

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**Cultura Visual e Identidade:  
A encenação do Nordeste no cinema**

**Raquel de Holanda Rufino**

Recife, abril de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**Cultura Visual e Identidade:  
A encenação do Nordeste no cinema**

**Raquel de Holanda Rufino**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

Recife, abril de 2012

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

R926c Rufino, Raquel de Holanda.  
Cultura visual e identidade: a encenação do Nordeste no cinema /  
Raquel de Holanda Rufino. – Recife: O autor, 2012.  
147 f. : il.

Orientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,  
CAC. Comunicação, 2012.  
Inclui bibliografia.

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Identidade. 4. Cinema. 6. Brasil,  
Nordeste. I. Cunha Filho, Paulo Carneiro da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC2012-60)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Raquel de Holanda Rufino

Título: "Cultura visual e identidade: a encenação do nordeste no cinema"

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

Banca Examinadora:



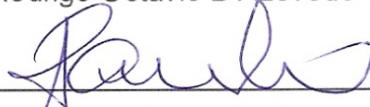
---

Paulo Carneiro da Cunha Filho



---

Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro



---

Antonio Paulo de Moraes Resende

Recife, 30 de abril de 2012.

À Edneide,  
fonte de inspiração  
e estímulo.

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho, pelo incentivo durante toda essa caminhada do mestrado. Agradeço a paciência e a forma com que me orientou, dando-me freios nos momentos oportunos para que este trabalho ganhasse novos rumos e conseguisse se organizar.

Ao Prof. Dr. Antonio Paulo pelo entusiasmo na forma como perceber o mundo e os possíveis caminhos da narrativa, e pela maneira, carinhosa e afetiva, com que conduz suas aulas.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Carneiro pela amizade, sugestões de livros e troca de ideias. Agradeço a leitura detalhista da minha dissertação.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Ângela Prysthon pelas conversas e pelo carinho com que sempre me tratou.

Aos meus pais e irmãos por compartilharem cada uma das minhas pequenas vitórias.

À Auryneide, Enedina, Cláudio, Cristiane, Cláudia, Juliana, Gibson, Valeska e a toda a minha família por estarem sempre por perto.

A Marcelo Costa pela companhia em todos os momentos, seu valioso apoio foi definitivo para a realização desta pesquisa.

Aos amigos Daiany Dantas, Guilherme Gatis e Bruno Vasconcelos por me acompanharam nestes dois anos de mergulho na academia.

A Zé Carlos, Cláudia e Luci por estarem sempre solícitos aos meus constantes pedidos.

A FACEPE pela oportunidade de concretização de um sonho e deste trabalho.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a produção desta pesquisa.

## Resumo

Pensar as identidades a partir de um movimento de confluência e misturas possibilita compreendê-las diante do espaço que ocupam e as marcas deixadas pela sua passagem pelo tempo, os deslocamentos consumados e os entre-lugares cruzados. Na contemporaneidade, o sujeito assume uma função performática, moldável a todas as atividades que desempenha e esta fluidez de suas ações permeia todas as suas práticas, tornando-as algo apenas vivido e não pensado, com suas determinantes diluídas em suas atividades cotidianas. Sujeitos possíveis com identidades híbridas, diaspóricas e fragmentadas, imerso em relações simbólicas nas quais negociam sua cultura e identidades diante das posições de poder existentes em seu interior. O cinema coloca-se nesta pesquisa como meio onde essas construções são encenadas, um espaço onde fluem sentidos tanto por ações visíveis como também invisíveis, operações estendidas para paisagens imaginárias. O *corpus* dessa pesquisa é composto por filmes produzidos no Nordeste brasileiro no século XXI e realizados por cineastas, também, nordestinos.

Palavras-chaves: cultura; identidade; cinema; Nordeste.

## **Abstract**

Thinking identities from a movement of convergence and enables mixtures to understand them before the space they occupy and the marks left by its passage through time, the displacements and consummated in-between crossed. And nowadays, the subject assumes a performative function, adaptable to all the activities it performs and this fluidity of their actions permeates all its practices, making them lived and not something just thought, with its determinants diluted in their daily activities. Subjects with possible hybrid identities, diasporic and fragmented, steeped in symbolic relations in which they negotiate their culture and identity in the face of existing positions of power inside. The movie is placed, in this research, as a means where such constructions are enacted, a space where both flow directions by outward actions, but also invisible, imaginary landscapes for extended operations. The corpus of this research is composed of films produced in Northeast Brazil in the twenty-first century and made by filmmakers, too, from the Northeast.

Keywords: culture; identity; cinema; Northeast.

## SUMÁRIO

I. Introdução.....	09
1. Cultura: um lugar de incompletudes.....	15
1.1. Experiências.....	27
1.2. Deslocamentos e trânsitos.....	37
2. Os sujeitos possíveis.....	48
2.1. Lugares de incertezas.....	56
2.2. Tempos de lembranças e esquecimentos .....	63
2.3. O cotidiano como espaço de fluxos identitários .....	70
3. Nordeste: um espaço do ser e da experiência .....	82
3.1. Imagens em movimento.....	90
4. O Nordeste no cinema.....	102
4.1. Marcas Visuais.....	104
4.2. A procura de si.....	116
4.3. Sentidos que fluem pelo som.....	124
V. Conclusão.....	136
VI. Bibliografia.....	140

## Introdução

*A Filha do Advogado*, de J. Soares (1926); *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti (1953); *Barravento*, de Glauber Rocha (1962); *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964); *Meteorango Kid*, de André Luiz Oliveira (1969); *O Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira (1996); *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes (2000); *Cipriano*, de Douglas Machado (2001); *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2002); *Árido Movie*, de Lírio Ferreira (2005); *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005); *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes (2005); *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006); *Deserto Feliz*, de Paulo Caldas (2007); *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009).

O que estes filmes têm em comum? Todos são longas-metragens dirigidos por cineastas nordestinos cujo espaço fílmico tem o recorte geográfico no Nordeste brasileiro. Porém, em meio a diversidade de construções narrativas cinematográficas, através de imagens do Nordeste e de nordestinos os quais integram um mesmo campo de sentidos, pergunta-se: em que nos reconhecemos e nos identificamos?

Esse foi o primeiro questionamento levantado, por mim, para iniciar essa pesquisa. A busca por fugir dos estereótipos produzidos e fixados no senso comum acerca das imagens que se tem de Nordeste foi o argumento norteador de um mergulho nas imagens e sentidos provocados pelo cinema contemporâneo realizado nessa região, após anos 2000, a fim de reconstruir essas imagens e compreender quais sentidos de espaço e sujeitos fluem na experiência com este cinema.

Aqui não falo em cinema nordestino, por não concordar com a corrente contemporânea que insiste em criar rótulos para conceituar e agrupar produções culturais. Estigmatizar um bem cultural por pertencer a determinado espaço geográfico ou por ser produzido por uma determinada camada social pode, a meu ver, gerar conflitos e pré-conceitos na experiência vivida em relação a este objeto. Direcionar a atenção e o olhar do espectador descarta o princípio de uma experiência individual, onde se colocam em cena, justamente, valores e sentidos coletivos individualizados pela experiência de cada um. Portanto, minha ideia é de um cinema que resulte da experiência de cineastas nordestinos com esse espaço e suas relações com os sujeitos que nessa região vivem. A cultura de cada uma

dessas comunidades, grupos, cidades e espaços fazem-no transformar o sentido de Nordeste, ora como um espaço percorrido pela saudade ora como trajetos em descoberta, mesclando sensações e inconstâncias semelhantes, que por fim encontramos associação com o percurso da construção das identidades do sujeito na contemporaneidade.

Hoje, o sujeito adota uma função performática, moldável a todas as atividades que desempenha e essa fluidez de suas ações permeia todas as suas práticas, tornando as identidades que ele assume consequências de sua experiência. Com isso, essa pesquisa pensa a identidade de um sujeito como algo em contexto, nunca isolada das condições às quais ele está exposto. Todavia, como algo estruturado diante da interação dessas diferentes identidades isto finda por organizar um espaço de lutas e de produção de significados em constante mudança.

A identidade assume, assim, um caráter de mobilidade plural tanto de interesses como de prazeres. Os comportamentos, encenações e estruturas rituais empregados pelos sujeitos se tecem em busca de um remanejamento da posição ocupada ou da satisfação de um desejo, e os instrumentos e produtos culturais utilizados para isto também constituem elementos importantes para que essa mobilidade flua.

O cinema coloca-se nessa pesquisa como meio onde essas construções são encenadas, um espaço onde fluem sentidos tanto por ações visíveis como também invisíveis, que confluem em operações estendidas para paisagens imaginárias fundamentais para compreender como são propostas e construídas as identidades de nordestinos e do próprio Nordeste em filmes do cinema contemporâneo.

A intenção, aqui, é investigar a produção de sentido no *corpus* da pesquisa, observar até onde são perceptíveis os traços da construção identitária nos personagens, na paisagem, na trilha sonora, enfim em todo material que compõe as produções cinematográficas estudadas. Ao se falar em construção de identidades, alguns questionamentos vêm à tona, dentre eles a questão dos deslocamentos pelos quais vivem e passam os sujeitos, e encontrar uma marca estética desse deslocamento também é uma das intenções dessa pesquisa.

E por se tratar de uma pesquisa que busca em produções cinematográficas realizadas no Nordeste brasileiro elementos que dialoguem com questões acerca da cultura e identidade dos nordestinos e dessa região, uma imersão no campo da

cultura visual é imprescindível como instrumento de compreensão dos sentidos que são construídos neste *corpus*.

As imagens apreendidas dos filmes: *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2002), *Árido Movie*, de Lírio Ferreira (2005), *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (2009) serão tomadas como o ponto focal da análise que diz respeito ao sentido produzido nestes filmes. E o contexto no qual essas imagens são assimiladas tem a cultura encenada nas produções como a fomentadora dos processos sociais observados, diante do olhar do pesquisador sobre este *corpus* essas análises serão realizadas concebendo a percepção como um produto da experiência.

Embora o *corpus* dessa pesquisa restrinja-se a algumas produções contemporâneas não deixo de embasar minhas análises e percepções no campo de sentidos já erguido pelas experiências com filmes anteriores ao *corpus* e que também dialogam com o Nordeste e os nordestinos. Portanto, embora se tenha passado mais de 90 anos desde as primeiras experimentações cinematográficas feitas nessa região, minha hipótese é que muitos dos sentidos despertados por estes filmes permanecem nas produções contemporâneas. As organizações espaciais sofreram mudanças, principalmente a no que diz ao cotidiano ligado as urbes, mas conflitos identitários e culturais ainda são bastante fortes.

O roteiro que os convido a percorrer a partir daqui foi estruturado em cinco partes, nas quais começo, gradativamente, a inseri-los no campo teórico no qual me baseio para compreender os sentidos arquitetados nos filmes que questionem as temáticas da identidade e da cultura, e como meu material empírico é audiovisual, não poderia deixar de relacionar este estudo ao campo da cultura visual.

No primeiro capítulo sob o direcionamento teórico de Raymond Williams, Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Beatriz Sarlo e Michel de Certeau serão discutidos tema como cultura, experiência e deslocamento. A cultura, aqui, tomada como experiências partilhadas, um modo de vida, práticas coletivas e construídas como tal remete aos seus integrantes traços de pertencimento/reconhecimento, um elo comum entre eles. A cultura resignifica a própria experiência, que como uma prática coletiva tem sua releitura a partir de cada indivíduo. A concepção que se tem do mundo a sua volta é, na verdade, a forma como se consegue senti-lo coletivamente. Essa experiência comum que o homem tem em sociedade agrega marcas de sua

relação com o seu espaço e tempo, inserindo nas fissuras de sua identidade elementos constituídos a partir dessa experiência coletiva.

Nesse contexto, os conceitos de identidade e cultura estão intrinsecamente ligados. A cultura sendo colocada como uma experiência ordinária, uma propriedade de toda uma sociedade que compartilham uma mesma experiência. E como as relações são incessantes, não há como não pensar cultura e identidade como um contínuo, processos em permanente construção. E como as experiências redimensionam nossa história e nosso presente, a experiência do contato com o outro incita perceber seus movimentos de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização nos quais acontecem seus fluxos, suas estabilidades, suas conexões de formas e também seus não-encontros, seus desmanches, suas deformações.

No segundo capítulo a discussão central está em torno da identidade. Pensando-a partir de um movimento de confluência e misturas que possibilita compreendê-las diante do espaço que ocupam e as marcas deixadas pela sua passagem pelo tempo, os deslocamentos consumados e os entre-lugares cruzados. Meu propósito aqui é definir o espaço em que as identidades são construídas, para então conhecer o esboço do que é possível dessas identidades culturais híbridas e fragmentadas que os sujeitos assumem neste espaço-mundo contemporâneo.

Acrescento aos autores que me acompanharam no primeiro capítulo, as contribuições de Benedict Anderson para pensar a identidade cultural nos dias de hoje, os sentidos imaginados pelos sujeitos, os deslocamentos de espaços ocupados e identidades assumidas. O reordenamento das posições das identidades culturais perante os fluxos advindos das novas relações globais definem a localização das identidades em espaços e tempos simbólicos. Sentidos de pertencimento e de localidade sensíveis e moldáveis diante dos sentimentos dos sujeitos, movimentos muitas vezes simbólicos e não físicos, mas que redimensionam o contexto no qual essas pessoas estão inseridas. Esses pertencimentos simbólicos retomam a questão da construção imaginária de identidades, que ligam o passado ao presente, criando muitas vezes narrativas imaginárias que reacionam a experiência com este fato num passado e que ainda reverbera no presente e contribui para a consolidação das múltiplas identidades de um sujeito.

No terceiro capítulo discuto o papel dos espaços e usos do cotidiano na constituição da identidade. A partilha de uma cultura, tida aqui como uma

experiência coletiva, transita em contínuo, na qual o processo de significação de sua relação com o global compreende o contexto das práticas coletivas de maneira mais ampla. A disputa de sentidos dentro de uma cultura deixa transparecer o embate nas ações cotidianas, através dos símbolos, atores e conceitos construídos diante do modo de vida dos sujeitos. Essa combinatória de operações inseridas na cultura acaba por deslocar o foco de ações isoladas e fixadas apenas nos sujeitos, passando a dar visibilidade às ações sempre em contexto. Os espaços cotidianos de sociabilidade tornam-se, assim, marco para a identidade.

Ao longo da discussão buscou-se compreender como as identidades dos sujeitos passam a ser organizadas pelos seus próprios comportamentos diante dos lugares que ocupam, e como elemento presente no cotidiano os narradores e a forma como são construídas as narrativas também ganharam espaço neste capítulo. A narrativa como uma experiência que conduz a outras experiências, concebe ao narrador ao narrar um fato ou uma história conduzir o ouvinte a também se inserir nela, deixando que o fim desta narrativa ele mesmo, ouvinte, construa. Por isto, a experiência do narrador é colocado como um caminho para identificar quais possibilidades as narrativas inserem nas suas maneiras de fazer que criam uma multiplicidade de sentidos, reestruturando estes espaços a partir de forças e representações alheias a eles.

No quarto capítulo, a sequência inicial faz um resgate da história do próprio Nordeste. Como a cultura e a identidade são compreendidas a partir da experiência dos sujeitos, o resgate da história desse espaço se faz necessário, tendo como princípio a origem deste termo: Nordeste, para designar essa região geográfica e a partir daí entender como foi consolidada a imagem e o discurso do Nordeste e dos nordestinos, o norte para este mergulho histórico foi o trabalho de Albuquerque Muniz Jr.. Além de perceber quais implicações reverberam desde seu nascimento.

A busca pela identidade deste lugar a partir das encenações feitas no cinema dessa região é, na verdade, a procura por traços de reconhecimento dos sujeitos neste espaço. As formas que essas relações se colocam visíveis, ou mesmo invisíveis, nas telas. E como se percebe a identidade e a cultura como lugares de incompletudes, pode-se dizer que estes lugares aos quais os sujeitos se colocam pertencidos também são edificados por distintas e pequenas partes.

Por fim, com a atenção voltada exclusivamente para os personagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa o quinto capítulo propõe-se como o espaço para

uma análise sob o ponto de vista das *Marcas visuais*, *A procura de si* e *Sentidos que fruem pelo som*. Os cinco protagonistas deste roteiro, serão observados diante dos sentidos evocados pela experiência que propiciam, os elementos visíveis e invisíveis podem ser percebidos a partir de suas encenações se tornaram essenciais para que fosse possível identificar as imagens de Nordeste(s) que circulam pelos filmes aqui analisados.

Passadas todas as sequências descritas ao longo desses cinco capítulos, acredito contribuir para a discussão sobre a cultura nordestina e sobre o Nordeste que tantos querem demarcar ou rotular. Sem a presunção de definir algo e sim de fomentar a reflexão sobre o assunto, coloco este trabalho como um instrumento para pesquisadores e interessados no cinema contemporâneo brasileiro que acreditam, assim como eu, que o cinema feito no Nordeste tem crescido e se qualificado, tornando-se referências em narrativas fílmicas que dialogam com o espaço e o tempo de maneira enfática e subjetiva.

# **Capítulo 1**

**Cultura  
um lugar de incompletudes**

“Culture is ordinary, in every society and in every mind”  
(WILLIAMS, 1989, p.4)

Andar pelas ruas e vielas de uma cidade, descobrir lugares novos e resignificar espaços já acostumados a certo olhar. Conhecer novas pessoas, costumes, valores e significados, mudar a forma de ver o mundo e a si mesmo dentro dele. Falando assim, parece que descrevo a impressão que qualquer um tem ao estar numa viagem, percorrendo um destino desconhecido, conhecido apenas pelas construções já estratificadas e que circulam sobre este lugar. E porque não dizer que estas mesmas sensações também perpassam os sujeitos nos seus ambientes cotidianos e já habitados? O processo de reconstrução de valores e sentidos está presente nas próprias relações já constituídas dos sujeitos, num movimento incessante que coloca em jogo a continuidade ou a transformação de uma cultura em toda e qualquer prática.

Por se tratar de algo em constante mudança, não há como se pensar a cultura ou as identidades de um sujeito através de uma definição concisa, objetiva e fechada em si. O caminho a ser percorrido ao se ponderar estas questões é repleto de incertezas, trilhado a partir de incompletudes das concepções surgidas, ou mesmo redefinidas, perante aquilo que é vivido pelos sujeitos.

Pensar a cultura a partir deste viés é algo relativamente recente; o debate sociológico sobre a constituição da cultura a partir de um campo de disputa de sentidos teve início no século XIX. Diante deste fato, uma discussão sobre as principais questões levantadas por teóricos sobre a cultura se faz necessária.

A primeira consideração a se fazer refere-se ao fato de que a cultura sempre está inserida no campo da vivência. É na cultura que os sujeitos negociam, através de relações simbólicas, seus valores, instaurando também relações de poder entre eles. A cultura, então, seria um mediador fundamental entre os indivíduos; e neste jogo de apropriações de sentidos no qual os signos são interpretados a partir de sua representação simbólica em determinada cultura, esta acaba se tornando um espaço de luta e de produção de significados.

Seguindo esta visão hermenêutica da cultura é possível se fazer uma leitura dialética dela, concebendo-a como um processo em negociação que objetiva um

entendimento pelo diálogo e pela discussão. Remetendo-se mais uma vez a especificidade de incompletude da cultura, cuja contínua construção de significados tem seu limiar delineado a partir das relações em sociedade.

Justamente por ser algo em processo, a cultura adquire novas significações ao longo dos tempos, e segundo Williams (2003) uma inovação era decisiva nos estudos da cultura: era preciso pensá-la de maneira plural. “(...) las culturas específicas y variables de diferentes naciones y períodos, pero también las culturas específicas y variables de los grupos sociales y económicos dentro de una misma nación” (Ibidem, p.90). A relação aqui lançada por Williams para a compreensão da cultura condiciona-a a variáveis como tempo e espaço que logo mais será discutida antes disso julgo necessário conhecer outros três aspectos que o autor elege da cultura:

(i) el sustantivo independiente y abstracto que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético, [...] (ii) el sustantivo independiente, ya se lo utilice de manera general o específica, que indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general, [...] (iii) el sustantivo independiente y abstracto que describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística.(Ibidem, p.90)

De maneira que (i) e (iii) estão próximos em muitos casos e (ii) foi introduzido de maneira decisiva, completando os sentidos de cultura no qual aponta para uma produção material, ao mesmo tempo que isto a insere numa determinada história e contexto cultural, agregando-a a um sistema de sentidos e significantes simbólicos.

E por ser uma prática ininterrupta, a cultura para Williams (1989) deve ser resignificada como um contínuo, onde suas expressões são ligadas por uma construção coletiva baseada numa experiência de vida inserida nas práticas cotidianas. Aqui, nota-se que a cultura é algo comum e próximo de toda e qualquer prática cultural sendo assim o autor redefine-a como algo ordinário e não com *status* de artes. “(...) that culture is ordinary: that there is not a special class, or group of men, who are involved in the creation of meanings and values, either in a general sense or in specific art and belief” (WILLIAMS, 1989, p.34).

A cultura ordinária, assim, está inserida no interior de uma mesma experiência coletiva, ou seja, uma prática cultural partilhada entre os sujeitos que os remetem a valores comuns. É válido frisar que o comum não está sendo usado com o intuito de

descrever algo sem importância ou simples, senão no sentido de ordinário, algo usual, habitual, rotineiro e que surge em seguida a uma atividade coletiva.

O espaço ocupado pela cultura como fora descrito até o momento é uma zona de embate e disputa de sentidos. Williams (1992), ao conceituar cultura como algo ligado à tensionalidade – como uma prática comunicativa que traz em si a exigência de compreender a si própria como um processo ativo de transmissão e recepção de valores, crenças, ideias, experiências e sentimentos vividos e materializados em todas as suas possíveis formas de manifestação –, entende-a como um processo simbólico e comunicativo. Processo este que envolve articulação e negociação de sentidos, formando a cultura a partir da historicidade do sujeito, ou seja, um processo de significação que entende a relação do sujeito com tudo aquilo que está ao seu redor, na qual as práticas coletivas se dão em contexto a algo.

Esta conduta dá visibilidade à composição em que se insere a cultura, situa-a em determinado espaço e tempo para que a compreensão destes elementos que fazem parte da vivência dos sujeitos seja feita coerente com o que a ele é oferecido. Enquanto uma prática produtiva que se constitui através de valores e significados compartilhados, a cultura partilha de bens simbólicos de maneira livre, sem qualquer influência, e por isto é tida como algo ordinário. Williams (1989) esclarece sua visão de cultura através de dois aspectos:

(...) the known meanings and directions, which its members are trained to; the new observations and meanings, which are offered and tested. These are the ordinary processes of human societies and human minds, and we see through them the nature of a culture: that it is always both traditional and creative; that it is both the most ordinary common meanings and the finest individual meanings. (Ibidem, p.4)

Observar que tipo de implicações estes elementos que estão ao redor do sujeito causam na sua formação faz parte da interpretação da cultura como um campo em eterna e efêmera construção; edificada através das múltiplas operações que tanto o sujeito como a própria sociedade partilham. A atuação tanto da cultura como da identidade se dá, justamente, baseada em todo esse contexto, contribuindo para que ambas identifiquem lugares de pertencimento/reconhecimento e façam uso desses espaços. Williams enfatiza que são exatamente estes fatores que colocam os indivíduos num mesmo contexto cultural.

Every human society has its own shape, its own purposes, its own meanings. Every human society expresses these, in institutions, and in arts and learning. The making of a society is the finding of common meanings and directions, and its growth is an active debate and amendment under the pressures of experience, contact, and discovery, writing themselves into the land. (Ibidem, p.4)

Cultura refere-se, assim, a algo de significado contrastante, tanto no campo das artes como no próprio conhecimento, sendo um processo de divergentes descobertas que leva em conta o significado da junção de todos esses elementos. E como seus sentidos são constantemente negociados, a cultura se finda num espaço para a encenação de identidades com repertórios culturais específicos. E nesta encenação, o cunho político da cultura se torna visível, a disputa de sentidos na qual o cotidiano, através dos seus símbolos, atores e conceitos, transcende barreiras e aloja a negociação de poderes em todos os domínios.

Pensar e analisar a cultura instaura o deslocamento do foco apenas das ações individuais, passando a vê-la como uma combinatória de operações. Ao se dispor a observá-la desta maneira, dar-se-á possibilidade para perceber como se articulam os conflitos no interior desta cultura, as formas como certos conceitos ora se legitimam ora se deslocam diante da razão e poder do mais forte. Entrelaçada nestes deslocamentos inerentes a este jogo de negociações está a identidade. Tendo em vista que embora a visão de cultura seja plural, não há como negar os processos de individualidade, de identificação e reconhecimento que estão no seu interior. A individualidade, aqui, compreendida como o lugar de atuação de uma pluralidade incoerente de suas determinações relacionais. Assim, indo de encontro com o pensamento plural acerca da cultura.

Esta pluralidade é atravessada pela diferença, por “divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidade – para os indivíduos” (HALL, 2005, p.17). Este movimento, segundo Hall, só não desestabiliza a sociedade unicamente pelo fato desses elementos diferentes em algumas circunstâncias se articulam, essas identidades fragmentadas condicionam um deslocamento ao invés de uma desagregação.

A capacidade de fluir é inerente à cultura, seu poder de negociação de valores e sentidos deve ser constante dentro de sua prática. E agregado a isto, a “reprodução” é outro elemento indispensável para qualquer cultura, uma capacidade implícita a ela que conduz a reprodutibilidade de seus conceitos. Mas esta

habilidade, “essa virtual identidade entre as condições da maioria das práticas e uma forma de relações sociais, profundamente, organizada constitui, pois, o processo de reprodução em seu nível mais definido” (WILLIAMS, 1989, p.187); muito embora ainda seja um dos principais motivos de contestação entre seus participantes, as discordâncias e concordâncias entre os pontos que unem os sujeitos em sociedade.

Essa marca da reprodutibilidade da cultura é variável com o tempo e está associado, necessariamente, a um deslocamento de um determinado período da cultura e, claro, sua adaptação a um contexto temporal diferente, também sujeito a negociação. Por isso, coloco a cultura não como uma forma de viver, mas uma adaptação e organização do passado e presente, na qual ambos caminham excitando uma continuidade específica, moldada pelas próprias escolhas de seus integrantes. Estas escolhas envolvem seja a reprodução de convenções elaboradas no passado seja suas redefinições, podendo ou não perder seu significado.

Em volta a estes processos de organização de uma cultura, não se poderia deixar de falar em tradição. Entende-a como um processo de reprodução em ação, como conceitua Williams, a tradição remete à continuidade de elementos significativos baseados no desejo. O desejo de manter conhecimentos, valores e costumes definidos coerentes com as relações sociais existentes. Enquanto Williams (1992) traz o conceito de tradição ligado ao desejo, Bhabha (2010) compreende o ato da identificação pela analítica do desejo. Para Bhabha, a identificação emerge de três condições: o desejo de sua existência ser em relação a uma alteridade, na qual sempre em relação ao outro é que o desejo se articula; o desejo de ser diferente do outro faz o sujeito ser o mesmo e isto o leva a habitar um espaço de cisão que traz consigo marcas do deslocamento; e por fim, a identificação nunca é algo pré-configurado, a imagem dessa identidade é assumida devido a sua produção e a transformação do sujeito, uma imagem que traz em si traços da fissura desse logo lugar ocupado, do desejo diante do outro e de sua incerteza enquanto imagem.

Tudo isto leva-nos a compreender que a reprodução cultural não está ligada a um sistema autônomo, e essa relativa autonomia que o processo cultural adquire origina-se, provavelmente, da distância efetiva entre ele e as demais relações sociais já organizadas. As imagens da cultura e da identidade sempre trazem marcas da fissura do lugar ocupado pelo outro e os rastros de onde ele veio.

Ainda desenvolvendo o pensamento de Williams, esta distinção entre diferentes sentidos ganha mais destaque quando defrontados aos valores da

tradição a partir de uma distância relativa. Um exemplo deste complexo processo de reprodução real pode ser observado no filme *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2002), no qual a tradição religiosa é reproduzida pela personagem *Kika*, que segue fervorosamente os preceitos da Igreja Evangélica, fazendo deles instrumentos para sua leitura do mundo até o momento em que tomou certa distância desta tradição e, motivada por ações do seu presente, passou a ver as relações sociais sob um novo espectro.

Este mesmo desejo que guia *Kika* ao assumir uma postura em sociedade pode ser visto sob outro aspecto no filme *Árido Movie*, de Lírio Ferreira (2006), no qual a ordem familiar definida por uma matriarca, com forte influência nas posições a serem assumidas pela sua família perante a sociedade, é representada através dos conflitos no qual o personagem *Jonas* perpassa ao retornar a cidade natal de seu pai após um longo período de ausência. A família, aqui, é tida como uma instituição reprodutiva fundamental na constituição das identidades de um sujeito; da mesma forma como uma ordem na qual atuam diversas variáveis que se constituíram tanto por “manifestações significativamente alternativas da mesma forma básica, mas também, em determinadas condições, algumas formas alternativas.” (WILLIAMS, 1992, p.188). *Jonas* ao se deparar com uma ordem familiar totalmente diferente da que mantinha com a mãe – onde a distância física também era associada à afetiva, na qual os laços entre filho e mãe eram bastante diluídos numa relação superficial – se viu encurralado ao ser pressionado a assumir uma identidade tradicional com fortes raízes em rituais que já não mais pertenciam a ele, e sim à família de seu pai, cuja matriarca cuidava para que o sistema de regras fosse continuado geração a geração.

A forma como essas relações dos exemplos acima se organizam está vinculada à ideia de uma reprodução de uma ordem social, na qual se interfere ou não na forma cultural em questão, podendo distribuí-la socialmente, redistribuí-la, transgredi-la ou mesmo inová-la, acrescentando novos sentidos e gerando novas formas. Percebe-se que não se fala de um movimento de via única, não é só a reprodução que está em ação na definição de uma ordem social. Seja na forma de réplica ou reprodução, elas caminham juntas com a produção de uma ordem ou de uma forma cultural, o elo entre elas é o fator da continuidade.

Este jogo que a cultura determina a partir do seu próprio movimento leva os sujeitos a atuarem como protagonistas do direcionamento que a cultura e suas

próprias identidades terão, como no caso de *Hermila*, jovem que protagoniza a história de *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006), que inventa um novo personagem para si ao assumir a personalidade de *Suely* e oferecendo-se numa rifa. Essa criação de um novo personagem que assume outras identidades reiventa o passado e o presente da protagonista *Hermila*. Ato que confrontou a ordem estabelecida na cidade de Iguatu, causando mal estar e conflitos com os mais tradicionais e por outro lado o apoio de poucos. Esse limite tênue criado por *Hermila/Suely* ao se rifar vai de encontro com o pensamento de Williams:

muitas condições de prática mais ou menos alternativas só sobrevivem dentro dos limites da tolerância da ordem dominante, e ainda muitas outras, à medida que se desenvolvem e que diminuem as distâncias de outras relações organizadas, são de maneira efetiva incorporadas, ou vêm diante da opção entre isso e afirmar uma oposição declarada. (WILLIAMS, 1992, p.187-188)

Os conflitos internos de uma sociedade são integrantes necessários para sua existência e manutenção. Nas relações descritas em *Amarelo Manga*, *Árido Movie* ou *O Céu de Suely* a permanência das tensões sociais é clara,

nesse processo complexo, embora haja, sem dúvida alguma, elementos sistemáticos que exercem pressões e fixam limites à formas desse tipo de produção e re-produção [...] há também contradições internas, desvios internos e, pois, mudanças internas muito significativas. (Ibidem, p.197)

A ordem social, por si só, depende de elementos específicos para sua sobrevivência, caso contrário seria, simplesmente, substituída. O sentido do fazer existir de uma sociedade é dependente de tensões, conflitos, jogo de interesses, lutas de sentidos.

