos, como um par que dança.

Para Anadon e Machado (2001, p. 13) as representações sociais não podem ser confundidas com sistemas teóricos mais elaborados, com teorias científicas, com as ideologias mais específicas ou com as imagens concebidas como produto da percepção, sendo um conceito que designa uma forma de conhecimento peculiar, como um saber do senso comum, estandardizado, embora misture contribuições e fragmentos não controlados dos sistemas teóricos científicos, das ideologias e, ultimamente, dos discursos das mídias e, por outro lado, retroativamente, tais representações também atravessam o plano da produção de saber especializado desses campos diversos, pelo fato de operar, em algum nível, uma espécie de condicionamento social do pensamento.

Segundo Sêga (2000) o conceito de representações sociais deriva da sociologia de Émile Durkheim e andava esquecido, até ser resgatado por Serge Moscovici, em 1961. De lá pra cá passou a ter uso frequente em trabalhos acadêmicos e na pesquisa de diversos campos do saber, nas ciências sociais e humanas. Talvez de um modo ainda não mapeado na teoria, as representações sociais constituam também aquilo que Teilhard de Chardin (2001) chamou de *Noosfera* e que Edgard Morin (1991) reforçou em *O Método IV*, ao discutir a ecologia das ideias e o modo como elas operam as ações e a constituição do humano. Seria uma antroposfera, uma esfera da vida constituída pelo universo do pensamento humano, pela atividade mental, consciente ou não.

Assim construímos explicações sobre o que somos: baianos, nordestinos, curaçenses, juazeirenses, homens, mulheres, gays, pretos, brancos, índios, bons, maus, honestos. Na maioria das vezes, para nos defendermos de uma representação que nos ofende (o que se diz,

de fora, sobre nordestinos, por exemplo), organizamos uma representação compensatória (de dentro, como o “orgulho de ser nordestino”). Durval Muniz Albuquerque Júnior fez, por exemplo, em “A Invenção do Nordeste e Outras Artes” (1999) uma caprichosa discussão das configurações da produção histórica do imaginário social sobre ser nordestino, ou seja, sobre a construção discursiva, representacional e subjetiva de uma cartografia sentimental do Nordeste e do nordestino.

Neste ensaio, não pretendo aprofundar conceitos, nem os de representação social nem o de discurso, nem aqueles específicos sobre a construção discursiva do/sobre o Nordeste. Tais referências são apenas retalhos de um panorama de possibilidades interpretativas, cujo aprofundamento o leitor deve buscar nos diversos textos dedicados a isso, aqui mesmo devidamente indicados. Interessa-me apenas, a partir desse panorama conceitual, problematizar duas coisas: o modo como construímos – na dinâmica entre o que os outros dizem de nós e aquilo que nós mesmos dizemos de nós – uma cartografia sentimental e existencial para habitarmos nossas cidades, mesmo que, paradoxalmente, sequer sejamos coerentes com o que dizemos de nós mesmos e menos ainda notamos que vivemos presos a formas de vida que parecem dominadas por uma espécie de espírito de bando, como animais gregários, transitando entre o *espírito de rebanho* em Nietzsche e o *homem de massas* em Arendt (KUSKOSKI, 2011; NIETZSCHE, 2005; ARENDT, 2000).

De um modo ou de outro, é neste terreno onde busco a possibilidade de problematizar nossas condutas ordinárias, plasmadas no corpo das cidades, na feição de sua superfície pública, olhando primeiro o que fazemos, e buscando, em segundo lugar, questionar que ideias que amparam tais condutas. Neste caso, a despeito de todas essas contribuições teóricas, opto por olhar a realidade fisionômica e fenomênica das nossas cidades como expressão de uma *ecosofia*, que, segundo o criador do conceito, Félix Guattari (1990), integra três tipos de registros ecológicos: o do *meio ambiente*, o das *relações sociais* (o *socius*) e o da *subjetividade humana* (o modo como cada um/a singulariza os estímulos e adversidades socioambientais do meio).

2. A realidade observada: as formas de iniquidades

Partindo da cidade de Juazeiro ou de Curaçá, em qualquer direção, vamos encontrar muitas outras cidades do sertão semiárido nordestino, na Bahia ou nos estados vizinhos. Eu as

observo, quando chego e saio, quando paro, demoro ou não, pernoito, trabalho, passeio, ou simplesmente passo, vejo e penso. Em Curaçá tenho casa, família, amigos. Em Juazeiro, tenho casa, família, amigos e trabalho. Ando munido de blocos de anotações, canetas, máquina fotográfica, filmadora, celular... Olho, vejo, sinto cheiros (odores), vou a festas, reparo na paisagem. Aqui, não pratico ainda o trabalho de sair da imagem de capa, da superfície. Pelo contrário, a superfície me interessa, a feição, a rostidade urbana. Se em algum momento entro no detalhe – no banheiro da festa, pelas pontas dos pés para não ficar atolado na urina que já formou uma mancha lamacenta a cinco metros do vaso sanitário – também me interessa a imagem graúda da cidade, em bloco. Se, por um lado, também convivo com as distâncias de singularização (GUATTARI, 1990) de sujeitos que, apesar dos modos hegemônicos estabelecem outras relações estéticas e políticas (em Curaçá, por exemplo, a professora Rosana construiu uma casa ecológica, com tijolão orgânico, com fossa ecológica integrada à plantação de bananeiras; também lá um grupo de pessoas se juntam para plantar espécies de árvores nativas e outras na beira do rio e se unem para regar e limpar a orla da cidade), por outro lado, o traçado urbano caótico, as praças áridas, sujas e barulhentas, as árvores da urbanização urbana, as músicas que reverberam em alto volume nos bares, paredões sonoros e porta-malas dos carros, o lixo que se acumula como uma espécie de decoração bizarra que infesta todos os lugares...todas essas coisas me interessam no conjunto da problematização.

Interesso-me por aquilo que não pode ser disfarçado, porque é vista pública, concreta. Se no plano das explicações que organizamos sobre nós (no jogo duplo entre aquilo que dizem sobre nós e aquilo que dizemos de nós mesmos), estamos no terreno dos *discursos* e das *representações sociais*, no caso dessa imagem das cidades, em que terreno estamos? Como encarar a feição física e pública dos espaços que habitamos como excedente concreto daquilo que somos? Em que terreno conceitual “encaixotar” essa abordagem?

Há mais de 13 anos iniciei uma tematização dessas questões num seminário da cidade de Pintadas (BA), quando da abertura do Fórum de Cultural Regional, ocorrido dentro da programação da *III Semana Cultural de Pintadas*, em 2 de maio de 2004 – em que os participantes do fórum cunharam o termo “cultura amassada”, fazendo alusão à noção de “cultura de massa” e a de uma coisa estragada (amassada). Naquele mesmo ano, em 17 de agosto, numa outra oportunidade, desta vez numa palestra no *Seminário Permanente com Pesquisadores da Educação* realizado pela Fundação Clemente Mariani em Salvador (BA), pudemos estabelecer a diferença entre a abordagem ecológica tradicional, pressa ao critério das interações “naturais” – que fundou o conjunto de tratados e a *ordem ambiental*

internacional (RIBEIRO, 2001) – e a necessidade de estabelecer uma abordagem mais próxima da *ecologia humana* (EUFRASIO, 1999) e da *ecosofia* (GUATTARI, 1990).

No ano de 2008 fiz uma comunicação no I EBECULT (I Encontro Baiano de Estudos em Cultura), ocorrido na Faculdade de Educação da UFBA, em Salvador (BA), nos dias 11 e 12 de dezembro. Aqui discuti uma coisa que nomeei como “cultura da ‘fuleragem’”, em decorrência de um vídeo que fizemos em parceria com o dramaturgo Luiz Sérgio Ramos, chamado *O Estado da Arte da Fuleragem*¹⁸. No ano seguinte, 2009, no II EBECULT, ocorrido entre 20 e 21 de agosto na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), fiz uma comunicação na Mesa 31 (Cultura, cidade e paisagem), ampliando a abordagem para contemplar um panorama mais amplo da paisagem urbana. Ali, abordei as *três formas de iniquidade estética na cultura contemporânea: lixo, fícus e fuleiragem*. O presente ensaio é uma forma de dar prosseguimento a essas problematizações (que não foram pacificamente recebidas, porque talvez vigore o discurso de que “não podemos malhar nada”, como disse Paulinho Boca de Cantor em *O Estado da Arte da Fuleragem*). No entanto, estabeleci uma conduta persistente no registro de tais aspectos em todas as cidades em que vou ou passo. Recentemente, além do lixo, do fícus e da fuleiragem, a própria estrutura urbana vem sendo digna de anotação. Tais aspectos eu passo a expor, conforme segue.

A. Estrutura urbana

Darcy Ribeiro (1995), em *O Povo Brasileiro*, dedica uma parte do seu texto a discutir a urbanização caótica, ainda ali, tomada como parte de um crescimento desigual e excludente, expropriador, que marcou a constituição do Brasil desde seus primórdios e que nessas bases fez incharem as cidades, sem qualquer senso de planejamento. Bem antes dele, porém, numa obra cuja primeira edição é de 1936, Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1995), dedica um dos seus capítulos, que nomeia como “O Semeador e o Ladrihador”, para discutir as diferenças civilizatórias (e coloniais) entre os países da América Latina colonizados pela Espanha e o Brasil, colonizado por Portugal. A tese dele é a de que a Espanha foi mais prodigiosa em usar régua e compasso do que Portugal, que manteve-se quase que exclusivamente numa conduta de expropriação primária e caótica. Diferente dos espanhóis, diz ele,

A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não

¹⁸ 35’28 mim. Disponível no YouTube no endereço <<https://youtu.be/UI4Kfv6BUIM>>.

chega a contradizer o quadro na natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra ‘desleixo’...” (HOLANDA, 1995, p. 110).

Ora, tanto tempo depois, percebe-se que as cidades, sobretudo as do interior, as do sertão nordestino, pelo menos nos últimos 15 anos, passaram por um crescimento significativo, com a chegada de diversos empreendimentos comerciais e de serviços, que se expressa no número de veículos (carros, motos), de bares, lanchonetes, restaurantes, farmácias, postos de gasolina, borracharias, hotéis e pousadas, casas de material de construção... Vê-se, ao chegar e passar por elas, que há uma grande quantidade não só de empreendimentos, mas de residências novas, tetos novos, bairros novos, inclusive com construções luxuosas e até condomínios privados, mesmo nas cidades pequenas. Os novos bairros não são favelas que se ampliam, mas áreas residenciais semi-urbanizadas. O que não se observa, no entanto, é o mínimo planejamento público do urbano. Os negócios, as práticas comerciais (incluindo a especulação imobiliária) define o traçado do urbano.

Sobre este aspecto atual da vida nas nos sertões (incluindo suas cidades), Marcel Bursztyn, em reedição do livro *O Poder dos Donos* (BURSZTYN, 2008), vinte anos depois, estabeleceu uma atualização em forma de prólogo (“Prólogo a esta edição – (Re) encontrando o sertão”, p. 21-27) no qual fala das *novidades*, *permanências* e *recorrências* dos sertões, dando destaque à ampliação do urbano e às novas contradições que se instalam. O fato é que as cidades crescem repetindo os mesmos aspectos apontador por Holanda no início do século XX, por Ribeiro no final do século XX, e por Bursztyn no início do século XXI: “sempre esse significativo abandono que exprime a palavra ‘desleixo’” (HOLANDA, op. cit.).

Na maioria de nossas cidades não ouve falar de um plano diretor e do estabelecimento de uma postura pública mínima. Os negócios vão definindo o traçado urbano, vão invadindo, ocupando, se apropriando dos espaços e praças públicas ao seu bel prazer. Em Juazeiro, além de outros muitos eventos, o evento recente é a ocupação da “beira do rio”, na área chamada Orla Nova (antes espaço da antiga Franave), por empreendedores de aluguel de caiaques, desenvolvendo um hábito novo de recreação nas águas do Rio São Francisco, mas, não se observa nenhum disciplinamento da atividade, tampouco o desenvolvimento de uma conduta de cuidado e preocupação com o rio, que está cada vez mais exaurido, atingindo, em 20117, a mais baixa vazão desde a construção da barragem da Usina Hidroelétrica de Sobradinho (colocada em operação em 1979), atingindo hoje míseros 550 metros cúbicos por segundo. Outro dado são os bairros dos residenciais do Programa Minha Casa Minha Vida, onde se percebe uma rápida depreciação do espaço habitado (lixo, arborização, destruição de

equipamentos públicos).

Em Curaçá, a principal praça, a praça da rodoviária ou Praça Inácio Pereira Lima, é circundada de empreendimentos comerciais, além de bares que ficam na própria praça (acompanhando uma tendência de nossas cidades de terem sempre bares nos centros das praças), e todos eles usufruem da praça, porém, não lhe devolvem a mínima dignidade – pelo contrário, despejam nela os dejetos de suas atividades comerciais.

B. Lixo

O lixo tornou-se uma espécie de estética predominante, uma coisa quase “natural” e somos saudados à entrada das cidades pela quantidade de lixo que há em suas bordas, por um lixão fumegante à beira da entrada de acesso à cidade, e pelos papéis plásticos esvoaçantes se esfregando pelas ramagens e arbustos. Em cidades como Quijingue (BA) ou São Raimundo Nonato (PI) é possível encontrar urubus nas ruas, no chão ou encimando postes, disputando as porcarias com cachorros e mendigos, bebendo água dos esgotos. E tanto as pessoas quanto os urubus parecem já terem se acostumado uns com os outros. Em Curaçá e em Juazeiro (e em todas as outras cidades), o fim das festas públicas e privadas, sem distinção, expõe a cara de nossa civilidade, a camada de lixo nos remete a uma imagem escatológica. Durante vários anos seguidos registro, por exemplo, a Festa de Vaqueiros de Curaçá, que ocorre todos os anos há 64 anos, no primeiro final de semana do mês de julho e que, recentemente, foi transformada em Patrimônio Cultural Imaterial da Bahia através da Lei Estadual nº 13.691, de 11 de janeiro de 2017. Há mais ou menos oito anos registro esta festa e tenho reunido um conjunto formidável de fotografias e vídeos do lixo da festa. A Praça Inácio Pereira Lima, por exemplo, onde sempre ocorre atividades da festa e nos anos anteriores onde a festa se concentrou no último dia (com a exceção de 2017, em que houve uma alteração no formato), a festa é culminada com um tapete de lixo. Não se trata de lixo comum e barato. São pilhas de garrafas de whisky de marcas caras: Old Par, Ballantine's, Johnnie Walker, Chivas... As pessoas dançam por cima desse lixo, sem sequer pensarem na periculosidade de sua natureza. Além desse lixo de vidro, as latas de cerveja têm a vantagem de serem recolhidas por catadores de material reciclável. A imagem deixa claro que não se trata de uma pobreza material: a pobreza é de outra ordem!

Similar imagem se pode ver, por exemplo, na cidade de Juazeiro. Apesar de a cidade de Juazeiro hoje contar com um Aterro Controlado – diferente das outras cidades, que

permanecem com lixões a céu aberto – e de haver a coleta regular de lixo, a cidade em si é extremamente suja. A imagem do lixo já não surpreende nem incomoda. Os habitantes da cidade já não se distanciam dela. A cidade possui um Mercado do Produtor, cujo poder municipal e a imprensa local afirmam ser o 4º maior entreposto comercial do Brasil em volume de negócios. No entanto, é um dos lugares mais sujos da cidade, sendo este aspecto um motivo de reclamações e denúncias frequentes, que reverberam na imprensa local. Os terrenos baldios da cidade, de bairros centrais e até nobres, vivem sendo objeto de reclamações e até de ações na justiça, pelo acúmulo de lixo e tais locais.

A imagem mais formidável sobre isso que encontrei é a que consta no livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990), precisamente no conto “as cidades contínuas II”, no qual descreve a cidade de Leônia (p. 105- 107):

A cidade de Leônia se refaz a si própria todos os dias; sua população acorda todas as manhãs num permanente estado de novidade: lençóis frescos, sabonetes recém-tirados da embalagem, roupões novíssimos, novas e avançadas geladeiras de onde saem latas ainda intatas, últimos modelos de rádio de onde se ouvem as últimas lengalengas. E para permanecer sempre tão nova, a Leônia de hoje joga fora todos os dias os restos da Leônia do dia anterior, envoltos em límpidos sacos plásticos: tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana... Pergunta-se se a verdadeira paixão de Leônia seria o prazer das coisas novas ou o ato de expelir, de afastar de si, de expurgar todos os dias uma impureza sempre recorrente. E o que resulta disso é uma cidade que, renovando-se todos os dias, se conserva integralmente em sua única forma definitiva: a do lixo. Do lixo de ontem “que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos e lustros... (p. 106).

Nossas cidades andam nessa direção. A globalização permite que as grandes corporações despejem em nossos terreiros e em nossos monturos os seus dejetos, cujo trabalho de despejo fazemos com nossas próprias mãos. E como essa indústria se alimenta de uma relação libidinal com a novidade, o descarte decorre de duas formas de obsolescência: uma *programada*, para acelerar o descarte, e que consiste em dotar os produtos de uma existência cada vez mais curta; e outra *perceptiva*, que diz respeito ao fato de que, a cada coisa nova que se insere no meio social, se instala um novo desespero subjetivo em cada um dos seus membros, que só se cura com o acesso à novidade desejada. Além disso, há também esse desprezo a qualquer ordem mínima de organização da vida, diante mesmo de imperativos existenciais muito comuns e inexoráveis, como decidir o que fazer nossos próprios excrementos. Mas não: “sempre esse significativo abandono que exprime a palavra ‘desleixo’” (HOLANDA, op. cit.).

C. FICUS/NIN

Saindo de Juazeiro ou de Curaçá e rumando em qualquer direção, você encontrará uma cidade e esta cidade estará arborizada do mesmo jeito. Até bem pouco tempo essa arborização era predominantemente feita com *ficus*. Ficus (*Ficus benjamina* L) é uma figueira da família dos Moraceae e da classe dos Angiosperma. Consta que ela é nativa do sudeste asiático, mas há informações na internet de que sua origem é atribuída às regiões tropicais e subtropicais da Linha do Equador, motivo pelo qual a planta se dá bem em climas tropicais e subtropicais, bem como à exposição direta ao sol. Existem cerca de 800 subespécies da planta sendo a mais popular a *Ficus benjamina*, que já virou praga no Brasil. Porém, recentemente o ficus está sendo substituído, de modo rápido e hegemônico, pelo *Nin* (*Azadirachta indica* A. Juss).

Ambientalistas e engenheiros florestais vêm advertindo desde algum tempo para a inadequação de ambas a espécies na arborização urbana ou reflorestamento, especialmente do Nin, que chegou ao Brasil amparado por um mito de “árvore milagrosa”, repelente natural etc. Mas, aqui interessa menos o aspecto meramente ambiental ou florestal: interessa mais o aspecto mental em que a arborização predominante com essas espécies está assentada. Não importa, por exemplo, que estejamos no pino do semiárido (como as cidades de Juazeiro e Curaçá), com sol escaldante na maior parte do ano. As árvores plantadas não são para dar sombra ou um pouco mais conforto climático no âmbito das cidades, não é para ajudar no seu arejamento. As árvores são plantadas para serem podadas, do mesmo jeito, no mesmo formato, para serem pés de bolinhas verdes. Passando de uma cidade a outra, sendo observador atento e com um pouco de distanciamento crítico, é impossível não se perguntar que tipo de mentalidade coletiva essa imagem expõe. Essa é a questão mais importante: que ecologia de ideias, de ideação (aliás, que ecosofia) subjaz a essa imagem repetitiva. E se vê pouquíssima iniciativas de enfrentamento não apenas do plantio, mas da poda. Parece haver um pensamento coletivo no qual “uma árvore existe para ser podada”, como se fosse um trabalho de jardinagem. Como disse Guattari (1990), a viagem de uma cidade a outra se converte numa espécie de viagem sem sair do lugar, no seio das mesmas redundâncias de imagens e comportamentos.

Sobre este aspecto da arborização, venho fazendo um conjunto de fotografias dentro um trabalho de registro que chamei de *Primavera Urbana*, feitas todos os anos por ocasião da primavera, com árvores que dão flor, as cidades – ao contrário do Ficus e do Nin. Essas árvores são raras e, geralmente, nas cidades da região semiárida onde me situo (e se situam as cidades de Curaçá e Juazeiro), ficam restritas ao Ipê Amarelo ou Carabeira (*Tabebuia*

caraiíba), em maior número, e a poucas variações de ipês, como o Ipê Roxo (*Tabebuia impetiginosa*) e similares. Porém, nesses registros ainda se sobressai no corpo das cidades a arborização raquítica, centrada no Fícus e no Nin, todos dedicados à poda – restringindo o aspecto estético e elevando o espectro de aridez de nossas cidades, ficando evidente a falta de habito das populações para produzir sombra, arejamento e beleza nas nossas experiências urbanas.

D. Fuleiragem

O mesmo movimento que você pode fazer saindo de qualquer uma das cidades citadas aqui, em relação aos itens anteriores, você pode também fazer em relação ao tipo de música, de dança, de festa, de diversão, de gesto, que predomina em todas elas. O formato é mais ou menos o mesmo: a cidade lhe recebe com o lixo lhe dando boas vindas; a paisagem das ruas e praças rende os seus olhos à aridez das bolotas verdes dos pés de Fícus ou de Nin; e os seus ouvidos têm que se acostumar a um tipo de sonoridade que emana dos sons dos bares – especialmente na “praça principal” da cidade, onde em geral há um ou vários bares equipados com aparelhos de som que levam o nome de paredões, ou são caixas de som ou sons instalados nos porta-malas dos carros... Mas as músicas e o volume com que elas são executadas são sempre os mesmos: em altíssimo volume se executam músicas de um tipo precário de forró, pagode, arrocha, fank ou o chamado “sertanejo universitário”... Nem mesmo Juazeiro, que se nomeia “a cidade onde nasceu a Bossa Nova” (há controvérsias, mas João Gilberto é filho de Juazeiro), escapa a esse mapa estético.

As músicas dessa estética sonora são hegemonicamente alinhadas a uma linguagem cada vez mais chula, cuja metáfora do duplo sentido e da picardia foi abolida em benefício da pura literalidade erotizada. Este é um “modo de semiotização dominante”. Dispensando os nomes das próprias bandas e dos grupos musicais, as letras, refrões e os nomes das músicas são exemplares disso: “Perereca”, “Lapada na Rachada”, “Rala a Tcheca no Chão”, “Rala a Xana no Asfalto”, “Amor de Rapariga”, “Um Carro de Raparigas”, “Abre as Pernas, Mete a Língua”, “69”, “Frango Assado”, “Atoladinha”, “Mete Até Gozar”, “Dá Cachaça a Ela Que Ela Dá”, “Vou te comer, vou te comer”, “Senta no Meu Pau”...

Não é necessário continuar! Há os que virão dizer, novamente, que aquilo que questiono é a legítima expressão de liberdade das pessoas. Outros virão sugerir que questionar isso é questionar o direito de cada um fazer o que bem quiser da sua vida, e que questionar

isso é uma espécie de reação conservadora e moralizante; outros ainda virão afirmar que o questionamento que apresento deixa de ver que “há outras coisas” e que eu estaria operando apenas pelo negativo. A minha questão é se realmente as pessoas têm pelo menos a chance de escolher, se sequer chegam a conhecer outras coisas. Os prefeitos e demais políticos gastam o orçamento que deveria ser destinado às políticas culturais na contratação de bandas deste naipe, alimentando uma indústria do entretenimento especializada em ganhar dinheiro com este tipo de “cultura-mercadoria”, quando poderiam estabelecer outros processos de acesso a estéticas e linguagens variadas. As FMs têm se especializado e se restringido a esse tipo de linguagem, reiterando tal “modo de semiotização dominante” que acarreta em sérios problemas nos processos de sociabilidade e subjetivação das novas gerações.

Diante disso não há como não admitir um certo sufocamento da alteridade, como bem sinaliza Guattari (1990, p. 8):

É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda aspereza. O turismo, por exemplo, se resume quase sempre a uma viagem sem sair do lugar, no seio das mesmas redundâncias de imagens e de comportamento.

O que mais me insulta, aliás, é a banalização da ideia de que este “programa cultural” presente na maior parte de nossas cidades é pura expressão do povo e de uma “natural” gosto popular, isso dito como se o gosto fosse um atributo inato das pessoas, como se ele já não estivesse vampirizado por todas as indústrias, como se a própria “estética da fuleiragem” já não funcionasse como uma espécie de cera nos ouvidos, a danificar o aparelho auditivo, como a cera que Ulisses dispôs nos ouvidos de seus remadores para poder se deleitar com o refinamento perigoso do *canto das sereias* (HOMERO, 2003).

Concluindo

Certamente as reflexões aqui dispostas traem a figura de um *flâneur* desinteressado. Talvez porque, se as circunstâncias de método nos aproximam, as distinções de contexto nos afastam. Em termos de problematização final, resta algo a dizer sobre os vínculos com a questão das Representações Sociais e dos Discursos. Intuo que os modos de nos representarmos (somos honestos, éticos, ordeiros, comprometidos, limpinhos) são traídos pelas próprias imagens. Há toda uma materialidade que testemunha contra nós. Tomo isso

como uma outra representação que nem se vincula ao que nos dizem de nós nem ao que dizemos nós de nós mesmos, mas, decorre do “retrato” do que somos, encarnado na materialidade do corpo das cidades.

Do ponto de vista dos discursos, tendemos a nos indexarmos aos discursos vigentes, a *dêixis discursiva* (MAINGUENEAU, 1997) expõe isso, não livrando o sujeito da enunciação da indexação ao *espírito de bando* ou ao *efeito manada* – e é até difícil encontrar alguém que não declare, por exemplo, que temos que cuidar do meio ambiente e do rio São Francisco, e, por outro lado, o rio continue sendo exaurido por todos, como uma espécie de crime difuso sobre o qual ninguém, individualmente, assume sua parcela de culpa. E as mesmas pessoas que repetem os discursos vigentes sobre o meio ambiente (como um atrelamento a um *aparelho social da enunciação*), são também as mesmas que poluem e expropriam a coisa pública e a natureza, sem com elas se implicarem ou se comprometerem.

As imagens a que recorri não apenas constituem o real, mas são as minhas chaves para problematizar a incongruência e a inadequação do modo como nos representamos. A minha tese básica vai na direção da palavra-chave que nos ofereceu Holanda (1995) há quase um século: “desleixo”. Em que pese nossa conduta pós-moderna (como se fôssemos europeus), parece evidente que não desenvolvemos uma racionalidade básica ou mínima para a gestão de nossas questões coletivas, para melhorar o espectro de nossa vida comum no espaço urbano. E o meio urbano, o meio ambiente, está expondo essa fraqueza, através das imagens da materialidade inerente aos nossos modos de vida.

Referências

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

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. – 10ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. – Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARDIN, Pierre Teilhard de. **O fenômeno humano**. – São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

EUFRASIO, Mário A. **Estrutura urbana e ecologia humana**: a escola sociológica de

Chicago (1915-1940). – São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo: Ed. 34, 1999.

FOCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. – 5ª edição – São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GOMES, Roberto. **Crítica da razão tupiniquim**. – 12a ed. – Curitiba, PR: Criar Edições, 2001.

GONSALVES, Esmeraldo Lopes. **Opara**: formação histórica e social do Submédio São Francisco – Juazeiro, BA: [s.e], 1997.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. – Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. – 26a ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. – São Paulo: Martim Claret, 2003.

KUSKOSKI, Matheus Soares. O animal de rebanho em Nietzsche e o homem de massas em Arendt: paralelos e influências. In: **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, 19, 2/2011, pp.139-155. Disponível online em <<https://www.revistas.usp.br/cefp/article/viewFile/55742/59157>>. Acessado em 08/08/2017.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. – 3ª ed. – Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MORIN, Edgar. **O método IV**: as ideias, a sua natureza, vida, habitat e organização. – Portugal: Edições Seul: Biblioteca Universitária: publicações Europa-América, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris – individualidade e trabalho intelectual. In: **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(1): 11-28, maio de 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Wagner Costa. **A ordem ambiental internacional**. – São Paulo: Contexto, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. – 5ª edição. – São Paulo: Cortez; 2008.

SÊGA, Rafael Augustus. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodolet e Serge Moscovici. In: **Anos 90**. Porto Alegre, n. 13, julho de 2000. Disponível online em <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/13/13art8.pdf>>. Acesso em 06/08/2017.

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

Patricia da Silva Barbosa¹⁹
Carla Conceição da Silva Paiva²⁰

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.

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

¹⁹ Discente do curso de Jornalismo em Multimeios 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.

²⁰ Professora orientadora responsável pelo projeto “Signos de Nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas no cinema brasileiro”, no período de 2000 a 2010.

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 peijas 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)²¹. 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 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

²¹ 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

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 mulherengo 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.

²²Dos catorze signos de nordestinidade existentes, foi observada a reprodução de 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

²² 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 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.

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, 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.

5- CONEXÕES SOBRE REDES SELETIVAS DE CONTEÚDO NA PUBLICIDADE E A FORMAÇÃO DOS AMBIENTES DE AUSÊNCIA

Cecílio Ricardo de Carvalho Bastos²³
Nadja Nayara Nunes Rodrigues de Souza²⁴
Milena da Silva Melo²⁵
Uênia Pereira dos Santos²⁶

Resumo

O Nordeste é a terceira maior região do Brasil e com imensa diversidade cultural, geográfica, climática, na fauna, na flora e nas tradições existentes. Todavia, nas campanhas publicitárias, são percebidas abordagens que se resumem a enfoques de singularidade com a seca, com o analfabetismo e a emigração. Essa última, calcada habitualmente sobre os discursos da busca pela vida melhor e descaracterizada das possíveis ações de construção de uma história compartilhada por nordestinos em território nativo. A memória não veiculada nos meios de comunicação, pela Publicidade, formando o que aqui se sustenta como ambientes de ausência é revelada neste estudo observacional descritivo como um produto de parte das estratégias dos conglomerados midiáticos de massa. O controle desses ambientes por essa cadeia tem desconstruído forças aglutinadoras, associação de atores, culminando no reforço de preconceitos e na manutenção de um território aquecido nas suas qualidades latentes.

Palavras-chave: Publicidade. Representação social. Estereótipo. Nordeste. Juazeiro.

Abstract

The Nordeste is the third largest region in Brazil and with immense diversity cultural, geographic and climatic, in the fauna, the flora and the existing traditions. However, in publicity campaigns, approaches are seen that are limited to singularity approaches to drought, illiteracy and emigration. This last one, usually based on the discourses of the search for the best life and uncharacterized of the possible actions of construction of a history shared by nordestinos in native territory. The memory not published in the media, by Publicity, forming what is here maintained as absence ambiances, is revealed in this observational study descriptive as a product of the strategies of the mass media conglomerates. The control of these ambiances by this chain has deconstructed agglutinating forces, an association of actors, culminating in the reinforcement of prejudices and in the maintenance of a territory lacking in

²³ Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos (PPGESA/UNEB). Professor do curso de Publicidade e Propaganda (FASJ) e Jornalismo em Múltiplos Meios (UNEB). Juazeiro, Bahia, Brasil. E-mail: cecilioricardo@gmail.com.

²⁴ Graduanda em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (FASJ). Juazeiro, Bahia, Brasil. E-mail: nadja_nay@hotmail.com.

²⁵ Graduanda em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (FASJ). Juazeiro, Bahia, Brasil. E-mail: milenaxmelo@gmail.com.

²⁶ Graduanda em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (FASJ). Juazeiro, Bahia, Brasil. E-mail: ueniapereira@hotmail.com.

its latent qualities.

Keywords: Publicity. Representation social. Stereotype. Nordeste. Juazeiro.

Resumen

El Nordeste es la tercera mayor región de Brasil y con inmensa diversidad cultural, geográfica, climática, en la fauna, la flora y las tradiciones existentes. Sin embargo, en las campañas publicitarias, se percibe enfoques que se resumen a enfoques de singularidad con la sequía, con el analfabetismo y la emigración. Esta última, calcada habitualmente sobre los discursos de la búsqueda por la vida mejor y descaracterizada de las posibles acciones de construcción de una historia compartida por nordestinos en territorio nativo. La memoria no difundida en los medios de comunicación, por la Publicidad, formando lo que aquí se sostiene como ambientes de ausencia es revelada en este estudio observacional descriptivo como un producto de parte de las estrategias de los conglomerados mediáticos de masa. El control de esos ambientes por esa cadena ha deconstruido fuerzas aglutinadoras, asociación de actores, culminando en el refuerzo de prejuicios y en el mantenimiento de un territorio apecelado en sus cualidades latentes.

Palabras clave: Publicidad. Representación social. Estereotipo. Noreste. Juazeiro.

Introdução

Concentrar esta discussão sobre aspectos midiáticos do campo da Publicidade em Juazeiro (BA) é, também, enfatizar práticas comunicativas que contribuem para a construção de um imaginário sobre o Nordeste do Brasil. A região possui a maior quantidade de estados (Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe), com uma extensão territorial 1.554.257,0 km². O censo demográfico de 2010 apresentou para essa região um crescimento populacional de 11,19% em relação ao censo de 2000, chegando a 53,1 milhões de habitantes. Apesar de apresentar uma redução habitacional em áreas rurais, a maior parte da população ainda se concentra nessa zona (IBGE, 2010). De acordo com demonstrativos do Banco do Nordeste²⁷, desde 2012 essa região do país tem se tornado cada vez mais urbana, inflando centros comerciais e apresentando faixas de crescimento em todos os estados.

Quanto ao relevo nordestino, possui grandes planaltos, entre eles, o da Borborema (um dos fatores influenciadores pelo baixo índice pluviométrico, segundo estudos), além da Bacia do rio Parnaíba. São encontradas algumas áreas altas e planas que formam exuberantes

²⁷ Disponível em: <<https://goo.gl/kHIuoq>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

chapadas, como a Chapada Diamantina. Em relação ao bioma, predomina o único exclusivamente brasileiro, a caatinga, encravada nas condições semiáridas da região. Apesar da baixa umidade e do baixo volume pluviométrico, algumas áreas do Nordeste também apresentam as seguintes características climáticas: equatorial úmido (presente no oeste do Maranhão, divisa com o Pará), litorâneo úmido (do litoral da Bahia ao do Rio Grande do Norte) e tropical (em parte da Bahia, Ceará, Maranhão e Piauí).

As informações geográficas supracitadas tornam-se importantes de serem ressaltadas quando surge a construção de um Nordeste acorçado na manutenção da aridez mental (SILVA, 2010), restituindo a imagem da paisagem estereotipada, ocupada pelo Ser retirante, ignorante, cangaceiro, machista, matuto e outras qualidades impostas pelo universo criativo dos colonizadores. Na Publicidade, por exemplo, é possível encontrar a exposição de discursos que remetem a uma totalidade de flagelados. A partir de noções pré-construídas, as mensagens são ecoadas em uma constância para atingir a persuasão do receptor, que passa a subjetivar a (des)informação generalizada.

As verdades desse paradigma não costumam sustentar a realidade dos acontecimentos, principalmente, por serem, sobretudo, definições subordinadas a um conjunto de estratégias políticas e econômicas. O ideal arquitetado por estas forças se resume a conceitos que (re)criam a realidade que elas próprias se referem, plurificando cenários ilusórios que abastecem a tese de um Nordeste vassalo. Contudo, somando-se a essa constituição, para Silva (2010, p. 13) também é preciso considerar que “a maioria dos profissionais [...] nem sequer está consciente de que a natureza e dinâmica de sua prática são influenciadas por verdades que o paradigma clássico instituiu sobre o que é a realidade e como esta funciona [...]”.

O presente estudo busca evidenciar, sob a luz de conceitos interdisciplinares da comunicação, da cultura e da ecologia humana, a persistência da invenção de um nordestino (re)criado pela Publicidade através de atuações persuasivas contidas nesse contexto. Foi arranjado e refletido o conceito de natureza morta nordestina na Publicidade, a partir do debruçamento sobre performances publicitárias entre os anos de 2010 e 2016 em Juazeiro (BA), município tão miscigenado e diversificado quanto à própria região que se insere. Para tanto, se valendo do método observacional com inspirações da fenomenologia (MOREIRA, 2002), considerando as várias faces do juazeirense e como ele poderia ser percebido no campo publicitário, a pesquisa nomeia a natureza morta como uma face que não é apresentada e sucumbe em vultos alegóricos dirigidos pelo universo midiático.

Fundamentos teóricos alistados

O processo de comunicação abrange diversos elementos, entre eles, a linguagem e a cultura. Ambos funcionam como engrenagens interferentes na comunicação massiva e seus efeitos sobre a audiência. A cultura é aqui abordada como contexto (GEERTZ, 2008, p.12) e, logo, considera que as subjetividades diferenciam-se com variações de densidade porque toda essa formação também se trata de um evento público. Definir esse alinhamento epistemológico auxilia a compreender as filiações seletivas desta análise a algumas das teorias da Comunicação Social.

No mundo midiaticizado, os atores captam, das mais variadas interfaces, inúmeros conteúdos, impulsionando novas associações e reconfigurações de uma mesma mensagem, constituindo opiniões sobre ela. Ao analisar essa ação, é percebida a presença de um emissor, responsável por instigar e reforçar uma mensagem, além de intensificar sua ressignificação através de outros atores ou a simples disseminação do assunto durante um determinado período.

As distintas escolas da esfera da Comunicação avaliaram os processos com focos em diversos campos de estudos e abordagens, fundamentando as técnicas que até hoje são utilizadas nas diversas produções e disseminação de conteúdo. Para Mattelart & Mattelart (2005, p. 37) “os meios de difusão surgiram como instrumentos indispensáveis a gestão governamental das opiniões”. Assim, considerando tais acepções, pode ser possível disseminar conteúdos e induzir opiniões de maneira programada, ainda que não se possa ter um resultado preciso sobre isso, pois não se deve desconsiderar, claro, as capacidades subjetivas de cada indivíduo.

Partindo do modelo comunicativo de Lasswell (WOLF, 2008), os meios de comunicação podem ser percebidos como decisivos e eficazes no fluxo da informação, mostrando-se bastante persuasivos por meio de estímulos e respostas. Denominada Teoria Hipodérmica, passou a ser considerada obsoleta, ainda que seja base formadora dos estudos, uma vez que analisa de forma simplista todo o ato comunicativo.

O desenvolvimento dos estudos fez com que o conceito de teorias para as massas estabelecesse parâmetros para analisar, por meio de um panorama detalhado, os grupos de pessoas. Mas, segundo Lima (2011, p. 81)

A comunicação de massa não se preocupa com a forma como a economia funciona, interessa muito mais a quantidade de palavras, sons, imagens, letras, músicas, notícias, livros, revistas, canais de rádio [...]. Interessa também o número de pessoas, a audiência para cada um desses meios.

Cada parte desse processo gera dados que são traduzidos em informações sobre os grupos ao qual cada indivíduo pertence. Isso proporciona um poder de aprimoramento da mensagem para a massa. Para Wolf (2008, p. 33)

Persuadir os destinatários é um objetivo possível, se a forma e a organização da mensagem forem adequadas aos fatores pessoais que o destinatário ativa quando interpreta a própria mensagem. Por outras palavras, as mensagens dos meios de comunicação contêm características particulares do estímulo que interagem de maneira diferente com os traços específicos da personalidade dos elementos que constituem o público.

Desta forma, quanto mais informação houver sobre o perfil de cada indivíduo, mais eficaz se torna a manipulação deste, direcionando os conteúdos de forma a alcançar a governança de suas opiniões e ações.

Na década de 1970, a Hipótese do Agendamento foi uma das teorias que despontou e estimulou os estudos da comunicação massiva. Nessa fase, foram reunidas pesquisas preocupadas em analisar e detectar as funções dos meios de comunicação e os efeitos causados sobre a audiência. Wolf (2008, p. 39) sublinha as conclusões das análises de Lazarsfeld, Berelson e Gaudet que reforçam a teoria do agendamento:

É internamente a essas relações sociais que a tendência para desenvolver opiniões compartilhadas pelos outros componentes do grupo salienta a existência dos líderes de opinião e a sua função de mediadores entre os meios de comunicação de massa e os outros indivíduos menos interessados que possuem uma participação menor na campanha [...] O fluxo da comunicação em dois níveis (two-step flow of communication) é determinado justamente pela mediação que os líderes desenvolvem entre a mídia e os outros indivíduos do grupo.

A partir das conclusões desses teóricos, eleva-se a dimensão significativa da *Agenda-setting Theory* na formação de estímulo e resposta, sob a ótica de direcionar as atitudes dos indivíduos envolvidos nos processos de comunicação e a manutenção dos embaixadores de discursos.

Desde a perspectiva de Harold Lasswell de que “a audiência é visada como um alvo amorfo que obedece cegamente ao esquema estímulo-resposta” (MATTELART & MATTELART, 2005, p. 37), novas experiências e contextualizações temporais foram aglutinadas pelos modos do pensar a Comunicação. Mattelart & Mattelart (2005, p. 37), sugere que essa superação foi iluminada por novas concepções sobre a forma como os indivíduos interagem, pois “se existe comunicação é em virtude das diversidades individuais. E se o indivíduo está submetido às forças da homogeneidade ele é capaz de se subtrair a ela”.

No entanto, não é possível desconsiderar, que as relações comunicativas passam por tensões cotidianas, nas quais detalhes pouco discutidos são minimizados em virtude de outros que ganham maior destaque nos veículos de transmissão. Isso remete a problematização, nos variados contextos de ocorrência dessa relação, da ótica do pensar individual. Em suma, essa capacidade é interferida por motivações e

[...] esse interesse é despertado num contexto de economia da atenção no qual os media que utilizamos desempenham um papel fundamental, na medida em que introduzem, amplificam e tornam generalizáveis as tipificações em que se fundam o sistema de relevâncias, ou seja, os interesses relativos das pessoas (CORREIA, 2002, p. 29).

Consequentemente, a frequência com que as mensagens são debatidas vincula-se a um modo de pensar influenciado por uma mídia que tem provocado a formação dos ambientes de ausência da diversidade em distintos contextos. Especificamente, neste caso em foco, em um território nordestino: Juazeiro (BA).

Informações para o realçamento de nordestes

Para cada estado do Nordeste é possível destacar especificidades culturais e linguísticas que apontam para uma operacionalidade de vivências amplamente diversa. Segundo Júlio César Lázaro da Silva (2013), a história da colonização do Brasil marca seu início exatamente no litoral nordestino, quando os colonizadores portugueses chegaram à hoje conhecida Baía de Todos-os-Santos, lugar que era povoado pelos povos indígenas. Esse lugar passou a ser explorado pelos portugueses, sobretudo, por conta das aparentes riquezas e favoráveis condições naturais para a extração de matéria-prima.

A capitalização foi estruturada pelo cultivo e comércio da cana-de-açúcar. Mais tarde, Portugal investiu seus recursos açucareiros, principalmente, em Pernambuco, a partir do trabalho indígena e posteriormente com os negros africanos. O sistema econômico implantado, colônia-metrópole, fez da região Nordeste uma concentração de oligarquias e famílias tradicionais (SILVA, 2013).

A economia açucareira norteou outras atividades, como a criação de gado para o trato da terra e para o abate. Com os recursos rurais, durante quase três séculos, o Nordeste concentrou boa parte da população e da economia do país (SILVA, 2013). Vale ressaltar, que as riquezas naturais e aquelas geradas pelo comércio agrícola atraíram outras nações para esse

território, entre elas, a Holanda, a França e a Inglaterra. Isso impulsionou a miscigenação e provocou a hibridização de culturas.

No século XIX, o Nordeste sofre duras transformações econômicas, com a expansão do capitalismo em nível global (PAIVA, 2014). Passou por modificações territoriais e ações governamentais, entre elas, a Constituição de 1947, em que o governo instituiu o Banco do Nordeste para atuar no então denominado combate à seca (CARVALHO, 2006). Nesse período, a região não englobava mais o território do Maranhão, que só foi reinserido em 1959, durante a Operação Nordeste, outra ação que reforçava o discurso de combate a seca (PAIVA, 2014). Historicamente, as dificuldades econômicas da região foram frequentemente justificadas pela situação climática. Uma espécie de descaracterização das condições naturais do semiárido.

Curiosamente, o Nordeste é o único território nacional em que os seus moradores são, comumente, chamados de nordestinos. Existe um tratamento típico vinculado à região não identificado para outras. Salve os habitantes da região Norte, que em algumas situações são tratados como nortistas, ainda que isso não seja comum. A “superioridade” econômica pode justificar essa imposição dos tipos de tratamento. Sobretudo, para os estados do sudeste do país não existe sequer um termo linguístico oficial para denominar seu povo.

As danças, as vestimentas, as linguagens e as tradições são diferenças culturais que englobam a diversidade existente entre as pessoas, bem como a maneira com que elas interagem entre si. Essa diversificação traz consigo variados sotaques, que por suas peculiaridades naturais, econômicas, sociais e culturais, são variações próximas ao contexto, mas que entre o glocal e o global cada uma tem um pouco da outra (BAGNO, 2007). Porém, o preconceito linguístico é mais uma forma de inferiorizar o outro, estereotipando dialetos e sotaques. Segundo Bagno (2007, p. 46), "toda variedade linguística atende às necessidades da comunidade de seres humanos que a empregam. [...] é também o resultado de um processo histórico próprio, com suas vicissitudes e peripécias particulares".

A cultura nordestina apresenta consigo aspectos ímpares compostos nas manifestações folclóricas e populares, influenciadas por diversos povos como os indígenas, europeus e africanos. Também tem grande contribuição na literatura. Nesse território, nomes como José de Alencar, Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, dentre muitos outros, desenvolveram o processo criativo de suas obras. Ter uma visão perspicaz do seu desenvolvimento e diversificação cultural é enxergar, ainda, o celeiro de artistas da música que o Nordeste sempre se fez. João Gilberto, Luiz Galvão, Luiz

Gonzaga, Chico Science, Raul Seixas, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Bezerra da Silva e tantos outros são ícones perpetuados na história nacional.

O Nordeste comporta grande diversidade produtiva. Além da produção agrícola, a região também é mundialmente conhecida por suas belezas naturais, muito exploradas pelo turismo. Pesquisa feita pelo Ministério do Turismo²⁸ em agosto de 2016 apontou que, no turismo doméstico, mais de 40% dos brasileiros que desejavam viajar escolheram como destino o Nordeste. Dentre esses destinos turísticos, encontra-se o Vale do São Francisco. Essa região envolve cerca de 900 municípios e tem como principal fonte de abastecimento o Rio São Francisco, chamado carinhosamente pelos ribeirinhos de Velho Chico.

Dentre os municípios que se destacam no denominado Vale do São Francisco, está Juazeiro (BA). De acordo com a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), o município encorpa o pólo agroindustrial juntamente com Petrolina (PE), destacando-se como um dos maiores negociadores de frutas do país, alcançando mercados internacionais e gerando milhares de empregos²⁹. Com uma extensão territorial de 6.500.691 km², Juazeiro (BA) tem, segundo o último censo, 197.965 habitantes (IBGE, 2010). Marcado pelo grande trânsito de pessoas, principalmente por ser um grande pólo econômico e acadêmico, é difícil generalizar ponderações culturais sobre a população deste município. A diversidade juazeirense está nos diversos setores: na culinária, na arte, nas tradições, na música e também na religião. Deste modo, existe uma gama de relações a serem reavaliadas pelos discursos do campo publicitário.

A constituição dos ambientes de ausência

Na Publicidade, o nordestino aparece, muitas vezes, associado a signos como a seca e a pobreza. Surge quase como um fantasma advindo da região infértil. É exposto como sertanejo fraquejado e expulso da sua terra pelas adversidades, refugiado na insalubridade dos grandes centros urbanos e na busca por melhores condições de vida. Mas, Albuquerque Júnior (2011, p. 66) lembra que são argumentos construídos através das produções simbólicas e

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta

²⁸ Disponível em: <<https://goo.gl/YGpnn7>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

²⁹ Disponível em: <<https://goo.gl/GpmrOK>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença.

Quando o indivíduo é envolvido por diversas mensagens do universo midiático, ele acolhe interpretações pré-produzidas, elaboradas sob a ótica da aproximação da verdade, sem muito esforço para recombinar outras representações diversificadas do objeto propagado. A representação social, "[...] é uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social" (JODELET, 2001, p. 22).

Ao desenvolver o senso comum, a realidade passa a ser construída sob a ótica minimalista do juízo de interpretação partilhada, mesmo com abordagens implícitas desse saber (CORREIA, 2002). Representando a verdade em virtude da natureza que o cerca, tudo que não é disseminado passa a estar morto e abastecem, assim, os ambientes de ausência. A explicação da imagem icônica de uma determinada porção de indivíduos ganha evidência e sentido ao ser reproduzida, interpretando ou criando o real. Para Sá (2002, p. 44) “[...] a referência às representações como definidoras da identidade de um grupo vai desempenhar um papel importante no controle social exercido pela coletividade sobre cada um de seus membros, no processo de socialização”.

Esse fenômeno pode ser identificado nas técnicas de persuasão das massas, ratificadas pela *Agenda-setting Theory*, quando um emissor cumpre o papel de conduzir uma informação a um receptor, estimulando determinado comportamento ou interpretação, dentro de um roteiro preestabelecido de acordo com as necessidades por ele definidas (CORREIA, 2002). Revela-se, neste momento, o estabelecimento relativo dos ambientes construídos e, conseqüentemente, dos ambientes de ausência.

A xenofobia contra os nordestinos, nesse enlace, não é um comportamento inerente do indivíduo, mas um modo de pensar e agir, possivelmente, potencializado por uma cadeia de funções responsáveis pela criação de um sistema de invisibilidade das características desta cultura. Neste estudo, o que é invisível, categorizado como ambientes de ausência, assume vinculações de existência com a Publicidade, em consonância com Barreto (1981), ao ratificar que as produções desse universo atuam a nível psicológico, conforme valores e atitudes.

Silva (2007, p. 22) afirma que "a invisibilidade é uma das grandes crueldades do preconceito [...] eu não me vejo, eu não sou nada". As representações seletivas, conjugadas com estereótipos e preconceitos, através da Publicidade, costumam ser recebidas pelo receptor como um conhecimento cristalizado (RANDAZZO, 1996). Isso levanta a necessidade de

questionar a natureza desse conhecimento e as relações construídas entre indivíduo e sociedade. A diversidade dos nordestinos, por exemplo, não é evidenciada. Os hibridismos costumam ser (re)enquadrados na noção criativa do colonizador, enquanto que as características protagonistas dos processos, sobretudo aquelas enraizadas na cultura negra e indígena são, com frequência, ofuscadas.

Segundo Randazzo (1996), a Publicidade eficaz se baseia em verdades ou percepções, podendo ser definida como verdade bem contada, que refletem fantasias e sonhos do receptor/consumidor. Compreende-se que ela abastece os ambientes de ausência ao tempo que organiza redes seletivas de conteúdo, integrando representações de interesse amplo do conglomerado midiático-publicitário e criando mitos³⁰. A produção publicitária como campo gerador dos ambientes de ausência, condiciona valores da cultura nordestina sob um combinado de soberba e piedade, estabelecendo impulsos para a formação de representações mentais corrompidas e opostas aos contextos de existência.

O campo social é espaço no qual o espetáculo viabilizado pela Publicidade ganha significado. Também, se apresenta como alvo da relação dos próprios estímulos e repostas. Nesse complexo sistema, destaca-se a mídia como força aliada e com capacidades vultosas. Debord (2003, p. 17) afirma que

O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é o que aparece é bom, o que é bom aparece. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência.

Decorre desta perspectiva a criação de lacunas (não necessariamente vazias), o universo paralelo não apresentado e, por consequência, ausente de significações. Um cartaz de um determinado evento afixado no espaço, por exemplo, isento das nuances identitárias mais próximas, torna-se de imediato um elemento monopolizador da aparência que está em volta.

A mídia nos atinge passiva ou ativamente, de forma positiva ou negativa. Ela é parte da realidade em que vivemos, porém ela também ajuda a criar realidade. A mídia modela a sociedade através de sua capacidade de produzir, ratificar e disseminar representações, e por meio dela cria a nossa visão de mundo, nossa auto-percepção e a percepção da sociedade como um todo, reproduzindo as ideias de grupos detentores de poder de voz pela mídia (NUNES, 2015, p. 34).

Não se trata de desconsiderar as interações sociais, mas as representações mentais são, consideravelmente, mediadas pelos veículos de comunicação e, por conjunto, pela Publicidade. Desta forma, outras perspectivas de mundo ficam limitadas.

³⁰ Para Barthes (2001), mito é uma forma de discurso, um sistema semiológico e uma modalidade de significação.

Pluralidades ocultadas pelas narrativas publicitárias

Michael Pollak (1992) afirma que alguns acontecimentos regionais traumatizam tanto um grupo, que essa memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com grande identificação. Junto com a percepção da terra seca, rachada, o nordestino ainda é percebido (muitas vezes, também se aceita) como povo árido em seu intelecto e na sua cultura, sem conhecimento e sem estudo. Porém, por trás de todo esse estereótipo, reproduzido e reforçado, principalmente pela indústria midiática, existe a ausência criada e constituída por expressões de riqueza latente e inestimável.

A compreensão de que existe um Nordeste não apresentado para as outras regiões não é uma constatação pioneira; ela vem sendo desenvolvida em diversas análises fenomenológicas. Paiva (2014) afirma que existe uma forte cultura de homogeneização do Nordeste em documentos cinematográficos, literários, jornalísticos e artísticos. Desta forma, verifica-se a necessidade de despontar as características não expostas, além dos objetos que se formam nas consciências e designam-se em palavras.