Como se percebe até agora, encontrar uma definição objetiva de cultura é algo complexo, já que uma especialização poderia acarretar numa acepção restrita demais e, por outra, uma definição clara e extensa demais leva a uma generalização do sentido. Por isso utiliza-se até aqui termos como 'combinatória de operações', 'espaço de lutas', 'campo em contínua resignificação', e ainda irei acrescentar outro na medida em que se entende a cultura como um sistema de significações, um espaço de mudanças que inserem significados às suas práticas de maneira fluida e híbrida.

Dando continuidade a este pensamento no qual a cultura é um sistema de significações torna-se imprescindível estudar as relações entre instituições, práticas e obras, inserindo a cultura num espaço de intersecção de diversos campos. E compreendendo-a enquanto relação, outros pontos a serem levados em consideração são as transformações sociais e materiais por qual passa o sistema de significações.

Por ser pensado e analisado no plural e como algo em continuidade, o sistema de significações está também associado à questão de uma ação em desenvolvimento, algo realizado em contexto, no qual a própria organização da sociedade e o sistema de signos e significados que nela circula também possuem seus sistemas de significações próprios. A cultura seria um completo sistema de atividades, relações e instituições que juntas estimulam as práticas e confere a cultura um sentido de modo de vida 'global', algo inerente a todos que nela vivem.

Esse apanhado de relações que fazem parte da cultura envolve não só a troca de valores e significações interiores às relações, mas o ambiente que elas ocupam. O próprio espaço físico como também o sistema que o envolve, relações sociais e políticas e o próprio espaço afetivo ocupado pelos sujeitos – que nem sempre coincidem com o espaço geográfico –, exprimem sentido no seguimento da construção dessas relações. Os sujeitos imprimem suas considerações específicas na forma como os utilizam.

Retomando um conceito anteriormente abordado, a questão da tradição como um dos pontos que se utilizam da reprodutibilidade da cultura para sua permanência, Hall (2009) aponta uma contraposição recorrente entre tradição cultural e o caráter plural adquirido pela cultura que a desestabiliza. Os sentidos que subordinam os indivíduos a gerações entram em conflito com uma cultura aberta, racional e ligada mais a vínculos particulares. Hall ainda diz que o hibridismo que marca a sociedade contemporânea faz jus ao processo de tradução cultural, este que nunca se completa e permanece na indecidibilidade.

Ao se colocar em questão esta instabilidade da cultura, conseqüentemente desloca-se o olhar para a posição que os sujeitos ocupam nesta cultura híbrida, distante de uma visão mais singular. Aqui, depara-se com a compreensão de uma articulação de diferenças culturais que Bhabha (2010) identifica este espaço de entre-lugares, tido como locais para a “elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos

inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.” (BHABHA, 2010, p.20).

Na negociação constante na qual frui a cultura, a ocupação desses entre-lugares inclina-se ao encontro do novo com o passado e o presente, colocando em jogo a renovação do passado, que por sua vez, resignifica este espaço como um ‘entre-lugar’ que estabelece uma interrupção da atuação do próprio presente, que se desenha de maneira inovadora.

Mas quando se fala em entre-lugar e na sua interferência nas noções de cultura é válido ressaltar que ele pode servir como um tempo de afirmações contraditórias. De acordo com Bhabha, este entre-lugar pode refletir não somente o poder subordinado, como também a repetição de uma tradição como forma de deslocamento, responsável pela transformação da autoridade da cultura. O autor retoma a psicanálise para dizer que “‘imitar’ é agarrar-se à negação dos limites do ego; ‘identificar-se’ é assimilar conflituosamente” (Ibidem, p.195) sendo assim, é preciso enfatizar que identificação com uma cultura nem sempre é um processo harmonioso, fortalecendo a ideia de cultura como um campo de lutas. Por conseguinte, a identidade do sujeito “nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade” (Ibidem, p.84). Ao se colocar a imagem como um ponto de identificação, atribui-se a ela uma marca de simultaneidade de sentimentos em relação a um mesmo objeto, sua representação sempre se dá pela junção de um espaço fragmentado numa temporalidade retardada, em síntese: “é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição” (Ibidem, p.84).

A imagem dessa identidade torna presente o que está ausente, assumindo a função de um acessório seja da autoridade de determinado sentido da cultura a qual este sujeito pertence ou mesmo um artifício de sua identidade, a qual nunca deve ser tida como a aparência de uma realidade.

O processo de identificação relaciona-se com sentimentos de reconhecimento com determinados sentidos que circulam na sociedade, um processo que remete às inferências de um conflito, e quando se fala em lutas evoca-se o embate de ideias, e valores e, conseqüentemente, deparar-se-á com mudanças. Qualquer que seja a prática cultural, ela está inserida dentro de uma determinada sociedade que agrega em seu interior um campo de disputa entre subordinação e resistência que, por sua

vez, tem a cultura como um meio de reprodução social ou um espaço para a transformação.

Isto vai de encontro com o que Williams (1989) ajuíza sobre a cultura como um 'processo integral', onde significados são construídos em relação com o social e transformados ao decorrer do tempo. Aqui, cabe uma crítica ao pensamento de Williams que se utiliza do termo 'processo' quando se trata de cultura, fato que acentua seu grau de discordância tendo em vista que processo é algo que remete a um fim determinado, e a cultura não tem isto como finalidade. A cultura é um espaço de possibilidades, de transformação.

A criação de significados entretecida nas práticas culturais assegura a cultura à condição de elemento comum inerente a qualquer instância social. Como ratifica Williams:

In talking of a common culture, then, one was saying first that culture was the way of life of a people, as well as the vital and indispensable contributions of specially gifted and identifiable persons, and one was using the idea of the *common* element of the culture – its community – as a way of criticizing that divided and fragmented culture we actually have. (Ibidem, p.35)

Pensar a cultura a partir da noção de comum é refletir sobre a resignificação de práticas culturais que gerem a articulação de valores e sentidos entre os grupos sociais, entre os sujeitos, através do qual o embate destas concepções que condiciona a constituição desta determinada cultura. A cultura como algo em *continuum*, no sentido de agregar a si e a identidade sentidos e valores dentro do campo da pós-narrativa, algo reflexivo e fruto de uma experiência. É impossível se falar em cultura comum ao se analisar apenas uma experiência particular, um percurso individual, pensar em comum é “the creation of a condition in which the people as a whole participate in the articulation of meanings and values, and in the consequent decisions between this meaning and that, this value and that” (Ibidem, p.35).

Ao mesmo tempo, pensar a cultura como algo onde todos os sujeitos que constituem uma mesma sociedade partilham das mesmas coisas, sentidos, valores e, por conseguinte, de uma mesma cultura é uma concepção bastante perigosa. Logo, ao invés de falar cultura comum poderia adicionar a preposição 'em', descrevendo-a como cultura em comum. Adotando este tipo de visão sobre a

cultura, esboça-se um caminho onde a cultura não está relacionada à posse, à propriedade, mas a um complexo sistema de significação.

E porque não se falar em sistemas de sensibilidades inerentes a cultura? Apropriando-me do termo 'community of sensibility' de Williams, pensar a cultura como um espaço de vivência de experiências é analisá-la diante das trocas de sentidos e construções de sensibilidades comuns. Elementos que são partilhados durante uma prática comum e que tocam os sujeitos em distintos momentos, acessando pontos de sensibilidade próprios e que fazem com que estes mesmos sujeitos se sintam integrantes desta comunidade.

Imerso a este sistema de significação estão muitas vezes sentidos em comum a indivíduos ou mesmo a grupos, porém como se trata de um processo eles não chegam a uma mesma conclusão, um mesmo final. Voltamos à discussão de uma coletividade composta por indivíduos que possuem experiências próprias e constroem seus sentidos a partir delas, ocasionando esse fluxo de movimentos nunca finalizados, condicionando a cultura a um lugar de lacunas, de incompletudes.

Sendo algo em construção, a cultura pode ser pensada através de fluxos, e por esta se tratar de uma pesquisa sobre a vivência de uma cultura, suas formas e consequências, é necessário que tanto a cultura como a identidade sejam examinadas em contexto, ou seja, em que situação elas são produzidas, que história pré-existe a elas, qual o cotidiano que esta cultura gera, enfim, quais são as formas possíveis e (in)visíveis de si vivê-las. Isto devido o sujeito ser tomado como algo condicionado a suprir na sociedade suas necessidades de vida (GRAMSCI, 1989), a fazer da sua prática da cultura algo diluído em todas as suas práticas cotidianas, construindo-se a partir do que é vivido e não pensado. Por exemplo, pensar a cultura do Nordeste a partir da análise de produções cinematográficas feitas nesta região é colocar o próprio objeto como campo de enunciação, e se dispor a compreender quais contratos são estabelecidos pelo objeto ao se situar numa rede de lugares e relações. E a capacidade de ser performático diante dessas situações e de se moldar a todas as atividades às quais é submetido é que desperta interesse em fazer esta investigação sobre o modo de vida do homem na contemporaneidade a partir de produções cinematográficas.

## 1.1. Experiências

Entendo a identidade como algo nunca consolidado, que inevitavelmente se constitui na relação com o outro, em meio de negociações de sentidos e posições, considera-se analisar a identidade a partir de conhecimentos e práticas comuns aos indivíduos: sejam elas herdadas, vividas, experimentadas ou criadas por aqueles que constituem uma sociedade.

Em filmes como *O Céu de Suely*, de Karim Ainöuz (2006) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Ainöuz (2009), as identidades dos sujeitos e do próprio espaço são construídas tendo em vista que a experiência com a diferença, uma temática predominante na narrativa em decorrência através do não pertencimento e reconhecimento dos personagens em contato com o outro. Estas formas de se ver, perceber e sentir o outro refletem as próprias posições ocupadas por cada um dos personagens em questão. A constante prática de recriação no qual os personagens se inserem mescla as formas como eles vêm a sociedade e, conseqüentemente, a forma como se vêm nesta relação.

A cultura sendo colocada como uma experiência ordinária, uma propriedade de toda uma sociedade que compartilham uma mesma experiência. E como as relações são incessantes, não há como não pensar cultura e identidade como um contínuo, estruturas em permanente construção.

A cultura, como pontua Williams (1989), é a própria experiência. A concepção que se tem do mundo a sua volta toma forma à medida que se consegue senti-lo coletivamente. Esta experiência comum que o homem tem em sociedade agrega marcas de sua relação com o seu espaço e tempo, inserindo nas fissuras de sua identidade elementos constituídos a partir dessa experiência coletiva. “I know from experience” (Ibidem, p.11), assim o autor sintetiza a importância de se associar a experiência quando se analisa a cultura e a identidade, e claro, sempre a colocando em contexto, já que o espaço onde se tecem essas relações tem grande influência nesta construção.

Ao analisar a cultura coloco em questão sua capacidade de mudança e de reflexão, as transformações por quais passa e, conseqüentemente, que tipo de experiências proporciona para os sujeitos que a ela pertencem vivenciem. A teoria da cultura na qual este trabalho se baseia coloca a experiência de vida dos sujeitos

como algo possível a partir de qualquer prática cotidiana, transitando ininterruptamente na sociedade. Em meio aos momentos de interpretação dessas práticas coletivas, a significação dessas ações faz relações com o global, práticas que para sua compreensão necessitam ser apreendidas pelo seu contexto de forma mais ampla. Tornando a cultura algo que significa a própria experiência.

Embora uma sociedade seja formada, inevitavelmente, na diferença, quando se trabalha com a dimensão cultural na qual esta está inserida validamos um fator fundamental para sua constituição que é formado pelos elementos conflituosos inerentes a toda e qualquer prática. São através das experiências partilhadas que surgem os elementos ordinários de uma cultura.

Williams enfatiza que são estes fatores que colocam os indivíduos num mesmo contexto cultural. A cultura ressignifica a própria experiência, que como uma prática coletiva tem sua releitura a partir de cada indivíduo. Em outras palavras, a cultura é vista como uma experiência, que por sua vez é uma prática coletiva e ordinária que tem como fruto uma compreensão pessoal da mesma. Nas palavras de Williams: "A culture is common meanings, the product of a whole people, and offered individual meanings, the product of a man's whole committed personal and social experience" (Ibidem, p.8). E como as compreensões destas experiências coletivas ganham uma conotação individual, Williams ressalta que as formas, proposições e significados próprios de uma sociedade; em suas mais diversas formas de expressão seja institucional ou através da arte ou do próprio aprendizado, o processo de significação e de direcionamento dessas interpretações é algo mediado por pressões entre o contato de sentidos já conhecidos e os das descobertas que acabam por escrever as identidades desses sujeitos e da cultura.

The making of a mind is, first, the slow learning of shapes, purposes, and meanings, so that work, observation and communication are possible. Then, second, but equal in importance, is the testing of these in experience, the making of new observation, comparisons, and meanings. (Ibidem, p.4)

E. P. Thompson (2002), outro teórico britânico, também compreende a cultura seguindo a ideia de partilha de experiências. A partir dele entendemos cultura como experiências partilhadas, um modo de vida, práticas coletivas e construídas como tal que remetem aos integrantes de uma mesma cultura traços de pertencimento/reconhecimento, um elo comum entre eles.

Nos sistemas de representações existentes na sociedade e nos quais vivem os sujeitos é a experiência desses homens e mulheres no interior desta cultura, os significados e as próprias representações que deste ambiente se concretizam que tornam possível esse processo de pertencimento. De maneira que pensar a cultura como um processo de viver algo vai de encontro ao que Hall (2009) interpreta de Althusser ao teorizar que 'viver' é a maneira como os sujeitos usam dos sistemas já presentes na cultura "para experimentar, interpretar e 'dar sentido' às condições de sua existência" (Ibidem, p.171). Numa proposição bastante pragmática, Hall diz que Althusser ainda conceitua a experiência como um produto dos códigos de inteligibilidade e dos sistemas de interpretação, e por meio dos sistemas de representação da cultura, e dela em si, que é possível se experimentar o mundo.

Essa experiência, segundo Bhabha, delineia uma imagem de identidades e de uma cultura, concebidas pela relação com a auto-consciência e as representações dos signos da semelhança e da diferença que esboça um espaço que ultrapassa questões de semelhança. As tensões dessa contradição constituem desta maneira uma "experiência pós-moderna por excelência, (...) uma estratégia peculiar da duplicação" (BHABHA, 2010, p.83) permitida pela aporia da consciência. Bhabha discorre sobre a questão da experiência como um canal que possibilita o extrapolar da imagem, a desestabilização da identidade enquanto algo autônomo e fixo, se definindo como um acesso à resistência, um espaço de rastros de uma identidade. A duplicação para o autor seria o espaço articulador dos sentidos enunciados que estão inseridos na problemática da identificação e constituição de identidades de um sujeito.

Esta desestabilização da identidade através da aporia da consciência é encenada em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, na maneira como o protagonista *José Renato* resolve viajar a trabalho pelo sertão do Ceará e Pernambuco numa longa jornada na tentativa de esquecer o rompimento do seu relacionamento com sua esposa. A dificuldade de *José Renato* em escolher entre as duas possibilidades contrárias, mas igualmente racionais, que ele tinha ao interpretar a situação a qual foi proposto revela as contradições nas quais sua identidade é construída. A experiência de viajar, de se distanciar fisicamente do agente causador de suas angústias, desenvolve uma construção narrativa na qual o deslocamento passa a ser ora algo desejado, no qual a contagem é progressiva dos dias que está fora, ora algo que o angustia, encenado na forma regressiva como são calculado os

dias que falta para reencontrar sua amada. O confronto constante entre seus desejos e a materialidade da razão se faz presente, sua viagem a trabalho para catalogar as deformações geológicas da região por onde passa nada mais é do que uma fuga, um hipotético espaço de conforto para acalmar suas angústias.

Momentos limites dessa experiência de *José Renato* podem ser percebidos no extrapolamento da imagem que ele tenta solidificar, sua viagem, sua distância de casa, o sertão que ele atravessa à medida que o aproxima da solidão que ele tanto busca, contrariamente, o leva a sentir ainda mais a falta do que tanto busca se afastar. Esta sensação de instabilidade de desejos fica clara na seguinte fala do personagem: “Sinto amores e ódios por você. Esta viagem está me levando para trás, pro dia em que você me deixou. Fico o tempo todo pensando em voltar, mas não tenho nem mais para onde voltar. É insuportável!”<sup>1</sup>. A viagem que fora pensada para esquecer só o faz lembrar, condicionando o personagem a ter a vontade de se perder num labirinto sem saída como única forma de se ver livre de seus pesadelos.

Para minimizar esses tormentos, ele passa a busca lugares com muitas pessoas. A solidão agora dá vazão à necessidade de se sentir pertencido a algo, e neste momento Juazeiro do Norte<sup>2</sup>, no Ceará, e Caruaru<sup>3</sup>, em Pernambuco, são cidades nas quais o personagem fica por uns dias para se ver entre pessoas, mergulhar no meio de uma multidão para por vezes se esconder ou se reconhecer em algo. No meio da multidão da feira de Caruaru, *José Renato* vai a um bar e na parede encontra estampada a palavra: solidão (FIG 1).

Um contrassenso para um lugar sempre tão movimentado, mas que acaba por expressar o que o próprio personagem sentia ao significar aquele espaço, e em passagens pela cidade, encenadas através de imagens turvas que condiziam com suas dúvidas e ideias não claras, ele fala novamente algo que é repetido ao logo do filme: “Sinto amores e ódios repentinos por você”<sup>4</sup>, e que logo é seguida por uma afirmação efêmera: “Viajo porque preciso e não volto porque ainda te amo”<sup>5</sup>. A

<sup>1</sup> Fala do personagem José Renato em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.

<sup>2</sup> A cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, é conhecida pela quantidade de romeiros que atraindo em busca de milagres de Padre Cícero, que para os nordestinos fora proclamado como santo.

<sup>3</sup> A cidade pernambucana de Caruaru tem como elemento importante de sua economia e cultura a feira livre. A feira é a maior do Nordeste e em sua história de mais de dois séculos demarcou sua característica de reunir produtos dos mais variados tipos.

<sup>4</sup> Fala do personagem José Renato em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.

<sup>5</sup> Fala do personagem José Renato em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.

citação de *José Renato* faz referência a um cartaz (FIG 2) que encontrou num bar na beira da estrada ainda no seu terceiro dia de viagem. A frase similar aos famosos dizeres de para-lama de caminhões a partir deste momento tornou-se um lema para o personagem que utilizava-se dela para expor suas instabilidades.



**FIGURA 1 – Pintura na parede de um bar na cidade de Caruaru.  
 FONTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)**

A viagem para o protagonista encena ao longo de todo o filme sua tentativa de retomar sua vida, os movimentos que se propõe para voltar a viver. E os conflitos entre ele e sua realidade, ou mesmo seus imaginários, enfatizam como ele constrói sua relação com a diferença, as formas como opera com seus desejos, traçando os pontos nos quais ele se coloca ou não reconhecido em suas atitudes e no que a ele é oferecido.

A relação com a diferença, as complexidades desta relação, os desejos despertados diante deste contato com o outro fazem da diferença entre culturas um objeto de desejo, no qual nenhum dos lados tem sua autonomia. A intersecção entre estas posições, entre a recusa e o reconhecimento, acaba por se tornar o espaço onde a identificação acontece.



**FIGURA 2 – Cartaz com a frase que dá título ao filme  
 FONTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)**

Cabe destacar que a identificação é entendida como um entre-lugar relativo a realidade e o desejo do 'eu'. A constituição das identidades de um sujeito, conforme Bhabha, “depende da *negação* de uma narrativa originária de realização ou de uma coincidência imaginária entre interesse ou instinto individual e a Vontade Geral” (BHABHA, 2010, p.85). Conforme esta visão, as identidades em suas fragmentações refletem esses choques entre o 'eu' e o 'outro', num confronto de linguagens e sentidos inerentes ao processo de identificação. Essa simultaneidade de sentimentos opostos que circulam os espaços e tempos onde essas identidades se constituem entrelaçam imagens de um tempo que se coloca sempre noutra lugar, uma repetição de algo que se torna presente mesmo quando está ausente.

*Hermila*, no filme *O Céu de Suely*, evidencia esta repetição que Bhabha discorre acima, na medida em que deixa a figura de *Mateus* – seu companheiro e pai de seu filho que a abandonara – sempre presente no filme, embora ele tenha aparecido no filme apenas na sequência inicial, a qual se remetia a uma lembrança da personagem. Essa presença a acompanha ao longo de toda a narrativa, seja nas várias cenas em que ela está à espera dele e dia após dia ela aguarda que ele desça de um dos ônibus oriundos de São Paulo, fato que nunca acontece, seja na

maneira como ela marcada por esta presença de uma ausência, tenta dar um rumo a sua vida e a opção por fugir para o mais longe que pudesse coloca-se como a solução mais viável para se ver livre deste fantasma que a persegue. A experiência de *Hermila* redimensiona sua história e seu presente.

A imagem dessa experiência da simultaneidade de sentimentos, portanto, não deve ser entendida como uma representação da realidade ou uma aparência da mesma. Segundo Bhabha (2010), só temos acesso à imagem da identidade perante a negação da possibilidade de uma originalidade, para se ter um limiar desta realidade é preciso deslocar-se e diferenciar-se, ou seja, contrapor ausência e presença; representação e repetição. Essa imagem da identidade, muitas vezes, no momento em que se coloca presente já aponta uma perda, o sentido e o ser da identidade é fronteiro e efêmero.

O processo de negação diante do 'outro' como elemento indispensável na construção das identidades do sujeito instala um sistema de diferenciação de valores culturais, linguísticos, simbólicos e, até mesmo, históricos; permitindo assim a significação desses sentidos. "A identificação, como é pronunciada no *desejo do Outro*, é sempre uma questão de interpretação, pois ela é um encontro furtivo entre mim e um si-próprio, a elisão da pessoa e do lugar" (Ibidem, p.87). Ao conceituar a identificação desta forma, Bhabha considera-a um artifício de substituição e troca, que desenha um lugar normativo para o sujeito, no qual a proibição e a repressão são instrumentos para a definição desta identidade. Reforço, ainda, que as diferenças culturais observadas durante a construção de identidades a partir de experiências partilhadas designam uma negociação de sentidos, muito mais do que uma negação, o que remete ao caráter de tensional da cultura que a introduz num campo de luta de significados. E como não poderia deixar de ser falado, a posição ocupada por essas identidades, este lugar de fala também contribui para a rearticulação de conhecimentos.

Os espaços de significação ocupados pelos sujeitos os tornam elementos dialógicos a partir da diferença, os quais estão em constante relação com a agência de significação, constituindo-se como um processo de deslocamento, substituição ou mesmo projeção. A diferença neste aspecto assume um papel de interpretação cultural, com capacidade de se articular, modificar e transformar-se a partir dos conhecimentos adquiridos, implicando nas formas como se constituem as

identidades, sempre como posições incompletas, instáveis e abertas à tradução cultural.

O traço de mobilidade à qual a identidade está intrinsecamente associada pode ser exemplificado no filme *O Céu de Suely*, no qual a narrativa construída por ele dá a impressão de um movimento dialético ora de personagens que saem e retornam, ora daqueles que estão limitados a um movimento cercado. Uma contradição que evidencia a imobilidade de seus personagens. A própria protagonista *Hermila* é construída desta forma, e como as perspectivas de uma vida num lugar de passagem, como Iguatu – cidade na qual se passa o filme -, onde todos permanecem não demonstra ser algo que lhe apraz. A narrativa do filme se consolida numa forma simples, na qual as vozes do cotidiano são quem tecem as histórias, mesclando suas próprias contradições naturais, deixando de lado toda aquela construção folclórica e demagoga que habitualmente é associada ao Nordeste, principalmente nas produções cinematográficas e na literatura.

Em continuidade a discussão dos processos de identificação pelo qual passam os sujeitos, retoma-se aqui o conceito de *estrutura de sentimentos* de Williams (1999), no qual o autor coloca que através da identificação de valores, simpatia pessoal e prazer estético compartilhados coletivamente é possível se constituir um *novo estilo*. Esses princípios compartilhados e, claro, continuados num determinado espaço de interação social acaba por desenhar novos grupos, que vivenciam experiências comuns, mas que em certo contexto histórico destoam no pensamento generalizado. Neste percurso onde a desterritorialidade física e afetiva caminham paralelamente a construção de uma cultura e identidade, os sujeitos experimentam sentimentos diferentes embora façam parte de uma mesma sociedade. “In any society towards which we are likely to move, there will, first of all, be such considerable complexity that nobody will in that sense ‘possess cultural property’ in the same way; people, inevitably, will have different aspects of the culture, will choose that rather than this, concentrate on this and neglect that.” (Williams, 1989, p.37).

Sarlo (1997) conceitua *estruturas de sentimentos* como “um compositum em que os tons, as nuances, os desejos e as constrições são tão importantes quanto às idéias ou convenções estabelecidas.” (Ibidem, p.71). Por colocar que as *estruturas de sentimentos* co-existem com as convenções do sistema cultural vigente numa sociedade, Sarlo apenas explicita que esta estrutura reorganiza os sentidos e

valores que circulam em sociedade, dando espaço para as interseções existentes neste sistema e tornando-os “espaços ativos onde se desdobram tempos, cristalizações da experiência ou da ideologia e práticas sociais diferentes”(Ibidem, p.92).

Por re-colocar no espaço conceitos, valores, prazeres e desejos já circulantes no contexto social, mas que por algum momento se encontravam escondidos ou intimidados pelo sistema instituído, a *estrutura de sentimentos* dá visibilidade a questões fundamentais para a constituição da identidade de um sujeito. Embora, Williams esteja falando de grupos sociais, pode-se encontrar nos filmes aqui analisados também pontos em que este assunto se destaca, como no caso de *O Céu de Suely*, no qual tanto a protagonista como outros personagens do longa fazem usos de certos espaços urbanos, como o posto de gasolina (FIG 3), de maneira diferente da colocada pela sociedade ao passo que *Hermila*, *Georgina* e *Maria* compartilham de valores e afeições pessoais, transformando o local de trabalho e de prestação de serviços em local também de lazer, de ruptura de pré-conceitos sociais e de realização de desejos. Em especial, no caso da protagonista do filme, a maneira como ela utiliza-se deste espaço também demarca a mudança de sua personalidade, o personagem que passa a encenar, que no caso é quando ela se assume como *Suely*.

O conceito de *estrutura de sentimentos* está entrelaçado à questão da experiência, ao seu percurso conflituoso e instável, no qual ideias e sentimentos estão sempre se contraponto, transbordando a construção das identidades do sujeito de subjetividade que colocam no campo de lutas a indecidibilidade dos sujeitos perante os espaços que ocupam e as posições que afirmam.

A *estrutura de sentimentos* está intimamente ligada à vivência, a experiência dos sujeitos, àquilo que é colocado por eles como presente e que a partir disso permite aos sujeitos vivenciarem esteticamente suas experiências.

Indo em direção ao pensamento de Williams (1989), a identidade do sujeito é um processo em construção pela experiência, como o autor considera “I know, from the most ordinary experience, that the interest is there, the capacity is there” (Ibidem, p.6). E pensar a constituição dessas relações através do cinema é tentar ilustrar através da encenação contida nos filmes a maneira como o social e as identidades podem ser compreendidos a partir das narrativas dos filmes, das histórias entrelaçadas nas telas. As contraposições que *José Renato* e *Hermila* enfrentam ao

se constituírem diante das experiências que vivenciam reorganizam os espaços ocupados pelos personagens e suas posições diante das práticas sociais colocadas pela sociedade, assim como coloca como elemento fundamental para a edificação de suas identidades múltiplas as suas experiências, os sentimentos e valores originados a partir de seus desejos e conflitos.



**FIGURA 3 – Os usos que Hermila faz do posto de gasolina  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2003)**

A concepção de estrutura de sentimentos como uma forma de sentir coletivamente, uma mediadora da sensibilidade oriunda da relação do sujeito com o seu tempo, é uma experiência ordinária que reflete traços do coletivo e compartilhado nas identidades fragmentadas e instáveis assumidas pelos sujeitos.

Trago essa discussão de estrutura de sentimentos para um contexto em que os sujeitos e sua cultura são meus focos, relocando a significação da identificação de grupos sociais como Bloomsbury, o tema dos estudos de Williams sobre o assunto. Mas as preocupações de ambos os estudos são similares questões como valores, afeições pessoais e prazeres estéticos compartilhados pelos integrantes de

uma mesma sociedade são as abordagens que me interessam. São esses elementos compartilhados num determinado espaço que irão moldar os relacionamentos e as posições sociais, assim como as ideias implícitas nesta experiência. Por isso, corroboro com o que Williams define como estrutura de sentimentos, onde ela nada mais é do que as experiências vividas por determinadas pessoas num certo tempo, e que seu desenrolar escapam a ideia de uma prática ou pensamento de hegemonia.

A estrutura de sentimentos finda por organizar esses valores e sentidos existentes em sociedade e que num momento específico é captado. E ao passo que esta estrutura é dominada, as interseções e semelhanças desde dado momento podem ser identificadas. Salienta-se, ainda, que as condições espaciais e temporais têm grande influência na maneira como essas estruturas de sentimentos são assimiladas. Por conseguinte, as experiências vividas pelos sujeitos findam por redimensionar suas histórias e seu presente.

## **1.2. Deslocamento e trânsitos**

As experiências redimensionam nossa história e nosso presente. A experiência decorrente dessa relação em sociedade, do contato com o outro, incita perceber seus movimentos de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização nos quais acontecem seus fluxos, suas estabilidades, suas conexões de formas e também seus não-encontros, seus desmanches, suas deformações.

Nessas novas experiências dos sujeitos num espaço-mundo no qual mergulham nos contextos culturais, em suas divisões e diferenças, seus traços de reconhecimento e pertencimento a uma cultura ou a identidade cada vez menos se organizam pelos laços territoriais. O conceito espaço-mundo de Martín-Barbero (2004) foi definido pelas condições advindas pelo modo de vida da globalização, no qual questões econômicas, tecnológicas, sociais e culturais ganharam mais visibilidade, configurando e organizando novas identidades culturais, que cada vez possuem menos vínculos com memórias territoriais.

E pela importância da relação temporal, embora o espaço desempenhe um papel preponderante neste movimento, Bhabha (2010) teoriza:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com 'o novo' que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Ibidem, p.27).

O sujeito se encontra, então, num espaço limiar da esfera que engloba a influência dos tempos em sua constituição. O processo de identificação<sup>6</sup> do sujeito percorre espaços e tempos nos quais as instabilidades de posições é algo sempre recorrente. A cultura, nesta perspectiva, é um campo que articula conflitos que volta e meia se legitimam, provocando o deslocamento ou controle mediante a razão do mais forte.