Em Juazeiro (BA), a partir do recorte temporal destacado neste estudo, é possível ratificar a tese ao averiguar características ocultadas e comportamentos não ditos pelas representações da Publicidade, que asseguram a pluralidade cultural do município. Na gastronomia, existe uma diversidade de sabores, podendo encontrar transversalidades entre a culinária local e a oriental. Não especificamente, nas manhãs, come-se cuscuz ou mesmo sarapatel. Mas, assim como em outras regiões, o pão francês também é servido nas mesas dos juazeirenses. O arroz com feijão brasileiro é consumido regularmente e restaurantes *gourmets* ou pizzarias se mantêm frequentados.

Na música, durante o Festival Edésio Santos da Canção, uma mostra competitiva de composições inéditas e *shows* musicais que ocorre anualmente no município, são apresentadas produções de diferentes ritmos e o autêntico forró quase que não é executado. A tribo do rock costuma se reunir na orla da cidade em eventos como “A Praça Convida” e “Rock na Praça”. O Festival Internacional da Sanfona, outro grande evento do município, tem garantido o conhecimento das associações culturais cultivadas em torno do simbólico instrumento presente no imaginário da região. É interessante ressaltar que a cidade também já acolheu eventos voltados para o público que aprecia a cultura de *animes*, *games*, histórias em

quadrinhos, filmes, séries e afins, a exemplo do Projeto Otaku (2017) e a terceira edição do Shinobi Festival (2017).

A lista com nomes de artistas renomados não é curta: o caricaturista Miécio Caffé, o fotógrafo Euvaldo Macedo Filho, o cantor e compositor João Gilberto, o artista plástico Antônio Carlos Coelho de Assis (Coelhão), o poeta e músico Luís Dias Galvão. São muitos, e uma nova geração mantém acesa a chama criativa da multiculturalidade local. A diversidade juazeirense passa a desembaçar quando o lugar é visto com um olhar mais curioso e atento, não centralizando no que é acreditado, mas no que ainda deve ser explorado.

Considerações finais

Análises de novelas, filmes, documentários, matérias jornalísticas e peças publicitárias, possibilitam identificar certas características do estereótipo nordestino. Paiva (2014, p. 115) assegura que, na produção audiovisual da década de oitenta, a essência nordestina pode ser resumida em uma “existência trágica, que se traduz em dor, fome, miséria e morte”. Ainda hoje não se verifica profunda mudança sobre as paisagens construídas que se mantêm a conotar o reforço destes aspectos. Repercute-se os retirantes, os analfabetos, os humildes, os sofredores, os coronéis, os religiosos, os brutos, os inocentes, o ser paspalhão. Peculiaridades, criadas e alimentadas intencionalmente pela máquina midiática, beiram uma espécie de esforço para fortalecer na natureza humana nordestina os estereótipos que reacendem, no imaginário coletivo, o ideal do povo submisso.

Em 2011, a Associação Brasileira de Agências de Publicidade (ABAP) realizou um evento denominado “Nordeste, a bola da vez”, reunindo 800 empresários e diretores de grandes anunciantes³¹. A pauta do evento estava em torno do potencial da região que mostrava consideráveis crescimentos econômicos em comparação com períodos anteriores. Porém, pouca ou nenhuma discussão circulou sobre as práticas publicitárias desenvolvidas. Amplificaram-se as deficiências de informação cultural decorrentes da importação de modelos publicitários dos centros econômicos do país e podaram a emancipação das propostas regionais.

As campanhas publicitárias produzidas em Juazeiro (BA) dificilmente ressaltam operacionalidades empenhadas em transmitir uma representação que proporcione uma

³¹ Disponível em: <<https://goo.gl/CJRd9E>>. Acesso em: 13 maio 2017.

aproximação com a cultura local. É notória, por exemplo, a ausência da exploração de aspectos físicos comuns ao povo regional. As peças publicitárias tendem a considerar e reproduzir os usos de um padrão de beleza, predominantemente, eurocêntrico. Não contribui para o desencorajamento da ameaça perigosa dos estereótipos. Implica questionar, portanto, estruturas produtoras da Publicidade que repetem modelos condicionados, exclusivamente, por estatísticas. Os anseios dos coletivos, consumidores ativos e em conflito com os efeitos de longo prazo da mídia, eclodem contextos que se fazem na (e pela) diversidade. Justamente por essa e outras arguições acadêmicas que a Publicidade não pode se furtar de uma matriz criada, também, por ela própria, que é a dimensão da ausência onde, preocupantemente e ainda que ocupe outros pólos de emissão, tem habitado toda uma natureza cultural nordestina.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. 49. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

BARRETO, Roberto Menna. **Análise transacional da propaganda**. 4. ed. São Paulo: Summus, 1981.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Rita Buongermino (Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/54238/mod_resource/content/1/BARTHES-Roland-Mitologias.pdf>. Acesso em: 18 maio 2017.

CARVALHO, Luzineide Dourado. A emergência da lógica da “convivência com o Semi-árido” e a construção de uma nova territorialidade. In: RESAB, Secretaria Executiva. **Educação para a convivência com o Semiárido: reflexões teórico-práticas**. 2. ed. Juazeiro: Resab, 2006. p. 19-41.

CORREIA, João Carlos. Comunicação, mundo da vida e reificação. In: CORREIA, João Carlos (Org.). **Comunicação e poder**. Covilhã: Labcom, 2002. p. 19-55. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110826-correia_comunicacao_poder.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Railton Sousa Guedes (Trad.). São Paulo: Coletivo Periferia/e-BooksBrasil, 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/resultados.html>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

JODELET, Denise. **As representações sociais**. 4. ed. Lilian Ulup (Trad.). Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

LIMA, José Aloísio Nunes de. Teoria da comunicação: um panorama crítico e comparativo. 1. ed. Maceió: EDUFAL, 2011.

MATTELART, Armand; MATTELART Michèle. **História das teorias da comunicação**. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Thomson Pioneira, 2002.

NUNES, André Almeida. O uso do humor como elemento formador de representações na mídia. In: BRAGA, Claudomilson Fernandes; CIRINO, José Antônio Ferreira (Orgs.). **Representações sociais e comunicação: diálogos em construção**. Goiânia: UFG/FIC/PPGCOM, 2015.

Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=5ivHBwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=representa%C3%A7%C3%B5es+sociais&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>
Acesso em: 10 mar. 2017.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?: análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta**. 2014. 317 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284999/1/Paiva%2c%20Carla%20Conceicao%20da%20Silva_D.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2017.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

RANDAZZO, Sal. **A criação de mitos na Publicidade: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

SÁ, Celso Pereira de. **Núcleo central das representações sociais**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SILVA, Benedita da. Invisibilidade como instrumento de exclusão. In: RAMOS, Sílvia. **Mídia e racismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

SILVA, José de Souza. Aridez mental, problema maior: contextualizar a educação para construir o dia depois do desenvolvimento no semi-árido brasileiro. In: Seminário nacional sobre educação contextualizada para a convivência com o Semi-árido brasileiro, 2010, Campina Grande. **Resumos...** Campina Grande: Embrapa/INSA, 2010. Disponível em: <<http://www.insa.gov.br/~webdir/snecsab/ppt/ppt06.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

SILVA, Júlio César Lázaro da. História econômica da região Nordeste. **Brasil Escola**, 2013. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/brasil/historia-economica-regiao-nordeste.htm>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. Karina Jannini (Trad.). 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

6- Água no Semiárido: discursos e práticas divergentes

Neucimeire Santos de Souza³²
Carla Conceição da Silva Paiva³³

Resumo

Bem natural e recurso hídrico essencial ao consumo humano, animal e para o uso na produção agrícola, a água no Semiárido brasileiro é envolvida por interpretações distintas, o que determina a construção de dois divergentes discursos a seu respeito. Um, enfatiza a sua escassez como causa motriz da seca e da pobreza nessa região, enquanto no outro, ressalta-se o número reduzido de políticas públicas para captação e estocagem e a concentração das águas como um problema que agrava a vida dos povos no Semiárido. Face ao exposto, pretendemos compreender como essas proposições se estabelecem em jornais, livros didáticos e produções literárias, fazendo uma análise da produção imagética sobre o Semiárido. Será utilizado como base de contraponto as propostas advindas da ideia de “Combate à seca” e de “Convivência com o Semiárido brasileiro”.

Palavras chave: Água; Semiárido; Livro didático, Jornalismo; Literatura.

Abstract

As a natural patrimony and essential resource for human and animal consumption and for use in agricultural production, water in Brazilian Semi-Arid is involved by different interpretations, which determines the construction of two divergent discourses about it. One emphasizes its scarcity as the driving factor of drought and poverty in this region, while, in the other, the reduced number of public policies for capture and storage and the concentration of water in the Northeast is highlighted as a problem that aggravates the life of the people in the Semi-Arid. We intend to understand how these propositions are established in newspapers, textbooks and literary productions that deal with the region, using as our basis the proposals arising from the idea of "Combating drought" and "Living with the Semi-Arid."

Keywords: Water; Semi-Arid; Textbook; Journalism; Literature.

Resumen

Bien natural y recurso hídrico esencial para el consumo humano y animal y para el uso en la producción agrícola, el agua en el Semiárido brasileño está envuelta por interpretaciones distintas, lo que determina la construcción de dos divergentes discursos a su respecto. Uno, enfatiza su escasez como causa motriz de la sequía y la pobreza en esa región, mientras que en el otro, se resalta el número reducido de políticas públicas para captación y almacenamiento y la concentración de las aguas en el Nordeste como un problema que agrava

³² Estudante do oitavo período de Jornalismo em Múltiplos Meios pela Universidade do Estado da Bahia, UNEB - Departamento de Ciências Humanas, Campus III - Juazeiro-BA, Brasil. Voluntária de Iniciação Científica, no período de 01/08/2015 a 31/07/2016, dentro do subprojeto de pesquisa Signos de nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas presentes no cinema brasileiro e a influência euclidiana.

³³ Professora orientadora responsável pelo projeto.

la vida de los pueblos en el semiárido. A la vista de lo expuesto, pretendemos comprender cómo estas proposiciones se establecen en periódicos, libros didácticos y producciones literarias que versan sobre la región, utilizando como base las propuestas surgidas de la idea de "Combate a la sequía" y de "Convivencia con el Semiárido".

Palabras clave: Agua; Semiárido; Libro didáctico; Periodismo; Literatura.

Introdução

Há milhões de anos, o território que, hoje, é o Semiárido brasileiro estava no fundo do mar. Com o movimento das placas tectônicas, essa região se elevou passando a integrar a terra firme (MALVEZZI, 2007). Já no último período glacial, há cerca de 10.000 a 8.000 anos, essas terras eram muito chuvosas, possuía vegetação semelhante à Mata Atlântica, com a presença de animais de grande porte como o Glyptodon, uma espécie de tatu que tinha o tamanho de um fusca (SCHISTEK; CARVALHO, 2013). Com o fim da era glacial, fatos paleogeográficos e paleoecológicos desencadearam “uma dinâmica ambiental que possibilitou a mudança climática do clima tropical, mais úmido para o mais seco, semiárido, formando as vegetações da Caatinga e do Cerrado no Brasil” (SCHISTEK; CARVALHO, 2013, p. 24).

As diferenças se acentuaram, a vegetação ficou mais rala, surgiram animais menores e apenas um rio passou a cruzar o Semiárido, o São Francisco (MALVEZZI, 2007), mas veremos adiante que a região tem acesso a outras bacias hidrográficas. Essas mudanças climáticas não tornaram o território menos fértil, o bioma caatinga já mostrava, nesse período, sua resistência. E hoje, de acordo com a delimitação oficial de 2005, ocupando uma área de 969.589,4 km² entre os estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe, além do norte de Minas Gerais (SCHISTEK, CARVALHO, 2013), estudos mostram as potencialidades e possibilidades de vida digna para os povos que habitam a região.

É preciso destacar que apesar do Semiárido ocupar grande espaço da região Nordeste, este abrange também uma parte da região Sudeste do Brasil. Desse modo, utilizar a palavra “Nordeste” para se referir à região Semiárida acaba levando à uma homogeneidade equivocada. Bem como, utilizar a expressão “sertão nordestino” para referir-se ao Semiárido brasileiro é algo inapropriado (MALVEZZI, 2007), já que nem todo território Semiárido localiza-se no Nordeste. Além disso, o termo “sertão” ou “sertões” é entendido como “sinônimos tradicionais de lugares distantes, inacessíveis, espaço do atraso e das populações

rústicas” (MALVEZZI, 2007, p. 9), existindo assim, vários sertões pelo Brasil.

Voltando às características da região, de acordo com o Instituto Nacional do Semiárido – INSA (2011), essa é uma área de grande biodiversidade, onde foram identificados mais de 600 tipos de árvores. Se comparado com toda a Europa, representa um número significativo, já que nesse continente apenas 100 espécies foram identificadas. “Existe uma grande variedade de matas na caatinga (por exemplo: caatinga densa, arbustiva) caracterizando grande variabilidade deste ambiente, o que enseja a denominação, no plural, de caatingas” (p. 4). O INSA ainda salienta que “a marca da região semiárida é a heterogeneidade de seus geoambientes ou de suas paisagens” (p. 4).

Segundo Andrade (1998 apud CARVALHO 2004), essa heterogeneidade apresenta “grandes pediplanos, drenados pelos principais rios da região – Rio São Francisco, Parnaíba, Piranhas-Açu, Jaguaribe, etc. – ora com serras e chapadas que se alteiam sobre o pediplano e apresentam um clima úmido e sub-úmido” (p. 14), áreas conhecidas como brejos. Para Malvezzi (2007), a caatinga possui boa capacidade de regeneração, sendo “perfeitamente adaptada ao clima e aos solos locais. É um erro considerá-la como um bioma pobre em biodiversidade vegetal e animal, uma espécie de deserto” (p. 56-57).

Essa última proposição de Malvezzi (2007) se dá pelo fato de algumas características do Semiárido serem apontadas de modo estereotipado. Em contraponto à variedade ambiental, descrita anteriormente, a região apresenta-se muitas vezes ressequida e desnuda com aparência cinza, aspecto que concebe a nomenclatura caatinga, originária da língua indígena tupi-guarani, que quer dizer mata branca. “Este feitiço geral de paisagem adusta e hostil durante a maior parte do ano é tomado por muitos como desolador, decerto em função da aparência sem vida da maioria das plantas, do calor escaldante e da luminosidade excessiva” (MACIEL; PONTES, 2015, p. 20).

Como as chuvas no Semiárido brasileiro são irregulares no tempo, no espaço e no volume de precipitação (CARVALHO, 2004) são frequentes os períodos de seca que acometem a região. Para o INSA (s.d.), a seca é “um fenômeno que ocorre naturalmente quando a precipitação registrada é significativamente inferior aos valores normais, provocando um sério desequilíbrio hídrico que afeta negativamente os sistemas de produção dependentes dos recursos da terra” (p. 1). Os resultados desse fenômeno da natureza são comumente vistos em jornais, produções fílmicas e literárias com imagens de chão rachado, carcaça de cabeça de gado, magreza e fome nas pessoas e animais do Semiárido.

De acordo com Albuquerque Júnior (1999), um fator vai agravar e substanciar a

imagem negativa desse território. Entre 1877 a 1879, uma seca teve repercussão nacional pela imprensa, atingiu setores dos proprietários de terra que conseguiram, junto ao Parlamento do Brasil, grande quantidade de recurso para superar os problemas advindos da estiagem prolongada. Tem-se então, a descoberta de uma arma poderosa, a seca servia “como um tema que mobilizava, que emocionava, que podia servir de argumento para exigir recursos financeiros, construção de obras, cargos no Estado, etc.” (p. 58). Desse modo, “as bancadas nortistas conseguem incluir, já na Constituição de 1891, o artigo 5º, que obrigava a União a destinar verbas especiais para o socorro de áreas, vítimas de flagelos naturais, abrangendo aí as secas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 70).

Esse autor vai além, afirmando que com a criação de órgãos como a Inspetoria de Obras Contra as Secas – IOCS, em 1909, que torna-se tempos depois o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas – DNOCS, os intelectuais e políticos ligados a essas instituições “tentam construir uma imagem e um texto único, homogêneo para a região, acabando com os vários Nordeste que entupiam as livrarias, uns sinceros, outros não. O Nordeste devia ser visto e lido numa só direção para que seu efeito de verdade fosse eficiente politicamente” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 70). Desse contexto derivam os termos “indústria da seca” e “combate à seca”, ambos voltados para o assistencialismo e para criação de políticas paliativas que não vão “ao fundo das questões estruturais da pobreza e do atraso sócio-econômico do Semiárido” (CARVALHO, 2011, p. 178).

A literatura e o cinema contribuem no discurso distorcido sobre Semiárido com produções como o livro *Os sertões – campanha de Canudos* (1902) de Euclides da Cunha, um marco na produção literária do país, considerado por Debs (2007) como a primeira representação histórico científica da região Semiárida presente no Nordeste e um dos “mitos fundadores da sociedade brasileira” (p. 26). Em diversos momentos dessa obra, Euclides da Cunha descreve um sertão como o único no Brasil e com aspectos de deserto, monótono, tórrido, que maltrata as pessoas que nele vivem. Apesar de explicar, em algumas passagens da obra, que escrevia suposições, como disse ainda no capítulo sobre a terra: “O que se segue são vagas conjecturas. [...] O que escrevemos tem o traço defeituoso dessa impressão isolada, desfavorecida, ademais, por um meio contraposto à serenidade do pensamento, tolhido pelas emoções da guerra” (CUNHA, 2000, p. 27-28), *Os sertões* é considerado, por algumas pessoas, como um importante auxílio na compreensão do homem sertanejo e do Semiárido, ampliando o modo de entender a cultura brasileira (BARONI, 2011).

Na literatura, outras produções como *O Quinze* (1930) de Raquel Queiroz e *Vidas*

Secas (1938) de Graciliano Ramos prosseguem abordando aspectos semelhantes da região Semiárida. Em consequência, obras cinematográficas, intensificadas a partir do Cinema Novo, em 1960, e inspiradas nesses escritos, começam a reproduzir as mesmas imagens do Semiárido, surgindo produções como Guerra de Canudos (1997) de Sérgio Rezende, Nordeste Sangrento (1963) dirigido por Wilson Silva e Vidas Secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Tais filmes trazem a ideia de que essa região nordestina é permeada pela violência, pela seca que castiga animais e pessoas da região, obrigando-as a migrar, o que impossibilita a estadia digna e o plantio sustentável por conta da falta de água.

Esta, como um recurso hídrico, torna-se então um foco da política compensatória salientada por Albuquerque Júnior (1999). Ações emergenciais para “combater a seca” passam a ser constantes, marcadas pela construção de grandes obras hídricas no interior nordestino como o açude do Cedro de Quixadá, no Ceará, na década de 1880 – 1890 (DNCOS, [s.d.]) e a barragem do açude de Cocorobó, localizada em Canudos-BA e construída entre 1951 a 1967 (DNOCS, [s.d.]). Outra grande obra é a Usina Hidrelétrica de Sobradinho entre 1973 a 1979, que segundo a Companhia Hidrelétrica do São Francisco – CHESF, responsável pelo empreendimento, tem a pretensão de, além da função de gerar energia elétrica, ser a principal fonte de regularização dos recursos hídricos da região (CHESF, [s.d.]).

Entretanto, contrariando a lógica do “combate” e “indústria da seca” a partir dos anos de 1980 se intensificam no Semiárido ideias e ações que visualizam as potencialidades e viabilidades dessa região, através da Proposta da Convivência com o Semiárido, encabeçada por organizações populares, comunidades eclesiais de base (CEBs) e movimentos sociais. Malvezzi (2007) salienta que “o segredo da Convivência está em compreender como o clima funciona e adequar-se a ele. Não se trata mais de acabar com a seca, mas de adaptar-se de forma inteligente” (p. 12).

Para Carvalho (2004), começa a ganhar destaque no Semiárido “as ideias do desenvolvimento integrado sustentável, que vai se efetivando aqui e ali, através da agroecologia; das cisternas familiares de captação da água de chuva nos telhados, garantindo água de chuva para o consumo humano e também visando a produção” (p. 23).

Fica explícito que, com o passar dos anos, a região Semiárida ganha duas formas distintas de interpretação tendo em ambas a água em evidência. Percebe-se também que nessas concepções o recurso hídrico está imbricado em uma divergência inquietante, ora marcado pela ausência, ora identificado pela presença satisfatória. Desse modo, pretendemos

analisar como a água se torna um fator determinante para a construção desses diferentes discursos sobre a mesma região. Para isso, utilizaremos literaturas, livros didáticos e produções jornalísticas que versam sobre o Semiárido, sabendo que tal recurso hídrico é de suma importância para a vida dos povos no Semiárido e tendo a consciência de que elucidar as características do clima semiárido e do bioma caatinga é uma das maneiras de encontrar ações e políticas eficazes para o bem viver nessas terras.

Água no Semiárido: presença satisfatória, acesso urgente

A proposta da Convivência com o Semiárido despertou interesse de órgãos, instituições e pessoas da sociedade civil em entender e conhecer esse clima, muitos estudos foram/são feitos apontando aspectos pouco divulgados, como veremos adiante. Em relação à água, pesquisadores mostram que o Semiárido brasileiro é o mais chuvoso do mundo com precipitação entre 200 a 800 mm por ano (CARVALHO, 2004; MALVEZZI, 2007), um número significativo já que, em outras regiões semiáridas do planeta, as precipitações ficam em torno de 250 a 700 mm anuais (CIRILO, FERREIA e CAMPELLO NETO, 2007 apud PONTES, 2010).

Apesar disso, comparando com as demais regiões do Brasil, o Nordeste é o território que detém menor quantidade de água no país, 3%, enquanto o Norte tem cerca de 70%, o Centro Oeste 15%, o Sul e Sudeste 6%. De acordo com os estudos da Organização das Nações Unidas, ONU (apud MALVEZZI, 2007), nem mesmo Pernambuco, o estado com menor quantidade de água por pessoa, em média 1.270m³, se enquadra na faixa de escassez, caracterizada, quando a quantidade está a abaixo de 1.000 m³. O Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada, IRPAA ([s.d.]) afirma que a precipitação de água neste Semiárido é suficiente para garantir a sobrevivência humana e animal, mesmo com chuvas irregulares no tempo e no espaço (SCHISTEK, CARVALHO, 2013).

Percebemos, portanto, que o problema não está na ausência da chuva, como relata Euclides da Cunha (2000), quando salienta que os leitos que armazenam a água no sertão encontram-se, na maioria das vezes, secos e a chuva, para enchê-los, é breve e rara. Na verdade, a questão preocupante se desloca para a quantidade de água que é evaporada, os números atingem cerca de 3.000 mm por ano (ASA BRASIL, [s.d.]), muito maiores do que os dados de precipitação, provocando um déficit hídrico desafiador. Além disso, o subsolo

Semiárido do Brasil é formado por 70% de rochas cristalinas “o que dificulta a formação de mananciais perenes e a potabilidade da água, normalmente salinizada” (MALVEZZI, 2007, p. 10).

Elucidada essas questões, a busca passa a ser por tecnologias que armazenem a água que cai da chuva e que impeçam a evaporação da mesma. Para Malvezzi (2007) fica claro que o problema não é a falta de água, mas o acesso a ela. Ainda segundo ele, “desde que começaram a surgir grandes obras de armazenamento de água na região Semi-árida, ela também está apropriada, seja dentro de propriedades privadas, seja dentro de mananciais que não têm adutoras para conduzir essa água até as populações mais necessitadas” (p. 62).

De acordo com o IRPAA ([s.d])

(...) ainda não é comum a preocupação por parte dos governos de captar e armazenar a água das chuvas com estruturas à prova da evaporação e próximo às casas dos lavradores e lavradoras. Necessita-se de um plano de infraestrutura hídrica descentralizada. Grande parte da população ainda não possui e não tem condições de construir seus reservatórios com recursos próprios. Esses fatores contribuem para que no período de seca, a população fique na dependência do carro-pipa e vulnerável à manipulação por parte de alguns políticos (p.2).

Tal contexto pode ser visto atualmente em produções musicais, como a canção “Chuva de Honestidade” (2016), de autoria do cantor Flávio Leandro:

Quando o ronco feroz do carro pipa, cobre a força do aboio do vaqueiro
Quando o gado berrando no terreiro, se despede da vida do peão
Quando verde eu procuro pelo chão, não encontro mais nem mandacaru
Dá tristeza ter que viver no sul, pra morrer de saudades do sertão

Eu sei que a chuva é pouca e que o chão é quente,
Mas, tem mão boba enganando a gente, secando o verde da irrigação
Não! Eu não quero enchentes de caridade, só quero chuva de honestidade
Molhando as terras do meu sertão

Eu pensei que tivesse resolvida, essa forma de vida tão medonha
Mas, ainda me matam de vergonha, os currais, coronéis e suas cercas
Eu pensei nunca mais sofrer da seca, no nordeste do século vinte e um
Onde até o voo troncho de um anum, fez progressos e teve evolução

Israel é mais seco que o nordeste, no entanto se veste de fartura
Dando força total a agricultura, faz brotar folha verde no deserto
Dá pra ver que o desmando aqui é certo, sobra voto, mas, falta competência
Pra tirar das cacimbas da ciência, água doce que serve a plantação

A música denuncia possíveis irregularidades nas políticas públicas implantadas no Semiárido, anuncia a presença de coronéis e de suas artimanhas no controle e posse da água ainda nos dias atuais e questiona a construção de estratégias e estudos que façam a região

Semiárida brasileira avançar, como acontece em outros lugares que apresentam mesmo clima. Além da literatura, já mencionada neste trabalho, alguns livros didáticos, em número ainda reduzido, têm se encarregado de agregar outros olhares para o Semiárido. A coleção *Educação de jovens e adultos no Semi-árido brasileiro* (2007) traz assuntos como a diversidade da fauna e flora da região, reflexões sobre as identidades sertanejas e acesso à água e à terra numa perspectiva voltada à discussão e formação política dos alunos. Essa obra também aborda a “indústria da seca” e afirma que grupos políticos e econômicos estão “divulgando uma situação de calamidade pública, essa elite consegue ajuda governamental – como anistia de dívidas, verbas de emergência e renegociação de empréstimos. Tais auxílios nem sempre beneficiam a população afetada pela estiagem” (EDUCAÇÃO, 2007, p. 57).

Água no Semiárido: escassez e miséria

Como mencionamos anteriormente, ainda são poucos os livros escolares que se propõem a elucidar as potencialidades do Semiárido brasileiro. Para Schistek e Carvalho (2013), nessas produções, a região tem sido apresentada “pela negação, pela hostilidade e pela estereotípiã, para com sua natureza, seus ícones formadores da identidade cultural-territorial e de suas gentes. Nessa negação, a caatinga aparece como ‘vegetação morta’, o sertanejo como ‘rude’, o índio como ‘hostil’ etc.” (p. 15).

Em algumas dessas obras, podemos perceber que a nomenclatura Semiárido também não é identificada. Nos livros *Segredos da Bahia* (DIEZ, 1998) e *História: Bahia* (SILVA; CHIANCA, 2004) são utilizados os termos “interior” ou “sertão” para se referir às regiões afastadas no litoral baiano. De acordo com Carvalho (2012), o Semiárido é apenas “um dos tantos ‘sertões’ presentes na territorialidade brasileira” (p. 87). Assim como essas produções didáticas, o livro *Histórias nas trilhas da Bahia* (RIBEIRO, 2008) não problematiza a questão da água no Semiárido, apesar de uma página da obra se referir à transposição do Rio São Francisco e fazer menção ao combate à seca.

A transposição do rio São Francisco tem sido justificada como uma forma de combater a seca. Os que são contrários a esse projeto dizem que ele traz problemas ambientais e sociais tão grande que não compensaria fazer a transposição. Afirmam ainda que existem outras alternativas mais baratas e eficientes para resolver o problema da seca no Nordeste (RIBEIRO, 2008, p. 55).

É perceptível que esse texto não aprofunda a reflexão sobre a transposição das águas

do rio São Francisco, o que pode deixar o leitor sem a compreensão precisa do fato, além de não promover em sala de aula um debate profícuo. Esses livros se dedicam, majoritariamente, a tratar de assuntos relacionados a cidades litorâneas e, quando abordam o “interior” da Bahia, fazem menção a temas conhecidos, como o vaqueiro, a Guerra de Canudos e Lampião.

Já o conteúdo dos jornais sobre a região segue um raciocínio semelhante. Geralmente, as reportagens, nos mais variados veículos de comunicação, são produzidas, ressaltando a imagem do Semiárido como um lugar ressequido. Um exemplo foi a matéria exibida, no dia 16 de fevereiro de 2017, no programa Bom Dia Brasil, da Rede Globo, intitulada “Chuva no Nordeste não resolve problema da seca e causa transtorno”. Os repórteres, em diferentes lugares da região, mostraram onde havia chovido em abundância, mas alegavam que a precipitação não solucionou a estiagem, pelo contrário, trouxe problemas urbanos e fez mais de 150 municípios continuarem em situação de emergência. Por não fazer alusão à característica do Semiárido de possuir chuvas irregulares no tempo e espaço, essa reportagem deixa entender que nem mesmo a água que cai do céu é suficiente para resolver os problemas de escassez na região.

Visto dessa forma, ou o Semiárido é um território inabitável ou a resolução dos seus agravos deve vir, não de condições naturais como a chuva, mas talvez, de ações humanas como as grandes obras governamentais. Para corroborar essa suposição, ao final da matéria, a apresentadora e jornalista Ana Paula Araújo comenta: “É, tem que melhorar a estrutura para captar a água que agora está caindo por lá” (CHUVA, 2017). A afirmação é propositiva, mas não faz parte do conteúdo da reportagem, o que acaba por deixá-la solta e sem provocações ao telespectador.

Considerações finais

A representação do Semiárido brasileiro é marcada por dois discursos sobre a presença da água nesse território, tendo como marco, de um lado, a proposição do combate e indústria da seca que encabeçam a ideia de que essa região não tem condições hídricas suficientes para alavancar seu desenvolvimento, explorando a imagem que, mesmo quando chove, sua população continua sofrendo e tendo consequências negativas, tais como a fome, a migração, a pobreza e a dependência das ações estatais.

De outro lado, embasado na ideia de convivência, há o entendimento de que o

Semiárido é um lugar viável, onde, mesmo com chuvas inconstantes, é possível dessedentar animais, plantar e saciar as necessidades humanas. O que está ausente não é a água, mas as condições de possuí-la, seja por meio de tecnologias acessíveis, de políticas públicas condizentes ou democratizando o acesso aos reservatórios que estão sob o domínio de poucos.

Além disso, percebemos que a presença satisfatória da água no Semiárido brasileiro não é tema de muitos livros didáticos, tão pouco de reportagens jornalísticas, o que leva a sociedade à falta de conhecimentos das condições e estudos hídricos realizados por órgãos de importância para a região, como o INSA. A persistência em tratar o Semiárido pela ótica da falta de água permite que se forme um imaginário social permeado pela estereotipia e que nega o acesso das pessoas à informação e conhecimento das pesquisas e avanços que acontecem nesse território.

Referências

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

BARONI, Alice. Guerra de Canudos: uma leitura euclidiana. In: **8º Encontro Nacional de História da Mídia**, 2011, Guarapuava PR. Anais: ALCAR. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Guerra%20de%20Canudos%20uma%20leitura%20euclidiana.pdf/view>> Acesso em 22.04.2016.

CARVALHO, Luzineide Dourado. A contribuição da educação contextualizada para a relação natureza, cultura e território no semiárido brasileiro. In: **Educação contextualizada fundamentos e práticas**. Juazeiro-BA: UNEB/Departamento de Ciências Humanas- Campus III/UNEB/NEPEC-SAB/MTC/CNPQ/INSA, 2011.

_____. A emergência da lógica da “convivência com o semi-árido” e a construção de uma nova territorialidade. In: **Educação para a convivência com o semiárido: reflexões teórico práticas**. Juazeiro-BA: Secretaria Executiva da Rede de Educação do Semiárido Brasileiro, 2004.

_____. **Natureza, território e convivência: novas territorialidades no Semiárido brasileiro**. Jundiá: Paco Editorial, 2012

CHESF. **Sobradinho** – Descrição e aproveitamento de Sobradinho. [s.d.], não paginado. Disponível em: <<https://www.chesf.gov.br/SistemaChesf/Pages/SistemaGeracao/Sobradinho.aspx>>. Acesso em 09. Abr .2017

CHUVA de honestidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CUUNteLy6BQ>>. Acesso em 04. Jun. 2017

CHUVA no Nordeste não resolve problema da seca e causa transtorno. 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2017/02/chuva-no-nordeste-nao-resolve-problema-da-seca-e-causa-transtorno.html>>. Acesso em 26. Jun. 2017

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. 39ª ed. Rio de Janeiro: Publifolha, 2000.

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

DIEZ, Albani Galo. **Segredos da Bahia**, 4. História. São Paulo: FTD, 1998

DNOCS. **Açude Cedro**. [s.d.], não paginado. Disponível em: <<http://www.dnocs.gov.br/barragens/cedro/cedro.htm>>. Acesso em 09. Abr. 2017

_____. **Açude Cocorobó**. [s.d.], não paginado. Disponível em: <<http://www.dnocs.gov.br/barragens/cocorobo/cocorobo.htm>>. Acesso em 09. Abr. 2017

EDUCAÇÃO de jovens e adultos no Semi-árido brasileiro. Org: Ângelo Custódio Neri de Oliveira e Ivânia Paula Freitas de Souza. In: **Módulo III e Módulo IV**. São Paulo: Peirópolis, 2007.

INSA. **Recursos hídricos em regiões áridas e semiáridas**. Editores, Salomão de Sousa Medeiros, Hans Raj Gheyi, Carlos de Oliveira Galvão e Vital Pedro da Silva Paz. Campina Grande, PB: Instituto Nacional do Semiárido, 2011. Disponível em: <<https://portal.insa.gov.br/images/acervo-livros/Recursos%20H%C3%ADricos%20em%20Regi%C3%B5es%20C3%81ridas%20e%20Semi%C3%A1ridas.pdf>>. Acesso em 30. Maio. 2017

IRPAA. **Apresentação: viver no Semiárido é aprender a Conviver!** [s.d.]. Disponível em: <<http://www.irpaa.org/modulo/portugues>>. Acesso em 22. Set. 2016

_____. **Água**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.irpaa.org/modulo/agua>>. Acesso em 04. Jun. 2017

_____. **Elementos conceituais**. [s.d.]. Disponível em: <<https://rededesertificacao.insa.gov.br/index.php/2013-02-21-14-05-04>>

MACIEL, Caio; PONTES, Emílio Tarlis. **Seca e convivência com o Semiárido**: adaptação ao meio e patrimonialização da caatinga no Nordeste brasileiro. 1. Ed. Rio de Janeiro: Consequência editora, 2015.

MALVEZZI, Roberto. **Semi-árido uma visão holística**. Brasília: Confea, 2007.

RIBEIRO, Miriam Bianca do Amaral. **Histórias nas trilhas da Bahia**, 4º ano. São Paulo: FTD, 2008

SCHISTEK, Harald; CARVALHO, Luzineide Dourado. A formação histórico-geográfica do semiárido brasileiro. In: **Educação e convivência com o semiárido brasileiro**: reflexões por

dentro da UNEB. 2ªed. Juazeiro-BA: UNEB/Departamento de Ciências Humanas-campus III/UNEB/NEPEC-SAB/MCT/CNPQ/INSA/Selo Editorial RESAB, 2013.

SILVIA, Lilian dos Santos; CHIANCA, Rosaly Maria Braga. **História**: Bahia. São Paulo: Ática, 2004

UMBUZEIRO, **árvore nativa do Nordeste, socorre agricultores na seca**. 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/03/umbuzeiro-arvore-nativa-do-nordeste-socorre-agricultores-na-seca.html>>. Acesso 22. Abr .2017

7- AS VARIAÇÕES LINGUÍSTICAS EM “LISBELA E O PRISIONEIRO”

Lorena Santiago Simas³⁴

Resumo

Este artigo pretende identificar quais as variações linguísticas presentes no filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), que se passa no Nordeste. Para isso, selecionamos cinco diálogos dessa obra cinematográfica, para analisar as variações linguísticas contidas em cada fragmento dos discursos dos personagens, focando nas suas falas; bem como verificar quais são os fatores sociais que condicionaram tais modificações e averiguar o preconceito linguístico decorrente delas. Dessa forma, refletiremos, no âmbito linguístico, sobre particularidades da linguagem como regionalismos, pronúncia, gírias, dentre outras. Também utilizaremos a teoria da variação, que adota a coexistência de variantes presentes no meio social, analisando também a probabilidade com que essas variantes aparecem, destacando as principais delas.

Palavras-chave: Nordeste, Variações linguísticas; Fatores sociais; Análise da linguagem.

Abstract

This article intends to identify the linguistic variations present in the film *Lisbela and Prisioneiro* (2003), which is happening in the Northeast. For this, we selected five dialogues of this cinematographic work, to analyze the linguistic variations contained in each fragment of the speeches of the characters, focusing on their speeches; as well as to verify which are the social factors that conditioned such modifications and to ascertain the linguistic prejudice resulting from them. In this way, we will reflect, in the linguistic scope, on particularities of the language as regionalisms, pronunciation, slang, among others. We will also use the theory of variation, which adopts the coexistence of variants present in the social environment, also analyzing the probability with which these variants appear, highlighting the main ones.

Keywords: Northeastern, Language variations; Social factors; Language analysis.

Resumen

Este artículo pretende identificar cuáles son las variaciones lingüísticas presentes en la película *Lisbela y el Prisionero* (2003), que se desarrolla en el Nordeste. Para ello, seleccionamos cinco diálogos de esta obra cinematográfica, para analizar las variaciones lingüísticas contenidas en cada fragmento de los discursos de los personajes, enfocándose en sus palabras; así como verificar cuáles son los factores sociales que condicionan tales modificaciones y averiguar el prejuicio lingüístico resultante de ellas. De esa forma, reflejamos, en el ámbito lingüístico, sobre particularidades del lenguaje como regionalismos, pronunciación, jerga, entre otras. También utilizaremos la teoría de la variación, que adopta la coexistencia de variantes presentes en el medio social, analizando también la probabilidad con

³⁴ Graduada em Comunicação Social- Jornalismo em Múltiplos Meios pela Universidade do Estado da Bahia (2014), especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Cândido Mendes (2017) e mestranda em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos pelo PPGESA-UNEB.

que esas variantes aparecen, destacando las principales de ellas.

Palabras clave: Nordeste, Variaciones lingüísticas; Factores sociales; Análisis del lenguaje.

Introdução

A língua pode apresentar várias maneiras de falar algo, pois ela está em constante transformação. A todo momento novas palavras surgem, às vezes, com o mesmo significado das já existentes; enquanto outras caem no desuso. Para Labov (2008, p. 221), “(...) é comum que uma língua tenha diversas maneiras alternativas de dizer ‘a mesma’ coisa”, já que ela está sempre em movimento. Essas diversas maneiras são chamadas de variação linguística, principal objeto de estudo da Sociolinguística, que investiga a relação intrínseca entre linguagem e sociedade.

As variações estão presentes em toda língua natural. A língua portuguesa, por exemplo, oferece diferenças entre os falares do Brasil, Portugal e alguns países do continente africano. Algumas dessas variações podem ser justificadas pelo fator histórico, que comumente gera grandes transformações nas línguas, com o passar dos anos. Porém, elas não são restritas a países que possuem o mesmo idioma, pois em todas as línguas acontecem variações decorrentes do nível socioeconômico; grau de escolaridade; idade e gênero. Salientamos que a língua não é um elemento homogêneo, e sim um produto social, que surge de diversos fatores que formam uma sociedade, por isso deve ser respeitada em todas as suas manifestações.

O filme brasileiro *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes, lançado em 2003, do gênero comédia romântica, baseado no livro de mesmo título, de Osman Lins, de 1964, narra a história do vigarista, ousado e conquistador Leléu (Selton Mello) que se apaixona pela sonhadora Lisbela (Débora Falabella), noiva de Douglas (Bruno Garcia). Ao analisar o enredo da obra cinematográfica, percebemos que os dramas, amores e sonhos vivenciados pelos personagens são universais, porém, a linguagem utilizada pela maioria é carregada de regionalismo nordestino. Além da variação linguística presente no filme, identificamos também o preconceito linguístico, quando o personagem nordestino Douglas (Bruno Garcia), noivo de Lisbela (Débora Falabella), se destaca pelo sotaque carioca, renegando suas raízes, desejando manter um *status* social se valendo da fala da cidade grande, desvalorizando a cultura linguística regional.

Com essa negação do personagem Douglas ao modo de falar nordestino, percebemos que o preconceito perante o Nordeste também permeia os próprios nordestinos, que buscam

absorver outras culturas, para assim, se sentirem mais valorizados diante da sociedade, já que a região Nordeste possui um discurso imagético reducionista e estereotipado, que começou a ser difundido a partir de 1877/79, com a chamada “Grande seca”, classificada assim por ser considerada a maior seca de todos os tempos, que aconteceu a região. Nesse momento, a imprensa nacional teve papel fundamental na solidificação dessa representação social, pois difundiu apenas as mazelas do local.

A representação social é um ato, onde o sujeito se reporta a um objeto, pessoa ou lugar por meio de um pensamento, uma imagem; e os meios de comunicação são fatores determinantes nas construções dessas efígies, pois atinge um grande número de pessoas ao mesmo tempo, facilitando a edificação das representações de certo grupo (JODELET, 2001). Além da imprensa, alguns clássicos literários como “Vidas Secas” (1938), de Graciliano Ramos; “Morte e Vida Severina” (1967), de João Cabral de Melo Neto e “O Quinze” (1930), de Rachel de Queiróz também contribuíram para a solidificação desse imaginário composto por seca, miséria e fome.

O Nordeste e, conseqüentemente, o nordestino sofreram e ainda sofrem preconceitos, por uma representação que foi gestada ao longo da história (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), e até hoje se faz presente. A região Nordeste ainda é tida por muitos como seca, improdutiva; e sua população é formada por analfabetos e preguiçosos que utilizam a língua portuguesa de forma errônea, pois o modelo correto a ser seguido deve ser o sulista, uma vez que, as regiões Sul e Sudeste são consideradas mais desenvolvidas e constituídas por pessoas inteligentes, desvalorizando totalmente os territórios, as pessoas e as variações linguísticas que existem na nossa língua.

É por representações sociais como essas, que algumas pessoas seguem o mesmo caminho do personagem Douglas, e ingerem outras culturas para fugir do preconceito que os rondam. Por isso, esta pesquisa se faz relevante, pois apresenta as variações linguísticas presentes na sociedade, que não devem ser desvalorizadas e precisam ser discutidas e estudadas. A mídia escolhida para este estudo foi a linguagem cinematográfica, por possibilitar uma representação da realidade, fazendo dessa forma uma ligação entre comunicação, cultura e linguagem.

Já, que os vários falares dos falantes de uma língua se dão devido a diferenças regionais, sociais, grau de escolaridade, sexo e categorias profissionais, investigaremos quais são as variações linguísticas presentes no filme *Lisbela e o prisioneiro*. Para tanto, analisaremos quais as variações linguísticas presentes nessa obra, tendo como objetivos

específicos: identificar as variações linguísticas existentes nos discursos dos personagens, focando nas suas falas; verificar quais são os fatores sociais que condicionam tais variações; e averiguar o preconceito linguístico decorrente dessas variações. Para atingir os objetivos desta pesquisa, selecionamos cinco diálogos.

A língua e suas variações

A língua é uma manifestação concreta, de uma capacidade humana abstrata; e faz parte da linguagem, atuando de forma simultânea com a fala. Porém, de acordo com Saussure (2000, p. 17), a língua

(...) não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos.

A língua apresenta várias definições uma delas é a língua materna, que de acordo com Brandão, Oliveira e Silva (2015, p.106) “(...) é definida como aquela adquirida na infância do falante, geralmente está associada ao idioma falado por seus pais ou a seu país de nascimento”. Assim, uma criança que nasce no Brasil e que escuta o tempo todo o português, terá esse idioma como sua língua materna.

Outra definição importante é a língua culta, associada às gramáticas normativas. Brandão, Oliveira e Silva (2015, p.106) destacam ainda que a língua culta ou padrão é

Detentora de prestígio por ser utilizada por escritores renomados e profissionais da língua, além de falantes que detêm alto grau de instrução e representação social e política, faz com que tenha a tendência de elitizar-se e de manter-se distante da realidade da maioria de seus falantes.

Apesar de ser a língua padrão, no caso do português brasileiro, muitas pessoas têm dificuldade em utilizar o idioma “corretamente”, devido ao seu aglomerado de regras e normas, o que dificulta a assimilação. Já, a língua informal composta por variantes coloquiais, é mais usada pela população e também representa a cultura de determinada região, no entanto, apesar de ser mais utilizada é preciso tomar cuidado, no momento da escrita, que deve seguir a língua culta. Também existem os dialetos que apresentam sistema léxico, sintático e fonético próprios, e comumente estão integrados a um número pequeno da comunidade linguística (BRANDÃO, OLIVEIRA E SILVA, 2015).

Há ainda o regionalismo, ou seja, a forma como as pessoas aplicam o sistema lexical e fonético, por exemplo, temos no Sudeste a palavra mandioca, que no Nordeste equivale a macaxeira ou aipim. Ou, nas mudanças fonéticas, quando no léxico “tia”, a pronúncia do “i” é fechada, enquanto no Nordeste o som do “i” é aberto.

Percebemos então que, a língua é um fator social, um meio de comunicação que, ao receber influências do ambiente acaba por sofrer modificações, portanto apresenta-se como uma linguagem móvel, que se transforma e se recria a partir das relações sociais constituídas. Pois, numa comunidade linguística, as pessoas escolhem, de acordo com seus interesses a forma como vão interagir, e essa escolha depende de vários fatores sociais, culturais e econômicos. Por isso, podemos encontrar variações linguísticas em uma mesma comunidade de fala.

Existe a ideia errônea de que cada nação tem apenas uma língua, mas é só observar melhor que perceberemos a variedade de línguas dentro de uma só. No Brasil, a língua oficial é o português, entretanto existem línguas indígenas, africanas, europeias e as variações do próprio português, que se apresenta de formas distintas nas cinco regiões do país, nos seus 26 estados, distrito federal e também em cidades vizinhas.

A diversidade linguística se dá devido a fatores de classe social, gênero, grau de educação, contexto social e idade, possibilitando identificar o nível socioeconômico de uma pessoa. A variação social não coloca em risco a compreensão da mensagem, já a variação regional pode acarretar alguns desentendimentos, devido à utilização de certas variantes para nomear determinado objeto, ação, comida, etc.. Apesar das diversas formas de se falar a mesma coisa, às vezes, ocorre um estranhamento, quando não se conhece determinada palavra e o seu significado, o que acaba acarretando em um preconceito linguístico, onde o indivíduo tem a sua língua, ou melhor, a sua variação linguística como a única correta, menosprezando as demais.

Existem quatro tipos de variação: diacrônica- muda de acordo com o tempo, ou a faixa etária do falante; diatópica- se refere ao lugar em que se realiza responsável pelo regionalismo ou os falares locais; diastrática- diz respeito à classe social, ao nível socioeconômico; diafásica- se refere a situação de fala ou registro, escrita (COSÈRIU, 1979). E, ainda a norma padrão ou culta que lida diretamente com a língua escrita e as formas de fala e escrita.

Tendo conhecimento da definição de língua e as suas variações, analisaremos cinco diálogos do filme *Lisbela e o prisioneiro*, priorizando as variações presentes na obra. Para isso, a metodologia utilizada possui uma abordagem qualitativa que, de acordo com Bauer,

Gaskell e Allum (2015), permite trabalhar com a interpretação dos dados obtidos, a partir de texto, imagem ou som. Nesse caso, a imagem cinematográfica, uma produção visual já existente. Pretendemos explorar alguns dados da variação linguística. Os recortes serão analisados no âmbito linguístico, apresentando particularidades na linguagem, como regionalismos, pronúncia, gírias, dentre outras.

Utilizaremos também a teoria da variação, um modelo teórico metodológico, que adota a coexistência de variantes presentes no meio social, analisando também a frequência com que essas variantes aparecem. Esta metodologia foi iniciada por William Labov, ao insistir na existência da relação entre língua e sociedade, contrapondo o pensamento de Chomsky, e acreditando na sistematização da variação própria da língua falada. Silva (2011, p. 50) declara ainda que a língua é “(...) um instrumento de análise da sociedade: descreve, conceitua, interpreta tanto a natureza quanto a experiência”, assim, por meio da análise da linguagem utilizada na obra cinematográfica, poderemos identificar as variações que mais se destacam e entender como se constituem.

Variação linguística presente nos diálogos de *Lisbela e o prisioneiro*

O filme *Lisbela e o prisioneiro* apresenta diversas variações linguísticas. Para identificá-las e analisa-las, selecionamos cinco diálogos do longa-metragem que apresentaremos a seguir.

Diálogo1- Cena do filme hollywoodiano “As metamorfoses da alma” que Lisbela assiste no cinema com Douglas.

Doutor Steve: - O trabalho de uma vida! Dentro desses fracos residem a cura de todos os males, e a gangrena da morte. O bem e o mal. Dois reis inimigos, que acampam sempre no mesmo homem. Que vença o melhor!

Marion: - Steve! Steve, o que está acontecendo?

Narrador: Terá o coração do doutor Steve se tornado tão sórdido quanto sua aparência? Marion será a primeira vítima do monstro? Não perca a continuação dessa empolgante aventura no próximo episódio de “As metamorfoses da alma”.

Nesse diálogo, percebemos a predominância da norma padrão, que orienta o uso social da língua e utiliza a língua portuguesa de forma correta tanto na escrita, quanto na pronúncia, sem fazer abreviações, usar gírias ou coloquialismos. A utilização da norma padrão só aparece nas cenas dos filmes hollywoodianos que Lisbela adora assistir no cinema, evidenciando que naquela cidadezinha do interior nordestino, apenas os atores dos filmes de Hollywood utilizam a norma padrão da língua.

Diálogo 2- Cena em que Lisbela e Douglas voltam do cinema

Lisbela: - Você é um pão Douglas parece até o Gary Cooper!

Douglas: - E você é Audrey Hepburn. Impressionante!

Douglas: - Saca que casal atraente! Vamos ter filhos lindos

Lisbela: - Não, não tá na hora ainda não. O casamento é só no mês que vem!

Douglas: - Então broto, falta tão pouquinho.

Podemos observar, através desse diálogo, a variação diacrônica, identificada nas gírias usadas pelos jovens nas décadas de 50 e 60, do século XX, específicas de determinada faixa etária, utilizadas pelos dois personagens como: pão- homem bonito; saca- entende; broto- mocinha bonita. E as comparações que os dois fazem com Gary Cooper e Audrey Hepburn mostram que gostam muito dos atores hollywoodianos.

Diálogo 3- Cena em que Frederico (Marco Nanini), matador profissional vai executar um homem.

Homem prestes a ser assassinado: - Mar meu senhor, o que que eu fiz pra terminar nessa desgraça?!

Frederico: - Ai eu num sei dizer, saber o motivo da pendenga amolece o coração do profissional.

Homem prestes a ser assassinado: - Eu tenho duas mulé e uma penca de fio pra criar

Frederico: - Não tenha medo homem, suspenda a bateção de dentes, quer chega no céu com a dentadura frouxa?

Homem prestes a ser assassinado: - Por nossa senhora, home! Eu não quero morre de morte matada, eu prometo dura pouco. Deixa eu vive um bucadinho que falta pra eu morrer de

morte morrida.

No terceiro diálogo, identificamos a forte presença do coloquialismo, ou seja, a linguagem informal, empregada no cotidiano, que não necessita atenção total da gramática. Observamos esse elemento nas palavras abreviadas ou na pronúncia das letras: mar/ mas; pra/ para; desgraça/ desgraca; num/ não; mulé/ mulher; fio/ filho; home/ homem. E, a variação diatópica, onde palavras ou termos são usados nos falares locais como: pendenga- quer dizer conflito, desacordo; penca- grupo frutífero, como por exemplo, cacho de banana, no contexto do diálogo acima, quer dizer que tem muitos filhos; bucadinho- um pouco. Em diferentes regiões, essas palavras podem não ser compreendidas por não pertencerem aos falares locais de determinado lugar.

Diálogo 4- Cena que Frederico e Douglas se conhecem em um bar.

Frederico: - Eu venho desde Boa Vista no rastro desse home, atrás de beber o sangue dele.

Douglas: - Ah, brother! O senhor é de Boa Vista?

Frederico: Boa Vista é um lugar muito macho, nem todo mundo se agrada, basta dizer que lá todo mundo só usa gravata preta.

Douglas: - E, por quê?

Frederico: - Por que todo mundo sempre tá de luto de algum parente que morreu na faca. E, o senhor é da onde?

Douglas: - Sou daqui mesxmo.

Frederico: - E, porque que num fala que nem home!

Douglas: - É que eu estudei muitos anos lá no Rio de Janeiro.

Frederico: - Isso é terra de frouxo. Sei de um camarada que criava lá uma onça. A onça ficou tão avacalhada que bebia leite num pires feito um gato.

Com base nesse diálogo, podemos observar mais uma vez, o predomínio da linguagem coloquial: home/ homem; ta/ esta; num/ não. A presença da variação diatópica, por meio dos falares locais como: rastro- vestígios deixados pelo caminho; beber o sangue- matar; macho-valente; avacalhada- atrapalhada, desmerecida; que utilizam palavras diferentes para transmitir uma mesma informação, e mudança fonética também, quando Douglas pronuncia o léxico mesmo, puxando o som do s, uma característica do falar carioca. Além, da variação diastrática, identificada pela classe social, presente na fala de Douglas ao utilizar expressões

estrangeiras como *brother*, mostrando ter um poder aquisitivo maior do que os outros personagens.