Esse trânsito das posições ocupadas pelo sujeito e dos lugares que a cultura passa a apropriar-se são decorrentes do movimento próprio das relações sociais, nas quais os sentidos e os valores são negociados que ao final proporcionam ao sujeito se sentir ou não pertencido aquele lugar.

Autores como Homi K. Bhabha e Michel de Certeau abordam estes lugares não específicos que os sujeitos passam a ocupar durante este movimento como entre-lugar ou não-lugar, respectivamente. Uma imersão nestes conceitos se faz necessária para que a reflexão que farei logo mais acerca do filme *Le Havre*, Aki Kaurismäki (2011) articule tais conceitos com as imagens que são construídas pela produção contemporâneo, além das análises que elaborarei ao final desta dissertação sobre a produção cinematográfica realizada no Nordeste brasileiro.

Este lugar intermediário constituído pelo entre-lugar teorizado por Bhabha nos oferece uma concepção de um lugar de incertezas, “entre signo e significante, nem um nem o outro, nem sexualidade nem raça, nem, simplesmente, memória nem desejo.” (Bhabha, 2010, p.182). Justamente por não atuar como um lugar definitivo, Bhabha aponta que o entre-lugar se torna possível através de um tempo contraditório construído por afirmações discrepantes do poder subordinado, que levam em alguns casos a repetição do 'mesmo' ser o seu próprio deslocamento,

---

<sup>6</sup> Termo utilizado por Homi K. Bhabha, 2010.

conduzindo a transformação da autoridade da cultura em seu próprio não-senso justamente no seu ato de enunciação.

Para Bhabha, no entre-lugar estão inscritos dois pontos importantes quando se fala em realidades descontínuas, que são os processos de significação das passagens intersticiais e os processos de diferença cultural, ambos fatos inseridos na dissolução temporal do espaço-mundo no qual se vive hoje. Segundo o autor só nos damos conta do alcance desta cultura global no momento que a disjunção do presente é percebida, “é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento – ‘o descentramento fragmentado e esquizofrênico do eu’ – que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação” (Ibidem, p.298), o que segundo o autor permite situarmos o sujeito em meio ao amplo espaço que habita, por momentos sendo irrepresentável, mas que faz parte do “conjunto das estruturas da sociedade como um todo.” (Ibidem, p.298). O irrepresentável, para ele, seria o domínio da causalidade social e da diferença cultural que nos leva a questionar a abrangência e a inclusão neste terceiro espaço, o entre-lugar.

Ainda nesta discussão sobre este lugar provisório, a partir da teoria do historiador Michel de Certeau precisamos entender o seu conceito de lugar, para então, nos desdobrarmos sobre sua concepção deste lugar entre lugar(es). Certeau lança sua teoria sobre o lugar como um terreno subjetivo, construído mediante histórias fragmentárias e isoladas em si, recheadas de passados roubados à legibilidade por outro, um reduto de tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que no entanto ficam junto com as histórias a espera de algo, permanecendo como verdadeiros enigmas, incrustados seja na dor ou no prazer dos sentimentos que o levaram a efetivar este lugar.

Seguindo este pensamento, o lugar é fruto da relação da pessoa consigo mesma e com este lugar que passa a ocupar. Esta relação orienta alterações no próprio lugar ou nos seus desdobramentos desenhados pelas histórias empilhadas deste determinado lugar, levando este lugar a se efetivar como espaço.

Aqui, ainda segundo as concepções de Certeau, devemos abrir um parêntese para a diferenciação desses dois importantes termos: lugar e espaço. Lugar como a ordem segundo a qual os elementos são organizados e distribuídos em suas relações, configurando as posições dos elementos dando a indicação de estabilidade. Já o espaço seria o desdobramento desse lugar mediante a interação e

ocupação dos sujeitos, o espaço é o efeito produzido pelas operações orientadas pelos sujeitos. O espaço é, portanto, “um lugar praticado” (CERTEAU, 2008, p.202).

Diante das interações pelas quais o lugar passa, antes de se efetivarem enquanto espaços, existem lacunas situacionais que possibilitam a existência de não-lugares, em determinados momentos dependendo também da relação com o tempo. O não-lugar sendo tido com algo instável, que aproveitando-se da mobilidade que possui em certas ocasiões, capta múltiplas possibilidades por um instante.

Este não-lugar de Certeau vai de encontro ao pensamento de Marc Augé (2008) que define este termo como um espaço no qual os indivíduos estão aliviados do peso de uma identidade dialogante e passam a interagir com valores e sentidos de múltiplas linguagens e que se repetem em lugares não específicos.

A própria dinâmica cultural como uma das mediadoras das construções de sentido social relacionam os mundos e lugares simbólicos sejam eles coletivos ou individuais, desterritorializando as demarcações culturais já estabelecidas, como antigo/novo, tradicional/moderno. Este movimento proporcionado pela própria dinâmica cultural acarreta o deslocamento de culturas que dão lugar a novas culturas e identidades, situadas em entre-lugares ou não-lugares que a tornam desligadas do seu passado, desapegadas de antigas territorialidades, pertencentes a temporalidades desconhecidas e momentâneas.

Como coloca Denílson Lopes (2012), o entre-lugar seria uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, um território no qual

ou tudo ao contrário e ao mesmo tempo. Trânsito entre saberes, linguagens, conceitos e perspectivas teóricas. Trajetória errática e múltipla entre o desejo de estar no seu tempo e abrir, refazer tradições. O entre-lugar é espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional, de afetos e memórias. (Ibidem, p.19).

O entre-lugar como o elemento instaurador de uma visão dialética da sociedade ao passo que deriva de discursos e imagens que transitam social e temporalmente, Denílson Lopes conceitua-o ainda como um espaço praticado de trânsitos entre tempos, culturas e linguagens. Neste trajeto em que há encontros e desencontros, falar da temporalidade do entre-lugar é algo inevitável para a compreensão deste termo. O entre-tempo proposto por Bhabha é um espaço em que narrativas e contranarrativas emergem num dado momento eventual na significação do fechamento de um sentido de reconhecimento e pertencimento.

Este tempo entremeios, de intervalo entre o que era e o que é, num presente não bem delineado, o tempo que se torna um espaço temporal essencial no processo de circulação de conceitos. O entre-tempo revela este espaço de negociação entre fazer a pergunta para o sujeito e a repetição do sujeito que se torna ou não pertencente a este entre-tempo, este espaço subjetivo de identificação simbólica com o poder do outro ou do social, onde o sentido de reconhecimento com o outro acontece “no ponto em que se esquia da semelhança” (BHABHA, 2010, p.257). A prática exercida no entre-tempo é, portanto, não conclusiva e sim um escape para a interrogação da experiência circunstancial e fronteira que este intervalo possibilita.

A indecidibilidade cultural – e conceitual – despertada pelo presente concedido através do entre-tempo dá visibilidade aos sentidos que circulam exteriormente ao sujeito, provocando em meio ao processo de organização desses conceitos uma sensação de indecisão. O entre-tempo surge como uma forma de interrogação do presente, no qual os signos interativos que marcam as passagens não-sincrônicas do tempo levam os sujeitos a se questionarem o seu pertencimento ao presente.

Utilizando-me do aporte teórico acima debatido, a questão da construção da cultura e da identidade de uma cidade ou sujeito, ou independente do que falamos, será investigada a partir de suas instabilidades e trânsitos motivados pela procura incessante de uma posição confortável ou que remeta a um pertencimento por parte desse sujeito. A articulação e o conflito são palavras-chaves que juntas com a territorialização e o deslocamento tornam-se termos e compreensões fundamentais para se compreender a cultura e a identidade a partir das imagens produzidas pelo cinema.

Diante destes conceitos, neste trabalho buscar-se-á defrontar-se com o desafio de ler as produções cinematográficas, no presente da performance cultural específica aventurar-se pelos rastros interdisciplinares de todos aqueles diversos discursos disciplinadores e institucionais de saber que constituem a condição de os contextos da cultura.

O cinema que constitui o *corpus* desta pesquisa é visto como um cinema realizado, como diria Hamid Naficy (2001), por “pessoas deslocadas, (ou) comunidades diaspóricas, engajado menos com o povo ou as massas do que

marcado por experiências de desterritorialização”. (NAFICY apud LOPES, 2012, p.30).

As imagens geradas por este cinema é uma ferramenta para se observar como as relações desses sujeitos nestes espaços são construídas, que entre-lugares ele percorrer, quais são seus pontos de identificações, reconhecimentos, desencontros, desmanches de valores já efetivados. As imagens como um canal de acesso aquilo que está em construção, embora sendo erguido algo novo ou uma reformulação daquilo que já existe, numa é algo original.

O acesso à imagem da identidade só é possível na *negação* de qualquer idéia de originalidade ou plenitude; o processo de deslocamento e diferenciação (ausência/presença, representação/repetição) torna-a uma realidade limiar. A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda. (BHABHA, 2010, p.85)

O embate entre valores e sentidos é algo característico de sociedades constituídas pela articulação de diferenças culturais, por conseguinte, a identificação nunca é pura sempre constituída pela substituição, deslocamento ou figuração.

A representação da identificação, segundo Bhabha, é espacialmente fendida, ou seja, tornando presente o que está ausente, e sua relação com o tempo é algo prolongado, não deixando a representação temporal como algo próximo, presente, mas sempre ligado a um tempo em outro lugar, uma repetição.

A maneira como os sujeitos organizam os lugares que passam a ocupar refletem o próprio movimento desses sujeitos, os desdobramentos dos tempos que precisa fazer para conseguir orientar as alterações que realiza neste espaço. Um exemplo desse movimento desenhado neste novo lugar pode ser visto em *Le Havre*, de Aki Kaurismäki (2011), mais especificamente no personagem do vietnamita *Chang* que na sua posição de imigrante ilegal na França passa a habitar a periferia da cidade de Le Havre, e para regularizar sua situação no país recorre a uma carta de registro com uma identidade que não é a sua, mas que lhe dá a estabilidade para continuar a viver na cidade que escolheu. Numa determinada cena (FIG 4) *Chang* mostra sua carta de identificação para seu amigo *Marcel*, este não entende o motivo, já que reconhece a imagem que aparece na carta. No entanto, *Marcel* desconhecia a verdadeira identidade de *Chang*.

*Chang* nem é o verdadeiro nome do vietnamita, mas como depois de oito anos morando ilegalmente na França, o emigrante tirou um registro de outra

nacionalidade, agora seu novo 'eu' era chinês. O deslocamento do personagem embora não tenha sido retratado no filme deixa suas marcas, os deslocamentos afetivo e invisível ainda estão presentes. A identidade de *Chang* naquela ocasião não é algo que ele construiu no desejo de tê-la como própria, as situações o levaram a ser *Chang* mesmo não o sendo, e esse deslocamento de laços afetivos com seu país de origem foi obrigado a torna-se algo translúcido.



**FIGURA 4 – *Chang* mostra sua carta de identidade para *Marcel***  
**FONTE: LE HAVRE (2011)**

Numa fala o personagem coloca: “Mas eu não sou ele. Pode continuar me chamando de Chang, estou acostumado. No Mediterrâneo, há mais certidões de nascimento que peixes”<sup>7</sup>, diz o emigrante sobre a realidade de muitos outros que optam pela diáspora em seu sentido clássico, e claro físico, como forma de sobrevivência.

Retomando a discussão tida sobre o não-lugar de Certeau, a relação que *Chang* tem com o espaço que efetivamente passa a ocupar está envolvida pelas relações de alterações que o vietnamita teve que fazer no seu próprio lugar, os deslocamentos que percorreu afim de traçar um determinado lugar para si e para

---

<sup>7</sup> Fala do personagem *Chang* no filme *Le Havre*.

sua família. Embora sua situação na França seja legal, os desdobramentos realizados por ele para efetivar este seu novo espaço fez suas histórias e seus passados ficarem empilhados num tempo que já não lhe pertence. *Chang* então além de construir uma nova cultura e identidade neste país que optou viver, é forçado a manter seu passado num tempo distante, de forma que seu presente não deixe marcas dessas suas histórias.

Como dois conceitos fundamentais neste capítulo: territorialização e deslocamento estão intimamente ligados a questão da instabilidade, presente em qualquer ação de ocupação de um lugar e efetivação de uma cultura e identidade, em *Le Havre* essas mobilidades propiciadas pelo entre-lugar podem também serem observadas na cena que mostra um acampamento ilegal de emigrantes na cidade de Calais (FIG 5), onde o protagonista *Marcel* vai a procura de parentes do também emigrante africano *Idrissa*, um jovem que foge da polícia francesa no desejo de chegar a Londres, lugar no qual vive sua mãe.

Constituir, assim, sua identidade é uma tarefa incessante para qualquer sujeito. Tecer tais construções num terreno movediço e desconhecido como o da cultura no qual está inserido, e mesmo habitar uma 'casa' muitas vezes desconhecida acarreta estar, continuamente, em processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, no qual o espaço ocupado por este sujeito terá grande influência no modo como esta ação flui.

O deslocamento como forma de tentar se encontrar foi o caminho escolhido por *Chang*, *Idrissa* (FIG 6) e muitos outros que vivem no subúrbio da pequena cidade portuária de Le Havre.

No filme de Aki Kaurismäki a realidade dos emigrantes asiáticos e africanos pertence a um entre-lugar sempre a margem do espaço habitado pela grande maioria dos habitantes de Le Havre, ainda que muitos tenham sua situação legalizada no país a desconfiança e a indiferença são presentes ressaltando sempre a diferença cultural que os distingue os franceses. O filme narra em sua trama a história do emigrante *Idrissa*, que sai de sua terra natal com um grupo de africanos no intuito de chegarem a Londres.

O grupo que viajava dentro de um container acaba sendo descoberto pela polícia do Norte francês, o jovem *Idrissa* é o único que consegue fugir. A condição de imigrante já o coloca a margem de uma vida como a de outro qualquer, o desejo por alcançar seu objetivo de encontrar a mãe em Londres é quem dá as diretrizes

para o jovem africano, para isso ele conta com a solidariedade de alguns franceses e também de outros imigrantes. *Marcel Marx*, escritor boêmio que decide exilar-se em Le Havre, é um dos personagens que ajuda *Idrissa* a esconder-se da polícia e a finalmente seguir seu destino rumo a Londres.



**FIGURA 5 – *Marcel* vai a um acampamento de imigrantes africanos na cidade de Calais**  
**FONTE: LE HAVRE (2001)**



**FIGURA 6 – *Idrissa* durante sua passagem por Le Havre se esconde da polícia**  
**FONTE: LE HAVRE (2001)**

Esta não é uma experiência apenas dos que se deslocam de países vivenciam, basta nos lembrarmos dos muitos nordestinos que desde as grandes secas que já assolaram a região buscaram no deslocamento uma chance de se permitir viver com qualidade ou ainda o desejo de ter uma vida melhor. Em *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral (1985), baseado no romance homônimo de Clarice Lispector, a jovem Macabéa (FIG 7) sai do Nordeste e se aventura em São Paulo.



**FIGURA 7 – Macabéa, jovem imigrante nordestina, tenta a vida em São Paulo  
FONTE: A HORA DA ESTRELA (1985)**

Como não possui qualificação, a semi-analfabeta encontra o emprego de datilógrafa numa pequena empresa e começa assim a adaptar-se a seu novo espaço e a criar laços afetivos com ele. A cidade de São Paulo, metrópole brasileira, é encenada pelo filme a partir dos deslocamentos da protagonista, os lugares que frequenta e os usos que faz deles.

As cidades acabam por se revelarem, nestes filmes, como espaços projetados pelos aspectos possíveis da simbólica e imaginária dimensão temporal do desejo de seus habitantes, ou aqui no caso, dos protagonistas e demais personagens dessas tramas. Os sujeitos traçam suas identidades e suas relações com os lugares, a cultura e os demais habitantes dessas cidades a partir de suas experiências, os reflexos dos seus deslocamentos físicos e afetivos, as marcas que

este movimento deixam nas fissuras desses novos espaços que esses protagonistas chamam de 'seu'.

## **Capítulo 2**

### **Os sujeitos possíveis**

Pensar as identidades a partir de um movimento de confluência e misturas possibilita compreendê-las diante do espaço que ocupam e as marcas deixadas pela sua passagem pelo tempo, os deslocamentos consumados e os entre-lugares cruzados. Meu propósito aqui é definir o espaço em que as identidades são construídas, para então conhecer o esboço do que é possível dessas identidades culturais que os sujeitos assumem neste espaço-mundo contemporâneo.

A identidade como algo construído pela vivência dos sujeitos se distancia de algo apenas amarrado a pré-conceitos inerentes à cultura ao qual pertence. E por ser fruto do que é vivenciado, as identidades de um sujeito também tem suas determinantes diluídas em suas práticas cotidianas, não sendo pensada, mas fluída como suas ações. Sujeitos possíveis com identidades híbridas, diaspóricas e fragmentadas, imerso em relações simbólicas nas quais negociam sua cultura e identidades diante das posições de poder existentes em seu interior.

As ansiedades identitárias destas posições efetivadas pelos sujeitos trazem marcas do reconhecimento de suas subjetividades, seu autoconhecimento diante do outro, seus trânsitos e fluxos constituindo-se como elementos essenciais na constante produção de sentido. A perda de um sentido de si provocada pelo deslocamento do sujeito diante das experiências de suas dúvidas e incertezas o torna fragmentado e instável.

Este sujeito em deslocamento assume identidades distintas em diferentes momentos, identidades não centralizadas ao redor de um mesmo 'eu' e que agora instituíram centros plurais de poder. O sujeito possível ao qual este capítulo se atenta é essa figura deslocada de um único lugar social e que projeta suas identidades de modo provisório, variável e questionador – esta qualidade é colocada em foco devido às identidades serem algumas vezes contraditórias.

Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* transcorre sobre o nascimento e a morte do sujeito moderno, avaliando suas condições anteriores de sujeito cartesiano e sociológico e que hoje se encontra na pós-modernidade. Um caminho que leva este sujeito ao descentramento, uma ruptura de antigas visões e discursos e a inserção numa construção em continuum de sua identidade, por esta razão Hall sugere a utilização do termo "identificação" (HALL, 2005, p.39) para se fazer referência a identidade, justificado pelo fato dela não ser

algo acabado, mas em andamento. E quando se trata das identidades culturais ainda é importante salientar que as imagens dessas identidades são formadas e transformadas no interior da representação que se faz da identidade. Este pensamento vai de encontro ao que Guy Debord (2006) fala sobre a influência da tradição na constituição das comunidades, momento no qual as identidades não são mantidas, ao contrário, o que permanecem são as imagens que se tem de sua representação.

As imagens das identidades nunca são totalitárias. A imagem que representa a identidade é sempre algo com fissuras, trazendo marcas para o presente de fatos ausentes. Muito embora a imagem de uma identidade seja uma peça que reflete as demarcações de poder desse sujeito, ela (a imagem) não pode ser tida como fidedigna à realidade. Essa imagem da identidade para Bhabha é “a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda” (BHABHA, 2010, p.86).

Ainda segundo Bhabha, neste processo de identificação três condições se fazem presente: a alteridade, o desejo e a produção de uma imagem. Em outras palavras, a identidade, então, é uma demanda de algo externo, do lugar que o outro ocupa que envolve também a tensão e o desejo por ocupar este lugar, torná-lo um espaço efetivamente ocupado; e por fim, a identificação permeia também o conflito diante de uma identidade pré-dada. A identidade é sempre o retorno de uma imagem de identidade, assim o autor coloca que a identidade é fruto de uma experiência do encontro com o outro, das imagens produzidas a partir dessa relação com a semelhança e diferença. E a partir dessa experiência com a imagem, Bhabha teoriza que “o impasse ou aporia da consciência” (Ibidem, p.83) seriam o mais próximo que conseguimos ter da experiência pós-moderna por excelência, e como visto no capítulo 1 isto seria uma estratégia de duplicação. Esta duplicação posta aqui como uma proposta de que as identidades culturais sejam espaços de contradição e resistência no processo de deixar o seu ‘eu’, na qual à medida que a identidade excede a imagem, esvazia o ‘eu’ como lugar único da identidade, deixando transparecer marcas dessa resistência das múltiplas vozes operantes na construção dessas identidades. Esse embate entre o eu e o outro, permeado pelo desejo se ocupar o lugar deste outro, leva a identificação a só se constituir neste entre-lugar formado entre a recusa e a designação. Todavia, embora seja no entre-

lugar a zona de formação das identidades, é também neste espaço que os conflitos se sucedem.

### *Sentidos imaginados*

Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas* (2009) discorre sobre a formação das nações e dos sentimentos de comunidades para a instituição de uma cultura nacional. Concebendo a cultura nacional como a produção de sentidos, símbolos e representações que influenciam e organizam as ações de uma comunidade, construindo identidades nacionais capazes de identificar os sujeitos perante determinada nação, passo a pensar a questão das identidades culturais.

Identidades culturais a principio idealizadas distintas de suas nações ou culturas de origens, mas enquanto a construção de sentidos que fazem com que sujeitos se identifiquem, e como coloca Hall e Bhabha, o ato de identificar-se com determinados valores só são possíveis diante os sentidos que são negociados. Esses sentidos estão presentes nas imagens construídas nas ações cotidianas desses sujeitos, nas narrações de fatos do seu passado, nas memórias e lembranças que o conectam com o presente. Sob esta perspectiva, se Anderson (2009) define a comunidade de uma nação como algo imaginado, por que não pensar a identidade como algo vivido também através da imaginação?

Como alicerce para se pensar a identidade imaginada irei utilizar-me das considerações de Hall (2005) sobre os cinco elementos principais que contam a narrativa da cultura nacional. Primeiramente, se a narrativa da nação é contada a partir da literatura, meios de comunicação como o cinema e da cultura popular, as quais através das histórias e imagens fornecem símbolos que representam as experiências partilhadas por uma cultura nacional, podemos também compreender que as identidades de um sujeito também compartilham de elementos pertencentes à narrativa de sua cultura, ou daquelas culturas às quais ele se sente pertencido.

O segundo instrumento narrativo que Hall aponta é a tradição como elemento que agrega as origens de uma cultura nacional, dando ênfase a sua continuidade e atemporalidade. Aqui, a identidade nacional é teorizada como representante da verdadeira natureza desta cultura, mantenedora de seus elementos essenciais e

imutáveis. Neste espaço-mundo contemporâneo, as identidades também negociam sentidos e imagens ligadas à tradição, embora sua marca de imutabilidade e completude seja constantemente desafiada e, muitas vezes, ultrapassada diante dos conflitos existentes no interior do processo de construção das identidades.

A terceira ênfase que a narrativa da cultura nacional evoca é o que Hobsbawn e Ranger (apud HALL, 2005) chamam de “invenção da tradição”, ou seja, o conjunto de práticas de origem não tão antigas como alegam ser, são valores e normas que através da repetição ganham o tom de tradição. No que se refere à construção de identidades, muitas vezes as relações globais propiciadas pelos novos valores de vida presentes na contemporaneidade transformam as necessidades e as próprias concepções que se tem se símbolos sociais, aliados as reconceituações das noções de espaço e tempo, o que se coloca como algo presente devido a grande força e poder que possui em determinada cultura pode muito bem ser algo recente, mas que ganhou tal dimensão diante da profundidade de sua imersão nesta cultura.

Como quarta estratégia de narrativa, Hall coloca o “mito fundacional”, as tradições inventadas e mitos de origem de determinada nação que evocam através de histórias de um passado longínquo, muitas vezes mítico, a localização espacial e temporal da criação desta cultura nacional. Hall aponta que os mitos fundacionais ajudam povos desprivilegiados a sentirem-se satisfeitos, em muitos casos a narrativa de uma história alternativa precede as memórias e dá espaço à construção de um novo sentimento de pertencimento a uma nação. São através desses sentimentos que as identidades culturais também são construídas, como foi o caso do Nordeste brasileiro que teve sua origem enquanto região no final do século XIX, mas que ao longo dos anos essa tradição inventada foi ganhando raízes e a cultura nordestina originada a partir daí influencia a própria formação das identidades culturais dos sujeitos que nesta região vivem.

E por fim, Hall aponta a originalidade como o quinto elemento influente nas formas de se narrar a cultura nacional. Enquanto simbolicamente pensada desta forma, a cultura nacional remete a ideia de ser algo puro e original, embora o próprio Hall reconheça a dificuldade de se manter esta ideologia e considere este elemento como algo anacrônico na ‘estória’ da cultura nacional.

O percurso traçado até aqui não fora unicamente para afirmar que a visão de identidade desenvolvida ao longo deste trabalho possui esse norte, no entanto, o que procurei aqui foi colocar em questão que a formação em contínuo das

identidades de um sujeito estão ligadas também a valores surgidos da imaginação, da fantasia de criar espaços e tempos como fontes dessa identificação, assim como a ideia de cultura imaginada de Anderson (2009). Na busca incessante de reconhecimento e pertencimento, os sujeitos são tentados a escolher caminhos que colocam no passado a solução para restaurar suas identidades. Como veremos logo mais, ainda neste capítulo, o passado, a memória e as lembranças são elementos fundamentais na constituição das identidades, mas não podemos colocá-los como únicas opções para esta construção. Os sujeitos possíveis em meio ao deslocamento são seres fragmentados que envolvem no seu processo de construção de identidades suas experiências e as noções sociais que lhe são impostas – como a tradição e a tradição inventada –, para que diante desta experimentação possam observar os elementos e sentidos com os quais se identificam para então edificarem as identidades que habitará.

O movimento que este sujeito faz para efetivar suas novas e mutáveis identidades pode ser exemplificado no filme *La Science des Rêves*, de Michel Gondry (2006), no qual o protagonista *Stéphane Miroux* (Gael García Bernal) inicia o filme no cenário do seu programa imaginário ‘Stéphane TV’ e auxilia o espectador a reconhecer qual o espaço no qual as identidades do protagonista são construídas. No programa *Stéphane* ensina como preparar sonhos e para esta receita os ingredientes são os fragmentos que formam sua identidade, como pode ser observado na descrição do protagonista-apresentador:

Como vêm, a combinação delicada de ingredientes complexos é o segredo. Primeiro, colocamos pensamentos aleatórios. Logo, acrescentamos um pouco de reminiscências do dia misturadas com algumas lembranças do passado.[...] Amor, amizades, relações e todas essas palavras com canções que ouviam durante o dia, coisas que viram e também, algo pessoal. (LA SCIENCE DES RÊVES, 2006).

A sequência introdutória do filme já aponta a direção desta produção, num espaço entre realidade e fantasia a história de *Stéphane Miroux* é encenada, levando ao espectador elementos lúdicos que o personagem utiliza para se constituir enquanto sujeito. Ao longo do filme são inúmeras cenas que remontam a esta identidade fragmentada entre o passado do personagem, suas experiências do presente e as particulares noções de uma realidade própria construída por *Stéphane*. As situações com as quais o personagem se depara são transportadas

para sua excêntrica realidade para, então, serem analisadas e refletidas. Situações (FIG. 8) como a conversa com sua vizinha, *Stéphanie* (Charlotte Gainsbourg), e a confecção de um cenário para um barco que ela está estruturando são elevados a ambientes habitados pelos dois mediante sua transposição para a realidade fantasiada por *Stéphane*.



**FIGURA 8 – *Stéphane* e *Stéphanie* juntos na imaginação do protagonista  
 FONTE: LA SCIENCE DES RÊVES (2006)**

A maneira como *Stéphane* compreende sua realidade e se posiciona diante dela dá continuidade a sua fantasia, o cenário composto pelo céu repleto de nuvens e um mar azul agrega elementos surgidos em momentos distintos da narrativa do filme, como o cavalo de pano que *Stéphanie* possui e que está quebrado. Ao fim do filme, após *Stéphane* consertar o brinquedo de sua vizinha, os dois personagens estão a galope no cavalo de *Stéphanie* em direção ao barco que a artista havia finalizado e o cenário transformasse no ambiente que *Stéphane* estava construindo

no início do filme. Essa mistura de elementos e realidades distintas somada às influências culturais de *Stéphane* formam o contexto no qual acontecem os cruzamentos de valores e sentidos que fundamentam a construção das identidades do protagonista.

Acredito que falar em identidade hoje é falar num vasto campo de encenações de sentidos reconhecidos pela identificação, a identidade cultura vista como uma estrutura de significados instáveis, mutáveis e híbridos. Discorrer sobre identidade é imergir num conjunto de sentidos que trazem em si marcas simbólicas de suas práticas culturais, seus valores, suas tradições culturais e, como não poderia deixar de ser, dos sentidos fendidos pela diferença.

Retomando o que Hall (2005) descreve sobre a ideia de uma cultura original como um ato de retrocesso na caminhada da construção de identidades culturais condizentes com as práticas sociais contemporâneas, no mundo atual no qual os sujeitos são fragmentados romper com esses antigos laços que fincam a identidade como algo unificado e estável tornou-se uma necessidade. Bhabha (2010) afirma que

O afastamento das singularidades de 'classe' ou 'gênero' como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito [...] O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. (Ibidem, p.15-16)

Diante deste pensamento, compreender as identidades culturais sob uma perspectiva de deslocamento, hibridização e incompletudes segue o direcionamento e o desafio colocado nesta pesquisa para se analisar as identidades culturais na contemporaneidade. O intuito de procurar um sentido nos espaços ocupados pelos personagens nos filmes, espaços muitas vezes opacos, pouco claros, no limite de fronteiras, e que trazem consigo ideias, pessoas e culturas em trânsito, propiciando momentos de cruzamentos e fruição.

## 2.1. Lugares de Incertezas

Um caminho de incertezas. Este é o percurso trilhado ao longo deste capítulo ao investigar como a identidade cultural é encenada no cinema contemporâneo. Incompletudes surgidas tanto da identidade, como da própria cultura que se encontram inseridas no campo da vivência dos sujeitos, no qual as relações simbólicas entre eles negociam sua cultura e as relações de poder existentes em seu interior.

As mudanças nas noções que se tem de espaço e tempo modificaram também as formas como são construídas as relações dos sujeitos com o espaço e sua cultura. Conforme discussão iniciada no capítulo 1, as transformações sociais e culturais originadas com a globalização além de instituírem o novo conceito de espaço-mundo<sup>8</sup> também configuram novas identidades culturais organizadas em meio a noções físico-geográficas diferentes das relações afetivas que constroem, uma vez que os laços territoriais e temporais estão em contínua reconstrução<sup>9</sup>. Em consonância ao conceito de globalização de Anthony McGrew, adotado por Hall (2005), este seria um processo de escala global que ultrapassa as fronteiras das nações e organizam novas relações de espaço-tempo, que integram e interligam as realidades e experiências sociais de todo o mundo. A globalização fornece, então, um movimento da própria ordem social, deslocamento este involuntário não estando nas mãos dos sujeitos e das culturas o poder de decidir se faz ou deixa de fazer algo.

Como a globalização interfere, diretamente, na maneira como são organizadas as identidades culturais, conseqüentemente, as representações destas também sofrem alterações, as coordenadas entre tempo e espaço fundamentais para sua construção também são importantes para sua localização, portanto, a encenação dessas identidades ganham novas dimensões de temporais e espaciais. Conforme Hall argumenta: “Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (Ibidem, p.71).