Nesse diálogo, verificamos ainda a desvalorização do falar nordestino, pelo personagem, que por ter classe social alta, teve condições de estudar alguns anos no Rio de Janeiro, onde começou a falar como um nativo; e também o preconceito linguístico no discurso de Frederico quando diz “E, porque que num fala que nem home!” e “Isso é terra de frouxo. Sei de um camarada que criava lá uma onça. A onça ficou tão avacalhada que bebia leite num pires feito um gato”, insinuando que a forma de falar dos cariocas não corresponde a um homem valente.

Diálogo 5

Tenente: O que que você quer?

Frederico: - Você não, que eu não sou seu parceiro e não te dei intimidade.

Douglas: - To com contigo pro que der e vier meu chapa!

Frederico: Fala feito home!

Douglas: - To com o senhor e não abro nem com a mulesta!

Frederico: - Acho bom! Que preu dá um tiro num é como quem vai ali e já volta.

Percebemos, novamente, na conversa acima, a linguagem coloquial na repetição de palavras “que que você”, comum na fala cotidiana, mas que deve ser evitado na forma escrita, seguindo a norma padrão da língua. Também identificamos abreviação das palavras: to/ estou; pro/ para o; home/ homem; preu/ para eu; num/ em um. Identificamos ainda a variação diatópica e diastrática no discurso de Douglas, na palavra “chapa”, gíria que significa amigo, usada antigamente nas cidades grandes e por pessoas de classes mais altas; e mulesta, que quer dizer coisa ruim, expressão típica do Nordeste.

Assim, no filme como um todo, as variantes que mais aparecem no meio social representado são: “home”; “mar” e “mulé”, evidenciando a predominância da linguagem coloquial e da variação diatópica, pois essas formas de pronunciar “homem”, “mas” e “mulher” são coloquiais, porém pertencem aos falares locais, já que em outros lugares, pronuncia-se a palavra completa sem subtrair letras ou trocá-las.

Considerações finais

Por meio deste artigo, analisamos que, no filme *Lisbela e o prisioneiro*, a linguagem coloquial é dominante, pois a norma padrão aparece apenas nas cenas em que Lisbela assiste aos filmes hollywoodianos. Identificamos que as variações linguísticas presentes no enredo são: diacrônica, diatópica e diastrática; e que os fatores sociais como nível econômico, grau de escolaridade e idade interferem na construção da variação linguística presente em determinado meio social.

Destacamos também, que o local de onde se fala e para quem se fala, também interfere nessa constituição e pode gerar ainda o preconceito linguístico, como vimos nos diálogos entre Frederico e Douglas, onde o matador profissional discriminava Douglas pelo seu sotaque carioca forçado, taxando-o como fraco. E, ao mesmo tempo, Douglas desvalorizava, menospreza o regionalismo, a fala nordestina, se achando superior aos demais por ter morado alguns anos no Rio de Janeiro, acreditando que o sotaque carioca lhe oferece um *status* social maior. Percebemos, então, que as questões sociais como grau de escolaridade, faixa etária, gênero, tempo e classe social interferem significativamente na formação das variações linguísticas de um grupo social.

O filme reflete exatamente o que acontece na nossa realidade, pois cada grupo de pessoas que se identificam por algo, seja faixa etária, classe social ou outro quesito, adquire uma formação linguística que corresponde ao seu local de fala. Assim, essa linguagem pode variar a depender do grupo no qual você se encontra em cada momento. E é por não aceitar a existência dessas variações que surgem os preconceitos linguísticos, pois quando uma pessoa é intolerante a um tipo de linguagem, é porque considera a sua superior. Porém, não existem variações linguísticas corretas ou erradas, melhores ou piores, mas sim diferentes, e que devem ser respeitadas.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

BAGNO, Marcos. **Preconceito Linguístico**. Rio de Janeiro: Loyola, 1999.

BAUER, Martin; GASKELL, George; ALLUM, Nicholas. Qualidade, quantidade e interesses

do conhecimento- evitando confusões. In: **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**/ Martin W. Bauer, George Gaskell (orgs.); tradução de Pedrinho A. Guareschi.-13.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza; OLIVEIRA, Tatiana Lopes de; SILVA, Thaís Amaral. Cine Holliúdy: filme nacional legendado em português? In: **Travessias**, 2015. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/12062/9290. Acesso em: 10 mai. 2017.

COSERIU, E. **Teoria da linguagem e linguística geral**. São Paulo: Presença, 1979.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: **As representações sociais**, Denise Jodelet, organizadora. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 17-45.

LABOV, W. **Padrões Sociolinguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

LUCCHESI, Dante. A teoria da variação linguística: um balanço crítico. In: **Grupo de Estudos Linguísticos**, 2012. Disponível em: http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/41/el.2012_v2_t31.red6_1.pdf. Acesso em: 17 abr. 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

SILVA, Edila Vianna da. A pesquisa sociolinguística: a teoria da variação. In: **Abrafil**, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/9/049.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2017.

SOBRINHO, Barbosa Lima. **A língua portuguesa e a unidade do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

TARALLO, Fernando. **A pesquisa sociolinguística**. São Paulo: Ática, 1985.

8- Genealogia das imagens do Sertão Nordestino no cinema brasileiro: uma breve história

Diogo Cavalcanti Velasco³⁵

Resumo

A partir de uma busca dos filmes que retratam o espaço nordestino no cinema nacional ao longo da cinematografia brasileira, propomos uma genealogia por meio de três momentos históricos: cinema brasileiro dos primórdios, o *nordestern* e o cinema novo com sua trindade seca e, por último, o cinema de retomada. Os signos forjados num contexto cultural da virada do século XIX para o XX (seca, messianismo, retirantes, entre outros) foram sendo ressignificados e chegaram a uma diversidade que condiz com a contemporaneidade.

Palavras chaves: Cinema brasileiro. Sertão nordestino. Cinema novo.

Abstract

Through a study with the history of the Brazilian movies that take place in Sertão Nordestino (Northeastern Countryside), we propose a genealogy by three different times: the beginning of the national cinematography, the “*nordestern*” and the new cinema with its “trindade seca” and, at last, the contemporary movies. The signs forged in a cultural context in the turning point between 19th and 20th century (dry, messianism, retirantes, among others) were getting other meanings and got to a diversity that respects the contemporarity

Keywords: Brazilian cinema. Northeastern Sertão. New cinema.

Resumen

Empezando por una búsqueda por películas que ponen el espacio nordestino del cine nacional junto a su cinematografía brasileña, proponemos una genealogia por médio de três momentos históricos: cine brasileños y sus primórdios, el “*nordestern*” y el cine nuevo com su trinidad seca y, por ultimo, el cine de retomada. Los signos forjados en el contexto cultural de la virada del siglo XIX para el XX (seca, messianismo, retirantes, entre otros) han sido ressignificados e llegaron a una diversidad que condiz com la contemporanidad.

Palabras claves: Cine brasileño. Sertão nordestino. Cine nuevo.

Introdução

³⁵ Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2004); é mestre e doutor em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Atualmente, atua como professor assistente na Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Este artigo se propõe a colher as imagens cinematográficas nacionais que utilizam o Sertão Nordeste como local narrativo. A pesquisa basicamente foi estabelecida através de um levantamento fílmico e bibliográfico que pudessem dar luz às questões do problema de como esse espaço foi significado e ressignificado durante os ciclos cinematográficos do Brasil. O Sertão Nordeste se tornou um dos espaços, em conjunto com a favela, mais representativos dos filmes nacionais e sua trajetória fílmica diz muito sobre as epistemes de cada época, nos seus contextos políticos e culturais.

O cinema brasileiro nasceu na capital federal, Rio de Janeiro, em 1896. A imagem da Baía de Guanabara, de Afonso Segretto, trouxe o surgimento da representação espacial por um olhar metropolitano e “quase”³⁶ moderno. Um registro seminal que dispararia a constituição das novas imagens do país, de uma nova visibilidade nacional neo-republicana. Uma construção imagética do novo Brasil que surgia com um cinema definitivamente Nacional³⁷.

Nessa época, as imagens viriam a compor mais uma das formas de povoamento do imaginário da cultura metropolitana sobre os Brasis desconhecidos. Era um potencializador da invenção dos mesmos. A falta de interlocução entre espaços, dificultada por um baixo poder de deslocamento humano, trazia ao espectador as imagens de interpretação do Norte pelo ponto de vista do Sul. Como exemplo disso, em 1897 e 1898, fotografias foram expostas na capital sobre a Campanha de Canudos no Sertão baiano:

Campanha de Canudos
46 – Rua Gonçalves Dias – 46
Curiosidade! Assombro! Horror! Miséria!
Tudo representado ao vivo em tamanho natural por projeções elétricas hoje
Cenas de toda a guerra de Canudos tiradas no campo de ação pelo fotógrafo
expedicionário Flávio de Barros, por consenso do comandante em chefe das tropas.
Apresenta-se o verdadeiro e fiel retrato do fanático Conselheiro, fotografado por
ordem do General Artur Oscar, a prisão do comandante das forças fanáticas na Serra
do Cambaio e o bravo 28º de infantaria em cerrado fogo de artilharia contra os
inimigos, 400 jagunços prisioneiros.
São apresentados 25 quadros.
As crianças nada pagam.
Entrada 1\$000 (ARAÚJO, 1976, p.40)

³⁶ O Brasil nessa época começava a sua modernização. Podemos até utilizar a expressão “idéias fora do lugar” de Schwarz (1972) para o cinema, pois ele é característico de uma civilização moderna quando o vemos como um meio de comunicação de massas. O Brasil vivia um momento ainda pós-escravocrata e dominado por uma oligarquia rural.

³⁷ Ênfase Nacional, pois o Brasil se desvencilhava definitivamente da colonização de Portugal no sentido de que a monarquia era descendente da família real portuguesa.

O primeiro aspecto que chama atenção é a chamada do anúncio: “Curiosidade! Assombro! Horror! Miséria!” Ele congrega duas ideias influentes na época: A falta de conhecimento do Norte pelo Sul brasileiro e a curiosidade do mesmo, antes dito apenas por veículos da oralidade e da escrita, e a reprodução de um elemento característico da dizibilidade acerca do Sertão nordestino: a miséria. O segundo aspecto é a utilização das fotografias como estratégia política do Sul ao tratar a Guerra de Canudos como obstáculo da sociedade para a civilização (“Horror!”). A comprovação de tal teor político pode ser evidenciada em julho de 1897 num anúncio da Gazeta de Notícias: “Realiza-se, hoje, conforme já noticiamos, na Inana, o benefício das viúvas e órfãos dos bravos que sucumbiram em Canudos, em defesa da República...” (in ARAÚJO, 1977, p.59). O terceiro aspecto é o “verdadeiro e fiel retrato do fanático Conselheiro”, ícone nordestino, que depois seria reproduzido em diferentes formas no cinema nacional. Por último, a dimensão da liberdade da censura, o que não impediria o público infantil de ver a sessão, contribuiria para uma formação imagética do Norte já tendenciosa.

A composição imagética desses retratos é um exemplo de como o imaginário coletivo da metrópole já dava, precocemente, indícios da formação de estereótipos dos elementos de composição espacial do, até então Norte, com suas características principais de reprodução: a miséria e o fanatismo (banditismo e beatismo). Para confirmar isso, com o cinema, já em 1900, temos a projeção de uma das primeiras vistas de um imaginário sobre o Nordeste, mesmo que não em seu espaço, que pontua outra característica recorrente do Sertão Nordestino representado: a seca. O anúncio de vistas nacionais, que de acordo com Araújo (1977) eram as mais aplaudidas e tinha público, assim é escrito:

Foram ontem, em sessão especial dedicada a imprensa, inaugurada mais de cem vistas, no cinematógrafo do Salão Paris no Rio.

Com a sala completamente cheia, às 7 horas da noite deu-se o começo à exibição, sendo algumas das vistas aplaudidas pela sua nitidez, o que acontece especialmente com as nacionais. Algumas são de fato muito recentes, e entre essas notam-se as seguintes: Piquenique na Ilha do Governador, O Bando Precatório para Seca do Ceará, A Passagem do enterro do Dr. Ferrera de Araújo no largo do Machado, As Festas da Penha, O Palácio do Catete.... (ARAÚJO, 1977, p.126)

A seca do Nordeste vai continuar sendo referencial imagético nas expedições do baiano Luiz Thomaz Reis, quando o mesmo registrou suas expedições em conjunto com o sertanista Cândido Mariano da Silva Rondon. Um dos encargos era vistoriar as obras contra a seca do Nordeste a partir de 1918. O objetivo, de acordo com Souza (1981), era utilizar as imagens e os filmes como forma de conhecimento da realidade, entretanto:

A mediocridade do mundo cinematográfico brasileiro impediu, contudo, que seus filmes tivessem reconhecimento que mereciam. Os documentários de viagem que atingiram, com algum sucesso, os circuitos exibidores, continuavam repisando a exaltação ao berço esplêndido: “O Brasil Pitoresco”, “O Brasil Maravilhoso”, “O Brasil Grandioso” (SOUZA, 1981, p.33).

Diante de uma construção estereotipada do Sertão pelo Sul, a imagem autóctone, nascida no próprio espaço, teria a possibilidade de contribuir para essa desmistificação. Entretanto, o cinema no Brasil não se importava, em seus primórdios, em contribuir com a construção de uma imagem regional ou nacional que fosse. Nem mesmo o Estado via na projeção imagética a potencialidade da imagem para a construção de um Estado-Nação. Nacional era ter uma película que fosse emulada dentro do território brasileiro, independente do objeto ou produção fílmica, nascia como negócio, consequência da era da mercantilização do entretenimento da vida moderna e se reproduzia como espetáculo de variedades, principalmente no eixo principal da nascente República, Rio de Janeiro e São Paulo. Dentro da história do cinema brasileiro, a pulverização da fatura cinematográfica aconteceu depois do arrefecimento da Bela Época (1908-1912), com os surtos regionais, período denominado por Souza (SOUZA, 1981) de Fase Artesanal do cinema brasileiro. Artesanal, pois se ensaiava uma produção organizada por meio de pioneiros do cinema.

1.1. O Sertão vai virar mar de mimetismos, “westerns” e Virgulinos

Como Marcelo Dídimo (2001, pg.22) afirma, o “ciclo” do cangaço é um marco na história do cinema brasileiro. Ele teria começado com filmes que abordavam a figura do cangaceiro nos anos 1920 e 30³⁸, mas foi a partir do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), que ele ganhou destaque aqui e fora do Brasil, onde conseguiu o primeiro prêmio internacional do país³⁹. As imagens do suposto Sertão Nordestino, visto que a locação do filme foi no interior de São Paulo, foram pulverizadas. Sertão verde, aquoso, mas que, apesar disso, reproduzia um lugar “primitivo”, reduzido a uma guerra de vendeta, de luta contra uma legislação civilizatória. Os cangaceiros, para o Centro-Sul, seriam os vilões da construção de uma nação civilizada, moderna, corroborando a ideia de que o Norte do Brasil representava

³⁸ Marcelo Dídimo fala de *Filho sem mãe* (Édson Chagas), *Lampião*, *Fera do Nordeste* (Guilherme Gaudio) e as imagens realizadas por Benjamim Abrahão em 1936 (filmagens encenadas de lampião e seu bando) que, inclusive, serão retomadas em dois filmes: no documentário *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965) e *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 199).

³⁹ Ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e menção honrosa pela canção “Mulher Rendeira” no Festival de Cannes.

uma ameaça para a integração do país.

A partir de então e, principalmente por causa da boa bilheteria do filme de Lima Barreto, os cangaceiros viraram fonte de renda e se reproduziram por mais de dez anos no que foi conhecido como o gênero do *Nordestern* no cinema nacional. Segundo Bernardet (1967), é com *O Cangaceiro* que se delineia as principais características dos outros filmes do ciclo que se formou. O termo *Nordestern*, cunhado por Salvyano Cavalcanti de Paiva, traduz em seu nome o gênero com o qual se assemelha, o *Western* americano. Falar dessa aproximação é condensar, nos dois, a forma como o espaço deixa de ter papel de ambientação para também se apresentar como personagem no imaginário do espectador.

O *Western* tem como características principais a representação de um espaço onde a lei ainda não tinha sido institucionalizada, o xerife, representante da força federal, não apresenta poder de mando, o lugar é extenso e árido, sem a riqueza de outras partes do país industrializado, as pessoas são embrutecidas, entre outras características. Para a passagem disso para o Sertão Nordestino, as analogias são fáceis de serem feitas. A luta das volantes contra o poder de mando do grupo lampianesco é clara perante a necessidade de impor um modelo civilizatório ao norte brasileiro. O lugar é pobre e necessita da extirpação desse tipo de rebeldia árida, justificada como consequência das circunstâncias locais. Nessa relação com o *Western*, até o papel da mulher como a que desperta sentimentos no herói é possível de ser evidenciado.

Sendo assim, como num *Western* nordestino, *O Cangaceiro* se situa na proposta de como se pensar, imgeticamente, as fronteiras no Brasil. E pensar nelas como parte integrante de um todo peculiar nacional. Entretanto, como afirma Ismail Xavier, em sua análise do filme *O Cangaceiro*, seria um misto de condenação moral e homenagem. A construção imagética-discursiva desse símbolo da cultura nordestina é apresentada como um produto da história sem volta, posto em uma época imprecisa, mas que já acabou. Ao mesmo tempo, existe um aspecto saudosista no filme, de homenagem, de exposição da cultura local sertaneja:

Declarado arcaico, o cangaceiro recebe um reconhecimento *post-mortem*. Tal como o índio, ele é redimido e homenageado como fator de nacionalidade no momento em que a tarefa do extermínio tornou sua presença menos efetiva e mais simbólica. Diante dele, a atitude do filme é assumir um tom de elegia. As imagens iniciais já nos instalam nesse terreno, trazendo a evocação sentimental de sua vida em campo aberto, de sua caminhada pelo sertão (XAVIER, 2007, p.52).

A grande preocupação a se pensar nesse deslocamento realizado pela construção da imagem do cangaceiro como descolado da história, como algo posto para memória local, estanque, é que ela caracteriza o local como arcaico e primitivo, diminuindo seus habitantes, a

cultura sertaneja, que estão à espera da modernização. Tudo o que circunda o cangaceiro compõe o seu espaço. Manter uma época diegética imprecisa é universalizar o lugar que é construído pelo cinema. O Sertão como um espaço que ainda não foi despregado de Euclides da Cunha e sua concepção determinista. O cangaceiro é um determinado do espaço em que habita. Seu marginalismo, sua revolta anárquica pelos maus tratos com o camponês nordestino, é posto em cena na conjunção de aventuras que se seguem na narrativa. Ele é emanção do Sertão e dele nômade. Suas andanças descobrem o espaço sertanejo.

O ciclo do cangaço, com suas produções ulteriores a *O Cangaceiro*, vai continuar reproduzindo esse sentido determinista e de varredura do espaço. O banditismo social virou um tipo de espetáculo a ser mercantilizado pelo cinema brasileiro. Cristalizados no gênero de aventura, esses filmes repisavam o espaço do Sertão como local hostil onde se configurava a luta pela honra com as próprias mãos. Citando brevemente alguns dos filmes, temos *O primo do cangaceiro* (Mário Brasini, 1955), *A morte comanda o cangaço* (Carlos Coimbra, 1960), *Lampião, rei do cangaço* (1963), *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1962), *Entre o amor e o cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965), *Quelê do Pajeú* (Anselmo Duarte 1969), entre outros.

1.2. O Sertão vai virar mar de revolução, utopia, maremoto social

Nos anos 1960, o Sertão vira mar, de gente, de cinema. É por lá que se rivalizam cangaceiros e volantes, que retirantes vagueiam pelo deserto ruminando a fome, coronéis exploram seus trabalhadores, cantadores cegos caminham “cordelizando” uma estória. O espaço do Sertão profere a *mise-en-scéne* da revolta social, enraíza a cultura nordestina, amplia o olhar sobre o local que recrudescer politicamente, vira metonímia de um Brasil danado por suas condições sociais. Um mar de cineastas vai provocar maré alta no deserto árido sertanejo. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Ruy Guerra, Linduarte Noronha, entre outros, vão fazer do Sertão Nordeste personagem da história cinematográfica em um de seus momentos mais profícuos, o do Cinema Novo.

É nessa década que o bordão do espectador vai se formar: “Por que mostrar sempre a miséria? O Brasil não é apenas isso” (fala de um espectador de *Aruanda*, documentário de

Linduarte Noronha que se passa no “deserto” nordestino)⁴⁰. Por um tempo, o cinema do Brasil decidiu fazer isso, mostrar a miséria, assumir sua desgraça. E é claro que, como esse cinema era nacional, a experiência de ver a pauperização dos homens num espaço que lhe é comum, pois brasileiro, machuca a plateia. Como bem afirma Bernardet (1967, p.32), os olhos dos espectadores para o tratamento da realidade nacional é bem diferente dos mesmos que se voltam para o cinema estrangeiro, importado. Não é mero entretenimento. É uma máquina de fazer moer sentimentos mais profundos, pois é, de forma agradável ou não, uma má consciência do seu papel como habitante do país.

Essa é a revolta do espectador comum, burguês, que foi e vai ao cinema e não aceita essa miséria diegética. Ainda com o mesmo filme, *Aruanda*, Bernardet (1967) comenta a resposta de trabalhadores da construção civil, em sua maioria nordestinos, que tiveram um acolhimento melhor da fita:

Espectadores se levantaram, entusiasmados, para dizer que era preciso mostrar essa fita a todo mundo, aos que participavam das atividades do sindicato, e aos outros também. O entusiasmo foi exclusivamente motivado pelas sequências da cerâmica, por apresentarem técnicas que não são desenvolvidas no Sul. O que a fita pretendia dizer não fora comunicado (BERNARDET, 1967, p.39).

Isso condensa o pensamento de Bernardet acerca do Cinema Novo: os cinemanovistas faziam cinema para a cura da sua consciência, filmes realizados por uma classe média de esquerda para essa mesma classe, e não para o povo.

Nos congressos de cinema realizados no Brasil na década de 1950, a discussão se fazia pela busca de como o cinema brasileiro poderia desenvolver uma temática nacional, voltada para a projeção, na tela, da realidade brasileira. Nelson Pereira assim afirmava:

O “conteúdo” é fator preponderante para a aceitação do filme pelo público. As bilheteiras dizem que o público brasileiro em primeiro lugar aprecia as histórias dos filmes brasileiros, pois ele fixa na tela sua vida, seus costumes. Se a produção cinematográfica seguir essa orientação nacionalista, ela simultaneamente satisfará os desejos do público e conquistará a totalidade do mercado (GALVÃO e BERNARDET, 1983, p.180).

Com a cinematografia brasileira dava-se ênfase para o que promovesse possibilidades de formação da identidade nacional. Entretanto, o Cinema Novo foi além. Não queria apenas mostrar a cultura popular, queria projetá-la e provocar a reflexividade do espectador. Era necessário comprometê-lo com o subdesenvolvimento do seu país. Deixava-se o repertório folclórico, compilação da cultura prosaica, para o questionamento dessa em seus sentidos humanistas, da práxis humana. Influenciados por uma postura de esquerda típica do

⁴⁰ In BERNARDET, 1967, p.39.

nacionalismo da classe média da época, os cineastas queriam provocar um maremoto social. Que o “povo” se rebelasse, que criassem revolta. O cinema como expressão cultural, mas também de mudança, de desalienação popular.

Esse tratamento de uma realidade brasileira, tentativa de sociologização cinematográfica, consegue, no espaço do Sertão, sua concretização inicial. A classe média intelectual orgânica do cinema vai eleger o Sertão Nordeste como espaço metonímico para se falar do país. É a conjunção da miséria e cultura popular das mais representativas do espaço nacional que ganha projeção nos primeiros filmes do Cinema Novo. É um espaço de representificação do espectador, que tem a possibilidade de deixar o olhar descritivo, mimético, para o olhar crítico, para a ressignificação.

A relevância de tal espaço se torna completa com o *passo a mais* dado em conjunto com a tematização nacional pelo Cinema Novo, a construção de uma “linguagem nacional”. Não era o bastante para a geração cinemanovista refletir, nas duas acepções do termo, o subdesenvolvimento do país apenas pelo conteúdo, mas também pela forma. A técnica também deveria ser nacional. E a conjunção desses dois fatores vai ser objetificada no documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha. O espaço a ser filmado: o Sertão Nordeste.

Assume-se o mal feito para dar cara a um cinema subdesenvolvido⁴¹ e que pudesse melhor retratar esse interior do Brasil, composto de seus “Sertões” e seus habitantes. A harmonia estava estabelecida entre “linguagem”, locação, modo de vida e expressão cultural. Como afirma Fernão Ramos (1987, p.320), foram nesses primeiros anos da década de sessenta que o sol causticante do espaço sertanejo vai virar personagem do novo cinema. A conjunção entre o interior distante e a terra desértica e “ensolarada” torna-se locação para a narração de histórias de um “povo” de uma cultura própria, apesar da vida danada. Até a famosa busca pela “cor local” ou “luz local” característica da época, vai ser consagrada com o estourado do meio dia do Sertão, com a marcação forte dos contrastes dos filmes em preto e branco, com as sombras chapadas nos rostos dos habitantes, e na não utilização de filtros.

É importante ressaltar que o espaço sertanejo nordestino estava em seu auge de projeção nessa época. Depois da premiação de *O Cangaceiro* no festival de Cannes, foi consagrado com o prêmio máximo da Palma de Ouro no mesmo festival, *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte), em 1962. O filme narra a travessia de Zé do Burro e Rosa pelo Sertão em direção a cidade para pagar uma promessa a Iansã. Apesar do filme se concentrar

⁴¹ É importante ressaltar que essa maneira pela qual se busca um cinema que representa em si o subdesenvolvimento do país em seus processos e posicionamento político será formulada de uma forma mais radical pelo manifesto escrito por Glauber Rocha, *Estética da Fome*, em 1965.

na cidade, é o aspecto religioso fervoroso do protagonista que o constitui como um representante do interior do Nordeste. Essa imagem de um ser beatificado, com uma relação forte com a religião, será constantemente produzida e cristalizada como um dos traços da cultura nordestina. O filme, enquadrado-desenquadrado no movimento cinemanovista, não possui tão forte representação por se aproximar mais a um cinema narrativo clássico, diferentemente da proposta estética e política dos demais filmes produzidos posteriormente pelo Cinema Novo.

O Sertão se enche de ficção e “realidade”. Fernão Ramos (1987, p.348), em sua classificação das trindades fílmicas para historicizar a escola cinemanovista, vai dar relevância, em sua primeira trindade, aos filmes ficcionais alocados em tal espaço. “O Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado” vai dar vazão às angústias dos cineastas da classe média nacionalista por meio de três filmes principais: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). São três filmes de representação incontestável na história do cinema brasileiro. É deles grande quantidade de prêmios no exterior, grandes polêmicas, demarcações de linhas estético-políticas maduras e de transfiguração espacial (Sertão como metonímia para se falar de um Brasil).

1.3. O sertão virou mar – Aquosidade, liquidez e dilúvio de imagens

Como promessa e profecia, o Sertão virou mar. Sertão-Mar que toca a baía de outros continentes. Tornou-se internacional. Internacional-popular, como diria Ortiz (1988). Foi inserido na dinâmica da globalização contemporânea, ou seja, se desterritorializou e foi reterritorializado. Faz parte, em artefato, da nação, da região e do mundo. Seus símbolos, tão densamente “sólidos”, construídos com muito labor, foram liquefeitos. O Sertão ficou líquido. Dilúvio que inundou sua gente, suas ideias, suas coisas e suas imagens, colocando-as em constante movimento, em encaixe e desencaixe. A cada movimento, uma nova acomodação, se aproximando ora do “sólido”, ora do “líquido”⁴². Nessa contínua evaporação e condensação, o cinema nacional reencontrou o Sertão em sua contemporaneidade.

⁴²Utilizo os termos “sólido” e “líquido” entre aspas porque são categorias utilizadas por Bauman no livro *Modernidade líquida* (2000) para demarcar uma mudança histórica trazida pela modernidade contemporânea. Tudo que era “sólido” antes, que tinha formas estabelecidas, rigores e padrões, agora se liquefaz, tenta tomar corpo, ganhar forma, encontrar múltiplos discursos.

O Sertão já foi mundializado com a profusão de suas imagens. Sua memória se constituiu no processo de formação de estereótipos sobre ele. Contemporaneamente, no Sertão mundializado, esse sistema de símbolos que o representa faz parte do que Ortiz (1988) chama de cultura popular internacional. Somos lembrados por esse espaço e os signos que o constitui. “Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, histórias em quadrinhos, televisão, cinema, constituem substrato dessa memória”(ORTIZ, 1994, p.121). O risco dessa estereotipificação, movimento de repetição do encontro com o passado, pode gerar uma ideologia dominante do espaço. Ideologia que é produzida e reproduzida dentro e fora do país. O cinema da retomada, em suas produções comerciais, tem como uma de suas tendências, reproduzir este estereotipismo. O Sertão com as suas características da memória nos são lembrados de sua forma mais marcante dentro da história, com sua seca, miséria, seus sertanejos fortes, vivos, religiosos fervorosos. Não é por simples coincidência que filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) ou *Eu Tu Eles* (Andrucha Waddington, 2000), foram divulgados e conseguiram espaço nos mercados internacionais. Essa é sua maneira tradicionalista de representação. Reprodução de uma invenção já arquitetada pela história.

Entretanto, é justamente, na contra-face de um movimento globalizante que reproduz estereótipos, que grupos subordinados se inventam a partir do que lhe é produzido por meio da cultura metropolitana dominante. Hall (2003) afirma que essa invenção ocorre pela transculturação, característica que justapõe representações de modos de cultura em uma rede de acesso mais difusa. A tradição e a tradução são combinadas de diversas formas. Novamente, temos uma memória, um passado, que se traduz de acordo com nossa época. Se choca em seus modos reificados e questionadores, subalternos.

Logo, a diversidade das obras produzidas no novo ciclo do cinema nacional garante a retomada histórica, mas não possibilita a cópia, visto que parte de uma nova configuração para se trabalhar o espaço. Interpenetram-se os tempos que traduzem na tela uma nova preocupação, o jogo entre o local e suas dimensões paralelas, o nacional e o global. Na era globalizante, o cinema, como meio artístico e de comunicação, traz à luz sua conjuntura, por mais particular e familiar que o objeto nos pareça:

Nossa relação com o mundo mudou. Antes, ela era local-local, agora ela é local-global. Assim, a individualidade de cada lugar é, a sua maneira, o mundo. Um elemento para a totalidade, sem perder a diferença no todo (IANNI, 1985, pg.252).

É ao encontro disso que Ismail Xavier (2001, p.48) vai caracterizar o cinema brasileiro da retomada como o conjunto de seu produto diverso. Como ele bem comenta, a diversidade é uma coisa que sempre existiu na história do cinema brasileiro, mas agora ela é característica

principal, a protagonista do recomeço de produção. De forma mais geral, Bauman (2000) também comenta sobre o diverso contemporâneo: “a pluralidade sempre existiu, o que muda são as formas de lidar com essa pluralidade” (p.10). Sendo assim, o Sertão, em sua representação pelo cinema brasileiro diverso contemporâneo, também se tornou plural e diferentemente abordado.

Mas, nessa pluralidade, o cinema também é nacional, é da nação, e não só do mundo. A representação cinematográfica enraizada em suas culturas e espaços locais, nas diversas formas em que se encontram, são também localizadas, apesar de não serem desvinculadas do pertencimento global. É assim que Stuart Hall (1997) vai caracterizar esse sistema globalizante da diferença como uma *com-formação*. O que existe, então, é uma negociação, ora o recrudescimento do local, do nacional, ora manifestação do universal, global. No cinema, inclusive, a junção desses dois processos pode ser evidenciada dentro de um mesmo filme, como fragmentação de um todo, aspectos tanto do particularismo, como do universalismo. Enfim, esse processo de transformação do *estranho*, como denomina Bauman (2000) para o diferente, o marginal, o local, deixa de ser elemento pitoresco, exótico e medonho, regulamentado assim pelo Estado-Nação, para se tornar componente do processo de diferenciação maior. O mundo deixa de ser heteróforo, para se tornar heterofílico, sem perder, contudo, seu jogo de relações de poder. O espaço do Sertão Nordestino, antípoda da região metropolitana do Centro-Sul, foi sempre encarado como esse espaço marginal “estranho” no território brasileiro, que hoje se torna diferente, englobando esse encontro mundial com a heterofilia.

É dessa nova forma, *com-formando* esses elementos dos dois processos, que o cinema brasileiro ainda aborda o nacional e o local, que dentro do jogo globalizante, ainda garante o processo de heterogeneização do mundo atual. O espaço, então, percorre dois caminhos em suas manifestações representativas na mundialização. A primeira, com a desterritorialização, deixa o espaço vazio, abstrato, deslocalizado. A segunda, como o espaço é uma categoria social, é construído também por meio das convenções culturais humanas, tem de ser localizado.

Não é, despropositadamente, que o recomeço do cinema brasileiro tem como marca inicial o filme *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) com apelo de localização nacional significativo. O processo de perda da relevância dos vínculos da Nação para os seus indivíduos pode se tornar corrente devido a desvinculação da mesma com o território (o mesmo se dá para região e espaços localizados), mas o sentimento de “pertença” construído

historicamente por ela, ainda é parte orgânica dos mesmos. Seus habitantes entram no jogo globalizante de integração e fragmentação.

É dessa forma que a temática da identidade nacional e regional volta a ser um filão para ser abordado no cinema da retomada. Segundo Ismail Xavier (2000), ela é tratada de duas formas, uma como mercadoria e outro como problema. A forma mercadológica de se tratar os temas nacionais são as que visam tratar da identidade de uma maneira mais homogeneizante e pendendo para os signos que fazem potencializar o sentimento de pertença dos brasileiros. A outra maneira, que a vê como um problema, vem questionar ou refletir sobre essa identidade, colocando os novos problemas da atual conjuntura como parte integrante do filme. Em ambas, o espaço do Sertão é evidenciado como local privilegiado, seja em retomadas históricas ou com uma perspectiva mais contemporânea.

Desde que a retomada se tornou um marco para a cinematografia nacional, foram produzidos mais de 15 filmes alocados no Sertão Nordestino. Dentro da primeira linha, que trata o espaço como um local de memória para o país, estão filmes como *Central do Brasil*, *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 1998), *O auto da Compadecida*, *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2000 e 2003), *Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000), *O caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *O homem que desafiou o diabo* (Moacyr Góes, 2007) e *A Máquina* (João Falcão, 2006). Na outra, temos *Narradores de Javé* (Eliana Caffé, 2003), *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, 1997), *Cinemas Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *O Céu de Suely* (Karim ainouz, 2006), *2000 Nordestes* (Vicente Amorim e David França Mendes, 2000), *Sertão de Memórias* (José Araújo, 1997) e *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 2005).

Não se trata de fazer uma generalização estanque desses dois movimentos do cinema brasileiro sertanejo. É claro que, em alguns deles, é possível encontrar o saudosismo nordestino e a implicação contemporânea com o espaço. Apenas fizemos uma segmentação que mostra a tendência geral dos filmes com relação a formas de abordagem do Sertão.

Referências Bibliográficas:

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Jr. **A Invenção do Nordeste**. São Paulo: Ed. Cortes, 1999.

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. **Cinema Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2003.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1978.

BENTES, Ivana. **Da estética à cosmética da fome**. Jornal do Brasil, 08/07/2001.

GALVÃO, Maria Rita e BERNADET, Jean Claude. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro. Ed.DP&A, 1997.

IANNI, Octavio. **Teorias da Globalização**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1985.

MENEZES, Djacir. **O Outro Nordeste**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**. São Paulo: Ed. 34 LTDA, 2002.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Arte Editora Ltda, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1983.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **Filme de Cangaço**: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro. Campinas. Dissertação de Mestrado. Orientador Adilson José Ruiz. Unicamp, 2001.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro dos anos 90**. Praga, São Paulo, n.9, p.97-138, jun. 2000.

_____. **Sertão Mar**. Rio de Janeiro: Editora Cosac&Naify, 2007.

9- *O céu de Suely*: o (des) encontro do ser com o lugar e consigo mesmo

Vanessa da Luz Oliveira⁴³

Resumo

O presente trabalho tem como objeto de estudo o filme *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, se propondo a realizar uma análise sobre os processos de desterritorialização experimentados pela protagonista Hermila. A metodologia utilizada tem como base o conceito de Representações Sociais (Moscovici, 1961), partindo do pressuposto de que esse tipo de discurso se inserem categoricamente na construção de identidades sociais, aliado aos estudos da análise de conteúdo e imagem. Verificamos que a referida obra apresenta uma narrativa em que as vivências diaspóricas, ao mesmo tempo em que outros aspectos da cultura sertaneja, são mescladas e incorporadas na representação do espaço sertanejo, corroborando para a ideia de que esse processo de desenraizamento do migrante transforma sua identidade única, afetando até mesmo sua forma de enfrentar a realidade.

Palavras-chaves: Cinema. Migração. Identidade. Nordeste.

Abstract

The objective of this work is to study the film *Suely's Heaven* (2006) by Karim Aïnouz, proposing to carry out an analysis of the processes of deterritorialization experienced by the protagonist Hermila (Hermila Guedes). The methodology used is based on the concept of social representations (Moscovici, 1961), starting from the assumption that such representations are categorically inserted in the construction of social identities, together with the studies of content and image analysis. We verified that the cinematographic work presents a narrative in which the diasporic experiences, while other aspects of the sertanejo culture are mixed and incorporated in the representation of the sertanejo space, corroborate to the idea that this process of uprooting of the migrant transforms its identity, affecting Even your way face reality.

Keywords: Cinema. Migration. Identity. Northeast.

Resumen

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la película *El Cielo de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, proponiéndose a realizar un análisis sobre los procesos de desterritorialización experimentados por la protagonista Hermila (Hermila Guedes), La metodología utilizada tiene como base el concepto de Representaciones Sociales (Moscovici, 1961), partiendo del supuesto de que tales representaciones se insertan categóricamente en la construcción de identidades sociales, aliado a los estudios del análisis de contenido e imagen. La obra cinematográfica trae una narrativa en la que las vivencias migratorias, al mismo tiempo que otros aspectos de la cultura sertaneja son mezclados e incorporados en la representación del espacio sertanejo, corroboran para la idea de que ese proceso de desarraigo del migrante

⁴³ Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo em Múltiplos Meios pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

transforma su identidad, afectando incluso su forma de hacer frente a la realidad.

Palabras claves: Cine. Migración. Identidad. Nordeste.

Introdução

Em meados do século XIX, uma grande leva de nordestinos, fugindo da seca, partia em direção a Bahia, por causa da expansão econômica da região, devido às plantações de cacau, e, para a região Norte do país, onde a Amazônia se destacava através da exploração da borracha, que precisava e contava com um alto número de mão-de-obra, que vinham de cidades nordestinas, como Ceará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte (OJIMA; FUSCO, 2014). Com a expansão industrial de São Paulo, a partir dos anos de 1930, essa metrópole se tornou, então, o grande destino desses migrantes, especialmente, para a zona metropolitana e para a região do ABC, que compreende as cidades de Santo André, São Bernardo e São Caetano do Sul, polo de grande concentração industrial. Segundo Marco Villa (2010), aos migrantes sertanejos, eram reservados os setores de trabalhos sem qualificação profissional e com salários mais baixos.

A partir da década de 1980, a região Centro-Oeste passa a despontar como destino também para os nordestinos. Os dados do censo de 2010 – referente a 2000 – confirmam que São Paulo já não é o principal destino dos “retirantes sertanejos”, passamos a perceber, na verdade, um efeito reverso, as migrações inter-regionais estão diminuindo, enquanto que a expressividade das migrações de retorno, o regresso a seu local de origem, assim como os deslocamentos dentro da própria região Nordeste tem aumentado, devido a uma nova configuração econômica regional que agora favorece a distribuição de água nas zonas rurais, por exemplo, como a expansão de áreas que se tornam cultiváveis devido a irrigação, ou as indústrias que se firmam nos centros urbanos. Porém, de acordo com os autores Ojima e Fusco (2014), é preciso destacar que essas migrações de retorno têm como principal destino as zonas urbanas.

Neste artigo, nos propomos a estudar como a migração e seus desdobramentos, encenados na narrativa de *O céu de Suely* (2005), representam os processos de desterritorialização experimentados pela protagonista Hermila (Hermila Guedes). Entendemos que a migração é um fenômeno complexo, visto que, como argumenta Hall (2013), muitos migrantes não mais reconhecem ou se reconhecem em seu local de origem, como se os elos de pertencimento tidos como naturais tivessem sido rompidos devido as suas experiências diaspóricas. Outro fator importante também deve-se ao fato de que, apesar de ser o mesmo

espaço físico, a estrutura social que havia antes dele ter partido também não é mais a mesma. A análise dessa produção cinematográfica é importante para entendermos como a representação do nordestino é mediada, textualizada, construída e imaginada no cinema, revelando através de elaborações por vezes simbólicas, no decorrer da experiência migratória da personagem, que é cercada por significados dinâmicos e complexos, nos quais ocorrem uma quebra de antigos sistemas culturais e ganham novas ressignificações das identidades dos sujeitos.

Dessa forma, entendemos o importante papel dos meios de comunicação na compreensão da formação das representações sociais, cujas principais características reside em seu modo de construção eminente coletivo. Segundo Jodelet (1991), as representações sociais são estruturas e processos de comunicação necessários a compreensão do mundo social em que vivemos, que emitem significados produzidos e transmitidos, em sua maioria, de forma consensual, através de estruturas educativas, das tradições, etc., podendo alimentar práticas culturais em vigor na sociedade, transformando-as ou perpetuando-as, legitimando poderes ou contribuindo para processos de mudança e a construção do senso comum (MOSCOVICI, 2003; JODELET, 1991 *apud* SANTOS; ALMEIDA, 2005). Um processo global de comunicação no qual o cinema está inserido.

Nesse contexto, a análise de conteúdo e da imagem possibilitaram o estabelecimento de uma relação das imagens fílmicas com alguns aspectos de seu contexto, como estudos sociológicos, antropológicos, psicológicos e culturais sobre a ideia de Nordeste. Para Krippendorff (1990), a análise de conteúdo pode ser compreendida como uma técnica de investigação e descrição objetiva, sistemática, que orienta a investigação fundamentalmente de caráter empírico, exploratório, vinculada a fenômenos reais e de finalidade preditiva, abrangendo as ideias de mensagem, canal, comunicação e sistema, que permite ao pesquisador planejar, comunicar e avaliar criticamente os resultados. Assim, ponderamos que as imagens que se projetam no cinema não são delineadas aleatoriamente, mas são frutos de uma escolha.

Cada elemento apresentado é concebido com o intuito de criar realidades, cada escolha de ângulo, de objetos, cores ou trilha sonora são envoltos de significação (MARTIN, 2003). Para Joly (1996), mesmo a imagem sendo uma linguagem universal, para analisá-la e compreendê-la é necessário realizar a leitura da imagem, para isso o analista deve decifrar significações por trás de cada imagem, que transmitem uma mensagem. Portanto, se faz

necessário estudar o contexto histórico, social, político, econômico e até geográfico em que está inserida a obra.

Migrar é cruzamento de identidades

O que entendemos por identidade? Para começar, segundo Silva (2000), a identidade não é fixa, ela é permanentemente produzida, e ao questioná-la, estamos tentando desestabilizar o que foi naturalizado. Como nos lembra Hall (2013), temos identidades que se adaptam no contexto social em que nos encontramos – trabalho, familiar, religiosos, escolar – e todas elas trazem consigo a incapacidade de ser una e até mesmo singular, já que são amplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que, possivelmente, virão a se cruzar ou ainda se opor, em um processo constante de transformações. Para Kathryn Woodward (apud SILVA, 2000), a identidade é construída simbólica e socialmente, com o objetivo de, por exemplo, identificar nas relações sociais quem é quem. Ainda de acordo com essa autora, a construção da identidade humana requer que consideremos não somente os aspectos simbólico e social, mas também os pontos de vista envolvidos na afirmação das várias identidades que tem causas e consequências materiais.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, *apud* SILVA, 2000, p. 109).

Todos esses autores concordam que a identidade só pode ser construída a partir da relação com outro. Assim, promovendo um embate entre a diferença e a exclusão, fica claro, que o ato migratório propicia o contato com outra cultura e, por conseguinte, com outras identidades, supondo um conflito, crise e posteriormente uma adaptação aquele novo espaço, ou não, e “essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras” (WOODWARD *apud* SILVA, 2000, p. 22). A conformação dessas novas identidades passa por um difícil processo de transação concernente às identidades individuais e grupais, além dos “próprios valores, envolvendo questões étnico-raciais, vivência de preconceito, educação dos filhos, relações familiares, questões intergeracionais, de gênero,

enfim, uma gama de questões relativas à própria existência humana” (DANTAS, *et. al.*, 2010, p. 50).

Ainda de acordo com Dantas (*et. al.*, 2010), tais processos não costumam ser simples, mas permeados por conflitos e estresse psíquico. É necessário observar que, conforme exposto acima, a identidade em si é dinâmica e flexível, percebemos que a identidade do sujeito não nasce pronta e acabada, mas decorre de todas as experiências que ele ou ela vivencia no decorrer de sua vida. Sua constituição está inteiramente relacionada às representações que apreende e forma acerca do mundo, e assim, conseqüentemente, de si. Para Silva (2000), é através dos significados produzidos pelas e nas representações que nos posicionamos como sujeito, tornando e dando sentido aquilo que somos ou podemos vir a ser.

No Brasil, são as migrações nordestinas que ocupam maior espaço nas representações coletivas, sejam elas na literatura, nas novelas ou no cinema, e, por conseguinte no ideário popular. Muitas vezes são identidades que perdem suas individualidades, sendo apagadas de forma pejorativa através de adjetivos empostados aos migrantes, assim passam a ser chamados de “nortistas”, “nordestinos”, “baianos”, “paraíba”. Outro elemento importante nesta análise é a percepção de que, em sua grande maioria, o migrante nordestino aparece sempre associado à seca, essa que, por sua vez, funciona como unidade estrutural de narrativas, agregando aspectos ao cenário e aos personagens., como veremos a seguir.

O migrante nordestino na literatura e no cinema

A relação entre a seca e migração se faz presente mesmo em obras, onde o espaço não seja mais o sertão nordestino, cujos enredos se passem, por exemplo, no Rio de Janeiro, como é o caso da obra “A hora da estrela” (1977), de Clarice Lispector. Entre as obras mais conhecidas que tratam do tema migração e Nordeste, podemos citar “O quinze” (1930), de Raquel de Queiroz, que narra sob o ponto de vista de seus personagens, de diferentes classes sociais, como a seca expulsa do sertão alguns de seus moradores. Aqui, destacamos o personagem Chico Bento e sua família que, após várias tragédias particulares, recebem socorro de Conceição, e então migram para São Paulo. É possível observar nessas obras que muitas vezes a salvação do migrante se dá através de antigas amizades, apadrinhamentos, que levam em consideração suas virtudes - trabalhador, honrado, leal, corajoso, honesto.

A lista de obras que tratam das migrações nordestinas é extensa, sua caracterização nem tanto. Na literatura, podemos identificar cerca de três tipos. Primeiro, os romances do século XIX, em que os retirantes protagonistas, geralmente, eram de origem abastada que perdiam tudo por causa da seca. É o caso de Manuel de Freitas, grande fazendeiro, de “A fome” (1890), de Rodolfo Teófilo, que mesmo partindo de suas terras nas mesmas condições de tantos outros, não é igualado aos demais.

Em seguida, destacamos as representações coletivas, uma multidão afligida pela seca, sua caracterização se vincula à própria origem sertaneja, imbuídos dos valores e costumes do sertão, desde meados do século XIX até o início do XX, a questão racial influenciava na representação da imagem do sertanejo, cujos habitantes mestiços, faziam da região um local de bárbaros (SCOVILLE, 2011). Ainda de acordo com esse autor, os retirantes eram tratados como figuras coletivas, de modo negativo, como pessoas que diante de tragédias e fome se tornavam egoístas, brutos, sujos, e capazes de fazer qualquer coisa para saciar a fome, um bom exemplo é a obra “Os retirantes” (1879), de José do Patrocínio, na qual a luta pela sobrevivência torna impiedosos a maioria dos personagens. Em um dos trechos, a personagem Chiquinha ao tentar embarcar no trem e é empurrada pelo chefe da locomotiva que supôs que ela queria embarcar sem passagem. Estatelada no chão, uma multidão de retirantes ri e aplaude o ocorrido.

E, por fim, o migrante pobre e a migrante sensual. “Luzia-Homem” (1903), de Olímpio José, cuja protagonista figura como uma das mais importantes entre os primeiros retirantes pobres, sua história é contada, quando essa migrante já se encontra em seu destino, Sobral, onde trabalha na construção de uma penitenciária e cuida da mãe doente. Mas, já no início da narrativa, várias vezes, são pontuadas as características da multidão de flagelados da seca que chega a cidade. A mulher retirante, que mesmo em meio a uma multidão de flagelados, vestidas em trapos, trazendo no corpo o cansaço e a fome, se tornam objetos de desejo e disputa de diversos homens, como se observa em “Luzia-Homem” (1903), em “Maria Bonita” (1914) e em “A bagaceira” (1928), e, especialmente, na obra de Jorge Amado, “Gabriela”, cravo e canela” (1958).

Apesar de alguma semelhança nos enredos, as personagens retirantes desses romances são essencialmente diferentes. A força e a beleza viril de Luzia em nada se assemelham à beleza inocente de Maria Bonita, tampouco com a malícia, a sensualidade ousada e o jeito abrupto de Soledade. Gabriela, por sua vez, além da beleza reiteradamente posta em evidência, é figurada com uma sensualidade natural mesclada com a absoluta pureza na maneira quase instintiva com que se relaciona com os homens (SCOVILLE, 2011, p. 162).

Após esta breve discussão da representação da migração nordestina na literatura, no cinema, iremos nos ater a duas obras que são, respectivamente, adaptações de produções literárias: “Vidas secas” (1938), escrita por Graciliano Ramos e dirigida, em 1963, por Nelson Pereira dos Santos; e “A hora da estrela” (1977), de Clarice Lispector, adaptada em 1985, por Suzana Amaral para as telonas. O romance de Graciliano Ramos possui 13 capítulos, iniciando com o subtítulo de "Mudança" e terminando com "Fuga", indicando a construção de uma narrativa que representa o ciclo não apenas da seca, mas, junto com ela, o movimento de migração sertaneja, condicionada aos períodos de chuva e estiagem, nesse caso, representados por Fabiano, Sinhá Vitória, a cachorra Baleia e os dois meninos. O filme homônimo seguiu os parâmetros propostos pelo Cinema Novo⁴⁴, pautado na necessidade de realizar denúncias sociais, tomando o sertão como alegoria.

Foi em uma viagem a Juazeiro (BA), em 1958, que Nelson Pereira teve a ideia de filmar sobre a seca e os retirantes. Os flagelos causados pela longa estiagem lhe serviram de inspiração para retratar o drama vivido pelos sertanejos gracilianos. Ao regressar ao Rio de Janeiro, o diretor releu algumas obras que tinham como tema a seca, como “O Quinze” e “Os Sertões” (1902), de Euclides da Cunha – essa última, vale registrarmos, que serviu e serve de referência para muitos escritores e cineastas quando se trata de representar o Nordeste. Mas, foi a reler “Vidas Secas” que ele não teve dúvidas, tinha em suas mãos um filme (OLIVEIRA, 2016).

Em preto e branco, *Vidas Secas* inicia sua narrativa, impressionando pela aridez do cenário e pela quantidade de branco na tela, na qual céu e a caatinga são homogeneizados pela luz estourada. Lentamente, distinguimos “pontos negros”, movimentando-se na profundidade de campo, que move-se em direção ao horizonte – o espectador, lentamente adquirindo forma humana até aparecer o primeiro ser vivo, a cachorra Baleia, e logo atrás a família de retirantes. Para Ramalho (2016), essa primeira caracterização dos personagens, diminuída frente uma apresentação do sertão em vastidão, revela um dos perfis do migrante, um sujeito “engolido” pelo ambiente em que habita, demonstrando assim sua sujeição ao que está lhe impõe. O que chama a atenção é o fato das personagens não serem situadas em um local específico da região, reforçando assim sua condição de perambulantes, fruto de uma dupla

⁴⁴ Movimento político-cultural, caracterizado por seus aspectos estéticos e políticos comuns aos cineastas que dele faziam parte. Podendo ser visto em três momentos distintos: o primeiro, entre 1955-1964, quando ocorreu a gênese do Cinema Novo; o segundo, entre 1964-1968, quando conheceu seu apogeu e se consolidou como proposta política e cultural; e o terceiro, entre 1969-1973, quando deu espaço às articulações políticas e às propostas individuais (Malafaia, Wolney Vianna, 2012).

exclusão, “(...) pelas condições climáticas infernais e as condições sociais deploráveis, Fabiano prossegue sua marcha de exilado da terra. A partir do momento em que ele não pode comprar nem alugar uma fazenda, seu destino é passar, errar e fugir” (DEBS, 2007, p. 265 apud RAMALHO, 2016, p. 09). O filme chega ao fim do mesmo ponto onde começa, a família na estrada, reforçando mais uma vez a sina do retirante.

Macabéa, personagem central de “A hora da estrela”, é, por sua vez, uma retirante alagoana, que migra para o Rio de Janeiro, cidade para a qual nem ela sabe o motivo de ter ido. Semianalfabeta, trabalha como datilógrafa em uma empresa, onde ganha menos de um salário mínimo que só dá para pagar um quarto que divide com mais quatro mulheres e comer cachorro-quente com Coca-Cola, e, às vezes, um sanduíche de mortadela. Contudo, segue a vida sem reclamar de nada. Casualmente, começa um namoro desajeitado com Olímpico, também migrante nordestino, que trabalha de operário metalúrgico. Ele comete alguns furtos e até assassinou um homem no Nordeste. Sempre ríspido com ela, Olímpico a troca por sua amiga Glória, que, na verdade, depois que o seduz e rouba-lhe de Macabéa, por recomendação de uma cartomante, Madame Carlota, desiste da relação amorosa. Na sequência, nossa protagonista consulta também Madame que adivinha-lhe um futuro glorioso.