---

<sup>8</sup> Como teorizado por Martín-Barbero (2004).

<sup>9</sup> Edward Said (1990) fala em geografias imaginárias.

O reordenamento das posições das identidades culturais perante os fluxos advindos das novas relações globais definem a localização das identidades em espaços e tempos simbólicos. Sentidos de pertencimento e de localidade sensíveis e moldáveis diante dos sentimentos dos sujeitos, movimentos muitas vezes simbólicos e não físicos, mas que redimensionam o contexto no qual essas pessoas estão inseridas.

Esses pertencimentos simbólicos retomam a questão da construção imaginária de identidades, seja através de espaços não reais ou pela identificação com tradições inventadas que ligam o passado ao presente, criando muitas vezes narrativas imaginárias.

Reavendo um assunto que tratei no capítulo 1, a globalização também reinstaura a discussão de lugar e espaço. O lugar, como Certeau coloca, remete a algo estável e específico, o lugar neste processo globalizante continua fixo, neles estão os elementos ordenados que garantem uma qualidade familiar. Já o espaço teorizado por Certeau como o lugar praticado, perante a globalização e suas relações espaciais e temporais reorganizadas constantemente reafirma seu cunho volúvel. O espaço é perpassado por fluxos que cruzam sentidos e o resignificam a cada movimento. Aqui antecipei algumas aplicabilidades destes dois conceitos, lugar e espaço, sobre os quais trarei no capítulo 3 uma discussão mais aprofundada e sua inserção no cotidiano de uma cultura.

Os trânsitos de identidades culturais oportunizados pela globalização de acordo com Hall leva a fragmentação de códigos culturais, multiplica estilos, enfatiza o efêmero e a diferença no seio do pluralismo cultural que passa a direcionar a sociedade. “Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ [...] entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo”, afirma Hall (*Ibidem*, p.74). Nesta nova concepção de vida social, as identidades culturais, para o autor, tornam-se desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicas dando a impressão que flutuam sem barreiras, perpassando estilos, lugares, imagens e sistemas de comunicação dos mais diversos, mas que estão interligados pela globalização. Embora as relações no espaço-mundo ultrapassem os limites geográficos, as identidades locais continuam sendo importantes no processo de construção das identidades dos sujeitos que agora passam a articulá-la com identidades globais, criando uma relação glocal. Um não deixa de existir para dar

lugar ao outro, local e global co-existem para produzir novas identidades, novas identificações com o local e o global.

No filme *The boat that rocked*, de Richard Curtis (2009), é possível identificar tanto essa cultura como as identidades culturais de pessoas que não estão próximas fisicamente, mas que compartilham com os valores semelhantes e na sua diferença se tornam próximas (FIG. 9 e 10).



**FIGURA 9 – Pessoas que se identificavam com a rádio pirata  
FONTE: THE BOAT THAT ROCKED (2009)**



**FIGURA 10 – A programação e os Djs do *Barco do Rock* eram o elo de pessoas diferentes  
FONTE: THE BOAT THAT ROCKED (2009)**

Narrando uma história vivida pelos ingleses no final dos anos 60, o filme relaciona o fluxo proporcionado por sentidos comuns em lugares diferentes, o culto à música e ao *rock'n'roll* era praticado desde crianças até idosos, de diferentes classes e grupos sociais, mas que estavam interligados pelo gosto pela maior rádio pirata que o Reino Unido já teve em sua história. Este período é característico pela grande efervescência de movimentos jovens e de contracultura, em diferentes partes do mundo jovens lutavam em favor de alguma causa, foi um intenso momento para a atuação política dos cidadãos.

Através de exemplos como estes, vê-se que coerentemente com a identificação a identidade nunca é um algo sólido e conciso, e sim um processo contínuo em busca de uma imagem de totalidade. A imagem é vista aqui como uma tentativa de impor uma autoridade, uma imagem que fora escolhida para ser apresentada socialmente, mas que não é condizente como sendo a aparência de uma realidade. De acordo com Bhabha, “o acesso à imagem da identidade só é possível na *negação* de qualquer idéia de originalidade ou plenitude; o processo de deslocamento e diferenciação (ausência/presença, representação/repetição) torna-a uma realidade liminar.” (BHABHA, 2010, p.86). Como pode ser observado nos filmes<sup>10</sup> *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2003) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009), no quais seus protagonistas *Hermila* (Hermila Guedes) e *José Renato* (Irandhir Santos), respectivamente, tem suas imagens construídas apenas à ilusão de uma presença, “um signo de sua ausência e perda” (Idem). A imagem como um dos pontos de identificação dos sujeitos acaba por se tornar uma fissura do presente que está ausente, representando algo que não pertence ao mesmo tempo da imagem, que neste momento ocupa outro lugar.

O jogo contínuo entre o passado e o presente inerente ao movimento de identificação dos sujeitos leva-os a resignificar os espaços que ocupam. Esses entre-lugares condicionam um tempo de afirmações efêmeras e contraditórias dos sujeitos.

As continuidades e discontinuidades experienciadas pelas identidades culturais levam os sujeitos a se deslocarem, afetivamente e geograficamente, a

---

<sup>10</sup> Estes filmes são objetos da análise feita no capítulo 5.

diáspora como o resultado dessas dispersões de pessoas de seus lugares de referência, seja ele sua terra natal – ultrapassando fronteiras territoriais e culturais – ou as novas posições que podem ocupar a fim de estabelecer-se em novos espaços. Embora distantes muitas vezes de sua cultura original, esses sujeitos mantêm suas culturas produzindo novas culturas, as culturas híbridas. A importância das fronteiras não é unicamente por serem os limites a serem ultrapassados fisicamente por estes sujeitos, “[...] as fronteiras são feitas para dividir e separar, mas é preciso lembrar que elas também são locais de relação ou de encontro.” lembra Guacira Louro (LOURO in LOPES e BASTOS, 2010, p.208). A fronteira acaba por se tornar um espaço de confrontos, um espaço de construção e afirmação de identidades.

### *Deslocamentos de identidades, trânsitos sem atravessar fronteiras geográficas*

O movimento de confluências e misturas ocasionado pelo fluxo instaurado pela globalização criou espaços para o multiculturalismo, a hibridização e a contradição. Numa despreziosa avaliação do mundo em no início do século XXI Hall (2005) afirma que:

a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do “global” nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do “local”. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. (Ibidem, p.97).

É difícil de pensar numa mudança de pensamento ou de concepção de mundo sem falarmos em contradições e não compreensões dos novos contextos surgidos. Ao se propor falar em identidades culturais híbridas e fragmentadas criou-se espaço para se falar em incertezas, instabilidades, incompletudes e deslocamentos. Movimentos constantes e incessantes de busca por algo que preencha o que se sente vazio ou ainda com fluxos descontínuos, um caminho que embora leve a fruição de experiências e ao trânsito de posições ocupadas não projeta ao seu final uma única saída.

Falo aqui em deslocamento de sujeitos de suas posições originais, movimentos que podem levar a ocupação de outros espaços físicos como também

apenas de novas personalidades. Nestas buscas por quais posições assumirem é comum os sujeitos partirem em viagens para tentar este encontro consigo mesmo, com seus desejos e vontades. No cinema contemporâneo dentre os muitos *road movies*, gênero onde este deslocamento é bastante comum, a viagem torna-se uma metáfora para se falar de trajetórias, caminhos e desvios experimentados pelos sujeitos. Viagens que podem ser a turismo, mas também que muitas vezes estão associadas a trânsito, movimento, migração, evasão, fuga, exílio, etc.

Segundo Guacira Lopes Louro, nos *road movies* “os personagens também estão em trânsito na busca de algum objetivo muitas vezes adiado; ou em fuga, ou empenhados na realização de algum sonho, com esperança de alcançar riqueza ou liberdade. [...] O fato é que, de um modo ou de outro, ao se deslocarem, os sujeitos se transformam.” (LOURO in LOPES e BASTOS, 2010, p.204). O percurso desses personagens em trânsito, de acordo com Lopes, leva-os ao encontro de obstáculos que, muitas vezes, reconfiguram a viagem como uma via para a redenção, muito embora nem sempre isto se concretize ao final das narrativas.

No *road movie* do cineasta pernambucano Lírio Ferreira, *Árido Movie* (2006), o protagonista *Jonas* (Guilherme Weber) começa seu percurso em São Paulo, cidade na qual mora e exerce a função de “homem do tempo” de um noticiário televisivo nacional. Após anos afastado de sua terra natal, *Jonas* recebe um telefonema para avisar da morte do seu pai na cidade de Rocha, no sertão de Pernambuco. Este foi o início do caminho percorrido pelo personagem, que primeiro passou no Recife para visitar a mãe e alguns amigos e depois seguiu para o sertão.

O trânsito (FIG. 11) que o personagem percorreu não se limita apenas as trajetórias físicas traçadas por ele, o descolamento de suas identidades acompanhou este movimento desde o início. Embora o personagem não guarde muitas lembranças de sua infância na cidade de Rocha, pois saíra de lá por volta dos cinco anos, a imagem que ele possui da região é muito turva. O distanciamento que ele e sua mãe tomaram na cidade e de seus habitantes transformaram o pai de *Jonas*, por exemplo, apenas como figura de uma pessoa com laços consanguíneos, mas com a qual ele não mantém nenhum tipo de relação, convertendo-se em pessoas distantes e desconhecidas.

A viagem para *Jonas* que a princípio é uma obrigação familiar acaba por se tornar uma busca por elementos que o identifiquem com aquele espaço, com

aquelas pessoas. A tradição familiar, a cultura, o sentir-se bem naquele espaço são alguns pontos que confrontam as identidades do personagem.

O deslocamento experienciado por ele ganha através da encenação escolhida pelo cineasta Lírio Ferreira um tom que ressalta as realidades do 'global' e o 'local', como pode ser observado nas concepções de mundo dos personagens *Jonas* e *Salustiano* (Matheus Nachtergaele), tio do protagonista, que se mostram opostas. *Jonas* ao retomar o contato com esta realidade depois de tanto tempo afastado dela provoca fissuras na maneira como suas identidades são construídas, mudanças de pensamentos entre o que é certo ou errado, ou aquilo no que acredita ou não, passam a acompanhar o personagem criando espaços de incertezas durante este deslocamento.



**FIGURA 11 – Travessia de *Jonas*, desde sua saída de São Paulo até sua chegada em Rocha**  
**FONTE: ÁRIDO MOVIE (2006)**

A viagem para ele acaba se tornando uma oportunidade para o encontro com o 'eu' que ele deixara adormecido e que através dos embates com suas atuais identidades o fazem palpitar entre essas novas possibilidades, entre sua possível

identificação com valores que ele chegara a pensar que estavam tão distantes, mas que através do movimento demonstraram-se ainda latentes em meio a seus fragmentos.

Outro *road movie* que também mostra de forma bem clara o movimento de perda de um sentido de si do personagem é *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006). Nos minutos iniciais do longa o espectador acompanha a personagem *Hermila* numa viagem de ônibus, o cenário não especifica o lugar, apenas denota a semelhança com a paisagem conhecida do sertão do Nordeste brasileiro. *Hermila* e seu filho descem no meio da estrada defronte um posto de gasolina. Embora cheguem a Iguatu, no interior do Ceará, a personagem ainda não cessa seu movimento, procurando meios para continuar sua procura por um espaço onde se sinta pertencida. Importante pontuar que diferentemente de *Árido Movie* ou *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009) o descolamento físico e geográfico da personagem não é acompanhado pelo espectador, a encenação é construída de tal forma que acompanhamos *Hermila* chegar e sair da cidade, sua origem e destino são deixamos em silêncio ou apenas com remotas insinuações, mas nada conclusivo. O principal deslocamento contemplado pela produção é o deslocamento das identidades fragmentadas da personagem.

A viagem é observada nesta pesquisa como o desenraizamento e o trânsito de viajantes ou sujeitos confusos, plurais e difusos. Sujeitos não previsíveis ao contrário afeitos aos desvios.

Questões como a instabilidade, indeterminação e incompletudes dessas identidades diaspóricas e fragmentadas não serão resolvidas aqui, essa lacuna é que mantém inerente ao processo de construção de identidades.

## **2.2. Tempos de lembranças e esquecimentos**

Até aqui se falou em deslocamentos geográficos e afetivos, contudo não me aprofundei nos movimentos subjetivos referentes ao mergulho que os sujeitos fazem entre suas relações com o passado, o presente e o futuro. Entre estes espaços

visitados pelos sujeitos as lembranças e as memórias deixam suas marcas e retomam o passado em movimentos involuntários, resignificando ações do presente e modelando as identidades culturais desse sujeito.

A construção das identidades como um processo que inclui elementos diversos reafirma sua marca da fragmentação e incompletude. Imersos em posições híbridas, as descontinuidades desse processo é que garantem a viabilidade dessa edificação transitória e fluída. E o acesso ao passado abre um gama de caminhos para essa construção, oferecendo um deslocamento sujeito a aceitação e negações, fidelidades e infidelidades, aproximações e afastamentos. As estratégias que dão mobilidade a este tecido que podemos chamar de identidades quando envolvidas por estas subjetividades proporcionam uma trajetória muito mais conflituosa e contraditória para os sujeitos e, como veremos mais na frente, nas fugas e tentativas de driblar esses conflitos realidades paralelas e imaginárias são criadas, podendo muitas vezes serem fantasiosas também.

O cineasta Lírio Ferreira em *Árido Movie* (2006) ressalta essas descontinuidades, interessante observar um diálogo de Jonas com Soledad (Giulia Gam) – uma *videomaker* que ele conhece no caminho para Rocha – durante a viagem que corta o cenário do sertão pernambucano: “Eu nem me lembro direito da cidade, as lembranças que eu tenho de lá são tão fotográficas que eu nem sei se são verdadeiras ou não são, isso é uma confusão na minha cabeça. Olha, pra mim as coisas aqui devem ter parado no tempo. [...] Eu sai de lá tem muito tempo, eu tinha sei lá uns cinco anos. Uma sensação esquisita, como se eu estivesse perdendo algo que na verdade eu nunca tive, como se eu pertencesse a uma história na qual eu nunca tive nenhum papel. Agora sabe o que é engraçado disso é que eu não me sinto um estranho dentro desse mundo.”, fala Jonas.

A forma como Jonas se comporta diante das revisitações ao passado, a compreensão que tem de si dentro dessa história refletem os questionamentos e a sensação de incompletude e desconhecimento sobre sua história e seu passado, o caminho percorrido pelo personagem pode ser associado ao que Bhabha falou: “relembrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou retrospectão. É um doloroso re-lembrar, uma reagregação do passado desmembrado para compreender o trauma do presente.” (BHABHA, 2010, p.101). Neste mundo particular que a memória cria se estabelecem as histórias com todos seus cruzamentos e deslocamentos, as narrativas sobre ela articulam tanto o que ficou da identificação com a história e o

seu lugar como também quais marcas foram trazidas por uma tradição cultural, negação e diferença.

Adentrar no mundo particular é se permitir compartilhar, muitas vezes, de imaginários (in)visíveis criados pelos narradores das conversas, relações mantidas por uma racionalidade e que coloca no discurso o indicador do seu lugar de produção. Ao observar esses imaginários é possível abordar que traços do cotidiano são usados para tal construção, quais táticas esses sujeitos utilizam para transformar o lugar do outro num próprio.

Em meio a esses deslocamentos de espaços ocupados e identidades assumidas, os sujeitos, muitas vezes, restauram fatos ou costumes ligados a uma tradição ou mesmo passado como modo de representar um poder reconhecido. Nesta pesquisa, ao se pensar esses espaços estar-se-á associando-o às paisagens imaginárias, através das quais se coloca presente a estrutura de um imaginário social. Como diria Certeau : “A paisagem que coloca em cena esses fenômenos em um modo imaginário tem portanto o valor de corretivo e terapia global contra a sua redução por um exame lateral” (CERTEAU, 2008, p.106). Observar as representações de uma cultura e identidade a partir de construções que envolvem paisagens imaginárias é concebê-la como uma estrutura nunca findada, na qual suas contínuas reorganizações mobilizam questões de um passado através de formas diferentes, mas que negociam os mesmos valores. Isto reflete que esse retorno de algo traz como consequência o que restou da relação da experiência com este fato num passado e que ainda reverbera no presente e permanecerá nesta cultura.

As paisagens imaginárias “restaura aquilo que se indicava um dia sob o rótulo de ‘cultura popular’, mas para mudar em uma infinidade móbil de táticas aquilo que se representava como uma força matriarcal da história” (Ibidem, p.106). As (des)territorializações possibilitadas pelas paisagens imaginárias fundam imaginários que mesclam os valores antigos e novos, os conflitos entre eles é que dão o molde a esta nova construção. Como exemplo de paisagem imaginária observada em *O Céu de Suely* pode-se colocar o próprio ideal de fuga da protagonista como um imaginário, sua não adaptação à ordem social de Iguatu, sua expectativa de ter uma vida diferente e que só se concretizará se estiver distante dos problemas que esta cidade e suas lembranças lhe trazem, a levam a criar um ideal de que o quanto mais distante ela estiver esta realidade mais perto estará de atingir seu desejo. Com este

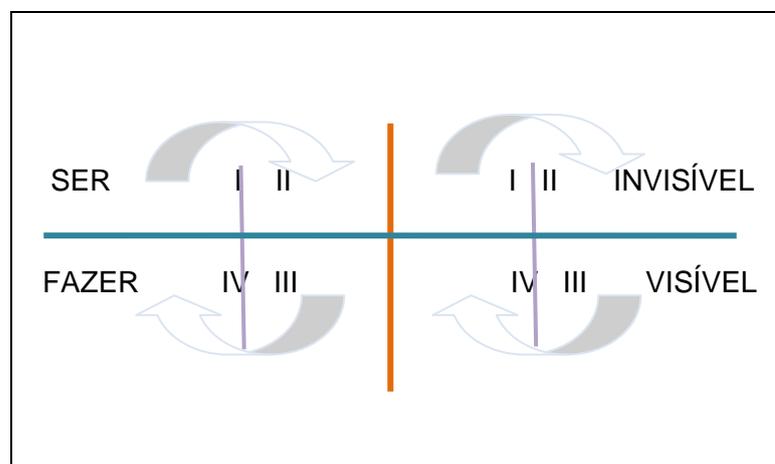
intuito, Hermila vai a rodoviária para procurar informações sobre os valores de passagens para os lugares mais distantes dali, essa era a sua meta, vender rifas suficientes de ‘Uma Noite no Paraíso’ para lhe dar condições de fugir.

Cabe aqui um questionamento: se as paisagens imaginárias são construções subjetivas, motivadas por desejos e interesses, de que forma a mudança dos espaços físicos habitados por um sujeito iria influenciar na sua relação com esse imaginário social? As relações ganham dimensões que se diferenciam entre o ser e o fazer e, por conseguinte, de dados visíveis e invisíveis.

A figura 12 ilustra esta relação segundo as concepções de Certeau, na qual “dado um estabelecimento visível de forças (I) e um dado invisível da memória (II), uma ação pontual da memória (III) acarreta efeitos visíveis na ordem estabelecida (IV)” (CERTEAU, 2008, p.160).

Enquanto o fazer do sujeito está relacionado a momentos oportunos e situações criadas a partir de táticas e estratégias empregadas durante os movimentos de sua trajetória, resultando em efeitos visíveis na ordem social estabelecida, seja mantendo-a conforme o que já era determinado pela lei/ordem em questão ou instaurando mudanças e transformações.

Já o ser está ligado, intrinsecamente, ao espaço constituído pelo sujeito, às suas ações em situações específicas e que as consequências dessas posições ocupadas e instituídas diante de seus processos de significação e operações de práticas sociais.



**FIGURA 12 – Diferença entre *ser* estabelecido e *fazer***

E perpassando essas duas instâncias estão o tempo, elemento definidor e modificador de significados e afetos, que se utiliza da memória e do presente para, habilmente, usar o *kairós* (momento oportuno). “A memória mediatiza transformações espaciais. Segundo o modo do ‘momento oportuno’ (*kairós*), ela produz uma ruptura instauradora. Sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar” (CERTEAU, 2008, p.161).

A memória como elemento formador de identidades e de culturas não define por si só a organização que as práticas cotidianas tomaram, mas atribui significados a objetos, ações e momentos que se encaixam nas situações vividas. Ela está, portanto, habilitada a modificar o que acontece em ocasiões específicas, instalando-se ou tornando-se presente em momentos oportunos. Nos comportamentos cotidianos, a memória está sendo sempre requisitada, tocando o sujeito a quem pertence em certas circunstâncias e sendo regulada por um jogo múltiplo de alteração, onde o passado e presente disputam posições estratégicas. E como algo pertencente a apenas um sujeito, a memória ativa produções singulares, na qual seja um detalhe, um gesto ou uma palavra tem grande valor de significação para aquele sujeito. Neste verdadeiro quebra-cabeças que os processos de significação e as práticas cotidianas se tornam, as influências da memória e dos imaginários (in)visíveis criam os lugares como:

histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 2008, p.189).

O filme *O Céu de Suely* constrói sua narrativa neste movimento de histórias fragmentadas, mas não pertencentes a vários sujeitos, nele a trajetória contada é apenas de Hermila. Na primeira sequência do longa, lembranças da personagem (FIG. 13) do período em que engravidou são trazidas e logo em seguinte o seu retorno para o sertão cearense ganha espaço.



**FIGURA 13 – Lembranças de *Hermila* do dia em que ela engravidou  
 FONTE: O CÉU DE SUELY (2003)**

Guy Debord (2006) atenta-se para uma estratégia realizada pela memória no momento em que determinado fato ou lembrança é escondida por ser tão importante quanto aquilo que é colocado à vista ou visível, trata-se do apagamento. O apagamento para o autor é um aspecto importante deste processo de lembranças, tornando invisível certos materiais sociais ou pessoais. A sociedade contemporânea desta maneira interage na cultura visual dando visibilidade e apagando certas coisas. A visualidade reforça suas duas faces: se mostra e se esconde.

O fascínio pelos mistérios por trás da memória, os múltiplos cruzamentos que a lembrança ocasiona no presente são fontes de inspiração para muitos intelectuais, seja na história com Le Goff, na literatura com Proust e Joyce, e entrando no campo que constitui o *corpus* dessa pesquisa no cinema a relação da memória também fora abordada em muitas produções. Em *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, de Michel Gondry (2004) o caminho da narrativa tentou mostrar uma estratégia para se driblar o curso próprio da memória. O personagem *Dr. Howard Mierzwiak* (Tom Wilkinson) cria um procedimento que é vendido como um método para apagar lembranças indesejáveis. A proposta de seguir a vida sem resquícios de situações que trazem infelicidade foi a escolha dos personagens *Clementine* (Kate Winslet) e *Joel* (Jim Carrey), no entanto enquanto o primeiro não deparou-se com nenhuma limitação ou bloqueio para realizar este procedimento, o segundo mesmo sofrendo

ao lembrar os fatos que desgastavam sua relação com *Clementine* experienciou no apagamento das suas memórias algo mais traumático para o seu presente, e revisitar suas lembranças se deu conta que não queria apagá-las. A memória é algo inerente a qualquer sujeito, é elemento fundamental para sua constituição enquanto ser e imprescindível na formação de suas identidades e na compreensão de seu presente. Beatriz Sarlo (2007) discorre sobre as lembranças como soberanas e que elas só existem no presente.

Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável. [...] o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*. (SARLO, 2007, p.10)

A produção cinematográfica referida mergulha no imaginário dos personagens e coloca em cena uma ação desejada por muitos espectadores. Uma fantasia pertencente apenas a este mundo, pois como Sarlo disse “a lembrança não permite ser deslocada” (Ibidem), portanto embora possa ser colocada num espaço esquecido e pouco acessado é impossível apagá-la. As lembranças não são cartografadas em sistema de mapas, como *Eternal Sunshine of Spotless Mind* propõe, e

(...) sob a sua forma prática, a memória não possui uma organização já pronta de antemão que ela apenas encaixaria ali. Ela se mobiliza relativamente ao que acontece – uma surpresa, que ela está habilitada a transformar em ocasião. Ela só se instala num encontro fortuito, no outro. (CERTEAU, 2008, p.162).

A transformação do presente pela memória acaba por gerar modos de comportamentos no dia-a-dia de uma pessoa, regulando as alterações na organização no seu espaço e posições ocupadas e produzindo através de pequenos detalhes, gestos, atitudes ou uma simples palavra, uma continuidade ou inversão na situação presente. Essas interações do passado, presente e a perspectiva do futuro introduzem os sujeitos em paisagens imaginárias, paisagens fluídas e inconstantes, verdadeiras imagens construídas e espaços nos quais as relações sociais e o processo de formação de identidades acontecem.

### **2.3. O cotidiano como espaço de fluxos identitários**

Pensar a identidade de um sujeito isolada das condições às quais ele está exposto é um caminho arriscado quando se pretende estudar as construções das identidades. A identidade é apreendida como algo em contexto, algo estruturado diante da interação de identidades diferentes que acabam por organizar um espaço de lutas e de produção de significados em constante mudança. Por ser algo presente e comum a qualquer sujeito não se deve deixar de lado as construções advindas das práticas cotidianas, da própria vivência do sujeito em sociedade que condiciona sua produção a suprir suas necessidades de vida, lazer, costumes, etc.

Na contemporaneidade, o sujeito assume uma função performática, moldável a todas as atividades que desempenha e esta fluidez de suas ações permeia todas as suas práticas, tornando-as algo apenas vivido e não pensado. Esta encenação de identidades inclui repertórios culturais específicos, constituídos a partir das relações as quais o sujeito pertence, assim como pelos os valores e significados partilhados nesta cultura. A partilha de uma cultura, tida aqui como uma experiência coletiva, transita em contínuo, na qual o processo de significação de sua relação com o global compreende o contexto das práticas coletivas de maneira mais ampla.

Essa disputa de sentidos dentro de uma cultura deixa transparecer este embate nas ações cotidianas, através dos símbolos, atores e conceitos construídos diante do modo de vida dos sujeitos. Essa combinatória de operações inseridas na cultura acaba por deslocar o foco de ações isoladas e fixadas apenas nos sujeitos, passando a dar visibilidade às ações sempre em contexto. Os espaços cotidianos de sociabilidade tornam-se, assim, marco para a identidade.

A identidade assume um caráter de mobilidade plural tanto de interesses como de prazeres, os comportamentos, encenações e estruturas rituais empregados pelos sujeitos se tecem em busca de um remanejamento da posição ocupada ou da satisfação de um desejo, e os instrumentos e produtos culturais utilizados para isto também constituem elementos importantes para que esta mobilidade flua.

Para a investigação dessas operações, mais importante do que o discurso que o sujeito emite é observar o lugar que ele ocupa, podendo ser estendido à compreensão dos próprios lugares dos objetos em sociedade. Segundo Michel de

Certeau (2008), este posicionamento é considerado trivial ao se analisar a cultura: “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 2008, p.63).

Lugares e espaços são termos recorrentes no estudo da cultura e da identidade e suas distinções tornam-se essenciais para as análises que os inserem no cotidiano como elementos relevantes de significação sócio-cultural. O lugar, de acordo com Certeau, é o ponto de chegada de uma trajetória, não é um estado, mas algo que veio a ser; edificado, efemeramente, a partir das condições sociais que lhes foram propostas. Enquanto o espaço são os ambientes freqüentados, as áreas de atuação de um sujeito, a noção que permite perceber as posições e a distância dos objetos ao mesmo tempo e, que, posteriormente são identificados a fim de se tornarem lugares.

Os movimentos de sujeitos e de objetos em sociedade é uma prática comum, o desenho desta trajetória reduz o tempo e o próprio movimento, demarcando o trânsito temporal do espaço. A trajetória é a unidade de sucessões diacrônicas de pontos percorridos, composta por um patchwork de operações e histórias do cotidiano que por fim irá resultar numa projeção sobre um plano. Essa trajetória, por exemplo, pode ser percebida nos movimentos de Hermila (Hermila Guedes), protagonista de *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006), que percorre espaços comuns aos demais habitantes de Iguatu, no sertão cearense, mas que traça espaços diferentes dos deles, edificando lugares próprios que coexistem com aquele de uma experiência coletiva. A reorganização dos espaços feita pela personagem oferece, a partir de ilusões e reempregos do sistema vigente, o possível ao lugar inexpugnável, por se tratar de um não-lugar, uma utopia.

Os usos populares e pessoais de cada sujeito fazem com que o funcionamento da cultura e do seu sistema social seja modificado constantemente, modelado pelas lutas de sentidos, que por vezes ocultam a ordem estabelecida e transformam os espaços em um canto de resistência. Como coloca Certeau, uma das maneiras de utilizar os sistemas impostos se dá pela “resistência à lei histórica de um estado de fato e a suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas.” (CERTEAU, 2008, p.79).

Estar em sociedade e construir suas identidades a partir da vivência que se têm dela, leva os sujeitos a entrarem neste jogo de forças, no qual há inúmeras mais de se jogar e desfazer o jogo do outro, instituindo ou reordenando o espaço determinado por outros. Mais uma vez, retomando a exemplificação do filme *O Céu de Suely*, pode-se perceber as operações de ações de Hermila ao retornar para Iguatu, após um período afastada da cidade, e diante de conflitos de valores com sua avó ou tia, ao tentar se reestabelecer e encontrar barreiras nas formas como agir. Sentindo-se sozinha após ser abandonada pelo marido que não retornou para Iguatu conforme tinham combinado, Hermila procura meios de se adaptar a situação e sua nova condição.

Neste filme, o cotidiano apresentado mostra pessoas em situações de poucas oportunidades, a chegada à cidade se dá com a travessia de uma bicicleta sob a placa de recepção aos visitantes, logo após esta cena a estrada se faz presente. É uma cidade de passagem, seus habitantes convivem com o trânsito constante de caminhões e demais veículos pela estrada que a corta, cujos destinos ninguém reconhece, apenas sua passagem por Iguatu fica visível. Enquanto eles passam, na interior da cidade a bicicleta e a motocicleta são os meios de transporte mais comuns. O choque de Hermila com essa nova realidade a incomoda, os campos de futebol de terra batida, as ruas não pavimentadas, os orelhões espalhados pela cidade (FIG.14), a prática de jogos de azar (FIG.15) e as mesas espalhadas por mercados e feiras ao ar livre são elementos do seu novo cotidiano.

O posto de gasolina é um dos espaços mais freqüentados na cidade, sejam por seus moradores ou pelos que por lá apenas passam, este espaço é lugar de trabalho e lugar de diversão. A trajetória dos personagens do filme tece diacronicamente o sistema de uso deste espaço, e a protagonista se utiliza dessas duas características, é nele que trabalha como lavadora de carro, função não exercida por mulheres até então, e também neste mesmo espaço que suas noites ganham vida e diversão. Aqui, vê-se que o reemprego de um sistema através dos usos populares modifica o seu funcionamento.



**FIGURA 14 – Cidade de Iguatu  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)**



**FIGURA 15 – Hermila enquanto vende sua rifa pelos bares da cidade  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)**

Nas práticas cotidianas, os comportamentos podem ser analisados além do seu lugar (seja com a função de trabalho ou lazer), podem ser qualificados pelo fato de se colocarem em determinadas casas do tabuleiro social. Baseando-se segundo modalidades de ação e formalidades das práticas. Isto cria modos/maneiras de fazer

sem sair do lugar onde se vive e que é imposto segundo uma ordem/lei, instaurando pluralidade e criatividade. “Essas operações de emprego – ou melhor, de reemprego – se multiplicam com a extensão dos fenômenos da aculturação, ou seja, com os deslocamentos que substituem maneiras ou ‘métodos’ de transitar pela identificação com o lugar” (CERTEAU, 2008, p.93).

Como dito acima, na cidade em que se passa o filme *O Céu de Suely* a prática de jogos de azar, como jogo do bicho e máquinas de jogo, são comuns e a rifa também é uma prática corriqueira. Tanto que é a primeira opção de Hermila como fonte de renda, ela começa rifando uma garrafa de whisky. Até então, Hermila estava se moldando conforme o sistema já operante em Iguatu, no entanto com a falta de uma perspectiva do retorno do seu marido ou mesmo a possibilidade de ter uma vida que queria, a personagem se coloca como objeto de sua próxima rifa. Esta atividade é encarada com estranhamento por grande parte dos habitantes da cidade, o confronto de valores colocasse presente e Hermila passa a enfrentar discriminação e preconceito após sua ação.

Como esses conflitos tornam-se visíveis? A medida que se analisa não apenas aquilo que é usado pelos personagens, mas a maneira como estes elementos são utilizados e o contexto ao qual pertencem, assim como as práticas cotidianas experienciadas a partir das mudanças de comportamentos, é possível observar os conflitos existentes, as mudanças presentes nas relações sociais e quais estratégias são utilizadas pelos personagens a fim de definir um lugar próprio.

No contexto das relações, as estratégias (ações) utilizadas pelos sujeitos se constroem pelas relações de forças que se tornam possíveis, as quais também definem um lugar a partir do ponto de vista do sujeito que transforma as forças estranhas em objetos que se pode controlar, tornando-se visível a ele. Aqui, se fala na vitória do lugar, este próprio ocupado pelo sujeito, sobre o tempo.

“As estratégias são portanto ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio) elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes) capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem” (CERTEAU, 2008, p.102). Ilustrando a discussão sobre estratégias em *O Céu de Suely*, pode-se associar a ação de Hermila ou assumir uma nova personalidade, Suely, diante as implicações que o fato de se rifar ocasionou entre os moradores da cidade um exemplo de estratégia utilizada por ela para estruturar um lugar de discurso, que seria capaz de articular seus valores com o lugar de poder já

imposto socialmente. Usando-se de um codinome e assumindo-se como outra pessoa, Suely se coloca como objeto a ser rifado e consegue assim encontrar valores e razões que justifiquem tal atitude, resguardando sua vida particular e ganhando argumentos para serem utilizados quando abordada ou criticada por possíveis compradores ou mesmo pessoas que venham a criticá-la.

Inerente a este mesmo movimento, as táticas são ações do sujeito determinadas pela ausência do próprio, ou seja, o movimento que se faz dentro deste espaço controlado pelo outro, já que este outro é o possuidor deste espaço. A tática é o campo do não-lugar, e este não-lugar lhe permite, sem dúvida, uma mobilidade que aliada ao tempo é capaz de projetar-se e infinitas possibilidades oferecidas a cada instante.

“As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um ‘golpe’, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc” (CERTEAU, 2008, p.102)

Sendo a tática uma ação relacionada diretamente com o tempo, sua utilização estratégica lhe permite uma mobilidade de posições a serem ocupadas no espaço do outro, e por se tratar de uma questão que envolve incompletudes e instabilidade, enquanto forma, este não-lugar oferecido pela tática pode dialogar com o conceito de entre-lugar de Bhabha (2010).

A negociação constante na qual fruem a cultura e a identidade tende a ocupação de espaços híbridos, onde este movimento constante de redefinição é possível. A articulação entre diferentes culturas e/ou identidades aqui proposta para ocorrer neste espaço é identificada por Bhabha como entre-lugares, conforme já discutido no capítulo 1.

A ocupação desses entre-lugares inclina-se ao encontro do novo com o passado e o presente, colocando em jogo a renovação do passado, que por sua vez, resignifica este espaço como um ‘entre-lugar’ que estabelece uma interrupção da atuação do próprio presente, que se desenha de maneira inovadora. Mas quando se fala em entre-lugar e na sua interferência nas noções de cultura é válido ressaltar que ele pode servir como um tempo de afirmações contraditórias. De acordo com Bhabha, este entre-lugar pode refletir não somente o poder subordinado, como também a repetição de uma tradição como forma de deslocamento, responsável

pela transformação da autoridade da cultura. Com sentido semelhante, Certeau enfatiza que a cultura mantém seu caráter de mobilidade à medida que as práticas cotidianas “garantem continuidades formais e a permanência de uma memória sem linguagem, do fundo dos mares até as ruas de nossas megalópoles.” (CERTEAU, 2008, p. 104).

Essas continuidades ou modificações na cultura e identidade se dão muitas vezes pelas simples conversas entre as pessoas, hábito ordinário e inerente a qualquer relação. São nas conversas que valores são negociados, são consumidos e consumados, e também são no interior delas que os conflitos se travam e as transformações de posições têm seus inícios. Como reforça Certeau:

(...) a arte de conversar: as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras de ‘situações de palavra’, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular ‘lugares comuns’ e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los ‘habitáveis’. (CERTEAU, 2008, p.50)

Este lugar comum da cultura surgiu através da conversa, como também foi através de uma conversa que Hermila convenceu um morador de Iguatu a comprar sua rifa, o mototaxista tentava negociar a não pagar o valor total da rifa por não conhecer o produto que estaria comprando, e a protagonista utilizando-se de justificativas próprias e transferindo a situação para o dia-a-dia do seu cliente, quando comparou as corridas de mototáxi ao bilhete da rifa, contra-argumentou os motivos que o levariam a comprar o bilhete de ‘Uma Noite no Paraíso’ e transformou a situação de palavra.

As conversas instauram, assim como as demais práticas dos espaços, maneiras de frequentar lugares, modos de se instalar uma confiabilidade nas situações sofridas. Os discursos se tornam um campo de onde se pode captar, registrar, transportar e abordar sentimentos, sensações, significados e valores de um lugar seguro. Conseqüentemente, “o discurso produz efeitos, não objetos. É narração, não descrição. É uma arte do dizer.” (CERTEAU, 2008, p.154).

Nesta arte do dizer elementos do presente e do passado se misturam e compõem a estrutura desses lugares comuns, como comenta Certeau “[...] as relíquias verbais de que se compõe o relato, ligadas a histórias perdidas e a gestos

opacos, são justapostas numa colagem em que suas relações não são pensadas e formam, por este fato, um conjunto simbólico.” (CERTEAU, 2008, p.188). Imersos neste contexto simbólico, as relações são necessárias para que possa se dar continuidade a essas práticas cotidianas e ao próprio fluxo de construções e desconstruções de significados, ingredientes que garantem o caráter pulsante e incessante da sociedade. A cada conversa, a cada relato se mergulha numa viagem particular do universo de cada um dos narradores, nestas viagens se realizam nada mais do que práticas do espaço.

### *Construções das narrativas*

Relatar sobre algo. A princípio, esta parece ser uma atividade corriqueira e de uma simplicidade que dispensa qualquer comentário ou mesmo orientação. No entanto, narrar algo envolve uma experiência onde o narrador vive o ato a ser narrado no seu cotidiano, embora tenha que manter certa distância para poder determinar o seu próprio ângulo de observação do fato. Tudo isto implica que o narrador acaba por assumir um papel que também o coloca dentro do fato narrado, mesclando assim sua experiência anterior à experiência que está experimentando a partir deste novo fato. E pela dificuldade de hoje em dia, as pessoas se permitem isto, mergulhar nesta experiência, que Walter Benjamin (1994) acredita que a arte de narrar esteja próxima de uma extinção.

Mas o que é de fato alimento para os narradores? A própria experiência seria uma das prováveis respostas. Já faz parte da tradição cultural a narrativa, o contar histórias de geração em geração, onde a experiência dos mais velhos ou mesmos as histórias que eles reproduzem no seio social são fontes de inspiração e de moral para os que as ouvem. Aqui seria um dos pontos a se levar em consideração quando se fala em narrativa, onde as melhores seriam àquelas mais próximas da história oral.

O apropriar-se de suas próprias histórias e de histórias alheias, dando-lhes moldes particulares e singularidade tal que as tornam verdadeiros conselhos para os que a escutam. Essa seria uma das características dos narradores segundo

Benjamin, onde o senso prático é algo intrínseco a eles, dotando-os de uma sabedoria adquirida a partir de sua experiência.

A narrativa é uma experiência que conduz a outras experiências. O narrador ao narrar um fato ou uma história conduz o ouvinte a também se inserir nela, deixando que o fim desta narrativa ele mesmo, ouvinte, construa. Já que da mesma forma que o narrador mergulhou na história para poder tirar dela sua experiência, o ouvinte também deve fazer o mesmo, deixando em si marcas vivas desta experiência.

A arte de narrar, ou mesmo em termos cotidianos a arte de conversar, adquire um caráter de efêmero e coletivo à medida que sua competência de manipular os “lugares comuns” desta história narrada e, claro, jogar com o inevitável dos acontecimentos para então tornar esta história “habitável” por aqueles que a experimentam.

Em meio a este processo narrativo, a memória desenvolve papel importante nesta construção de sentido. É a partir desta habilidade que o fato narrado ganha a capacidade de se reproduzir. E a continuidade desta história leva à reminiscência, na transmissão por gerações, na construção dessa tradição. A memória assim está intimamente ligada à narrativa.

E a partir do momento em que a inserção do narrador nas histórias, vivendo-as para então poder relatá-las e representá-las, é um fato em certo desuso, ou melhor, não é uma prática comum, o homem criou uma nova forma de contar histórias sem este tipo de submersão: o romance.

No entanto, o contar histórias por meio de romances é algo diferente da narrativa. Sendo que esta modalidade consolida-se por rememorar heróis, fatos importantes, construindo uma história onde todos seus episódios são claramente descritos. No romance há a separação do sentido e da vida, onde o conflito com o tempo é que dá a velocidade de sua ação, tendo seu movimento moldado a partir do sentido de vida que é criado pelo leitor a partir do seu fim.

Desde o século XV com o surgimento da imprensa, os instrumentos de difusão de informação foram avançando, e na atualidade é possível receber informações de qualquer parte do mundo em poucos instantes. Porém, estas informações são rasas, resumindo-se a acontecimentos próximos e a novidades, contendo em seus próprios textos os motivos, causas e explicações para os

mesmos. Isto se torna cada vez mais distante do que para Benjamin é uma narrativa.

Uma narrativa é uma história sem fim pré-determinado, é uma história narrada a partir da experiência de quem conta ou de quem a representa a partir da experiência de outros, onde sua essência é ser um meio de passagem para o ouvinte chegar a outro espaço, criado a partir de sua interpretação da história narrada, sendo assim uma atividade livre.

E claro, a narrativa e toda forma de diálogo entre os sujeitos são operações que fundamentam a construção de suas identidades. As conversas, por exemplo, pensando-as num contexto coletivo, elas não pertencem a um sujeito específico, elas fazem parte de uma construção de múltiplas vozes. De forma que Certeau ao considerar a análise freudiana da cultura, figura “o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 2008, p.63), em outras palavras, este sujeito comum torna-se narrador a partir de sua capacidade de construir dentro na narrativa um espaço a ser compartilhado por àqueles que fazem parte desta relação.

A história narrada em *O Céu de Suely* se consolida numa forma simples, na qual vozes do cotidiano são as responsáveis pelo tecer desta narrativa, mesclando suas próprias contradições naturais, deixando de lado toda aquela construção folclórica e demagoga que Leal (1982) associava ao cinema feito no Nordeste.

A construção da narrativa em *O Céu de Suely* propicia situações que constroem um lugar comum nesta cultura, a maneira como se narra às práticas do espaço, as maneiras de frequentar um lugar, os modos de instaurar uma confiabilidade nas situações sofridas são formas de se construir uma narrativa de um pertencimento comum as situações ou espaços. Abrindo uma possibilidade de vivê-las dentro de uma mobilidade plural de interesses. O narrador da história aos poucos vai definindo um lugar comum aos personagens, que no caso do filme, podemos conceber alguns lugares de vivência como o posto de gasolina ou o mercado, por exemplo, como ambientes de pertencimento de muitos personagens, um local de encontro e desencontros com seus sentimentos, um espaço que embora represente uma passagem física consegue ter elementos de identificação com quem os vive.

Retomando o debate sobre cultura como um espaço de lutas, um território de incompletudes em permanente mudança, pode-se identificar em *O Céu de Suely* este diálogo sobre permanências e continuidades ao longo de toda a trama. O filme

tem seu início e fim marcados, justamente, pelo movimento, chegada e saída, representações de fugas e uma contínua busca por um espaço de identificação. Com começo e término marcados pelo deslocamento visível de um espaço físico, isto deixa margem para se pensar um movimento bem mais intenso e subjetivo que se passa no imaginário invisível da personagem Hermila.

A narrativa do filme dá a impressão de um movimento dialético, ora de personagens que saem e retornam, ora daqueles que estão limitados a um movimento preso. Uma contradição que evidencia o caráter de imobilidade desta ação. A própria Hermila é uma personagem construída desta forma. As perspectivas de uma vida num lugar de passagem, como Iguatu, no qual todos permanecem não demonstra ser algo que lhe apraz.

As relações estabelecidas pela personagem com os moradores da cidade são muito tênues, de maneira que com a família chefiada pela avó é notória a rigidez de uma formação matriarcal, na qual as ações de qualquer membro da família devem ser aprovadas por ela. Embora Hermila tenha saído de Iguatu motivada pela paixão por Mateus, seu retorno para a cidade também marca a transição para o abandono deste sentimento que é confortado por João, um amigo da personagem que nutre uma antiga paixão pela mesma, ficando sempre a espera de um reencontro.

O confronto de valores também é um ponto forte das relações da cultura e, claro, algo bem visível em *O Céu de Suely*. A resignificação de valores de maneira contínua é percebida, por exemplo, tanto na ação de se rifar da personagem principal, como também na sua própria construção do conceito de prostituição, uma prática cotidiana da cidade e que tem sua presença marcante no posto à beira da estrada. Hermila insere sua experiência como fonte de mudança do que ela entende e coloca como exercer a função de prostituta. Para ela, o fato de se rifar não a torna uma prostituta, apenas ela se coloca como mercadoria para ser oferecida e que por trás disso, ela guarda a sua vontade de juntar dinheiro para mais uma fuga, mais uma tentativa de se encontrar num lugar qualquer. E por se comportar de maneira oposta à grande maioria dos que vivem em Iguatu, Hermila vivencia esse campo de lutas que é a cultura, no qual são produzidos significados de maneira constante e a cultura se coloca como um mediador de todos esses valores simbólicos.

Nos momentos finais do filme, enquanto dá banho em seu filho, Hermila escuta uma voz, parecida com a de sua avó, chamando-a como Suely. Seria o seu

inconsciente já antecipando a sua nova tentativa de encontrar o seu “céu”, um lugar que possa se sentir pertencida, um lugar para chamar de “seu”?

Fundamentada na proposta da identidade como uma celebração móvel, formada e transformada continuamente diante das práticas cotidianas do sujeito, e subsequentemente, na ideia da cultura como algo plural, acredito que tanto *O Céu de Suely* como grande parte da produção cinematográfica feita no Nordeste na contemporaneidade são coerentes com esses princípios, são coerentes com a realidade que se vive e com a multiplicidade de maneiras de *ser* dos sujeitos de hoje. Numa visão particular, o filme analisado neste ensaio me parece bem sensível a estas questões, a fluidez com que as ações acontecem, as histórias dos personagens se entrelaçam, personagens e locais são construídos em meio a uma disputa de valores, numa contínua negociação de relações simbólicas, onde valores, poder e a própria cultura estão em jogo.

## **Capítulo 3**

**Nordeste: um espaço do ser e da experiência**

O Nordeste pulsa e experimenta uma diáspora diferente do seu sentido clássico<sup>11</sup>, acredito que a reorganização do espaço e, conseqüentemente, sua resignificação diante dos sentidos de pertencimento e ocupação garantem esta experimentação. À medida que estes espaços são construídos por identidades híbridas, as quais trazem traços de uma cultura e estética plurais que envolvem características ora locais ora globais (relembrando a ideia de experiência num *espaço-mundo* de Martin-Barbero), os sentidos desses lugares modificam-se, deslocando-se de espaços geográficos para afetivos, relocando seus elos e identificações.

Ter a consciência destas experimentações e sua repercussão nas formas de ser dos habitantes desses espaços revela a necessidade de aprofundar-me nestas questões para compreender quais as identidades dos nordestinos e do próprio Nordeste presentes nos filmes analisados ao longo dessa dissertação. Para tanto, o resgate da história desse espaço se faz necessário, tendo como princípio a origem deste termo: Nordeste, para designar esta região geográfica e a partir daí entender como foi consolidada a imagem e o discurso do Nordeste e dos nordestinos. Como argumenta Albuquerque Jr. (2011), o Nordeste é uma região inventada no início do século XX através de um discurso homogêneo e historicamente construído:

O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. [...] Existe uma realidade múltipla de vidas, histórias, práticas e costumes no que hoje chamamos Nordeste. É o apagamento desta multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar esta unidade imagético-discursiva. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 79)

Aqui levanto um ponto importante: o que leva o Nordeste a ser pensado de maneira tão homogênea? Quais foram as imagens desse Nordeste e de seus habitantes construídas ao longo desses anos? E ainda, quais imagens são visíveis através do cinema deste espaço e sujeitos?

---

<sup>11</sup> Hall (2005) traz o termo deslocamento como uma consequência de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno que fizeram com que as identidades modernas se fragmentassem e o sujeito passasse a ter identidades localizadas em espaços e tempos simbólicos.

Primeiramente, deter-me-ei em responder ao processo histórico da construção deste Nordeste que hoje conhecemos, e ao final deste capítulo e no capítulo 5 as questões acima propostas serão esclarecidas.

O Nordeste fora criado numa necessidade de reterritorialização, numa tentativa de unir forças a fim de construir uma região coesa e unitária em aspectos políticos e culturais. Esta ação iniciada nos anos 20 do século XX partiu de uma reação contra a sensação de perda de espaço dentro da nação Brasil que estava sendo consolidada.

A ideia de Nordeste foi usada pela primeira vez em 1919 pelo governo brasileiro na designação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), unidade criada na defesa da região Nordeste do país que sofrera dessa calamidade natural que era a seca e a estiagem – fator que só tornou-se preocupação da política nacional com a grande seca de 1877. O termo foi reapropriado por intelectuais, políticos, literários e artistas no sentido de localização e de adequação à uma unidade que reunisse elementos que condissessem com a identidade e homogeneidade proposta para este espaço físico e afetivo dos nordestinos. Deixarei de lado as questões administrativas e burocráticas as quais se referem ao Nordeste e coloco em questão a relação afetiva entrelaçada entre os fundadores deste movimento em prol da efetivação deste espaço. O afeto aqui se funde a questões sociais e políticas e converte algo antes pessoal e individual num assunto coletivo.

A região Nordeste nasceu para substituir a antiga divisão geográfica vigente, que dividia o país entre Norte e Sul, e de acordo com Albuquerque Jr. essa ‘paisagem imaginária’ foi construída através da negociação de valores baseados na saudade e na tradição. Segundo o autor foi a tradição de pensamento e as imagens e textos surgidos a partir deste movimento que tornaram realidade o Nordeste, “foi necessário que inúmeras práticas e discursos ‘nordestinizadores’ aflorassem de forma dispersa e fossem agrupados posteriormente.” (Ibidem, p. 79). O termo Nordeste ganhou, assim, presença a partir do trabalho insistente desses nordestinos.

Tudo isso demonstra a maneira não linear como foi construída esta imagem e este espaço, numa prática que tentava inventar algo no presente, no qual os sulistas julgavam só existirem duas divisões no país, eles do Sul e os Nortistas.

Esta relação construída sempre no intuito de dar unidade ou solidificar uma ideia em contradição à outra pode ser vista como um dos embates que a alteridade

traz consigo. Em meio à disputa entre Norte e Sul na qual surge o Nordeste, suas maneiras de afirmação enquanto região diferente das duas em questão sempre se posicionam diante a presença do outro.

Discorrendo sobre o posicionamento de Albuquerque Jr. ao colocar o nascimento do Nordeste como um reconhecimento de uma derrota, a efetivação do espaço como um “fechamento imagético-discursivo de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar ao domínio do espaço nacional.” (Ibidem, p. 83.), embora concorde que este pensamento teve sua importância no contexto de efetivação do Nordeste enquanto espaço geográfico brasileiro, ele ainda hoje tem força, principalmente, entre os que não conhecem esta região, fazendo desta colocação uma recorrência no senso comum. E esta repetição, para mim, não é algo saudável para o Nordeste e seus habitantes, tornando-se um instrumento de afirmação de uma inferioridade.

A demasiada associação do Nordeste à seca desde a utilização inicial deste termo é um dos elementos agregados a sua imagem de difícil separação. A invenção desta região referindo-se à estiagem que a assolava como disse Albuquerque Jr. é algo que transformou o Nordeste em filho da seca.

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante da área. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país. (Ibidem, p.81).

Foi à seca que chamou a atenção da mídia nos anos 20 e ela ainda é um elemento que sempre dá repercussão não só nos veículos de comunicação, como nas linguagens artísticas, a exemplo do cinema e da literatura. Albuquerque Jr. ao analisar as práticas que cartografaram o espaço brasileiro Nordeste pontua: “1) o *combate à seca*; 2) o *combate violento ao messianismo e ao cangaço*; 3) os *conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios etc*”, como fatores decisivos para o reconhecimento que se tem hoje do Nordeste. E concordo com o autor ao elencar que práticas discursivas também contribuíram para a formação da imagem da região, agregando afeto e sensibilidade ao conjunto de saberes e tradições já existentes na região, garantindo a ela um elo regional e singular.

No entanto é preciso ir além dessa manutenção de uma imagem carregada com valores regionais que a prendem no campo, no rural, na disparidade com relação ao outro. A tradição que os regionalistas estavam estruturando a partir dos anos 20, a medida que buscavam as verdadeiras raízes do Nordeste estabeleciam uma harmonia entre as ordens operantes no passado e no presente, garantindo a este novo território elos com as condições já existentes no campo social.

Esses discursos tradicionalistas defendidos pelos regionalistas, por vezes, difundiam clichês e estereótipos de fácil aceitação, não confrontando os conceitos já operantes na sociedade da época. Essa identidade tecida por este movimento regional tentava através da fusão entre a adaptação à globalização das relações políticas, econômicas e sociais que começara na época e à construção de uma relação de poder nacional, uma maneira de inserir a tradição e a memória na formação deste espaço. Neste processo de invenção de um espaço, procurou-se dar um passado ao presente, tentar ligar os nordestinos no presente através de passado comum.

Este caminho escolhido pelos regionalistas carregava em si o sentimento de perda. Ao ponto que o movimento nacionalista, operado com influência de forças políticas e econômicas do Sul do país, o Norte e Nordeste do país era colocado de lado na construção dessa política e essa sensação de perda fez com que os nordestinos tomassem consciência da necessidade de se constituir enquanto região antes que fosse tarde para isso. Albuquerque Jr. afirma que “a manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados”. (Ibidem, 2011, p.90). O medo existente entre os regionalistas era de que as memórias individuais e coletivas não tivessem mais espaço nesta nova ordem que o movimento nacionalista, em grande massa sulista, tentava impor. Neste sentido a tradição buscava construir o Nordeste e ao resgatar um passado para a construção desse presente, questões como as relações rurais, religiosas e uma sociedade tradicionalmente patriarcal, associada à experiência folclórica, foram os nortes para esta construção.

Um ponto a ser salientado é que esta invenção de um Nordeste procurou homogeneizar através da tradição, buscando códigos que pudessem ser tidos como tradicionais e populares, embora quem ditasse essa construção fosse uma minoria. Albuquerque Jr. reforça que elementos folclóricos foram bastante utilizados para esta construção, o que permitira criar novas formas de reoar modos e maneiras

antigas, dando seguimento a invenção de tradições. É interessante analisar que essa prática colocava esses novos costumes como algo em continuidade, fazendo um resgate de maneiras de agir do passado que não se constituíam enquanto práticas cotidianas e passam a configurar-se como elementos de um presente que são continuados a partir de uma tradição inventada.

Neste resgate de hábitos passados a fim de solidificar esta tradição, a memória teve grande importância. As lembranças eram organizadas por intelectuais e produtores culturais no intuito de tornar clara esta cultura nordestina, tendo a memória como elemento de luta contra o esquecimento e a certeza da continuidade de uma tradição.

A história do passado era apagada e no seu lugar foi criada uma identidade regional, como argumentou Albuquerque Jr.,

o discurso tradicionalista toma a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento. Ele faz dela um meio de os sujeitos do presente se reconhecerem nos fatos do passado, de reconhecerem uma região já presente no passado, precisando apenas ser anunciada. Ele faz da história o processo de afirmação de uma identidade, da continuidade e da tradição, e toma o lugar de sujeitos reveladores desta verdade eterna, mas encoberta.” (Ibidem, 2011, p.93)

A construção do Nordeste em meio a esse processo de afirmação de uma identidade deu espaço para que a memória servisse como elemento definidor de uma sobrevivência de costumes, hábitos, valores e de uma própria cultura. A revelação de uma cultura já existe com a concepção de uma tradição, coloca a redescoberta de um passado como um momento de múltiplas consequências, ao ponto que gerava alegria nos sujeitos, como também poderia provocar tristeza por algo que passou e não foi vivido. Um dos instrumentos que se utilizaram fortemente destes valores foi o chamado ‘romance de trinta’, no qual segundo Albuquerque Jr., “esta máquina de rememoração, que é o romance de trinta, é também a máquina de destruição, de ascensão à consciência de um tempo perdido.” (Ibidem, 2011, p.95).

A consciência do tempo foi algo retomado com a produção de discursos regionalistas, antes o tempo era algo que passava despercebido, a continuidade de muitas ações e práticas era algo já habitual e que as mínimas mudanças não causavam tanto impacto na cultura local. A ideia de deter o tempo, de agregar a ele valores que justificam a própria existência de uma região foi algo difundido pelos regionalistas nos anos 30. O tempo é o mantenedor de uma memória, ele dá espaço

para conservar o que deve ser continuado, o tempo com suas lembranças e memórias seriam o repositório da própria vida no Nordeste.

Como não poderia ser diferente, ao ver como o tempo foi abordado neste momento de consolidação do espaço nordestino ora ele acrescentou novos valores a sua cultura, ora ele retomou antigos sentidos. Como coloca Albuquerque Jr., “essa visão moderna de temporalidade, cede lugar, várias vezes, a uma visão cíclica [...] Um Nordeste onde o tempo descreve um círculo entre a seca e o inverno.” (Ibidem, p.98). O autor ainda acrescenta que o Nordeste carregou consigo a sensação de ser um espaço fixo, pois mesmos os que de lá saíram mantêm este espaço vivo e intacto na saudade.

O Nordeste parece estar sempre no passado, na memória; evocado como o espaço para o qual se quer voltar; um espaço que permaneceria o mesmo. Os lugares, os amores, a família, os animais de estimação, o roçado ficam como que suspensos no tempo a esperarem que um dia este migrante volte e reencontre tudo como deixou. (Idem).

Em volta a estes fragmentos imagéticos e discursivos os quais contribuíram para a formação da imagem de Nordeste que hoje temos, tantos nordestinos, como sulistas e nortistas tiveram sua participação nesta construção. Transformar uma imagem abstrata em algo concreto e que hoje faz parte da imagem que se tem de Nordeste e de nordestino é fruto de um árduo trabalho intelectual a fim de estabelecer uma hegemonia no discurso histórico, sociológico e, claro, cultural deste espaço.

O Nordeste foi quase sempre pensado como uma região rural, na qual as cidades que na época eram de grande potencial econômico e social – como Recife e Salvador, por exemplo – foram negligenciadas pelo Sul, inclusive nos campos das práticas artísticas e científicas. O folclore, as tradições rurais e uma arquitetura ultrapassada, como a barroca, sempre foram as temáticas as quais se associava o Nordeste.

O personagem do cangaceiro tornou-se até pouco tempo atrás a figura mítica e realista ao se referir aos que viviam no Nordeste. Um ser de relações fiéis e convictas com sua terra, estando sempre associado ao rural e às relações de poder entre coronéis e empregados. Em contraposição aos habitantes modernos do Sul, os cangaceiros eram tidos como figuras atrasadas e associadas a valores pejorativos. Como descreve Albuquerque Jr., “as narrativas sobre o cangaço [...] primeiro

adjetivam-no o mais pejorativamente possível (facínora, sicário, bárbaro), aproximam-no da animalidade (fera, bicho, praga)...” (Ibidem, p.143). Acrescendo a essas particularidades o historiador ainda revela que nas descrições feitas ao longo da história, na literatura e demais linguagens artísticas até os anos 60, os motivos sociais que geraram o cangaço não eram denunciados, era mais importante ressaltar estereótipos ligados à valentia, a macheza e a violência.

A dubiedade entre o certo e o errado, o Deus e o Diabo eram tomados como distintivos de uma sociedade que necessitava de uma figura a quem sempre recorrer. Não é a toa que o misticismo religioso também é outra alegoria sempre associada ao Nordeste.

Os movimentos messiânicos tornaram-se símbolos regionais no movimento de efetivação desse espaço. “O misticismo e a visão sacralizada da natureza e da sociedade faziam parte deste mundo tradicional [...]. O Nordeste é, pois, visto como o palco das crenças primitivas em oposição às crenças racionalizadas, às utopias político-sociais.” (Ibidem, p.145). O messianismo instaurou um território que dialogava entre o sagrado e o profano, o rural como o caminho escolhido por Deus, e a cidade com sua vida moderna como práticas pecaminosas.

Um exemplo desta relação oscilante entre dois opostos pode ser encontrado nas obras do paraibano Ariano Suassuna, na qual as relações tradicionais são tidas como as corretas e a sociedade moderna é vista como um espaço não verdadeiro, no qual seus habitantes figuram o que desejam ser, tornando tudo artificial e absurdo. O Nordeste e a vida sertaneja como é defendido por Ariano Suassuna é o único caminho para o Divino.

A busca pela identidade deste lugar a partir das imagens contidas no cinema produzido nesta região é, na verdade, a procura por traços de reconhecimento dos seus sujeitos neste espaço. As formas que estas relações se colocam visíveis, ou mesmo invisíveis, nas telas, e como se percebe a identidade e a cultura como lugares de incompletudes, pode-se dizer que estes lugares aos quais os sujeitos se colocam pertencidos também são edificados por distintas e pequenas partes.

### 3.1. Imagens em Movimento

As imagens examinadas ao longo dessa dissertação são os instrumentos utilizados para descobrir o que é possível conhecer e compreender do Nordeste através dos filmes, que imagens e discursos são construídos para encenar este espaço. Imagens estas que revelam lugares de incompletudes, a cultura e a identidade do Nordeste e de nordestinos. Um conceito importante ao ser trabalhado aqui é o de lugar, que aqui é situado a partir de Certeau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 2008, p. 189).