Adaptada para o cinema em 1985, a obra foi dirigida por Suzana Amaral, que dispensou a mediação do narrador-personagem presente na literatura, cabendo a outros elementos do filme dimensionar a história em volta de Macabéa, interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo. Essa diretora também mudou o cenário da narrativa que agora se passa na cidade de São Paulo e uma das principais diversões da nossa protagonista é passear pelos tuneis de metrô nos fins de semana. A fotografia e o figurino fazem questão de evidenciar como a personagem some diante da paisagem cinzenta. A maioria dos ambientes que Macabéa frequenta são poucos iluminados, e em tons tão neutros, quanto suas roupas, representando a frieza da cidade grande. As roupas de Macabéa sempre beges ou cinzas nos transmitem o apagamento da personagem dentro daquele cenário, no qual ela se camufla, mas não pertence. O rosto quase sempre apático, olhos voltados para o chão e os ombros curvados em sinal de submissão, nas mais diversas situações, demonstrando sua submissão.

Como podemos perceber, os migrantes representados, ora pela literatura, ora pelo cinema, partem do mesmo ponto: a seca que expulsa os sertanejos. Seus perfis ainda que variados – o fazendeiro que perdeu tudo, o vaqueiro pobre que perdeu o emprego, a retirante sensual ou sem graça como Macabéa, são personagens que ainda que em sua individualidade, acabam representando uma massa de pessoas pobres, mortas de fome, que em alguns casos,

devido à brutalidade com que a terra lhe trata, incorpora tal característica e passa a tratar seu semelhante da mesma forma.

As representações sobre os migrantes nordestinos se referem sempre ao deslocamento destes para os grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, etc., sem se preocupar em abordar a possibilidade de retorno desses migrantes para sua cidade natal, e como se dá o encontro entre as novas alteridades tanto do lugar do qual se partiu, tanto do sujeito que retorna com novas bagagens identitárias conquistadas naquele espaço, como veremos a partir de agora com as inquietações da protagonista de *O céu de Suely*.

Onde fica o lugar mais longe daqui?

O filme *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz, estreou em 2006, e é o segundo longa-metragem do diretor depois de *Madame Satã* (2002). A narrativa recebeu alguns prêmios, como “Troféu Redentor”, de melhor direção, e melhor filme, no Festival do Rio de Janeiro, bem como “Prêmio da Fipresci”, de melhor filme, no Festival Internacional de Salônica, na Grécia. A produção cinematográfica nos conta a história de uma jovem de 21 anos, Hermila (Hermila Guedes), que está de volta a sua cidade-natal, a pequena cidade de Iguatu, que fica no sertão Cearense, com seu filho Mateuzinho. Ela aguarda a chegada do companheiro Mateus, que ficou em São Paulo, mas o tempo passa, e ele não atende mais os telefonemas de Hermila e desaparece. Se sentindo desajustada na cidade, a personagem então decide rifar uma noite de sexo com ela, para assim conseguir o dinheiro para comprar passagens de ônibus para o lugar mais longe dali.

Conforme Helcira Lima (2013), a migração dos homens nordestinos sempre é colocada em pauta, seja nas produções literárias ou cinematográficas. O tema ainda muito discutido sobre essa saída, as condições de sobrevivência, assim como acerca das dificuldades dos sertanejos em se adaptar à nova realidade das grandes metrópoles. Porém, ainda pouco se discute sobre as mulheres que permanecem no sertão, amparadas pelo dinheiro enviado por companheiros, ou filhos ou ainda na luta diária que elas enfrentam para sobreviver, visto que muitas vezes são abandonadas pelos parceiros. Pensando nesse outro lado da história, Aïnouz em 2004, durante sua estadia em Berlim como bolsista do programa de artistas do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), desenvolveu o roteiro do filme, que se chamaria *Rifa-me*.

Hermilia não permaneceu no sertão, esperando e sendo sustentada pelo companheiro. Ela partiu com ele para São Paulo. O filme inicia ao som de “Tudo que eu tenho”,⁴⁵ gravada em 1972 pela cantora Diana. As cenas em uma câmera super 8, na qual não dá para ver nitidamente o rosto masculino, nos revela sob a perspectiva de Hermilia que seu idílio amoroso com Mateus. Entre essas imagens de afetos, ela firma que ele a teria dito que a “Faria a mulher mais feliz do mundo”. Para Lima (2013), ao fazer da personagem a narradora da cena, o diretor lhe confere o status diferenciado, é ela que narra a própria vida, e a escreverá também, como se perceberá no decorrer da trama. Na sequência seguinte, somos apresentados ao trajeto de volta da personagem, e, através de seu olhar pela janela do ônibus, vemos a paisagem em vários tons de verde. Ela traz no colo o fruto do romance, Mateuzinho.

Ao descer do ônibus com o filho no colo, Hermila se apequena diante da paisagem árida emoldurada na cena (figura 01). O céu ocupa mais da metade do quadro. Em outras cenas, podemos notar o mesmo enquadramento dado a esse elemento, dentro da narrativa, há várias interpretações que se pode dar a esse céu. Para Sandra Ficsher (2010), a presença do céu no filme pode ser lida no sentido de opressão, remetido através das vastas larguras horizontais que realçam a escassez de residências. Assim, temos poucos interiores, para contrastar com o excesso de exteriores, revelando paisagens que não oferecem abrigos e sufocam transmitindo pelo calor laranja-avermelhado, que emana do azul que onde a maioria dos planos externos foi feita de modo que o céu apareça e até domine o quadro, como, por exemplo, nas cenas que mostra o amanhecer em que os tons azuis se sobrepõem aos acinzentados do dia em Iguatu, ou na cena em que Hermila está à beira da estrada e emanam do azul os tons laranja-avermelhado do pôr do sol. Ressaltamos, que o azul é a cor mais quente entre as cores, e ele se espalha por toda a composição fílmica, pelos figurinos dos personagens, no interior da casa e no local de trabalho da avó de Hermila (Zezita Matos), reforçando a sensação de opressão e sufocamento.



(Figura 01)

⁴⁵ Versão em português da canção *Everything I Own* (1972), escrita por David Gates.

A Iguatu não ficcional e que se orgulha de ter sido cenário para o filme, ostentando a afirmação da história cinematográfica ter sido inspirada em uma narrativa verdadeira, é uma cidade banhada pelo Jaguaribe, um dos principais rios cearenses. Esse foi um dos primeiros municípios do Ceará a se desenvolver, a partir da produção de algodão, e, hoje, sua economia é baseada na agricultura (plantio de arroz, banana, feijão, milho), na pecuária e no comércio. O desenvolvimento industrial ainda é lento, mas, dentre algumas indústrias já se encontram de produtos alimentares, vestuário, calçados e artigos de tecido e couro. Entre seus pontos turísticos está a Ponte Metálica da Estrada de Ferro, construída em 1916 pela *South American Railway Company*⁴⁶.

Por uma escolha estética e ideológica do diretor, para dar uma maior dramaticidade ao enredo fílmico, o que acaba por reforçar uma imagem das cidades do interior como desertas e subdesenvolvidas, a Iguatu de Aïnouz é apenas um lugar no interior do Ceará, onde os enquadramentos nos sugerem uma posição geográfica isolada no meio sertão, sendo cortada pelas rodovias e por uma linha férrea, tendo como mais novo *point* um posto de gasolina, Veneza. Tais elementos funcionam como uma alegoria nos indicando Iguatu como um lugar de passagem. A mesma rodovia que traz e leva Hermila, por exemplo, é usada pelos caminhões de carga que vemos em cena, cruzando a estrada ou pernoitando no posto de gasolina, mas que logo devem seguir viagem. O trem que passa pela cidade apitando e quebrando a rotina do lugar corrobora nesse sentido também. Lembremos que, os trens, entre os séculos XIX e XX, eram uma das principais formas de transportarem os migrantes para fora do Nordeste, especialmente para a região Norte durante o ciclo da borracha.

Segundo Lima (2013), apesar de Iguatu estar longe de tudo, a cidade não está de todo alheia ao que acontece no resto do mundo, traços também de um lugar de passagem, onde a fluidez de pessoas deixa rastros de informações. Por isso, tantos horizontes e estradas, sem começo ou fim, representam uma impossibilidade de delimitar fronteiras. Ideia que o diretor busca passar também, através da trilha sonora, com músicas dos mais variados estilos, *pop*, *brega*, *farró eletrônico*, utilizando versões brasileiras das músicas *Everything I Own*, conhecida na voz de Boy George, no Brasil, como “Tudo que eu tenho”, na voz de Diana e a música *Torn*, na voz de Natalie Imbruglia, cantada pela banda Aviões do Furró com o título de “Blábláblá” e a música “Eu não vou mais chorar”, também cantada por esse grupo. Essas

⁴⁶ Informações disponíveis no site da Prefeitura Municipal de Iguatu: <http://iguatu.ce.gov.br/a-cidade/>.

músicas representam o tráfego de informações e referências que revelam uma nova dinâmica mundial, da qual nenhuma cidade está realmente isolada, onde local e global se conectam.

As músicas também funcionam como elemento narrativo das situações enfrentadas pela personagem. Na cena inicial, Lima (2013) ressalta que a música “Tudo que eu tenho”, salienta a impressão de deslocamento e suspensão do fato que será o estopim para a história. Mesmo sendo uma cena romântica, e Hermila falando sobre momentos de felicidade ao lado do companheiro, a letra da canção nos remete a um tempo passado, um prenúncio do futuro rompimento amoroso e dos sonhos de nossa personagem. Como podemos conferir:

Que bom seria ter seu amor outra vez/Você me fez sonhar/Trouxe a fé que eu perdi/E nem eu mesma sei porque/Eu só quero amar você/Tudo que eu tenho meu bem é você/ Sem seu carinho eu não sei viver/Tudo que eu tenho meu bem é você/Volte logo meu amor/Eu tento esquecer/Que você já foi meu/Nunca mais eu vou achar um outro amor/E nem vou procurar/Não quero amar a mais ninguém/Como você não há ninguém/Tudo que eu tenho meu bem é você/Sem seu carinho eu não sei viver/Tudo que eu tenho meu bem é você/Volte logo meu amor/Se você não voltar vou sozinha ficar/Solidão vai morar comigo/Vou viver infeliz/Pois o que sempre eu quis/Foi viver contente sempre ao lado seu.

Após ser deixada por Mateus, a canção agora é alegre, um forró eletrônico, “Eu não vou mais chorar”, a qual ela canta junto com Jéssica em um karaokê:

Eu não vou mais chorar/Eu não vou mais chorar/Sofro até te esquecer/Mas não vou mais chorar/Eu não vou mais chorar/Você só me fez sofrer/Amor, vou te deixar/Mas não vou chorar/Vai doer em mim/Sempre que lembrar/Todos os momentos que eu tive com você/Ficarão pra sempre dentro do meu coração/Sei que não vai ser fácil pra mim te esquecer/Mas ficar chorando por você/Choro mais não.

Em sua pesquisa sobre as representações de gênero no forró eletrônico, Rios (2015), aponta a banda Aviões do Forró como umas das principais personagens no cenário do forró eletrônico da atualidade. O grupo era composto pelos integrantes Solange Almeida e José Alexandre (Xand Avião), todavia essa cantora deixou a banda no início de 2017 para seguir em carreira solo e os produtores decidiram por não substituir a voz feminina, ficando apenas Xand à frente da banda. Na análise das músicas desse grupo musical, entre os anos de 2000-2005, a autora demonstra que as letras falavam de homens sensíveis que sentiam na pele as alegrias e as tristezas do amor. Homens que sofrem por amor, e, em um número menor, aqueles que são realizados na relação. Sobre a referida música, Rios (2015) destaca a descrição de um homem ainda dividido com sentimentos contraditórios sobre a mulher que o decepcionou, triste pelo rompimento, mas ainda a chamando de amor, “Sua insegurança é tão grande, que ele repete várias vezes que não vai mais chorar, como que numa tentativa de convencer a si mesmo do que está dizendo” – “Eu não vou mais chorar” (p. 10).

Em certo momento na trama escrita por Antônio Torres em 1976, “Essa Terra”, Totonhim declara que o sertão é uma sina. Dele sempre se vai, mas para ele sempre se volta, é um lugar de “ Ir e vir, vir e voltar”, o filme *O céu de Suely* nos passa essa sensação. Hermila volta de São Paulo, se instala novamente em Iguatu, e enquanto não vai embora novamente da cidade, por diversas vezes, o diretor coloca a personagem na estrada para metaforizar a condição da personagem como migrante. Caminhos que, como podemos perceber, dão a ideia de longas distâncias a serem percorridas. Hermilia praticamente desaparece em meio a paisagem, onde se sobressaem o fundo de céu azul e poucas casas e a luz estourada, assim como no filme *Vidas Secas*.

Ressaltamos ainda, uma imagem em que a paisagem terrestre ocupa a maior parte do quadro, o início de um caminho, que, pelo que percebemos, é um entroncamento para uma outra estrada, onde a protagonista quase nem aparece, o que chama nossa atenção na composição dessa cena (figura 02). A estrada, segue a mesma lógica. Na sequência, a câmera está mais próxima da personagem que está à beira da rodovia, procurando um brinco. O céu aqui parece arder em chamas ao pôr-do-sol, a autopista asfaltada aqui também se destaca, ocupando grande parte do quadro, como mais uma estrada das muitas que aparecem no filme, as quais a protagonista sempre está em volta (figura 03).



(Figura 02)



(Figura 03)

Esse ir e vir de Hermilia nos revela outro aspecto importante, a inadequação ao lugar ao qual se retorna, a fragmentação da ideia de que nos identificamos com o lugar ao qual pertencemos. Para Hall (2013), no retorno, muitos migrantes sentem que a terra-natal tornou-se, de certo modo, desconhecida, como se os elos que tidos como naturais e espontâneos que possuímos, tivessem sido cortados, um efeito causado pelas experiências vivenciadas nas diásporas que mudam a história de forma irrevogavelmente. Nesse contexto, quando a protagonista, em determinado momento da narrativa vai à rodoviária e pergunta qual o lugar mais distante de Iguatu, o que fica evidenciado é que a questão ali não se trata sobre uma cidade específica, mas sim sobre fugir daquele lugar, considerado por Hermila fonte de sua miséria, não apenas material, mas emocional, pela qual ela passava, por não mais se encaixar naquela sociedade. Se é que algum dia se encaixou.

Assim a protagonista adota o codinome Suely, quando decide rifar o próprio corpo, para conseguir o dinheiro necessário para ir para longe, mas o texto fílmico deixa claro que nem Hermilia nem Suely são putas, já que se deitará apenas com um homem, uma fala que revela um pensamento comum na sociedade, de que “mulher séria” – aquela com a qual o homem pode relacionar-se - é a que tem poucos ou apenas um parceiro sexual, como se a honestidade e a honradez da mulher fosse exprimida através de sua sexualidade. De acordo com Manuela Cunha Peixinho (2015), a forma como as mulheres que optam pela prostituição acham para conciliar essas “duas mulheres” é assumir um outro nome, de um lado oculta, ainda que debilmente, já que o rosto está exposto, sua identidade fora do ambiente da prostituição, de outro constitui uma a criação de uma personagem, a qual atuará nos gestos, na fala, em ações propícias a exigência da situação.

Embora a rifa seja um sucesso, em duas cenas, Hermila é agredida pelo prêmio que oferece, salientando que mesmo adotando outro nome, esse é um artifício frágil, que não a

protege. Em uma delas, uma mulher a coloca contra a parede de uma loja, chamando-lhe de Sueley, ela rebate dizendo que se chama Hermila, mas essa personagem continua acusando-a de puta e se referindo ao fato de seu cunhado ter comprado um bilhete, e fazendo-lhe ameaças. Por fim, a protagonista admite a situação, justificando que a culpa não seria dela, mas do homem casado que comprou a rifa. A outra mulher ignora esse fato e retira-se do quadro.

Essa sequência apresenta um fato importante a ser ressaltado: a culpabilização social da mulher, especialmente, quando essa se envolve com homens casados. O sexo masculino, geralmente, é vitimizado, enquanto as mulheres são demonizadas, elas que seduziram, roubaram o homem da “mulher de valor”. Segundo Lima (2013), é desse modo que a imagem de Hermila se arquiteta não apenas através de suas palavras e por seu comportamento transgressor, mas, principalmente, por seu corpo: “A ideia da rifa parece, assim, consistir em um importante elemento para a compreensão dessa personagem. Isto porque o corpo tem uma história: ele é representação e lugar de poder, vale dizer, de inscrição do poder” (p.133). Apesar dessa perspectiva machista e opressora sobre Hermila, *O céu de Sueley* também é sinônimo de paraíso, uma vez que, por dar uma conotação sexual positiva, de valorização e emancipação do feminino. Quando a protagonista anuncia o prêmio da rifa: "Uma noite no paraíso", que o ganhador da rifa terá como prêmio, ou seja, uma noite de sexo e prazer com seu alter ego Sueley, ela está se (re)apropriando de seu próprio corpo, principalmente se considerarmos que não há por trás dela um homem capitalizando os recursos da venda dos bilhetes, como, normalmente, em casos de prostituição é comum.

Quanto ao seu desejo de sair da cidade, podemos perceber nas cenas finais, quando Hermila deixa Iguatu que, mais uma vez o céu azul sem nuvens domina o quadro (figura 04). Uma placa indica que ali é saída da cidade, onde "Começa a saudade de Iguatu". No ônibus, a câmera em *close* nos mostra o olhar da protagonista que observa João (João Miguel) na motocicleta acompanhando o ônibus. Os dois veículos desaparecem no horizonte. Então, a metáfora se concretiza, a estrada que leva para fora de Iguatu toca o céu e Hermila conquista seu paraíso: o sonho de sair da cidade.



(Figura 04)

Considerações finais

A obra cinematográfica de Karin Aïnouz, traz uma nova perspectiva sobre a migração nordestina. Hermila e Mateus não saem de Iguatu expulsos pela seca, diferente de obras literárias e cinematográficas, que marcaram os séculos XIX e XX. As migrações nordestinas sempre foram representadas pela busca de uma vida melhor, que o sertão jamais seria capaz de oferecer, principalmente, devido às secas. Assim, muitos sertanejos enfrentam o rompimento de suas raízes e chegam a um novo local, onde ocorrem cruzamentos socioculturais dos mais diversos, que resultam em uma nova configuração identitária.

Esse vínculo entre o sujeito e o lugar – isso inclui não apenas o espaço territorial, mas a toda sua constituição cultural – implica em uma construção bilateral e recíproca (CASEY, 2001). Assim, migrar para outro lugar ou o retorno desse migrante as suas origens envolvem relações de poder, não apenas das relações de força entre regiões, mas também de processos sociais. Hermila é assim, o canal, pelo qual podemos observar como o processo de migração é ao mesmo tempo concreto e simbólico, mediado pelo espaço, ou seja, a migração impele os indivíduos a gerir o universo cultural que lhe foi dado ao nascer e negociá-lo com àquele no qual está se inserindo, ocorrendo daí entrecruzamentos entre valores, que farão surgir novos valores para a adaptação ao novo ambiente.

O filme nos revela os dilemas pelos quais a grande maioria daqueles que retornam a sua cidade/região natal passam. Entre eles, o desencixe que a protagonista sente em seu retorno para Iguatu. Tudo ali lhe incomoda, desde o lugar e o calor que nele faz, desde o modo de pensar das pessoas. No processo migratório de Hermila, os novos valores, que surgiram na sua adaptação no espaço paulista, não se encaixam naquela cidade, onde

aparentemente algumas coisas mudaram, mas não foram suficientes para conformar a nova identidade da personagem.

Ainouz acerta ao problematizar o retorno dessa migrante a seu local de origem, o que pode parecer, a princípio, ofertar ao migrante a chance de reconstruir e resgatar os laços não apenas afetivos, mas identitários que sofreram desgastes com a distância, representando muitas vezes uma crise de identidade. O diretor demonstra como esse retorno traz consigo as marcas de uma nova identidade, que, muitas vezes, já não entra em acordo com o que encontra, nada é mais simplesmente o que se encontra na memória, nem o espaço, nem o sujeito.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Nordestino: a invenção do falo – Uma história do gênero masculino**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

BORGES, Tânia Cristina Souza. **“A culpa é minha” ou “A hora da estrela?”: uma análise do romance a hora da estrela de Clarice Lispector**. 2014. 97 f. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade de São Paulo.

BOTEGA, Tuíla. **Migração de Retorno e Crise: Sonho frustrado?**. Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios – CSEM. Disponível em: http://www.csem.org.br/images/downloads/artigos/Migra%C3%A7%C3%A3o_de_retorno_e_crise_sonho_frustrado.pdf. Acesso em: 05/05/2017.

CASEY, Edward S. **Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World?** Annals of the Association of American Geographers. v. 91, n. 4, p. 683-693, 2001. Disponível em: <https://philosophydocuments.files.wordpress.com/2014/11/22-geography-place.pdf>. Acesso em: 28/07/2017.

COSTA, Antônio. **Compreendendo o cinema**. São Paulo: Globo, 3ª ed., 2003.

DANTAS, Sylvia Duarte; UENO, Laura. LEIFERT, Gabriela et. al. **Identidade, migração e suas dimensões psicossociais**. Brasília, v. 45, n. 34, p. 45-60, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.csem.org.br/remhu/index.php/remhu/article/view/208>. Acesso em: 02/05/2017.

FISCHER, Sandra. Azuis de Ozu e De Aiinoz: clausura e deslocamento. **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine. v. 10, p. 714. p. 2010. Disponível em: http://www.socine.org.br/livro/x_estudos_socine_b.pdf. Acesso:

FUSCO, Wilson; OJIMA, Ricardo. Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização. In: **Migrações Nordestinas no Século 21: um Panorama Recente**. (Orgs.)

Ricardo Ojima; Wilson Fusco. Editora Edgard Blücher Ltda. 2014. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/openaccess/migracoes-nordestinas/completo.pdf>. Acesso em: 06/02/2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 2ª Ed, 434 p.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Thomaz Tadeu da Silva. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, São Paulo, 1996.

LIMA, Helcira. O céu de Suely: contornos do feminino. In: **Representações do feminino no cinema brasileiro**. Org. Helcira Lima. FALE/UFMG Belo Horizonte 2013. Disponível em: http://150.164.100.248/vivavoz/data1/arquivos/representacoes_feminino_site.pdf Acesso em: 31/04/2016.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. 2012. 316 f. (Doutorado em em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdu%C3%A7%C3%A3o.Cap.I.II.III.IV.Conclus%C3%A3o.2012-1.pdf?sequence=3>. Acesso em: 31/04/2016.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: ed. Brasiliense, 2003.

OLIVEIRA, Vanessa da Luz. **Signos de nordestinidade: análise da representação da identidade do vaqueiro no cinema brasileiro no período de 1960 a 1990**. Relatório técnico final. 2016.31f.

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)**. 2006 – 115 f. Dissertação (Mestrado em educação) – Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Salvador.

_____. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?** Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta. 2014. 317 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas.

RAMALHO, João Pedro. **Signos de nordestinidade: análise da representação da identidade do migrante nordestino no cinema brasileiro no período de 1960 a 1990**.

RIOS, Daniele Moitinho Dourado Valois. **É festa, amor e sexo?** Um estudo sobre as representações de gênero no forró eletrônico. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco.

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.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. **Literatura das secas:** ficção e história. 2011. 241 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná. Disponível em:
<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/26633/Andre%20Scoville%20-%20Tese%20Literatura%20das%20secas%20-%20versao%20final.pdf?sequence=1> Acesso em: 08/04/2017.

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

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. São Paulo: Ática, 1991.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

VICTOR, Keicy; GALINDO, Marco; RABAY, Glória. **A Metamorfose de Hermila: A Migração Nordestina e as Relações de Gênero no Filme O Céu de Suely**. In: Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero – REDOR. Recife –PE, 24-27 de novembro 214. Disponível em:
<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/view/1971> Acesso: 08/04/2017.

VILLA, Marco Antônio. **Quando eu vim me embora:** história da migração nordestina para São Paulo / Marco Antônio Villa. – Rio de Janeiro: LeYa, 2017. 224 p.

Entrevista: Signos de Nordestinidade no Cinema Brasileiro

Ingryd Hayara dos Santos⁴⁷
Andréa Cristiana Santos⁴⁸

Ao longo do século XX, a região Nordeste passou por um processo de definição da identidade que se perpetuou no imaginário popular. O cinema e a literatura ajudaram a disseminar a representação de uma região associada à condição de atraso, no qual a paisagem sertaneja com os períodos de longa estiagem e seca passa a definir características das pessoas que habitam, bem como a construção de outros estereótipos.

Doutora em Multimeios e docente do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos (PPGESA), da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Carla Conceição da Silva Paiva estuda a contribuição do audiovisual brasileiro em construir, ao longo das décadas, estas representações que perpetuam uma visão segmentada da região Nordeste. Nos últimos 10 anos, o grupo de pesquisa analisou obras cinematográficas e verificou a existência de signos de nordestinidade para se referir a um conjunto de ações, atitudes, símbolos, tais como a violência, a paisagem sertaneja representada pela seca e a forte presença da religiosidade, fincada entre o candomblé e a presença das rezadeiras, como representações da região e do povo nordestino. Através desses signos, existe uma perpetuação de uma imagem estereotipada vinculada aos aspectos negativos ou fantasiosos associados à região e ao nordestino. Em entrevista a ComSertões, a professora explica como o cinema consolidou parte dessas representações cujas influências estão presentes em outras áreas, como o jornalismo.

Revista ComSertões: Em suas pesquisas, o termo “nordestinidade” é sempre presente. O que você define como “nordestinidade”?

Carla Paiva: Costumo definir “nordestinidade” como um conjunto de ações, atitudes, símbolos e signos que representem o povo nordestino de uma forma geral. Esses aspectos, normalmente, são apresentados na cultura, especificamente no cinema, onde trabalho, através de um olhar estereotipado e segmentado. Foca em uma ideia que se tem sobre o sertão em

⁴⁷ Graduanda em Jornalismo em Multimeios pela Universidade do Estado da Bahia. E-mail: ingryd.hayaracs@gmail.com

⁴⁸ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora da Universidade do Estado da Bahia e coordenadora do projeto Agência MultiCiências. E-mail: andcsantos@uneb.br

oposição ao litoral. Eu amplio essa discussão sobre os signos de nordestinidade para outros espaços, para fazer outros tipos de leitura, como a força da mulher nordestina.

Revista ComSertões: Qual o papel da ficção cinematográfica, no Brasil, para a construção de um imaginário coletivo sobre o Nordeste?