São essas histórias fragmentadas onde passado e presente estão em constante luta de poder que constituem o foco desta investigação. A partir do quebra-cabeça que são as imagens dos nordestinos e do Nordeste em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes (2000), *Abril Despedaçado*, de Walter Salles (2001) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (2009) que pretendo esboçar quais são os fragmentos imagéticos e discursivos que se repetem e qual compreensão podemos ter desse espaço e desses sujeitos a partir dessas imagens do cinema.

Os filmes propostos para análise foram escolhidos unicamente pelo critério de abordarem o Nordeste como espaço de suas histórias, não me preocupando com o período em que eles foram produzidos, aliás, observar filmes de períodos diferentes é uma oportunidade de ver como foi sendo construída essa imagem do Nordeste através do cinema.

Coincidindo com a invenção do Nordeste, foi no mesmo período que a produção cinematográfica nesta região viveu um intenso momento, como o rico ciclo do Recife, no qual nove longas foram produzidos. Contudo, nos anos seguintes poucas produções foram realizadas e os filmes em geral abordavam a temática nordestina seja através da adaptação de romances e também com roteiros inédito, onde as imagens e discursos (enunciados) já consagrados eram repetidos. O

Nordeste foi transformado em cenário de filmes tanto de diretores nordestinos como de diretores das demais regiões do país até de fora do país.

O cinema no Nordeste embora tenha começado suas primeiras atividades no início do século XX e tenha produzido dezenas de longas-metragens e outras centenas de curtas-metragens não se estruturou como um estilo de cinema de elementos únicos. As problemáticas nordestinas, como a seca, fome, as experiências no campo, a moral paternalista e a influência religiosa, por exemplo, são fatores abordados em muitos filmes, no entanto numa análise sobre as imagens de Nordeste e de Nordestinos não são apenas essas questões que podem ser observadas.

Na década de 60 com o Cinema Novo, as vozes do Nordeste ganharam novo corpo, foi um período de uma produção crítica e de confronto com a realidade. O Cinema Novo surge com uma nova estética que foge do que era praticado pela produção cinematográfica até então. Embora o sertão fosse o cenário de algumas de suas produções, ele não foi colocado da mesma forma, ocupando desde este movimento um espaço inserido no ambiente urbano. Com a proposta de inserir o cinema numa nova concepção de estética e política, a verdadeira realidade do país e do Nordeste é colocada em suas histórias, fazendo uma releitura de suas imagens. O Cinema Novo é uma prática modernista dentro da arte cinematográfica brasileira, um marco divisor entre a produção de imagens naturalistas para às realistas.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha (1964) que se torna marco para o Cinema Novo teve como cenário o sertão nordestino, com sua vegetação quase sem vida, poucas edificações, um campo extenso de cactos, arbustos e espalhados num canto e noutro carcaças de animais que não resistiram à seca. Embora o cenário não apresente a vivacidade convidativa, desde as primeiras imagens do filme uma música ao fundo é elemento presente. Uma música que a princípio é instrumental e que no decorrer da trama, passa a ser ritmada pelos acontecimentos experienciados por Manuel e sua esposa, Rosa. O filme traz a história de um típico vaqueiro, que vestido em sua roupa de couro e sempre a galope num jumento cuida de uma fazenda e de um engenho de farinha. O destino dele, como de muitos outros vaqueiros, é a submissão às ordens e o poder dos coronéis, restando-lhe uma condição mínima de sobrevivência e de constante subordinação. Essa trajetória de Manuel e Rosa encenada no filme é contada para o espectador através de uma narração em forma de cordel, que revela aos poucos a

decisão de Manuel em tentar uma vida nova e opta por seguir o Beato Sebastião e suas conseqüências. A religiosidade e o messianismo (FIG. 16) assume um papel de destaque no filme, a maneira como muitos nordestinos já desesperançados de conseguir ter uma vida melhor acabam por seguir líderes religiosos como forma de conseguir um futuro distante da seca e da miséria, seguindo homens que pregavam um destino libertador de tudo esse sofrimento – a exemplo disso ocorreu entre 1896-1897 a Guerra de Canudos.

**FIGURA 16 – Peregrinos no Monte Santo**



**FONTE: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)**

O Nordeste de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um lugar de seca, no qual seus pálidos habitantes vivem sob o poder seja do governo, dos coronéis ou da igreja – ou seita religiosa –, um espaço onde o trabalho é o bem mais importante e o caminho para se conseguir a sobrevivência e, quem sabe, uma condição de vida melhor.

Como o personagem Antonio das Mortes fala no filme: “Só existem duas leis: a do governo e a da bala”, essa política simplista é a operante no Nordeste, o poder é fortemente mantido nestas rédeas.

Como o personagem Antonio das Mortes fala no filme: “Só existem duas leis: a do governo e a da bala”, essa política simplista é a operante no Nordeste, o

poderio é fortemente mantido nestas rédeas pela opressão e o medo dessas figuras políticas e seus capangas matadores.

Como em outras cidades do interior nordestino, as feiras livres são os locais de encontro e de lazer, momento para se negociar produtos e se adquirir pequenos bens. Este Nordeste também é o lugar de cangaceiros, homens valentes e destemidos que por uma convicção – seja dinheiro no caso dos matadores ou por uma moral no caso de Lampião e seu bando que são colocados como um grupo que tentava tirar a pobreza de uma situação tão miserável – não tinham medo da morte e enfrentavam qualquer um em nome de sua missão.

De acordo Wills Leal (1982), este filme de Glauber Rocha é uma produção adulta que mescla verdade e imaginação, criando um ambiente onde a invenção e o mito caminham lado a lado com a realidade e a violência.

De fato, o Nordeste de DEUS & O DIABO NA TERRA DO SOL é o da fixação cultural colocada em imagem e como resultante da análise sociológica de sua estrutura social, econômica e política; da apreensão das várias formas de expressão do povo nordestino, de sua alma sonhadora, mística e mítica, romanceira; por fim, da ação própria, autoral, da visão do seu criador sobre o mundo das coisas que povoam a obra. (LEAL, 1982, p.40).

Um Nordeste que leva seus habitantes a viverem no limite com a fantasia, onde o sonho de uma vida num lugar com comida, riqueza e um campo verde para criar seu gado é o desejo compartilhado de muitos. Um lugar que leva os nordestinos a serem castigados inclusive na própria consciência que tem de si e de sua vida, personagens vulneráveis de uma política exercida pela base do poder imposto, seja por coronéis ou pelo Estado. Wills Leal (1982) aponta que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é nítido a apresentação do nordestino como uma gente imersa numa coletividade que aliena, na qual é a falta de consciência que os leva a se brutalizarem e não terem iniciativa para traçarem seus próprios destinos.

A ilusão de que um dia o sertão vai virar mar é um dos discursos do Beato Sebastião, e que Glauber Rocha torna possível no fim do filme, muito embora esse mar é distante, não é um lugar habitado por nordestinos, e sim um mar solitário já que os sertanejos ficaram para traz, a terra seca e sem perspectiva agregada por grandes confrontos e imposições do jogo de poderes imersos na sua cultura não torna esse sonho possível.

Essa alegoria do sertão virar mar também é usada noutro filme produzido 37 anos depois, em *Abril Despedaçado*, Walter Salles (2001) termina o filme com uma longa caminhada do protagonista Tonho, vivido por Rodrigo Santoro, pelo sertão, que ao seu final ele chega ao mar. A simbologia dessa sequência não era unicamente trazer o sentido de ter água no sertão, era também uma forma do personagem encontrar seu irmão que morrera e tinha no mar seu lugar dos sonhos – muito embora nunca tivesse visto o mar de verdade.

*Abril Despedaçado* tem seu roteiro adaptado de um romance homônimo albanês de Ismail Kadaré, que embora se passe no início do século XX tem como cenário um espaço completamente diferente, enquanto o livro se passa nas geladas montanhas do Norte da Albânia, o filme é encenado no Nordeste Brasileiro.

Mais uma vez o nordestino é a figura de um homem limitado por sua condição social e mítica, na qual as ordens impostas a ele o absorve e o leva a desistir de lutar e manter uma tradição por não encontrar formas para mudá-la. O filme traz a trama de duas famílias em guerra pela terra, onde os homens são destinados a vingar o sangue de seu parente morto e a posteriormente serem assassinados pela família oponente. Como no ciclo do Nordeste entre seca e chuva, riqueza e pobreza, essa tradição familiar é mais um ciclo que geração após geração vai definhando as famílias rivais, numa guerra privada com códigos e valores próprios.

Essas tragédias familiares são recorrentes na história do Nordeste brasileiro. Na literatura, em especial do movimento regionalista, essas disputas entre famílias estão presentes em obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Guimarães Rosa dentre outros.

Os dilemas enfrentados pelos personagens dos irmãos Tonho e Pacú pela interrupção dessa tradição familiar (FIG. 17) os acompanham até o final do filme, e a falta de perspectiva faz com que ambos sonhem com outro destino. A morte nesta história é a prova de amor a sua terra, por isto a continuidade desta rivalidade, com assassinatos e mortes tornam-se uma obrigação a ser seguida pelos integrantes dessas famílias.

Importante ressaltar que o filme procura se situar no tempo e no espaço, um quadro com a localização: Sertão Brasileiro, 1910, inicia a narrativa acompanha pelo menino Pacú que assume a função de narrador da história. Neste período, o Nordeste Brasileiro ainda se adaptava a uma nova realidade, pois em 1889 foi abolida a escravidão e as atividades rurais passaram a ser exercidas por brancos,

tanto que no filme a Família Breves é quem própria mantém sua fazenda, como as atividades de extração da cana, o seu moinho e a produção da rapadura. O filho mais novo da família, Menino, como era chamado, revela para os espectadores que na época de seu avô quem fazia essas atividades eram os escravos.



**FIGURA 17 – Os patriarcas das famílias rivais mantêm viva a tradição dessa disputa**  
**FONTE: ABRIL DESPEDAÇADO (2001)**

Num cotidiano que inclui apenas os trabalhos na terra chama à atenção a bolandeira com tração a boi mantida na fazenda da família Breves. Este objeto rústico era comum nas zonas canavieiras do Brasil no início do século passado e eram manejados pelos membros da família. O pai era a figura que centraliza o poder e mantinha a ordem, condizentes com a cultura patriarcal nordestina da época. Nesta educação rígida, o poder paterno era o soberano, cabendo aos filhos e a mulher apenas obedecer e seguir uma rotina determinada pelo trabalho na terra e o descanso ao fim do dia, considerando qualquer movimento fora desta lei cabível a punição. Com isso as idas à cidade para vender a produção da fazenda acaba por ser a única opção de distração e de contato com um mundo diferente para Tonho.

Nessa realidade fechada em si e com seus destinos traçados foi a chegada de um elemento externo a essa sociedade, dois andarilhos com seu circo itinerante, que trazem uma nova perspectiva para Tonho e Menino. Foi Clara, uma artista

circense, que deu de presente ao Menino um livro e à Tonho a experiência do amor. Esses foram os dois elementos de fuga dos personagens, e os únicos elementos de distanciamento da realidade presentes no filme. A subversão a lei patriarcal foi o caminho escolhido pelos irmãos, uma tentativa de que a desobediência pudesse mudar a ordem imperante. Mesmo sendo analfabeto, o Menino encontra no livro e na sua história de uma sereia e o mar o gosto pela imaginação, tornando a ilusão um escape da realidade. Foi também esses personagens estrangeiros nesta região que deram o nome de Pacú ao Menino, pois até então seus pais e seu irmão só o chamavam desta forma, não particular e individual, ele era apenas Menino.

A narração do filme feita por Pacú mescla a realidade com o mundo fantasioso do personagem. Uma narração embebida por lembranças do jovem que conta aos leitores a sua história, a saga de sua família e o destino que o levou a estar andando sozinho entre veredas do sertão num fim de tarde. Ele que tinha adoração pelo mar e pelos peixes, mesmo não os conhecendo, acabou tendo no livro que ganhou de presente um portal para sua imaginação. O livro com ilustrações de peixes tinha sua história narrada por um leitor que nem mesmo sabia ler, usava de sua imaginação para sempre tentar contar a mesma história. E que somente ao final do filme a conhecemos.

O direcionamento da história a partir de um personagem, o narrador, também foi o recurso estilístico adotado por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes no filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009). Nele o protagonista José Renato estabelece um diálogo com o espectador desde a primeira sequência e o mantém ao longo de todo o filme, tendo em vista que durante a história ele não cria muitas situações para a conversa com outras pessoas, fazendo uma viagem longa e solitária pelo sertão entre o Ceará e Pernambuco.

As imagens do filme nos apresentam a visão do protagonista, o espectador através de uma câmera conhece o ponto de vista de todos os lugares o qual José Renato percorre do Nordeste durante uma viagem a trabalho. Imagens indiretas, que refletem um personagem que sequer conhecemos o rosto, mas sabemos seus gostos, amores e ódios. Um filme subjetivo que apresenta um Nordeste que tem na estrada a única companhia possível para o protagonista, um lugar com uma paisagem que pouco muda, dando a impressão que durante a viagem, o personagem nem se move. Em vários momentos do filme é possível observar que por longos segundos nenhum carro ultrapassa o protagonista, embora a sua

trajetória tenha começado em Fortaleza, no Ceará, e terminado em algum lugar próximo a Caruaru, em Pernambuco, pouco mudou na paisagem deste sertão nordestino. Como se tratava de uma viagem a trabalho, o personagem estava fazendo medições geológicas durante o percurso e até a constatação que as medidas das fraturas se repetem o deixava agoniado com a monotonia e a repetição.

As imagens desse Nordeste interiorano (FIG. 18), desbravado numa viagem que percorre duas principais rodovias da região, que supostamente seriam o local de transposição de um canal, são de um local com poucas habitações, um espaço onde a terra é contínua a se perde de vista, um espaço onde a modernidade ainda não chegou.



**FIGURA 18 – Imagens do Nordeste através da viagem de José Renato pelo sertão  
FONTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)**

Uma das áreas visitadas pelo protagonista foi a fazenda de Manuel Constantino, local que sequer possui energia, perdidos no meio das terras ele e sua família vivem a vida com simplicidade e, segundo o narrador, com alegria. Felicidade esta que gera desconfiança em José Renato. Aqui, uma encenação recorrente quando se fala em Nordeste, uma região de solo árido, vegetação composta por arbustos, cactos e árvores com poucas folhas, um espaço onde não só os elementos que o compõe são poucos mutáveis como também sua cor, o marrom e suas

derivações é a paleta que colore essa paisagem, que contrasta com o azul nítido e vivo do céu e os poucos rabiscos de verde.

No filme José Renato deveria viajar por trinta dias, tempo calculado para fazer a inspeção em toda a área que seria afetada com a construção do canal, que faria o desvio das águas de um rio da região. E embora o cenário de sua pesquisa fosse repleto de elementos de seu interesse, rochas e campos limpos, aquilo não bastava para o protagonista. Ele não conseguia mais se desligar do seu passado, o fim recente de seu casamento, e aquele presente sem nada novo para o entreter só o fazia lembrar do que perdera. Indo de encontro com o que Albuquerque Jr. colocou sobre o Nordeste ser uma região criada pela saudade, José Renato descrevendo seu quinto dia de viagem já deixa claro que percorrer aquele espaço só o faz lembrar da pessoa que sente saudade. Andar neste lugar onde nada acontece, remete ao personagem a sensação de que tudo ao seu redor se arrasta.

O Nordeste da saudade, do sentimento de nostalgia faz com que José Renato sonhe em retornar para sua casa e consiga encontrar tudo do jeito como deixou, iludindo-se que poderia voltar no tempo e ter seu casamento ainda intacto. Posto que o Nordeste é um lugar de poucas mudanças e o espaço da saudade, nele os sonhos e os milagres são as fontes de fé e esperança de seus habitantes. Em Juazeiro, no Ceará, José Renato resolveu se misturar em meio aos romeiros, que estão em busca de um milagre de Padre Cícero, para não se sentir tão só. A cidade estava cheia, seus visitantes tornam aquele município numa verdadeira capital da fé do Nordeste Brasileiro. O fervor místico e a influência religiosa tradicional nordestina falaram além do ceticismo do geólogo José Renato, fazendo-o deixar uma foto de seu casamento na sala dos milagres do templo religioso.

Num cenário de estagnação, José Renato assim como muitos nordestinos passa a ter delírios com alguns sonhos para ver se a realidade se transforma. Segundo o personagem, uma flor *Ciperacea* poderia, quem sabe, mudar seu destino e ao voltar para sua casa em Fortaleza poderia ser que a alegria voltasse a imperar. Sonhos como este do protagonista também são presentes noutra personagem do filme, uma prostituta chamada Patrícia, que o geólogo entrevistou em Caruaru, e que tem o sonho de ter uma vida-lazer, na qual ela possa amar e ser amada.

O Nordeste de *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo* é construído por imagens lúdicas, ora desfocadas, como associação aos sentimentos de que dá essa imagem, no caso o protagonista. Seus traços de reconhecimento com o Nordeste

refletem a forma como o próprio personagem se sente, a visão de um lugar solitário, seco, amargurado – embora sejam imagens reais – foi em grande parte o cenário do filme, imagens condizentes com o presente do protagonista.

O tom lúdico e criativo do nordestino foi ressaltado no filme *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes (2000). Baseado na obra de Ariano Suassuna, o cineasta adaptou para o cinema essa comédia encenada no sertão nordestino, onde o poder dos fazendeiros e da igreja exercia o controle e a ordem na pequena cidade de Taperóia e a polícia representava nada mais do que um símbolo de auxílio para manter o controle daquilo decidido pelas autoridades locais.

O cenário nordestino de *O Auto da Compadecida* é o sertão nordestino, onde a vegetação da caatinga predomina e o cotidiano dos habitantes está intrinsecamente ligado às atividades religiosas e às feiras e quermesses realizadas em praça pública.



**FIGURA 19 – O lúdico e o cangaço, elementos presentes no filme *O Auto da Compadecida*  
 FONTE: O AUTO DA COMPADECIDA (2000)**

Nesta narrativa exemplifica bem o que comentou Albuquerque Jr., no cenário do Nordeste, em suas cidades pequenas e “empoeiradas, onde a única construção de destaque é a igreja e as únicas autoridades, o coronel, o padre, o delegado e o juiz.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.190). Estes elementos comuns na cultura nordestina foram encenados de formas cômicas (FIG. 19), como figuras que eram facilmente enganadas pela sabedoria e esperteza dos amigos João Grilo,

vivido por Matheus Nachtergaele, e Chicó, vivido por Selton Mello. O romance entre a mocinha e o mocinho, presentes na literatura dos anos trinta também estava presente no filme.

Esta produção buscou encenar grande parte dos elementos estereotipados da cultura nordestina, o cangaceiro, o másculo e valente, o padre, o coronel, a mocinha, o corno, a mulher infiel, o sertão, a pobreza. Por outro lado, a generosidade, a piedade e a ingenuidade também eram valores presentes no filme, passados a partir de um modo de ver a vida mais simples, desprendido de valores materiais.

### *Cultura e Nordeste no cinema*

Num breve ensaio sobre as imagens construídas no cinema sobre o Nordeste e o nordestino pondera-se importante, primeiramente, ressaltar que os filmes aqui citados são apenas exemplos de uma série de filmes que trazem o Nordeste como cenário de suas histórias. Filmes muitas vezes nem mesmo rodados no Nordeste, como é o caso de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963) e *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953). Mas que em sua maioria costumam trazer o nordestino como uma figura de negação ao cosmopolitismo e sempre o associando ao ambiente rural.

O Nordeste de muitos filmes não passa de um lugar-comum, alegoria de um espaço atrasado no tempo e que diante do moderno Sul e Sudeste Brasileiro estão sempre na retaguarda. A seca, a migração, o misticismo, a solidão são elevados a mitos, paisagens e memórias enraizadas na imagem e no discurso sobre o nordestino.

Como Wills Leal (1989) descreveu ao falar sobre o cinema feito na Paraíba, as leituras de Nordeste através dos filmes sem sempre foi algo triunfal.

[...] o impulso desinteressado de realizar uma leitura do cinema, não como um fenômeno mundialmente bem sucedido, porém na sua versão local, próxima, visto no sentido ecumênico: em cada província do mundo, em cada rincão da terra onde o espírito humano com ele se envolveu, a sua legenda foi repassada de características autóctones, reflexo das relações do homem com o seu meio, algo com sabor e perfil próprios. (LEAL, 1989, p.3).

As relações do nordestino com o seu lugar nunca deverão ser separadas do olhar atento de quem procura compreender a cultura de um sujeito e de um espaço. É preciso ter essa abordagem como norte para, acrescida de uma investigação dos espaços afetivos e das identidades efetivadas por estes sujeitos diante da sua realidade venha a ter um embasamento consistente para análise.

## **Capítulo 4**

### **O Nordeste no cinema**

A íntima relação da cultura com o cinema dada da invenção desta invenção que vai muito além de um mero veículo de informação, mas um espaço de construção da própria cultura, um lugar de vivência, uma forma de reorganizar os meios como fluxos. A forma como o cinema envolve as imagens e é capaz de expandir seus sentidos vai de encontro ao que Mirzoeff (2005) teoriza sobre as imagens, colocando-as além da pura visibilidade e sim representações altamente mediadas.

A encenação do Nordeste como espaços e cenários de muitas das narrativas cinematográficas brasileiras foi algo que comecei a discutir no capítulo anterior, no entanto aqui me foco na evolução desta produção e nos sentidos produzidos na contemporaneidade pelo cinema.

Relembrando que na história da produção cinematográfica brasileira, a partir dos anos 60 a cadeia produtiva, e o país como um todo, sofreram sequentes traumas políticos que representaram um período de retrocesso no fomento a produção cinematográfica no país, como Lúcia Nagib (2002) descreve: “20 anos de ditadura militar; a doença e morte de Tancredo Neves antes de ser empossado presidente; os anos inflacionários do governo Sarney; e, afinal, o desastre obscurantista de Fernando Collor de Melo, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar em 1990 e logo deposto por *impeachment* em 1992. Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro” (NAGIB, 2002, p.13). Contudo em 1993 o país começou a caminhar novamente num direcionamento que promovia sua produção cultural, a promulgação da Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, foi um passo importante para a retomada de um ritmo contínuo de produção e distribuição de filmes.

Estamos no início da segunda década do século XXI, em vista da trajetória do cinema no país passou-se pouco tempo desta fase de grandes dificuldades da produção cinematográfica brasileira, mas o *boom* ocorrido na metade dos anos 90 reverberou um movimento intenso entre os produtores e cineastas, além da preocupação em formação de novos cineastas. Dos anos 2000 para cá um notório centro produtor de produtos audiovisual tem sido o Nordeste, fazendo-se reconhecer

entre a supremacia da indústria cinematográfica do Sudeste do país, mais especificamente os estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Em consequência dessa agitação na produção cinematográfica realizada no nordeste e aclamando o empenho desses profissionais que constroem uma indústria própria e que incita sua profissionalização e autonomia no fazer cinema esta pesquisa detém seu olhar para a produção desta região do país realizada a partir dos anos 2000 – abro uma pausa para explicitar que não coloco o termo ‘autonomia’ como justificativa de um direcionamento independente e de isolamento dos demais centros produtivos da área no país e no mundo, mas como preocupação não só dos profissionais desta indústria em se qualificarem e terem condições de executarem suas funções habilmente, mas também do mercado fomentador desta produção, a começar pelo estímulo dos governos públicos que a cada ano abre novas possibilidades de incentivo para a concretização destas obras, como também do setor privado que, embora lentamente, igualmente, colabora com a melhoria deste segmento.

A seleção do *corpus* foi feita seguindo, primeiramente, o critério de ser uma obra realizada por um cineasta nordestino; ademais ser um longa-metragem e por fim compreender em sua proposta narrativa uma estória<sup>12</sup> situada/localizada, mesmo que sem ser explícito, numa projeção temporal dos anos 2000 aos dias de hoje. As obras, então, escolhidas para esta análise foram: *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2002), *Árido Movie*, de Lírio Ferreira (2005), *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009).

#### 4.1. Marcas Visuais

Por se tratar de uma pesquisa que busca em produções cinematográficas realizadas no Nordeste brasileiro elementos que dialoguem com questões acerca da cultura e identidade dos nordestinos e desta região, uma imersão no campo da

---

<sup>12</sup> A escolha pela grafia *estória* se deve para ressaltar a designação de uma narrativa ficcional, portanto, esta pesquisa tem como *corpus* apenas longas-metragens de ficção.

cultura visual é imprescindível como instrumento de compreensão dos sentidos que são construídos neste *corpus*.

As imagens apreendidas dos filmes descritos anteriormente serão tomadas como o ponto focal da análise que diz respeito ao sentido produzido por estes filmes. E o contexto no qual essas imagens são apreendidas, tendo a cultura encenada nas produções como a fomentadora dos processos sociais observados, diante do olhar da presente pesquisadora as análises serão realizadas através da percepção como um produto da experiência.

Dentro de uma concepção das encenações representadas nos filmes como um dos vários sistemas de significação consolidadores da cultura, a necessidade de compreender as imagens mais amplamente leva a expansão da visualidade e, conseqüentemente, da compreensão os sentidos culturais dessas imagens. Retomando algo já discutido no capítulo 1, as imagens serão tomadas como elementos pertencentes a um determinado contexto, considerando tanto o ponto de vista das circunstâncias históricas nas quais elas foram produzidas quanto o sentido potencial que assumem no presente.

Estando os objetos visuais ligados ao sentido no qual foram compreendidos, neste contexto, o caminho traçado permite perceber a variedade de funções sociais e culturais que essas imagens possuem, evidenciando quais símbolos e discursos elas trazem consigo. E concebendo uma aplicabilidade dos conceitos de identidades vistos até aqui, esta abordagem da cultura visual dá continuidade a desconstrução da ideia de um sujeito com uma identidade fixa e estável, estes estudos visuais contemplam as marcas da fragmentação inerentes ao processo construtivo das identidades na contemporaneidade. A realidade cultural dos dias atuais remete a uma pluralidade de impulsos e influências que findam por transformar as antigas identidades cartesianas e modernas em identidades híbridas e instáveis, integrando simultaneamente os desejos de uma ligação entre o local e o global.

As ansiedades identitárias e culturais impulsionam o deslocamento dos objetos visuais, os desejos de perpassar pelo local e conectar-se ao global permitem as visualidades locais serem reformuladas e reintegradas ao sistema de valores comuns ao global. E sem o foco numa identidade fixa, embora sua construção na contemporaneidade mescle elementos tanto da tradição local como de outras culturas que passam a coexistir no seu meio social, a visualidade é pensada a partir das interpelações vivenciadas pelos sujeitos e a imagem gerada em meio a esse

processo é a representação dessa experiência. A imagem é tida como um produto imaginário, não sendo uma mera transposição do real, mas uma imagem com marcas do fugaz e do imaterial que se refere às negociações dos muitos reais possíveis, as imagens são, portanto, reflexos não diretamente relacionados à realidade imediata. E ao colocar as imagens de produções cinematográficas como manifestações poéticas e estéticas na qual esta pesquisa concentra-se na análise no sentido desses objetos visuais, e não categoricamente no seu estilo e concepção técnica, e especificamente neste subcapítulo a discussão será centrada nas questões referentes ao espaço e a cor, demais elementos analíticos como a temática e o conteúdo expressivo serão tratados nos subcapítulos seguintes.

### *Entre desertos e horizontes*

Com o olhar para os espaços que estas imagens nos mostram, neste momento o primeiro passo a ser dado é observar como os elementos que compõem estas imagens se relacionam. As posições ocupadas por eles os conectam ou os tornam independentes? Com este questionamento começo a pensar o Nordeste e o nordestino sob a ótica do espaço. Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009), o cenário proposto para ser conhecido durante esta viagem prevista para durar 30 dias é toda a extensão por onde um canal de águas irá passar, indo da Região do Xexéu até o Rio das Almas – na ficção o Rio das Almas terá seu curso transportado. O personagem-protagonista que nos apresenta os espaços encenados no filme é *José Renato*, através de seus relatos sobre os lugares por quais passa durante sua viagem nos dá elementos para construirmos as paredes invisíveis que delimitam estes espaços, a maneira como percebemos o sertão percorrido por ele é exatamente edificado no seu discurso, nas suas relações afetivas com esses ambientes.

Como afirma Certeau (2003): “Os relatos poderiam ter igualmente esse belo nome (metáfora): todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços” (CERTEAU, 2003, p.199).

A forma como estes espaços são revelados para o espectador também nos mostram o ritmo no qual este espaço é vivido. Como um típico *road movie*, este filme se passa na estrada, acompanhamos toda a trajetória, ou parte dela, junto com o protagonista. A alternância entre as imagens em movimento, com ele se deslocando na rodovia, e as imagens em planos onde o observador/câmera está parado observando o movimento próprio da estrada nos revela os volumes desses lugares, quais dimensões são construídas a partir do discurso e ritmo do personagem e aquelas que são próprias do lugar. O percurso de *José Renato* molda o percurso desses espaços. O espaço visto numa perspectiva de deslocamento, de movimento entre desertos e horizontes.

O protagonista através de monólogos faz seus relatos sobre a viagem, suas impressões e suas análises geológicas. Numa sequência em que o personagem tece um diálogo solitário com a lembrança de sua ex-companheira, que ganhara a conotação de personagem durante o filme, ele faz a primeira menção temporal do filme, revelando que estava no dia 28 de outubro, para enfatizar que enquanto seus colegas de trabalho estavam gozando do feriado ele estava trabalhando, mas não me preocupo agora com o discurso dele, mas com as imagens construídas durante seus relatos. Neste momento, *José Renato* está dirigindo na aurora do dia (FIG. 20), percorre a estrada solitário, poucos veículos o cortam, e a sensação que lhe dá é que para o fim da viagem ainda falta uma eternidade. Na sequência seguinte, o personagem se encontra parado na beira da estrada diante de um posto de gasolina, resolve descer e acaba encontrando um cartaz (vide FIG. 2, no capítulo 1) na parede com os dizeres: “VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO”, estampado como o próprio personagem diz “num cenário meio rippie”, no qual um casal aparece abraço num por do sol.

Os sentidos de espaço construídos a partir dessas imagens e de seus relatos nestes diferentes momentos se cruzam e ressaltam a dimensão do sertão como um espaço de solidão para o personagem. Enquanto está em movimento é o personagem que passa pelo espaço, embora ultrapassando lugares não deixa para trás suas impressões e sentimentos por eles, já em suas observações a partir de um ponto fixo ele se percebe, literalmente, estático, preso a algo que o deixa solitário, sozinho num horizonte no qual ainda que escassamente é perpassado por outros não o torna pertencido a algum lugar. Retomando novamente Certeau, isto constata

que “os relatos efetuam, portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares.” (CERTEAU, 2003, p.203).