Carla Paiva: A ficção cinematográfica no Brasil serviu, ao lado da literatura, para segmentar no campo da cultura uma imagem sobre o Nordeste. Essa imagem é tão forte que ela vem, constantemente, sendo perpetuada. Às vezes, a gente cai no equívoco do próprio nordestino se enxergar dessa forma e negar outras possibilidades de identidades que existem nesse espaço. Percebemos que, no campo do jornalismo, principalmente no telejornalismo, a influência do cinema é total. Se formos observar algumas imagens cinematográficas de filmes de ficção feitos na década de 1960, produzidos por Glauber Rocha e o Nelson Pereira dos Santos, são imagens que até hoje servem para ilustrar algumas matérias, quando se referem a questão do Nordeste e, especificamente, sobre o espaço do Semiárido. Um exemplo recente foi uma série de reportagens da Rede Globo sobre *O Quinze*, inspirado no livro de Rachel de Queiroz, que se reportava aos cem anos do que seria a última grande seca. Se formos pegar essas imagens, são muito parecidas com as imagens feitas no filme, inspirado em *O Quinze* (2004) e em outros filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Guerra de Canudos* (1996).

Revista ComSertões: Ao longo de sua pesquisa, quais os signos de nordestinidade mais recorrentes no cinema brasileiro? Que influências possuem para reafirmar o imaginário popular acerca do Nordeste?

Carla Paiva: Durante a pesquisa, chegamos a catalogar 14 signos de nordestinidade. Os mais recorrentes são: a violência, associado a uma forma de conduta do nordestino; a paisagem sertaneja, a natureza colocada sempre como inóspita, rude e que acaba por produzir pessoas dessa forma; o cangaço, a religiosidade, fincada entre o candomblé e a presença das rezadeiras; a questão do migrante, o retirante, por se ter a construção da ideia do Nordeste com um local de passagem, onde as pessoas não tem a possibilidade de se fincarem; o vaqueiro, no qual se tem a influência de Euclides da Cunha, entre outros. Essas influências sobre o Nordeste surgiram a partir da década de 1910 e 1920, com uma rediscussão do espaço geográfico brasileiro que, até então, era dividido em Província do Norte e Província do Sul. Dessa forma, as configurações que compunham a Província do Norte se juntaram e teceram elementos para fazer uma nova discussão geográfica do Brasil para conseguir verbas, o que

hoje chamaríamos de políticas públicas. A partir desse movimento, o Brasil foi distribuído na forma geográfica e o Nordeste que conhecemos hoje. As próprias oligarquias locais pegaram a ideia da seca como forma de captar recursos do governo federal para enriquecer. Eles trabalharam a ideia da seca através da cultura. Parte da oligarquia fomentava a produção de livros. Inclusive, existiu um movimento que tomou corpo frente a Semana de Arte Moderna, o grupo regionalista de 1930, que tinha como alguns participantes Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Jorge Amado que começaram a fazer uma literatura mais específica sobre o Nordeste com a intenção de valorizar a região, mas, de certa forma, as questões trazidas por eles serviram como discurso político que acabou sendo passado e fortalecido pela mídia. Dessa forma, acabou se tornando uma visão cristalizada. É preciso ter cuidado ao converter uma representação quando está consolidada. É por isso que escolhi estudar através das ideias de representações sociais, por fazer a discussão de como essas identidades são organizadas para serem perpetuadas.

Revista ComSertões: A década de 1930 é marcada com o surgimento dos primeiros filmes sobre a temática nordestina. O que mudou desde então?

Carla Paiva: Desde a década de 30 algumas coisas mudaram. Na verdade, podemos dividir em várias fases. A primeira fase, a de 30, tem uma ideia de um Nordeste mais romântico, que comunga com a ideia de Euclides da Cunha de que o nordestino não é um degenerado porque ele não passou pelos mesmos processos migratórios que o litoral do Brasil. Então, ele não estaria corrompido pela formação do homem branco e europeu, seria uma atípica representação brasileira. Após esse período há um intervalo que é retomado na década de 60, com o Cinema Novo, que vem fazer uma discussão política sobre o espaço do Nordeste. O Cinema Novo surge para declarar o abandono que essa região vivia, declarar que a situação da região era devido às suas condições naturais, mas pelo o abandono do Estado que não se faz presente. Houve um hiato na década de 70, muito por conta da ditadura militar no país, na qual os filmes eram voltados para outras vertentes. Na década de 80, o Nordeste se consolida novamente no cenário cinematográfico como uma espécie de metáfora. Servirá como metáfora política para se discutir através da questão do cangaço. Além disso, discute algumas questões de dominação e autoridade da ditadura militar, mas se mostra novamente o Nordeste como um problema porque se mostra a presença do nordestino em espaços como São Paulo e Rio de Janeiro. Na década de 90, passa-se por um novo hiato que se encerra no fim dessa década. Nessa retomada do cinema brasileiro, aparece um dos filmes de maior sucesso,

Central do Brasil (1998), que traz a temática do Nordeste. Mas, nessa produção, aparece um movimento diferente do qual era colocado na década de 60 e 80. Dessa vez, o Nordeste vem com uma ideia de resgatar a identidade brasileira através da valorização da identidade nordestina. Então, não é por acaso que filmes como *Central do Brasil* começam no Rio de Janeiro e acabam no Nordeste, revelando um processo migratório contrário. Chegando aos anos 2000, existe uma divisão em relação a representação da região. Ainda permanece um pouco do Nordeste que é pautado em estereótipos como, recentemente, tivemos o filme *Reza a lenda* (2013), mas também existe a produção de outros cinemas como, por exemplo, a cena cinematográfica pernambucana que representa um Nordeste contemporâneo e que discute outras questões sociais como raça, gênero, faixa etária.

Revista ComSertões: Por muitas vezes, notamos a presença de uma dicotomia em torno da representação do nordestino. Por vezes, é um homem castigado e sofrido, por outras, representa a face do homem forte e corajoso. Como você explica isso?

Carla Paiva: Acredito que essa dicotomia, mais do que nunca, está ancorada em uma leitura equivocada que as pessoas fizeram sobre *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O capítulo dois, em que o autor fala sobre o homem, inicia com a discussão que o nordestino, antes de tudo, é um forte. A partir disso, ele expõe essa dicotomia, colocando o homem nordestino como um desengonçado, desajeitado, que possui a cabeça grande e não consegue raciocinar, mas, apesar disso, é forte e imponente. Então, essa dicotomia está muito fincada a leitura equivocada que as pessoas fizeram sobre o que Euclides da Cunha escreveu, pois ele expõe dois lados do nordestino: uma fraqueza física e uma força moral.

Revista ComSertões: A região Nordeste tem sido pautada recentemente pela mídia através de novelas como *Velho Chico* e filmes que são produzidos na região, como esse processo de midiaticização contribui para construir novas referências sobre o Nordeste, que não seja a de uma visão estigmatizada?

Carla Paiva: Eu possuo dúvidas em relação a isso. Mesmo quando o Nordeste aparece nas novelas é acompanhado com as ideias de atraso, tradição, passado e, por muitas vezes, concepção de fábula. A maior parte das novelas que retrata a região são, a grosso modo, colocados como novelas de época. Possuem um vestuário, iluminação, mobílias e locações específicas, ainda ancoradas na ideia de um Nordeste que já não existe, mas continua presente no imaginário das pessoas. Assim, compreendo que o fato do Nordeste aparecer nessas

produções deve ser olhado com criticidade, pois o fato da região estar pautada pela mídia não significa que está sendo feito de forma correta. Já no telejornalismo, normalmente, é atribuída a ideia de ser um lugar ruim, predominando notícias com teor negativo. Quando as notícias são positivas, prevalece um ar de “sobrenatural”.

Revista ComSertões: O grupo de pesquisa analisou a presença feminina em produções audiovisuais. Quais foram as caracterizações mais recorrentes das mulheres nordestinas?

Carla Paiva: Quando comecei a fazer os estudos sobre representações sociais, eu tive acesso aos filmes da década de 60, em diante. Observei que nas produções audiovisuais da década de 60 e 70, as mulheres representavam poucos personagens e, quando apareciam, era como coadjuvantes e possuíam poucas falas. A única exceção foi *Dona Flor e seus dois maridos*, na década de 70. Já nos anos 80, acontece uma virada neste cenário. Começam a ser feitos os primeiros filmes sobre Nordeste em que as mulheres aparecem como protagonistas, entre eles: *Gabriela (1983)*, *Parahyba, mulher-macho (1983)*; *A Hora da estrela (1985)* e *Luzia-Homem (1987)*. Durante a análise desses filmes, localizei alguns pontos que possuem ligação com o movimento feminista. Desde então, observei que as mulheres vieram ganhando espaço nesse cenário. Dos anos 2000 até hoje, elas viraram realmente protagonistas. Os filmes que essas mulheres aparecem são produções que trazem outras questões existenciais, ultrapassando a convivência homem-mulher, por exemplo: *Amarelo Manga (2002)*, *Deserto Feliz (2007)*, *Verônica (2008)* e, recentemente, *Que horas ela volta? (2016)* que traz uma série de discussões político-sociais que antigamente não eram pautadas. Nesse último filme, por exemplo, começa a se discutir gênero e classe.

Revista ComSertões: Além das produções que possuem o Nordeste como cenário principal, é recorrente em ficções cinematográficas e na televisão a presença de personagens nordestinos associada a papéis cômicos. Como se construiu essa identidade social?

Carla Paiva: Se formos analisar os filmes brasileiros feitos sobre o Nordeste na década de 80, grande parte foram feitos com esse teor de comicidade e comédia. Não por acaso, pois o cinema brasileiro dessa década vivia sob a égide da ditadura militar e, diante disso, alguns artistas se utilizavam do humor como uma vertente para tratar de assuntos que, aparentemente, seriam delicados. Nessa época, surgiram *O Cangaceiro Trapalhão (1983)*, *O*

Baiano Fantasma (1984), entre outros filmes. Acredito que houve algum tipo de herança em relação a isso. Para alguns nordestinos, isso se apresentou como um “trampolim”, o humor foi uma forma que eles tiveram para adentrar no campo do cinema, se cristalizando até os dias atuais. Entretanto, existe outra leitura necessária para se fazer. O humor tende, muitas vezes, a trabalhar os “diferentes” e o faz de uma forma bem velada, mas preconceituosa. Assim, existe um flerte com as identidades das minorias que podem perpetuar atitudes preconceituosas.

Revista ComSertões: Apesar da diversidade, é recorrente em produções audiovisuais relatarem a região Nordeste e seus indivíduos com uma pluralidade delimitada, formando um único bloco linguístico e cultural. Quais são os resultados da difusão dessa visão pré-julgada?

Carla Paiva: Antes de tudo, é preciso esclarecer que essa tendência que se tem sobre o Nordeste não é exclusiva. Existe tendência sobre tudo. Somos criados em uma sociedade que rotula as coisas. Temos a necessidade de dimensionar, de rotular, de caracterizar certas coisas. Entretanto, é preciso ter cuidado e procurar respeitar a diversidade para que não as torne fechadas e binárias. O resultado da difusão dessa visão estigmatizada é a cristalização de uma identidade nordestina pautada no subdesenvolvimento, na pobreza, no abandono, nas impossibilidades educacionais, econômicas, políticas, sociais e religiosas.

Nordeste – da ocupação às mudanças que influenciam os hábitos e modificam os estilos de vida

Laina Ramos dos Santos⁴⁹

Durval Muniz de Albuquerque Júnior é doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, além de colaborador da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE e atual presidente da Associação Nacional de História (ANPUH). Publicou diversos livros, como o clássico “A invenção do Nordeste e outras artes”. Em entrevista a ComSertões, o professor elucida um pouco mais sobre a ocupação do Nordeste e suas formas de representação e lista os principais símbolos dessa região.

Professor como inicia a povoação do Nordeste do Brasil? E como as figuras do cangaceiro, vaqueiro, jagunço surgem nesse contexto?

Durval Muniz (DM): A ocupação do sertão, das capitanias que hoje está na área que se chama de Nordeste foram ocupadas a partir da expansão do litoral, no momento em que a Coroa Portuguesa proíbe a criação do gado junto as plantações dos canaviais. Existe aí uma separação das duas economias, à medida que a cana – de – açúcar se torna a principal fonte de riqueza da colônia. Daí a criação de gado vai se internalizar, vai para o interior que é uma coisa ecologicamente, completamente problemática, porque a caatinga não é uma área para se criar gado, ela não é adaptada. Isso significa dizer que o gado vai causar uma destruição bastante importante na região do Semiárido. Essa penetração vai se dar através dos rios, isso porque uma das divisões tradicionais do território do sertão são as ribeiras, o gado era marcado com um símbolo da ribeira que ele pertencia, ou seja, que margem do rio a fazenda estava. É uma penetração extremamente violenta, porque vai sofrer evidentemente a resistência das tribos indígenas, então a ocupação desse território vai se dar através do confronto com os índios, da matança de muito deles. Que também serão utilizados como mão – de – obra, o que quer dizer que a origem mais remota do que se chama vaqueiro, na verdade, são descendentes de índios quando não são índios domesticados, que vão ser utilizados para tomar conta do gado. Gado esse que era criado em sua maior parte à solta, não

⁴⁹ Graduada em Comunicação Social – Jornalismo em Múltiplos Meios pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

tinha ainda a cerca, as divisões das fazendas não eram distintas, os rebanhos se misturavam, e por isso em determinado momento do ano existia o que se chamava “apartação”. Os vaqueiros iam separar os rebanhos, essa é também a origem mais antiga da vaquejada. A vaquejada é originada da separação do gado, porque na época se fazia o que se chamava “fazer a sorte” – porque os vaqueiros eram pagos em espécie, eles cuidavam dos rebanhos durante um ano, no final do ano tinham um número de bezerros das crias nascidas, era uma porcentagem podia ser a quarta parte, a terça parte, o que permitia que esses homens fossem criando seu pequeno rebanho. A figura do escravo é uma efígie que aparece à medida que esses homens vão ficando mais riscos, os escravos são utilizados nas tarefas agrícolas ou até mesmo lado –a – lado com os senhores e os vaqueiros no trato com o gado. Porque algo interessante na sociedade do sertão é que os patrões muitas vezes trabalhavam ao lado dos empregados e vestiam as mesmas roupas, tinham um estilo de vida mais ou menos parecido, próximo. Essa conquista do interior que vai dar origem a muitos enfrentamentos, pela disputa da terra à medida que vai chegando mais pessoas para ocupar, e as divisões das terras são muito imprecisas, o que gera muitos conflitos e as famosas guerras entre famílias no interior dessa área do sertão. Duas famílias começam a se matar por gerações, isso advém de conflitos em torno da terra e conflitos também políticos. Porque a medida que o Brasil fica independente e se instala o Estado Nacional, essas figuras vão ser os potentados locais, e vão ser representantes fundamentais na máquina política que irá se formar. E aí se têm o surgimento de uma outra figura fundamental do sertão que vai ser o “jagunço”. Muitas vezes o vaqueiro transita pelo jagunço, que é essa pessoa que vai se armar para proteger as terras do coronel, proteger o rebanho e proteger a vida do patrão. O jagunço é uma figura importante e que vai dar origem a figura do cangaceiro, porque o cangaceiro é o jagunço que se torna independente do coronel, e passa a viver um estilo de vida próprio, passa a existir o saque, a chantagem como modo de vida.

Pelo o que se interpreta é que os personagens do Nordeste são parecidos entre si, como eram constituídas as relações entre eles?

Durval Muniz (DM): Elas se interligam porque a base da organização brasileira é a família, isso quer dizer que a única instituição que vertebrava a sociedade desde o começo é a família. Porque nós não temos um estado localizado no interior do nosso território, e pertencemos ao Estado Português ou Estado Espanhol, que por sinal está fora do próprio território, ou seja, durante todo o período colonial o único momento que você têm a presença de um Estado aqui

é durante o domínio Holandês, mais durante um curto intervalo de tempo. Normalmente o Estado têm uma presença muito distante daqui, é claro que existe as instituições estatais, mais ainda assim elas são distantes, normalmente, localizadas no litoral e possuem pouca capacidade de atuação no interior. A mesma coisa é a igreja católica que está presente mais de uma forma muito dispersa pelo território, a igreja possui pouca capacidade de penetração no interior, então sendo assim a instituição que vertebrava a sociedade sertaneja é a família. Tudo gira em torno dela e não é o modelo de família nuclear burguesa, é o modelo de família extensa aristocrática medieval, o que quer dizer que ao lado do núcleo da família (pai, mãe e filhos) existem toda parentela mais os agregados. É uma família grande, então, temos aí os compadres, os comadres e, por isso, o apadrinhamento é algo tão fundamental na sociedade brasileira, o nepotismo, indicar filhos, netos, sobrinhos para cargos públicos. E daí se dá uma das justificativas para o familismo, a família é a base de tudo e em torno dela gira todos esses personagens, quer dizer o vaqueiro é um agregado, ele possui sua família mais ao mesmo tempo ele é um agregado da família de um coronel, a mesma coisa é o jagunço. Muitas vezes um jagunço é um vaqueiro que cometeu um crime, e é protegido pelo coronel para não ser preso e é utilizado como essa figura que vai portar armas para defender, proteger e servir ao coronel. O cangaço surge daí, as principais lideranças do cangaço não são homens pobres, como a historiografia tende a passar, personalidades como Antônio Silvino, Lampião, Corisco eram homens filhos de proprietários de famílias periféricas, agregadas a uma família central.

Existe uma aproximação muito grande entre os nordestinos e os símbolos da região como missas, santos, vestimentas de couro a que se deve e como atuam essa relação?

Durval Muniz (DM): Isso estar ligado ao surgimento da identidade regional nordestina, que é uma coisa do século XX. O Nordeste emerge na década 1910, e essa ideia vai surgindo no processo de declínio econômico e político das elites dessa área. Então, a ideia de Nordeste surge basicamente no Movimento Regionalista e Tradicionalista do Recife – PE. A capital pernambucana é o lugar de elaboração dessa ideia por isso, até hoje o Recife se considera capital do Nordeste e fala em nome do Nordeste. Você veja que o jornal da noite de Pernambuco não é PE – TV é NE – TV, enquanto todos os outros estados é RN – TV, PB – TV. Vale mencionar a importância do jornal *O Diário de Pernambuco* na construção dessa identidade, porque ele era um jornal que alcançava toda a região e se você observar edições do *Diário de Pernambuco* 1924 – 1926, todas as reuniões do Centro Regionalista estão descritas no jornal e ele participava da criação da identidade Nordeste. A ideia de Nordeste

possui dois elementos fundamentais em sua definição, a sua natureza, a ideia de que o Nordeste é semiárido é sujeito a seca e, portanto, ele é distinto das outras áreas do país, embora a gente sabe que isso é uma homogeneização da natureza do Nordeste, porque existem áreas que não são semiáridas, mais a ideia é que o Nordeste é todo semiárido e o outro ponto a destacar é a dimensão cultural. A ideia de que nós temos uma cultura particular, pelo fato da cultura dessa parte da região não ter sofrido influências estrangeiras. Porque como não houve a imigração estrangeira para cá, a gente “preservaria” aquela cultura que vêm das raízes Ibéricas, que vêm da influência Moura, Judaica porque judaicos, mouros e europeus conviveram na Península Ibérica. A ideia de cultura nordestina que temos na cabeça até hoje foi construída pelos folcloristas no começo do século XX. Esses estudiosos do que se chama folclore apontam que é o momento em que as elites tradicionais estão em declínio, e começam a sentir saudade de costumes, hábitos, tradições que caracterizavam um modo de vida que estava desaparecendo com a vida moderna, urbana, e com o capitalismo. No meu livro *A Feira dos Mitos (2013)*, têm um capítulo que se chama “E com a queda que se enxerga o pó”, então como essas elites estão declinando começam a enxergar que aquilo que percebiam como cultura menor, que no máximo era esteticamente interessante, curiosa as elites passam a valorizar as manifestações culturais, pelo desaparecimento e essas manifestações ainda nas camadas populares. Como a vida dos coronéis do Sertão não são muito diferentes dos que viviam em torno dele, as relações eram mais ou menos iguais. Se um usava chapéu de couro o outro usava, se um usava gibão o outro usava, era comum no interior que o coronel chamasse os trabalhadores para comer na varanda da casa, em pé mais comia junto com eles. Comiam a mesma coisa, a qualhada, o cuscuz todos dormiam em rede, quase não existia cama, porque eram caras e precisavam ser importadas e transportada para o Sertão. Sendo assim, todos acabaram adotando modos de vida dos indígenas, passou-se a usar os utensílios como gamela, colher – de – pau, chapéu de palha. Os hábitos alimentícios também foram influenciados como a mandioca, o milho, a tapioca que são também a base da culinária nordestina. Então, os folcloristas tomaram essas manifestações culturais, objetos e etc. Tal distinção é percebida entre as classes dominantes e camadas populares e, justamente nessa última, que se encontra o que vai se chamar de processo de folclorização. Porque um objeto se torna folclórico normalmente quando ele deixa de ser usado pelas elites, por exemplo: enquanto as elites usavam o chapéu de couro, ele não era folclórico, era uma coisa de uso comum, habitual. A medida que as elites passam a usar o chapéu de massa ou de palhinha o então chapéu de couro passa ser folclórico. Então, é um determinado estilo de vida que está ficando para trás e que as

elites têm saudade e aí nomeia isso de cultura nordestina. Assim como o Nordeste surge da saudade de um determinado tempo de glória, é visto como algo do passado, a cultura também é percebida como uma cultura tradicional, artesanal, não – industrial, não – moderna.

O que vêm a ser o conceito de cultura popular e como ela dialoga com o conceito de Cultura?

Durval Muniz (DM): O conceito de cultura popular é um conceito que vai surgir a partir dos anos 40, do século XX, e ele está vinculado inicialmente a uma visão de esquerda, são autores marxistas que vão em grande medida elaborar essa ideia. Ela surge da política cultural do Estado Novo, uma ideia de construção de cultura que seria nacional e o que seria a base dessa cultura nacional, seria o que se chama de cultura popular. Luiz Gonzaga vai para a Rádio Nacional, criada pelo regime Vargas para construir a ideia de cultura nacional, a rádio é para interligar todas as diferenças regionais. O governo Vargas inclusive vai combater os regionalismos e os símbolos regionais e estaduais e vai enfatizar a ideia de nação. Nesse projeto, a rádio tem a função de criar a gênese dessa cultura nacional através da música. Luiz Gonzaga é contratado pela Rádio Nacional para representar o que seria a música nordestina, inclusive é o que leva a ele pensar: O que é uma roupa nordestina? E aí ele tem a ideia de não só cantar o que seria a música do Nordeste, mais se vestir como nordestino, e aí ele lembra do gibão de vaqueiro e o chapéu de cangaceiro. A cultura popular surge em um determinado momento histórico e vai recobrir determinados elementos da realidade, da empiria e aí você vai dizer o que é cultura popular, o que não é. O conceito de cultura é complexo justamente porque tudo é cultura, o homem é um ser cultural, tudo o que ele produz é cultural como cultura é tudo fica difícil dizer o que é, pois, todas as dimensões humanas são culturais. A economia é cultural, a política é cultural e essa ideia de cultura popular justamente é possível, porque se tem esse momento de profunda distinção das culturas entre as classes sociais, com o desenvolvimento do capitalismo a influência das cidades, do meio urbano que vai modificar profundamente as formas de viver do campo e da cidade.

A discussão sobre o Nordeste levanta e divide opiniões e chega a causar incômodo em outras regiões do país, de que maneira essas percepções são percebidas e como são interpretadas?

Durval Muniz (DM): O preconceito contra os nordestinos é imenso, não é difícil nos depararmos com nomenclaturas de baixo escalão e sentimentos genocidas de liquidação dos

nordestinos. Estava acontecendo um movimento recente no Sul do país de separação e eles desejavam realizar um plebiscito para saber se separava ou não e a justiça proibiu, um dos motivos é o desejo de separação do Nordeste. A ideia de que somos atrasados, que nós somos um peso morto, que não produzimos nada, não trabalhamos, que todos somos preguiçosos e que ficamos com a maior parte dos recursos federais. Então, a uma visão totalmente distorcida, e o regionalismo nordestino que é incorporado pela própria população do Nordeste faz parte da nossa identidade. O Nordeste é efetivamente a única região que existe no Brasil, as outras são mera convenção política – administrativa. Ninguém no Sudeste se sente sudestino, ninguém no Sul se sente sulista, ninguém no Centro – Oeste se sente centroestino, mais nós no Nordeste nos sentimos nordestinos. Além de pernambucanos, paraibanos, cearenses, baianos, nós nos sentimos nordestinos. Essa identidade ela é introjetada, arraigada, subjetivada e muito forte. O problema é que essa identidade, ela é uma identidade degradada, a identidade nordestina é marcada pelo complexo de inferioridade. Internalizar que é nordestino é internalizar que é menor, que é menos, é internalizar que é atrasado, que é subdesenvolvido. Existe uma certa reação nas classes médias – urbanas em relação a essa identidade, eu digo isso porque toda minha crítica a identidade nordestina nasce disso, porque sou um rapaz de classe média urbana e por isso as classes médias urbanas têm uma cação a essa identidade, pois, percebem o quanto ela é uma identidade degradante.

As mudanças acontecem independente da vontade das pessoas até que ponto elas podem alterar o comportamento e estilos de vida dos nordestinos?

Durval Muniz (DM): Uma coisa só sobrevive na cultura enquanto ela faz sentido para as pessoas, quando elas deixam de fazer sentido para as pessoas elas desaparecem. A sociedade muda os personagens, caem no esquecimento, as pessoas desaparecem, os lugares de sujeito desaparecem, pois, esses lugares são distribuídos pela sociedade. O vaqueiro, por exemplo, é um lugar que significava um estilo de vida, uma forma de se vestir, de se comportar, uma série de coisas que não adianta você tentar manter artificialmente. Nós estamos dentro de uma sociedade que destrói formas tradicionais de vida, o capitalismo se revoluciona a si mesmo, ele destrói formas que ele próprio cria, o que dirá formas anteriores a ele?

Na sua opinião o que se espera acerca das discussões sobre o Nordeste?

Durval Muniz (DM): Nós podemos ser sem ser Nordeste. Podemos viver com um outro recorte espacial, mais a gente também pode viver com a ideia de Nordeste, mas reelaborando

ela. Precisa trabalhar essa ideia de reelaboração, porque ela serviu até hoje para reproduzir as relações de poder mais arraigadas da sociedade, a exploração de algumas famílias e alimenta a política famialista. Um exemplo é o filme *Boi Neon* que, na minha opinião, é um investimento no sentido de reelaborar a imagem da região. O cinema tem uma importância muito grande nisso com *Aquarius* ou *Som ao Redor*, quer dizer uma série de filmes, da filmografia pernambucana, têm dado uma contribuição muito grande nessa ideia de reelaboração necessária da ideia de Nordeste, porque quando se fala em Nordeste, em sua maioria, o imaginário que aparece é o do atrasado, do passado e das relações de poder desiguais. Nós somos uma região que possuímos três das grandes metrópoles do país, somos uma sociedade majoritariamente urbana, e com problemas urbanos como a violência, má ocupação do solo e indisponibilidade de espaço. Essa visão romantizada da ideia de Nordeste não precisa deixar de existir precisa (re)significar, e compreender que temos problemas contemporâneos e que existem coisas e personagens que realmente precisam ficar no passado.