**FIGURA 20 – Solitário José Renato percorre a estrada na aurora  
FONTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)**

Nesses espaços construídos em meio ao deslocamento, é interessante observar os reempregos dos lugares e dos sistemas impostos aos personagens. Diante de uma relação onde o tempo torna-se primordial, é a partir de sua vivência que o lugar é delineado. O lugar não é, portanto, algo estável, mas algo que veio a ser, um espaço comum construído através da interação social. As práticas dos espaços determinam as maneiras de se frequentá-los, instaurando confiabilidade ou não nas situações vividas neles. Um exemplo disto é a forma como *Deco* e *Naldinho*, protagonistas de *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), utilizam o barco pertencente a eles, ora ele é o meio de transporte e de sustento de ambos, ora a moradia ou ainda o cenário para a execução de negócios desonestos ou mesmo para satisfazer seus prazeres sexuais. Ainda é este mesmo barco que representa a união e a confiabilidade de um no outro, ao ponto que quando esta relação é estremecida a vivência dos dois neste meio também se modifica, tanto que a primeira ideia deles é vender o barco.

Seja por meio de um carro, como em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, ou de um barco, em *Cidade Baixa*, o deslocamento tem seu meio próprio para

persuadir o sujeito que o vivencia. Mas quando falo em deslocamento, ou no caso do cinema de *road movie*, não preciso de estradas ou oceanos sendo percorridos para constatar os seus efeitos, o filme *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006) é um exemplo. Um espaço construído em fluxo, em trânsito, em travessia e instabilidade de identidades que garantem ao espaço ocupado pela protagonista *Hermila* sua qualidade de deslocamento. O espaço no filme é construído entrelaçado por discursos de não identificação e pertencimento, o sentimento de desterritorialização que envolve a personagem desloca a questão da subjetividade para a fronteira do espaço, colocando a possibilidade da viagem como um caminho para este possível encontro. Brandão (2008) acrescenta que filmes concebidos nesta proposta de personagens viajantes, a viagem em si oferece “a via dupla do limiar, que sintetiza o espaço de (des)encontro do próprio e do alheio, intensificando o debate sobre os sujeitos que são produzidos na rede de imagens transculturais de certo cinema contemporâneo” (BRANDÃO, 2008, p.91).

Embora não acompanhem o deslocamento geográfico da personagem, tendo em vista que a cidade de Iguatu é o cenário da narrativa, o deslocamento subjetivo de *Hermila* é algo assistido pelo espectador. Suas lembranças do período de sua saída de Iguatu, seu regresso após uma tentativa frustrada de viver em São Paulo, em seguida as dificuldades enfrentadas pela personagem ao tentar se reestabelecer em sua cidade natal e encontrar pontos de identificação com este espaço e, conseqüentemente, a sensação de pertencimento a ele. E por fim, mais uma viagem, ao fim do filme ela segue para Porto Alegre, em mais uma tentativa de se encontrar. O lugar de passagem que Iguatu assume neste filme assemelha-se ao que discutimos no capítulo 1 de entre-lugar. A partir da experiência de *Hermila*, Iguatu é encenada como um lugar não específico que ela passa a ocupar durante seu deslocamento, a experiência do espaço – enquanto lugar ocupado – se dá conforme a própria subjetividade da personagem, um espaço de identidades fragmentadas, errantes e confusas. Iguatu não é mais um espaço ao qual *Hermila* se sente pertencida, uma vez que a personagem imerge na confusão subjetiva de sua inadequação ao cotidiano da cidade e, desterrada, começa um movimento de viagem contra a estagnação de Iguatu.

O espaço em *O Céu de Suely* é tecido em território subjetivo surgido a partir da desterritorialização que a protagonista assume como movimento a ser percorrido, errante ou não, seus espaços e suas identidades são construídos nesta tentativa.

Compartilhando da reflexão de Denilson Lopes, “em *O Céu de Suely* a experiência migratória, sem pretensão alegórica, é tradução afetiva do trânsito entre culturas, em que a vivência íntima é central” (LOPES, Denilson. 2012, p.55).

### *As cores primárias*

Em construções narrativas que encenam um cotidiano de pessoas sem muitos recursos que transitam por espaços periféricos e desprovidos de abundâncias e luxos, os espaços fílmicos das produções cinematográficas como *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2002) e *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005) mostram as regiões marginalizadas do Recife e Salvador, e cidades do interior da Bahia, com riqueza de detalhes, ressaltando os elementos do uso cotidiano dessas pessoas que ali vivem. *Cidade Baixa* embora tenha seu início no trânsito dos três protagonistas do interior baiano com destino a Salvador, e *Amarelo Manga* seja encenado exclusivamente no Recife, um componente chama a atenção na maneira como estes espaços foram encenados: a exaltação das cores, particularmente a vermelha e a amarela.

A predominância do amarelo no filme *Amarelo Manga*, por exemplo, vai além da referência no título e merece destaque. A cor vai desde as colchas vistas em grande parte dos dormitórios do Texas Hotel (FIG. 21), como também no carro do personagem Issac (FIG.22), entra na casa dos personagens Wellington e Kika, através do refrigerador (FIG. 23) do casal e ainda está presente cor dos cabelos da personagem Lígia (FIG. 24), característica que tanto despertam a atenção de seus fregueses. A amarelo também é a cor do mural do Bar Avenida e da cor da manga que seu Bianor come no balcão do hotel. E embora não seja visível, a última cena do filme mostra Kika fazendo o pedido a um cabeleireiro para mudar a cor do seu cabelo, a personagem que já tinha mudado de vida, agora queria deixar esta mudança mais nítida, então descreve a tonalidade que gostaria de ter da seguinte forma: “um amarelo meio manga”. A cor amarela como sinônimo de vivacidade e de energia, e que neste filme aparece sempre numa tonalidade intensa e brilhosa, fazendo com que os elementos desta cor ganhem destaque.



FIGURAS 21, 22, 23 e 24 – A cor amarela em diversos momentos do filme  
 FONTE: AMARELO MANGA (2003)

Ainda observando *Amarelo Manga* a vermelha é outra cor também ressaltada neste filme, tonalidade que, em geral, representa o sangue, a paixão, a força, o fogo. Uma cor intensa, de expressão de sentimentos exaltados de impulsos e subjetividade, símbolo de fervor da paixão, do erotismo e da sexualidade. É a cor predominante no abatedouro que *Wellington* trabalha (FIG. 25), este mesmo sangue suja a roupa do personagem, acompanhando-o em cenas como a que encontra sua amante *Dayse* (FIG. 26) e que ele vai ao Texas Hotel fazer entrega de carne e lá é abordado por *Dunga* (FIG. 27) – homossexual que nutre desejos por ele – e é a cor do batom que *Kika* (FIG. 28) usa, quando motivada pela raiva ao descobrir que seu marido a traia, no momento em que ultrapassa algumas fronteiras de suas

identidades e transgredir preceitos éticos seguidos até então. O vermelho, nesta obra, sempre associado aos desejos e impulsos sexuais.



**FIGURAS 25, 26, 27 e 28 – A cor vermelha como destaque na composição fotografia  
FONTE: AMARELO MANGA (2003)**

Estas duas cores também foram usadas em abundância em *Cidade Baixa*, a tonalidade amarela dá destaque a protagonista (FIG. 29), que tingiu os cabelos com a cor, além disso, muitas peças que compõem o figurino dos três protagonistas também são nesta tonalidade.

O destaque e a intensidade provocados pelo amarelo acompanham os principais personagens desta história, que junto com o vermelho enaltecem os conflitos das relações subjetivas construídas no filme. O vermelho, assim como em *Amarelo Manga*, também é visto pelo sangue e em componentes do figurino – principalmente em cenas que os desejos dos personagens estão aguçados (FIG. 30).

Em *Cidade Baixa* a cor azul também é bastante representada. A fotografia do filme evidencia o azul nas cenas em que os protagonistas estão a bordo do barco, o figurino também utiliza bastantes peças nesta tonalidade (FIG. 31)



**FIGURA 29 – Amarela também a cor da protagonista de *Cidade Baixa*  
FONTE: CIDADE BAIXA (2005)**



**. FIGURA 30 – A cor vermelha como símbolo do desejo  
FONTE: CIDADE BAIXA (2005)**



**FIGURA 31 – O azul incandescente na parte inicial de *Cidade Baixa*  
FONTE: CIDADE BAIXA (2005)**

O azul como representação da sonhada liberdade que *Karina* desejava ao passo em que se deslocava. Após sua chegada a Salvador, quando a relação entre ela, *Deco* e *Naldinho* se entrelaçou de tal forma que seu destino ela não conseguia mais controlar, nem mesmo dar vazão aos seus instintos de fuga como forma de tentar uma vida diferente, aqui o azul do céu não era visto com tanta virtude. Quando o cenário no qual a narrativa cinematográfica se desenvolve passa a ser Salvador, o azul é mais perceptível no figurino, as poucas vezes que o mar aparece ele não é o primeiro plano da fotografia (FIG. 32), em cenas a noite, por exemplo, a tonalidade não ganha destaque.



**FIGURA 32 – Quando os protagonistas chegam à Salvador, o azul modifica  
FONTE: CIDADE BAIXA (2005)**

Ao falar na construção de sentidos através do uso das cores em filmes feitos no Nordeste, não posso deixar de observar *O Céu de Suely*. No filme a cor acentuada é o azul, lembrado deste o título (FIG. 33) e que ao longo de toda a trama cinematográfica acompanha a protagonista *Hermila*. Começo minha análise pelas imagens em plano aberto que evidenciam o céu ensolarado e iluminado do sertão cearense (FIG. 34), compondo uma fotografia coerente com a imagem primária que se faz de céu, imaginado como uma imensidão azul, por vezes com nuvens em forma de flocos de algodão brancas vagando no ar. Um azul incandescente que abre caminho para um horizonte sem fronteira, um campo aberto para a liberdade que a personagem tanto busca, que sinestesticamente no meio da narrativa acaba provoca em *Hermila* sensações de sufocamento e angústia, como se representasse um obstáculo que a deixa estagnada e presa a Iguatu, contribuindo ainda mais para o sua impressão de sentir-se perdida, sem destino, parada num lugar no meio do nada.



FIGURA 33 – O azul em *O Céu de Suely*  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)

O céu azul é para *Hermila* o caminho que ela precisa seguir para alcançar seu sonho de ter uma vida diferente, sua fuga da Iguatu para São Paulo, no início do filme, e, ao seu final, para Porto Alegre é a trajetória que a personagem traça em busca deste ideal. O destino poderia ser qualquer um, seguir a imensidão azul é a única certeza que a personagem tem, para onde ele a levará ninguém sabe, mas entre a sensação de vê-lo de um ponto fixo e sentir-se movendo junto com as

nuvens que compõe o céu azul-celeste, ela escolhe mover-se, quem sabe alcançar as nuvens e com isso seus sonhos.



**FIGURA 34 – O constante azul do céu  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)**

#### **4.2. A procura de si**

O *Céu de Suely* começa com uma sequencia em *super 8* e em *background* uma releitura *Everything I own*, da banda *Bread*, interpretada pela cantora popular Diana. Era o encontro de *Hermila* e *Mateus*, a concretização do amor, o idílio de uma vida feliz em São Paulo, longe das poucas oportunidades da cidade pequena Iguatu, no semi-árido cearense. A promessa do sonho cantado na tradução de um sucesso estrangeiro, com sotaque local, adocicado e brega, visto por uma lente aquecida.

A sequencia inicial é um rasgo temporal fugaz – tão curta quanto o sonho de felicidade de *Hermila* ao lado do namorado que a levará para o sudeste. Sem encontrar emprego na metrópole, encontramos *Hermila* regressando a sua cidade natal, carregando no colo *Mateuzinho*. Findo o sonho, *Mateus* desaparece na distância, perdera-se dela na selva da cidade. Era o fim da utopia de uma realização migrante. Mas também o recomeço de *Hermila*, o tempo de sua reinvenção, na construção performativa de outra identidade: a transgressora e dissidente *Suely*.

Com o seu retorno, a família espera que ela se acomode as ofertas da cidade menor, resignando-se a retomar o curso da sua identidade de mulher sertaneja e a repetir o destino das demais mulheres de sua família – casar, criar os filhos e fechar-se no cenário reprodutivo da casa de família, encenando o papel de mulher delineado pela cultura patriarcal – não à toa acompanha-se de sua tia homossexual em sua trajetória de encontrar um caminho alternativo para a sua existência na cidade natal, ambas são sujeitos que se colocam fora da sentença da trama local.

Sendo uma mãe solteira, pobre, sem qualificações que a distingam e sobrevivendo numa realidade em que o trabalho dos homens é o que costuma prover as famílias, à *Hermila* resta cuidar de *Mateuzinho* e esforçar-se para sustentar a si e a seu filho. Sobre sua envolvimento noutra relacionamento, desta vez, ao lado do antigo namorado que ainda a espera – mais um sintoma de que, enquanto esteve fora, na cidade pequena o tempo correu devagar, o cenário de escolhas segue imutável, reiterando a sua fixidez – não nutre esperanças.

*Hermila*, no entanto, rompe com a ficção do destino político assujeitado. Ao rejeitar essa repetição, assume uma identidade política transgressora: a objeto e imoral *Suely*. Ao vender, entre os homens da cidade, rifas que anunciavam “uma noite no paraíso” com essa desconhecida personagem, encena uma performance que se vale da novidade em torno de um nome recém inaugurado e do imaginário coletivo em torno da jovem prostituída, cujo primeiro momento de corrupção pública é um prêmio a ser disputado entre muitos.

Rearticulando os signos que tem a seu alcance, *Hermila* reinscreve-se no corpo de *Suely*. Desta forma, renuncia à ficção articulada socialmente ao seu gênero e também agencia sua saída da cidade, retomando o curso de seu sonho: uma vida melhor no Sul e Sudeste. Abandonar a fixidez não traz, nesse caso, uma proposta concreta de pertencimento ou realização. Ela não sabe o que a espera no novo destino, não sabe quantas vezes terá de reinventar-se, mas prefere seguir em curso, deslocando-se em prol de uma identidade menos óbvia, e, quem sabe, menos opressora. *Hermila* sai do assujeitamento para ser um sujeito em diáspora. Estar em curso importa mais do que aonde se pode chegar.

Do céu de *Suely* ao deserto feliz de *Jéssica* (Nash Laila), enxergamos algumas transições. Aqui, ampliamos a discussão e acrescentamos o filme *Deserto Feliz*, de Paulo Caldas (2007).

A menina da Zona da Mata pernambucana tem apenas 14 anos e mora numa cidade chamada Deserto Feliz. Esperançosa, *Jéssica* tem momentos de abstração e devaneio que contrastam com a realidade de desesperança com a qual precisa lidar. Violada constantemente pelo padrasto e vivendo uma relação de incomunicabilidade com a mãe, uma mulher forte, mas que, aparentemente, desconhece a ocorrência destes episódios, *Jéssica* vai aos poucos aderindo ao escape da prostituição – mais uma vez, a fuga possível diante dos limites de uma sociedade em que o seu drama é invisível.

Ao ser confrontada pelo padrasto – que descobre a sua atividade num posto de gasolina na rodovia – *Jéssica* foge. Aqui se percebe a quebra do sujeito, que pode ser amparada na afirmação de Hall (2003): “se sentirmos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confrontadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2003, p. 13).

Em trânsito, a personagem ressurge no Recife, abrigada por uma cafetina que aluga camas a jovens – todas aparentado menor idade – num apartamento (ou o que sobrou dele) do Edifício Holiday, prédio em ruínas, recoberto de decadência e convenientemente localizado no bairro de Boa Viagem, pólo do sexo-turismo recifense.

Em companhia de outras meninas de idade próxima a sua e motivações semelhantes, *Jéssica* atravessa dias que se tornam noites e noites que se tornam dias, sem estudar ou desfrutar de qualquer lazer – a não ser aqueles imiscuídos em suas atividades noturnas. Imobilizada pela ausência de escolhas e refém de aluguéis altos, quentinhas frias e da atenção dos turistas estrangeiros – geralmente homens muito mais velhos e indiferentes a suas questões subjetivas – à *Jéssica* não resta muito, senão sonhar.

Vivendo de forma mecânica e cíclica, *Jéssica* não tarda a chegar à conclusão de muitas de suas colegas: a de que devem antecipar-se ao fim da juventude e esforçar-se por encontrar um “príncipe” gringo, que a leve para um país distante, onde possa usufruir de alguma cidadania, já que até então ela só experimentara o cotidiano clandestino das pessoas invisíveis – primeiro como menina violada, depois como adolescente explorada pelas redes de sexo turismo. No que parece ser um golpe de sorte, ela conhece *Mark* (Peter Ketnath). Alemão jovem, bonito, *bon vivant*, entusiasmado pela juventude da menina. Desde deserto feliz, ouvimos diversas

vezes, uma delas numa interpretação da própria Jéssica, logo após de conhecer *Mark*, a música *Perdidos*, de Kelvis Duran, expoente da música brega recifense. Mais um vez, um adocicado refrão de uma canção popular embala os espaços de vida que sobram no cotidiano destas jovens, os rasgos temporais em que lhes é permitido sonhar.

A letra da canção diz: “*Nós dois estamos perdidos/ Em um barco sem destino/ Náufragos de um amor proibido/ Atracados pelos mares da paixão/ Perdidos.../ Em um barco à deriva/ Almas gêmeas de uma vida/ Esperando de uma vez/A nossa terra/ Prometida...*”

Em todos os movimentos de *Jéssica*, mesmo diante de sua maior apatia e desilusão, ela encontra ecos de resistência, forjados por um sentido de amor, pela promessa de uma terra prometida, de um horizonte cálido e feliz para o seu deserto.

*Jéssica* vive momentos de euforia na transição de sua vida no Edifício Holiday para um apartamento em Berlim. Uma câmera subjetiva em movimentos de dança mostra o começo da vida de *Jéssica* e *Mark*, com bons móveis, bela vista, vestindo roupas diferente das que usava, o prelúdio da sonhada felicidade doméstica como esposa de um estrangeiro, vivendo no primeiro mundo. Um idílio interrompido pela possessividade de *Mark* e pelo sentimento de não pertencimento da própria *Jéssica*, cujas tentativas de adaptação esbarram nos ciúmes do companheiro, no estranhamento ao país e na perda do encantamento da relação, perfeitos como um casal nos trópicos, mas distantes e alheios em clima temperado.

Com o seu final em aberto e ambíguo, repete o mesmo plano do início do filme, em que vemos *Jéssica*, em primeiro plano, na expectativa das ações de um *Mark* ainda adormecido, logo atrás dela, na cama do hotel. No final, este plano se repete, mas desta vez, *Mark* acorda, arruma as malas e sai de cena, sem se despedir de *Jéssica*, que exibe um olhar inquieto, provavelmente se perguntando sobre o seu futuro e se aquilo que ela viveu foi apenas um sonho.

*Deserto Feliz*, assim como *O Céu de Suely*, mostra a angústia de uma identidade migrante partida, imobilizada pelo cenário de poucas escolhas. Mas, se deserto frisa a angústia de vive é apenas o que está ao alcance, a protagonista de *O Céu de Suely*, no entanto, redesenha seu campo de escolhas, dentro dos limites possíveis. O primeiro certamente é mais cético quanto à possibilidade de um indivíduo em diáspora romper fronteiras como as da nação e da subjetividade.

O deslocamento de *Jéssica* rumo à “terra prometida” se dá no plano físico, por meio de uma reinscrição performativa – ao assumir uma identidade sexual transgressora – no entanto, ela não consegue isolar-se desta segunda personalidade, como faz *Hermila* ao criar *Suely*, e sua fixidez é reforçada no desfecho do filme.

### *Entre-lugares e identificações*

A procura de si leva ao trânsito, seja geográfico ou subjetivo, e a ocupação de entre-lugares, de espaços de passagem, de busca por uma estabilidade de sentimentos e por lugares a que se sinta pertencidos.

A construção das identidades a partir deste entre-lugar pode ser observada na maneira como o personagem *Jonas*, de *Árido Movie* (2006), transcorre toda a narrativa do filme, seu processo de identificação com a cultura tradicional de uma pequena cidade no sertão pernambucano, na qual sua família paterna vive, é edificado pela dualidade, tensões entre sua vida na metrópole paulistana e o confronto com uma cultura tradicional, na qual as relações familiares ainda estão amarradas à antigos costumes e que mesmo não se sentindo pertencente a esta realidade é levado a dar continuidade a tais tradições, como, por exemplo, ser obrigado a vingar a morte de seu pai tendo que matar o homem que cometera tal crime. Esta experiência um tanto surreal em comparação a vida que costuma levar, faz com que lembranças e imagens de uma cultura nordestina ultrapassada e parada no tempo sejam reforçadas. Embora *Jonas* tentasse se distanciar dessa realidade, o retorno a sua terra natal também fora uma experiência para seus familiares, sua distância física não era total, pois ao aparecer diariamente no telejornal, ele estava presente na vida de seu pai, avó e tios.

O sincronismo de tempo exibido no início do filme deixava claro o anacronismo de espaços. Como o próprio personagem comenta a televisão o tornou um fantasma que habita espaços que ele nem mesmo imagina. Nesse contexto em que sua identidade mergulha em campos esquecidos e que trazem a tona os conflitos entre o presente e o passado, sua memória e lembranças o fazem se sentir

como perdendo algo, sem nunca mesmo ter pertencido a esta história, levando-o a se sentir um estranho em meio à situação que fora levado a pertencer.

E como o processo de identificação é visto como assimilação conflituosa, *José Renato* em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2010) também tece sua(s) identidade(s) em meio a tensões de posições que ocupa e pontos com os quais se identifica. *José Renato* embora viaje a trabalho, procurou esta viagem como uma fuga para os conflitos existentes em sua cidade de origem, Fortaleza.

Ainda no início da narrativa desta viagem as contradições do personagem já vêm a tona, ele começa a escrever cartas fictícias destinadas a sua ex-mulher, e ao longo da trama responde cartas, ainda mais hipotéticas, remetidas por ela. As contradições nas posições que *José Renato* ocupa são constantes e visíveis, ora faz contagem regressiva da viagem contabilizando o tempo que falta para reencontrar sua amada, ora a contagem é progressiva lembrando-o o tempo que já está distante de sua ex-mulher. A experiência proposta pelo personagem de sair em viagem pelo sertão cearense e pernambucano à trabalho como forma de se manter ocupado e distante do seu problema parece ter se tornado ainda mais angustiante para o protagonista. Os lugares por quais passa trazem marcas de sua tristeza, sua melancolia e nostalgia, as paisagens não mudam segundo o personagem e a solidão é tudo o que vê ao longo de toda a viagem.

Aqui, *José Renato* e *Jonas* parecem ser semelhantes, seus olhares sobre o Nordeste são longos e vagos, seus sentimentos o fazem ver um campo onde nada de transforma, onde tudo sempre permanece e serve de passagem para o que progride.

Mas retomando a questão da identificação a partir do conflito é interessante observar que em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* a experiência do personagem o leva a criar um imaginário que o alimenta dar continuidade a viagem. Entre descrições geológicas da região por onde passa e cartas que escreve para a pessoa que o deixou, *José Renato* não encontra num lugar para suas lembranças, o entre-lugar ocupado por ele lhe submete a uma constante dualidade: a lembrança que sente ora se torna felicidade, ora tristeza.

Outro ponto que marca bem esses conflitos é sua procura por locais onde possa estar entre pessoas e não se sentir só, indo em contraposição ao que motivara sua viagem, que era justamente ficar sozinho e isolado de tudo e todos que o façam lembrar-se de seus problemas. Numa dessas fugas, *José Renato* vai para

Juazeiro do Norte-CE, cidade sempre repleta de romeiros em busca de milagres concedidos pelo Padre Cícero, e o personagem que queria esquecer-se de seu amor, deixa escapar por um momento seus desejos e coloca uma foto de seu casamento na 'sala de milagres' do santo nordestino.

Esse jogo de posições ocupadas pode ser visto também em *O Céu de Suely* (2006), no momento em que a personagem *Hermila* assume não apenas outras identidades culturais, mas outra personagem, outra pessoa que simbolicamente ao passar a se chamar *Suely*, deixando para trás o que lhe prende a *Hermila* e todas as suas concepções identitárias e culturais. *Suely* é um exemplo claro do processo de reterritorialização por qual passa o sujeito na contemporaneidade. Essa individualidade coloca em destaque na narrativa do filme, coloca-se como lugar de atuação de uma pluralidade incoerente de suas determinações relacionais.

As instabilidades da personagem, ao não se sentir pertencida ao lugar que habita, não reconhecendo nenhum dos espaços que se apropria como próprio a faz tentar algo que a deixe distante desta realidade. As relações estabelecidas pela personagem com os moradores da cidade são muito tênues, de maneira que com a família chefiada pela avó é notória a rigidez de uma formação matriarcal, na qual as ações de qualquer membro da família devem ser aprovadas por ela.

O confronto de valores também é um ponto forte das relações da cultura e, claro, algo bem visível em *O Céu de Suely*. A resignificação de valores de maneira contínua é percebida, por exemplo, tanto na ação de se rifar da personagem principal, como também na sua própria construção do conceito de prostituição, uma prática cotidiana da cidade e que tem sua presença marcante no posto à beira da estrada. *Hermila* insere sua experiência como fonte de mudança do que ela entende e coloca como exercer a função de prostituta. Para ela, o fato de se rifar não a torna uma prostituta, apenas ela se coloca como mercadoria para ser oferecida e que por trás disso, ela guarda a sua vontade de juntar dinheiro para mais uma fuga, mais uma tentativa de se encontrar num lugar qualquer. E por se comportar de maneira oposta à grande maioria dos que vivem em Iguatu, *Hermila* vivencia esse campo de lutas que é a cultura, no qual são produzidos significados de maneira constante e a cultura se coloca como um mediador de todos esses valores simbólicos.

A personagem por não se identificar com o lugar em que vive se coloca como uma habitante de passagem pela cidade. *Hermila* quer o quanto antes que sua

estada por Iguatu (cidade cearense para qual a protagonista retornou no início do filme) também se finde.

Como pode ser observado nos filmes *O Céu de Suely*, de Karim Ainüoz (2003) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Ainüoz (2009), no quais seus protagonistas *Hermila* e *José Renato*, respectivamente, tem suas imagens construídas apenas à ilusão de uma presença, “um signo de sua ausência e perda” (BHABHA, 2010, p.86).

Em momentos de recordações de seus passados, momentos saudosos ou ainda no intervalo de tempo que eu pensam sobre suas posições e os lugares que gostariam de ocupar, as imagens encenadas pelos dois personagens, como símbolos de uma ausência e perda, passam a nos revelar imagens não claras, em *super 8*, em momentos desfocadas, coincidindo com os momentos de instabilidades por quais passam os personagens.

Os reflexos dessas instabilidades emotivas relocam os significados que podemos ter das imagens, quanto maior for o grau de indecidibilidade de um texto maior será a abertura à desconstrução do seu sentido. Aqui, numa retomada ao filme *Cidade Baixa* observa-se que *Karina* é um exemplo deste processo de desconstrução, onde uma impossibilidade de se decidir por qual caminho seguir, ao não conseguir se manter afastada de *Deco* e *Naldinho*, ela não se fixa num sentido, seus pensamentos de contradição são constantes, não dando tempo para que seus desejos tornem-se realidade.

O mesmo pode ser analisado em *Amarelo Manga*, no qual *Kika* ao tomar conhecimento que seu marido a traía, decide-se por conferir tal pecado, e no momento em que se arruma para sair de casa ao encontro do marido ela pensa em colocar um batom vermelho, mas desiste. O vermelho, cor do desejo, símbolo da vivacidade do carnal, seria o gesto da personagem para romper com seu pudor, atravessar o limite que a fervorosa religiosidade que a guia lhe coloca como uma conduta errônea e pecadora. Mas que logo é esquecida, quando após comprovar o adultério do marido, ela se lança como corpo em ‘chamas’ para a vida, o vermelho delinea seus lábios e a raiva que a toma é quem comanda seus instintos. O interessante destacar aqui é que a indecidibilidade da personagem é destacada por seu lugar diante de um espelho, o olhar de *Kika* ao espelho parece perguntar para outro *eu* que a habita que personalidade deixar vir à tona.

Como um espaço em constante mudança, a cultura aqui é pensada como esses modos de vida em transformação através de uma mesma experiência coletiva. As relações dos personagens dos filmes em questão com a cidade, seus vínculos afetivos e profissionais e suas experiências se colocam interligadas por temáticas como a sexualidade, violência e a exacerbação de desejos e instintos.

*Deco*, *Naldinho* e *Karina*, personagens de *Cidade Baixa*, são percebidos como integrantes de uma sociedade que vivencia os ambientes e o cotidiano de uma Salvador marginalizada, que vive em cortiços, frequenta mercados e espaços públicos situados ao redor de becos, sujeira e violência. O mesmo pode ser reconhecido na narrativa de *Amarelo Manga*, na qual o subúrbio do Recife é o cenário da trama que entrelaça histórias dos personagens *Lígia*, *Kika*, *Wellington*, *Dunga* e *Isaac* em meio a sangue, boemia, religiosidade, violência e relações que emergem dos prazeres carnais. As relações de poder reconhecidas nos filmes colocam a cultura como um articulador de conflitos, dando movimento à razão do mais forte que tende a negociar a legitimidade ou não do seu poder. E no caso dos dois filmes citados, seus personagens revelam essas inconstâncias, esses conflitos e trânsitos de vontades, os atos de negociação de poderes sejam enquanto valores individuais como espaciais – em suas relações com a cidade e os espaços urbanos.

O Nordeste e suas cidades acabam por se revelarem, nestes filmes, como espaços projetados pelos aspectos possíveis da simbólica e imaginária dimensão temporal do desejo de seus habitantes, ou aqui no caso, dos protagonistas e demais personagens dessas tramas. Os deslocamentos, o fluxo de identidades e suas experiências com as fronteiras desestabilizam os conceitos e valores desses personagens, revelando-os sujeitos indecisos e fragmentados. “Ao acompanhar os personagens no cruzamento dessas zonas de confronto/encontro, os filmes de viagem exploram também as transformações que estes sujeitos itinerantes sofrem na passagem por novas paisagens” (BRANDÃO, 2008, p.93).

#### **4.3. Sentidos que fluem pelos sons**

O som analisado nesta seção é concebido como elemento narrativo que condiciona a interpretação do sentido de um filme. Fundamentado numa dialética

com a imagem, o som, em especial a música, do cinema se implica que ele não pode ser compreendido apenas pela sua organização própria.

O sentido de uma música num filme não pode ser compreendido de maneira individual, mas em estado dialógico, a música, o ruído e o silêncio, por exemplo, dialogam com a estética do filme. A música, nos filmes aqui analisados, se coloca como complemento das imagens, como meio audiovisual o cinema é concebido como uma arte que se utiliza desses elementos para constituição de seus sentidos.

As observações feitas aqui contemplam uma análise sobre os sons diegéticos – entendidos como todo som que participa da narrativa de um filme, ou seja, os sons que estão inseridos na própria cena: os ruídos, diálogos, músicas, silêncios, etc. –, não diegéticos – aqueles sons percebidos apenas pelo espectador, não fazendo parte da paisagem sonora dos personagens do filme, sua função é construir juntos com as imagens o campo sonoro do filme, ampliando os sentidos do filme e acrescentando pelo ritmo a ela.

*Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* não seria um *road movie* tão subjetivo se não conseguíssemos compreender os sentidos que ele desperta através da presença do som em suas cenas. O campo visual é amparado pelos sons que estão em cena, a passagem vista pela estrada não seria tão sofrível ao espectador se não escutássemos seus sons repetitivos e monótonos. A angústia do protagonista pela paisagem que não muda é também sentida pelo espectador.

O som, os ruídos da estrada e dos elementos que fazem parte desta paisagem constituem os componentes fílmicos fundamentais para que seja possível o entendimento das nuances que o roteiro quer nos transmitir.

Observar filmes como *O Céu de Suely*, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* e *Árido Movie*, fazer interpretações e perceber sentidos através do som é uma experiência quase impossível de não acontecer. O som seja através da música, som ambiente ou mesmo do silêncio são elementos construtores de sentido nestas narrativas cinematográficas.

Em *O Céu de Suely* os diferentes tipos de som perceptíveis fazem uma correlação intimamente ligada à própria trajetória da personagem-protagonista. Quando o objeto são as músicas, os gêneros transitam do brega aos sons eletrônicos, influenciada pela vivência de *Hermila* a direção musical vai sendo tecida. Uma construção que reflete a própria concepção de espaço e mundo da personagem, interagindo as culturas locais e globais num processo contínuo e sem

fronteiras visíveis, uma prática comum desde a globalização. A repetição de músicas eletrônicas em momentos de introspecção da personagem também é algo recorrente no filme (FIG. 35), ao passo que ela mergulha em seus pensamentos e sentimentos, o espectador acompanha os picos e impulsos dessa imersão a partir das batidas da música, que acelera quando *Hermila* evidencia suas indecisões e incertezas sobre as identidades que assume e os caminhos que deve seguir.

A música eletrônica aparece em momentos de introspecção da personagem, podendo ser assimilada como o desejo de mudança que ela tanto busca concretizar. A divergência entre seus desejos e o ambiente em que se encontra levam *Hermila* para um universo particular, enfatizando seu não pertencimento ao contexto que a cerca.



**FIGURA 35 – Momentos de introspecção de Suely  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)**

Até então falei da relação da música com a construção da própria protagonista, mas o cotidiano no qual ela vive e a sua relação com esse contexto também são expressas através dos sons naturais, como os sons de alto-falantes, das motos e do trem que passam nos ambientes frequentados pela personagem. Em campos abertos como na cena em que ela usa um orelhão para falar com *Mateus* (vide FIG. 14, no capítulo 2), os sons de pássaros, do vento e de crianças ao fundo brincando nos dão material simbólico para compreendermos este cotidiano.

A música é a porta de entrada dos filmes *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* e *O Céu de Suely*, elas denotam sentimentos vividos pelo personagem e que nos introduzem nas narrativas que serão encenadas. Começamos nossa

experiência com os filmes a partir da subjetividade dos personagens, as músicas são as chaves de acesso à direção do caminho interpretativo que iremos seguir.

Shafer (1991) em seus estudos sobre percepção musical confere a música de fundo como um ruído<sup>13</sup> para os ouvidos sensíveis.

Para os insensíveis, o conceito de ruído não é válido. Alguém que dorme como uma pedra não ouve nada. A máquina é indiferente ao ruído porque não tem ouvidos. Explorando essa indiferença, a música de fundo foi inventada para homens sem ouvidos. (SHAFER, 1991, p.69).

Mas nos dois filmes acima citados, não concebo o *background* como um ruído, mas como protagonista de uma construção de sentidos, são estas músicas colocadas como segundo plano de uma ação quem revela os sentidos das cenas. Um exemplo pode ser visto na cena em que *Hermila*, assumindo a identidade de *Suely*, deixa o motel (FIG. 36) ao lado do ganhador da rifa de 'uma noite no paraíso'. O som que primeiro percebemos é o som ambiente, do carro que o ganhador dirigia, a moto em que sua tia e *Georgina* estavam que seguia o carro e o vento, estes eram os primeiros elementos percebidos pelo som. Enquanto isso a protagonista olha para o horizonte, como se buscasse algo bem distante, mesmo sendo perguntada em qual local ela gostaria de ficar, ela não responde. *Hermila* não escuta quando o homem a pergunta isso, e logo em seguida começa uma música eletrônica, refletindo o caminho subjetivo que a personagem estava percorrendo.

Poucas cenas depois, a personagem está deixando a cidade de Iguatu, a cena que vemos é o close do rosto de *Hermila* (FIG. 37) tendo como fundo a paisagem pela qual o ônibus passa, até aí a paisagem sonora é construída apenas pelo som ambiente, o ônibus partindo e segundos depois inicia novamente a música eletrônica, a imagem que vemos muda, passamos a ver a paisagem que *Hermila* está deixando para trás.

---

<sup>13</sup>Shafer classifica os ruídos em: som fundamental, sinais e sinais simbólicos. Som fundamental sendo aquele constante no presente do ouvinte, fazendo-o esquecer-se dele (como vento, mar, etc.); os sinais seriam os sons curtos que interferem no som fundamental da paisagem sonora (buzina, tiro) e os sinais simbólicos são os sinais representativos de algo específico, como o sino da igreja.



**FIGURA 36 – Hermila como Suely na saída do motel  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)**



**FIGURA 37 – Close em Hermila durante sua despedida de Iguatu  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)**

O ritmo da música ainda é lento, o som aumenta e vemos o ônibus partindo e atrás dele *João* (FIG. 38), em sua moto, o seguindo. Neste momento, fundem-se os sons da música e o ambiente. Quando a imagem retorna pra o close no rosto da personagem, a música retorna também a ser eletrônica, segundos depois passamos a ver *João* como integrante da paisagem externa ao ônibus, e conseqüentemente os sons se fundem. E assim continuam até o ônibus desaparecer, ora sendo apenas a música ora a os dois. O ritmo da música vai progressivamente se ampliando, as batidas são mais profundas e aos poucos começa o movimento inverso, o som vai desacelerando até que passamos a só escutar o som ambiente, o vento e pássaros,

a imagem não mostra mais o ônibus, *Hermila* se perdeu no horizonte, o que vemos é a estrada e *João* retornando sozinho, até que ele ultrapassa a câmera e num corte brusco a tela azul anuncia o fim do filme.



**FIGURA 38 – João segue ônibus no qual *Hermila* estava  
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)**

As oscilações desta construção musical parecem encenar a relação de *Hermila* com Iguatu, este lugar de passagem, esse entre-lugar que ela não concebo como espaço, sua busca por um outro lugar qualquer no qual ela se encontre tornam seus laços tênues com a cidade e as relações pessoais que nela construiu, sua introspecção, naquele momento, ganha notoriedade e é mais urgente.

O som é um componente em *O Céu de Suely*, em especial nas cenas em que a música eletrônica se faz presente como elemento não diegético que liberta a personagem de amarras sociais, é o elemento que lhe possibilita transfigurar o espaço que ocupa. A imersão no campo da subjetividade constrói ambientes, embora fugazes e lúdicos, aos quais *Hermila* se sente pertencida, espaços tão alto como seus sonhos e que nestes escape temporais tornam-se presentes.

Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, produção que também é introduzida marcadamente pela presença do som, ele é o ambiente, escutamos a estrada logo depois é a programação da rádio local que o protagonista estava escutando. Ao contrário de muitos filmes do cinema anterior ao chamado cinema de

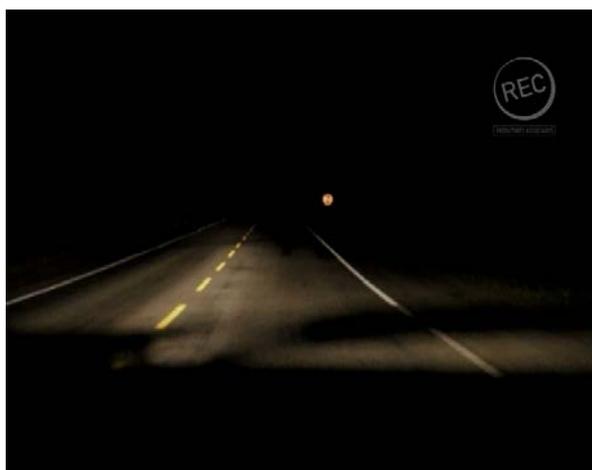
retomada, o som e a música era algo escasso nos filmes feitos no Nordeste, em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* ele é presente e assim como em *O Céu de Suely*, ele é elemento indispensável na construção de sentidos.

Os sentidos produzidos a partir da interpretação das músicas acabam por revelar situações e sentimentos que tocam os personagens ou ainda registrarem lembranças e marcas de seu passado. A partir da música podemos também traçar um esboço das modificações nos hábitos dos personagens, como no caso de *Hermila* em seus mergulhos na subjetividade em situações cotidianas e corriqueiras, que a transportam de espaços, levando-o para um lugar próprio, onde nem posso afirmar que ela se encontre, mas é um lugar pelo menos mais confortável para esta busca.

Com o personagem *José Renato* esta constatação não é diferente, como já dita a pouco *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* inicia com alguns sons ambientes e em seguida percebemos que o personagem muda as estações de rádio até que para na transmissão da programação de uma rádio local na qual a música *Sonhos*, de Peninha, estava passando. O que escutamos da música é:

“Tudo era apenas  
 Uma brincadeira  
 E foi crescendo  
 Crescendo, me absorvendo  
 E de repente eu me vi assim  
 Completamente seu...  
 Vi a minha força  
 Amarrada no seu passo  
 Vi que sem você não tem caminho  
 Eu não me acho  
 Vi um grande amor  
 Gritar dentro de mim  
 Como eu sonhei um dia...  
 Quando o meu mundo  
 Era mais mundo  
 E todo mundo admitia  
 Uma mudança muito estranha  
 Mais pureza, mais carinho  
 Mais calma, mais alegria  
 No meu jeito de me dar...  
 Quando a canção  
 Se fez mais forte  
 E mais sentida  
 Quando a poesia  
 Fez folia em minha vida  
 Você veio me contar  
 Dessa paixão inesperada  
 Por outra pessoa...  
 Mas não tem revolta não  
 [...]”

A música dialoga com o espaço fílmico da estrada que o protagonista percorre a noite (FIG. 39), ela já nos antecipa a questão principal que será desdobrada ao longo da narrativa. *José Renato* estava na estrada como forma de esquecer a ruptura brusca de seu casamento, apenas de ter quase dois meses que havia se separado para ele o tempo não passara. À medida que ele viaja percorrendo sertão adentro mais ele se percebe perdido e desorientado com o destino que sua vida tomou diante dessa separação. O filme se passa todo no deslocamento dele pela estrada, sua única companhia são as paisagens visuais e sonoras, com exceção das poucas pessoas com que ele se relaciona ao longo da viagem.



**FIGURA 39 – *José Renato* começa sua narrativa dirigindo à noite na estrada  
FONTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)**

O som que escutamos a partir das transmissões radiofônicas, no geral, são músicas. Aqui, não encontramos composições eletrônicas, a seleção musical do personagem são sempre bregas exibidos em programas de rádio. Os lugares por onde passa, conhecemos um pouco pelas músicas que as emissoras locais veiculam. Entre as músicas estão: “Morango do Nordeste”, interpretada por Lairton dos Teclados, “Esta Cidade é Uma Selva Sem Você”; interpretada por Bartô Galeno, além de um repertório completo composto pela banda Chambaril. E saindo um pouco do cenário brega o próprio protagonista e um personagem que ele conhece, *Severino Grilo*, interpretam o samba “O Último Desejo”, de Noel Rosa.

Numa cena em que *José Renato* nos apresenta uma das poucas pessoas que conhece durante a sua viagem, falamos do *Sr. Nino* e *D. Perpétua*, o casal será o primeiro a ter suas terras desapropriadas pela construção do canal no meio do sertão. Nesta sequência (FIG. 40) o som é não diegético, ao passo que a imagem do casal se estabiliza na fotografia o que escutamos são pássaros cantando ao longe, ao mesmo tempo em que *José Renato* nos apresenta o casal e nos conta a história de vida deles. O casal estava junto há 50 anos e nunca haviam passado uma noite, sequer, separados. Interessante é que durante a sequência *José Renato* narra que em determinado momento *Sr. Nino* saiu de cena para desligar o rádio, o espectador não sabia da existência desta rádio, seu som não estava presente.



**FIGURA 40 – Sr. Nino e D. Perpétua, casal entrevistado por José Renato**  
**FUNTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)**

O som diegético, no entanto, é marcante na sequência que o protagonista conversa com *Patrícia da Silva*, uma prostituta que ele conhecera em Caruaru, e que a entrevista no meio da feira. Os ruídos de pessoas falando, transitando no meio das barracas é perceptível, mesmo que não a vemos, pois o campo visual que vemos é um *close-up* no rosto dessa personagem (FIG. 41), no qual ainda é possível observar cachos de bananas empilhados numa barrada situada atrás de onde *Patrícia* esta sentada.



**FIGURA 41 – José Renato entrevistou Patrícia no meio da Feira de Caruaru  
 FONTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)**

No filme *Árido Movie* observamos o uso do som através da música, som ambiente e também do silêncio. A sequência inicial do filme já nos revela estes três elementos. A princípio vemos *Jonas* no camarim da emissora que trabalha minutos antes de gravar seu programa, aqui, escutamos apenas o som ambiente de seus assistentes abrindo a porta do camarim e depois, a imagem antes aberta corta para um close de seu perfil no qual vemos apenas sua orelha, em seguida o protagonista pega um copo d'água, os sons são nítidos, embora as imagens não foquem no protagonista (FIG. 42) apenas nos demais elementos que compõe a cena.



**FIGURA 42 – Jonas no camarim  
 FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)**

A câmera ainda nos mostra *Jonas* no camarim, mas o som que o espectador escuta é não diegético, segundos demais ele passa a ser diegético e agora vemos *Lázaro* numa festa na cidade pernambucana de Rocha. A música de *Renato & Seus Blue Caps* ajuda-nos a descrever a paisagem sonora da festa em que *Lázaro* estava.



**FIGURA 43 – A estrada foi lugar de passagem de *Jonas*, *Soledad*, *Bob*, *Falcão* e *Verinha*  
FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)**



**FIGURA 44 – A paisagem sonora durante sequência na locação do bar *Catimbau*  
FONTE: ÁRIDO MOVIE (2005)**

Neste filme a grande maioria das cenas atenta-se para as paisagens sonoras de ruídos, ou sons ambientes, descrevendo os movimentos dos personagens, os detalhes dos espaços que eles ocupam. Como é um *road movie*, os ruídos da estrada percorrida por *Jonas*, *Soledad*, *Bob*, *Falcão* e *Verinha* (FIG. 43), descrevem a paisagens por onde passam e são componentes internos ao campo da imagem, construindo um som diegético bastante presente do filme.

Na sequência como a do trio de amigos *Bob, Falcão e Verinha* durante uma noite de bebedeira no bar Catimbau (FIG. 44) a paisagem visual é construída inspirada na paisagem sonora, aqui ela vira protagonista. O som diegético aqui interage com as imagens, dando o ritmo para seus movimentos, os amigos passam a fruir de acordo com a melodia da música.

*O Céu de Suely* e *Árido Movie* são filmes que encerram suas narrativas com a supressão de imagens e a continuidade do som, as músicas presentes na última sequência deixam de ser diegéticas com o corte final das imagens e seguem acompanhando os créditos finais de cada um dos filmes.

O mesmo acontece com *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, que a principio sua última sequência traz a imagens de homens saltando de paredões em Acapulco, no México, o som é componente do espaço que vemos é justamente o ruído do seu mergulho que fica nítido na paisagem sonora, na continuidade um som não diegético entra em cena, passamos a escutar a fusão desses dois sons. A música instrumental e o pulo dos homens de Acapulco parece se acompanharem mutuamente. Ao tempo que a imagem vai escurecendo, o som também vai baixando o tom e ambos desaparecem na tela negra. Do preto da tela surge o título do filme em letras brancas e ao fundo a música *Échame a mí la culpa* interpretada por Eugene León, que continua até a exibição do último crédito do filme.

## Conclusão

### **Afinal, qual a imagem o cinema traz do Nordeste?**

A resposta a minha indagação é bastante simples: não há uma imagem que concentre em si a encenação do Nordeste. Antes de mais nada, enfatizo a necessidade de se pensar em Nordeste quando nos perguntamos sobre uma imagem dessa região brasileira. São imagens geradas pelas produções cinematográficas construídas em meio à diferença, mesclando diversas referências a fim de unir num só corpo fragmentado, imagens deste espaço e desses sujeitos.

E, portanto, a partir da análise deste *corpus*, tendo-o uma pequena amostra da produção cinematográfica feita no Nordeste atualmente, coloco-as num patamar de igualdade com as produções feitas no tradicional eixo do sudeste brasileiro, compartilhando com estas o primor com que trabalham com elementos de originalidade e subjetividade, fato este que, a meu ver, ganha mais propriedade quando um sujeito de uma determinada região produz algo sobre ela, assim, o seu olhar é intimista, traz marcas de uma experiência própria. A experiência particular de cada um dos cineastas se faz presente nas suas produções, contudo um olhar estrangeiro sobre uma determinada região deixa de lado esta contaminação positiva de uma densa experiência própria, passando a ser fruto de uma experiência temporária, se assim podemos chamá-la.

Quando me propus estudar a cultura e a identidade através do cinema, concebi este estudo como uma investigação no campo da cultura visual, especificamente do cinema como uma arte que antes de tudo reflete sobre sua realidade. O contexto no qual as obras cinematográficas estão inseridas e suas implicações culturais estão refletidas na forma como os sentidos foram construídos nestas narrativas.

Diante deste pensamento no decorrer desta pesquisa foi possível observar que as marcas de subjetividade estão presentes nos estigmas e dissidências das encenações dos nordestinos e do próprio espaço do Nordeste. Em seu movimento de deslocamento performativo, visível na experiência performativa dos sujeitos. E estas reinscrições surgem a partir da recusa em assumir uma identidade política óbvia, fácil, que não signifique submissão, manutenção da cultura tradicional ou

sacrifício. As escolhas, invisíveis ao sistema, residiriam na própria existência do subalterno, no que ele nos diz em sua linguagem própria, muitas vezes pelo silêncio ou pela exclusão, mas compreensíveis em face de uma análise que não os avalie com superioridade.

O sujeito fragmentado e performativo possibilita investigações que se ocupem das escolhas furtivas, fora de curso. Além da sentença, desfocadas. Mas cada vez mais presentes no cenário contemporâneo. De sujeitos que, mesmo atados a um chão de representações culturais fixas, articuladas pela lógica normativa, encenam artifícios de reinvenção.

A reinvenção foi uma prática bastante usual nesta pesquisa. Entendendo o termo como uma ação dos sujeitos em meio ao contexto atual, envolto a relações espaços-temporais que lhes condicionam a atuar de maneira flexível e construir suas identidades e sua cultura hibridamente. Ao pensar na história do Nordeste foi reinvenção o termo utilizado para teorizar sobre o processo formativo desta região e sua aplicabilidade na contemporaneidade. E reinvenção é também algo que me apropriado para pensar o cinema feito no Nordeste nos dias de hoje. Cineastas diante de suas formações intelectuais e técnicas concebem uma nova maneira de se fazer cinema. A reinvenção de uma prática dos nordestinos desde os anos 20, mas que deixou de se prender a elos espaciais, colocando-se como uma produção integrada aos produtos cinematográficos mundiais.

Deste modo, julgo inevitável um retorno às considerações de Wills Leal, quando em seu livro *O Nordeste no cinema* (1982) procurou fazer uma reflexão sobre o cinema feito no Nordeste até o início dos anos 80. Enquanto ele falava que na época tentava-se produzir filmes que encenassem a problemática social, humana, religiosa e histórica nesta região, essa tentativa não tinha tido êxito em conceber uma forma estilística autêntica.

Elas não conseguiram, todavia, por motivos complexos (enfoques amadorísticos, na maioria; deficiência dramáticas, em quase todas; falta de uma visão cultural mais ampla, mais abrangente) retratar a verdadeira alma do Nordeste. E o que temos presenciado, na maioria dos casos, é o embuste, jogo fácil de nossas variantes folclóricas, os demagógicos protestos de cunho político-social, a exaltação de um misticismo exagerado e/ou fantasmagórico. (LEAL, 1982, p.48)

Esta formação estilística autêntica que Leal almejava encontrar nem antes, nem hoje, podemos encontrá-la. Num país sem tradição de escolas de cinema, a

produção cinematográfica tem seu suporte técnico nos anseios dos cineastas, que pela prática desenvolvem sua técnica, ou daqueles que foram para o exterior estudar. Talvez pelo deslocamento ser algo presente desde a própria formação dos cineastas e demais profissionais da cadeia produtiva, além de ser um movimento diaspórico desde os antepassados que sofreram com as grandes secas, seja uma das temáticas da maioria dos filmes aqui analisados.

O cinema que antes tinha como cenário, em sua maioria, o campo, hoje desenvolve suas narrativas no seio das cidades. O cotidiano transportado para as telas ficcionais percorrem o dia-a-dia de cidadãos comuns que transitam pelas grandes cidades da região. Mas como não generalizo numa imagem única, o Nordeste deste cinema também marca o trânsito entre estes dois espaços, movimento este capaz de reverberar não apenas um deslocamento físico/geográfico, mas profundamente subjetivo.

Leal compreendia o cinema até o início dos anos 80 como uma tentativa de uma autenticidade cultural voltada para o homem do campo em meio as suas lutas, êxodos forçados, misticismo, amores, alienação e abandono, concebendo tanto o espaço como seus sujeitos como consequências e causas de uma existência trágica. A problematização do Nordeste, pelo que observo na produção do cinema contemporâneo, abre espaço para a reflexão dos contrastes desta região, suas dificuldades, seus impasses, mas entrelaça em suas construções o campo subjetivo de cada um dos nordestinos, ou sujeitos globais – porque não usar este termo –, envolvidos nas narrativas. As ligações dos sujeitos ao espaço estão visivelmente mais tênues e híbridas.

Não entendo esta pesquisa como um instrumento reducionista que chega ao seu fim definindo uma imagem fixa de Nordeste e do nordestino, mas como um alicerce para auxiliar na reflexão sobre a produção cinematográfica contemporânea. Ao ponto que coloco a produção feita no Nordeste sob análise, reconheço sua afirmação na indústria cinematográfica brasileira, assim como a compreendo como material empírico rico para análise da encenação de uma cultura e de sujeitos a partir deste campo visual.

Portanto, o questionamento que argumentou o desenvolvimento desta pesquisa sobre quais seriam os pontos que conhecemos e/ou nos identificamos através das imagens de Nordeste e de nordestinos encenadas nos filmes aqui analisados dão vazão a um campo aberto de sentidos.

Num campo de infinitos fragmentos, o nordestino encenado no cinema contemporâneo se ergue em causa das múltiplas identidades que assume. O diálogo entre as diferenças de valores e da própria sensação de pertencimento a estes espaços (lugares efetivados fisicamente e afetivamente) estão como elementos norteadores desta construção.

Contradições estendidas à forma como os espaços são organizados. O Nordeste é mostrado como um lugar potencialmente mutável, um espaço onde diversos lugares coexistem, não podendo, portanto, nos valer de um quadro fixo como seu retrato. Seja relativo ao espaço ou sujeito, ao fim desta caminhada, percebo que não há como traçar um limite para esta reflexão, pois ao ponto em que penso em múltiplos sentidos deixo a reticências como o fim deste trajeto.

Percorrido os caminhos ora prazerosos, ora tortuosos desta dissertação algumas questões surgiram durante esta trajetória. Julgava possível investigar, durante estes dois anos de pesquisa, alguns pontos que por fim se revelaram uma grande lacuna ainda a ser desvendada, questões como as construções da cultura e identidade utilizando-se da memória e da lembrança como alicerce e as produções de sentidos tecidas no interior do cotidiano de uma cultura se mostraram pontos que merecem um aprofundamento maior. Bem como a relação do som com os sentidos que fruem da experiência cinematográfica, campo que me despertou interesse, mas que somente ao fim do percurso consegui trilhar uma breve análise sobre o assunto.

## Referências

### Artigos

BRANDÃO, Alessandra. **O chão de asfalto de Suely (ou a Anticabéria do Sertão de Aïnouz)**. In: *Estudos de Cinema* 9. São Paulo. Organização de Ester Hambúrguer; Gustavo Souza; Leandro Mendonça; Tunico Amâncio. São Paulo: Anablume; Fapesp; Socine, 2008. p. 91-98. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=mELIP4mqfdgC&pg=PA92&lpg=PA91&ots=uS062YkwfV&dq=BRAND%C3%83O,+Alessandra.+O+Ch%C3%A3o+de+Asfalto+de+Suely#>>. Acesso em: 19 nov. 2009.

FISCHER, Sandra. **Azuis de Ozu e Aïnouz**. In: FABRIS, Mariarosaria *et al.* (Ed.). *Estudos de Cinema*. São Paulo, Socine, v 10, p. 318/325, 2010. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/livro/X\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_b.pdf](http://www.socine.org.br/livro/X_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf)>.

LOURO, Guacira Lopes. **Viajantes Pós-Modernos II**. In: LOPES, Luiz P. da M.; BASTOS, Liliana C.(orgs.). *Para além de identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

### Livros

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

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 7.ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo, Annablume, 1995.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). **Cangaço: O Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

FISCHER, Sandra. **Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua**. Porto Alegre: editoraplus.org, 2009.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana** – ed. on-line – Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOMES, L. F. **Cinema nacional: caminhos percorridos**. São Paulo: Ed.USP, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

\_\_\_\_\_. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.** São Paulo, Perspectiva / Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais.** Belo Horizonte/Brasília, Ed. UFMG/ Representação da Unesco, 2009.

\_\_\_\_\_. **New Times – the changing face of politics in the 1990's.** Nova Iorque: Verso, 1989.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** 5ªed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEAL, Wills. **O Discurso Cinematográfico dos Paraibanos** (ou a História do Cinema na/da Paraíba). João Pessoa: A União Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Nordeste no Cinema.** João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.

LOPES, Denilson. **Para além da Diáspora in No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais.** Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LOPES, Luiz P. da M; BASTOS, Liliana C.. **Para além da identidade.** Belo Horizonte: UFMG, 2010

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo.** Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. 2004

MIRZOEFF, Nicholas (editor). **The Visual Culture Reader.** Londre: Routledge, 2002.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.** São Paulo: Ed.34, 2002.

\_\_\_\_\_ (editor). **The New Brazilian Cinema**. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias**. Intelectuais, arte e meio de comunicação. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado da mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **A fração Bloomsburry**, trad. Rubens Martins e Maria Cavalcante de Barros, in Revista Plural, nº6. São Paulo, USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **Palabras clave**. Um vocabulário de la cultura y la sociedad. 1ª Ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

\_\_\_\_\_. **Resources of Hope**. Londres: Verso, 1989.

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

## Filmografia

A FILHA DO ADVOGADO. Direção: J. Soares. Produção: João Pedrosa da Fonseca. Intérpretes: [Demétrio Age](#), [Creusa Albuquerque](#) e [Olegário Azevedo](#), [Moacir Campos](#), [Antônio Carvalho](#), [Pedro Carvalho](#), [Ferreira Castro](#), [Valderez de Souza](#), [Alvaro Gomes](#), [Adamastor Guerra](#), [Euclides Jardim](#), [Fred Júnior](#), [Mário Lima](#), [Dustan Maciel](#), [Pepino Maciel](#). Roteiro: Ary Severo e Costa Monteiro. Produzido pela Aurora Filmes, 1926. 1 DVD (92 min.), mudo, pb.

A HORA DA ESTRELA. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandes. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont e Tamara Taxman. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz (adaptado da obra de Clarice Lispector). Produzido: Raiz Produções Cinematográficas. São Paulo, 1985. 1 DVD (96min.). son., color., 35mm.

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Intérpretes: Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Produzido: VideoFilmes, Haut ET Court, Bac Films e Dan Valley Film AG. Brasil, Suíça, França, 2001. 1 DVD (99 min.). son., color.

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Produção: Paulo Sacramento. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Jonas Bloch, Dira Paes, Chico Diaz, Leona Cavalli, Conceição Camarotti, Cosme Prezado Soares, Everaldo Pontes, Magdale Alves, Jones Melo. Roteiro: Hilton Lacerda. Produzido: Olhos de Cão Produções Cinematográficas e Parabólica Brasil. Recife, 2002. 1 DVD (100 min.), son., color. 35 mm.

ÁRIDO MOVIE. Direção: Lírio Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lírio Ferreira. Intérpretes: Guilherme Weber, Giulia Gam, Gustavo Falcão, Selton Mello, Mariana Lima, José Dumont, Suyane Moreira, Luiz Carlos Vasconcelos, Aramis Trindade, Matheus Nachtergaele, Maria de Jesus, Renata Sorrah, Magdale Alves, José Celso Martinez Corrêa. Roteiro: Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, Sérgio Oliveira e Eduardo Nunes. Produzido: Cinema Brasil Digital. Recife, 2005. 1 DVD (115 min.), son., color.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler, Braga Neto, David Singe. Intérpretes: Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Lucy Carvalho, Lado Teixeira, Lídio Cirillo dos Santos. Roteiro: Glauber Rocha, José Telles de Magalhães. Argumento: Glauber Rocha. Diálogos: Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos e José Telles de Magalhães. Produzido: Iglu Filmes. Salvador, 1961. 1 DVD (80 min.), son., PB. 35 mm.

CIDADE BAIXA. Direção: Sérgio Machado. Produção: Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Intérpretes: Wagner Moura, Lázaro Ramos e Alice Braga. Roteiro:

Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Salvador, 2005. 1 DVD (98 min.), son., color., 35 mm.

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Maria Ionescu e João Vieira. Intérpretes: Peter Ketnath, João Miguel, Hermila Guedes, Oswaldo Mil, Fabiana Pirro, Verônica Cavalcanti, Fernando Teixeira, Zezita Matos, Paula Francinete, Daniela Câmara, Irandhir Santos, Nanego Lira, Cláudio Nascimento. Roteiro: Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Karim Aïnouz. Produzido: REC Produtores Associados Ltda. Recife, 2005. 1 DVD (99 min.), son., color., 35 mm.

CIPRIANO. Direção: Douglas Machado. Produção: Douglas Machado, Suzane Jales e Mattias Högberg. Intérpretes: Chiquim Pereira, Vilma Alcântara, Fernando Freitas, D. Rosa, D. Maria, D. Cotinha, Jorge Sankler Carvalho, Jorge Luciano Carvvalho, Tarcisio Prado. Roteiro: Douglas Machado. Produzido: Trinca Filmes. Teresina, 2001. 1 DVD (70 min.), son., color., 35 mm.

DESERTO FELIZ. Direção: Paulo Caldas. Produção: Germano Coelho Filho. Intérpretes: Nash Laila, João Miguel, Hermila Guedes, Peter Ketnath. Roteiro: Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Manoela Dias, Xico Sá. Produzido: Camará Filmes Ltda. Recife, 2007. 1 DVD (88 min.), son., color., 35 mm.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos, Sebastião, Sônia dos Humildes. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Produzido: Copacabana Filmes. Rio de Janeiro, 1964. 1 DVD (110 min.), son., PB., 35 mm.

ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND. Direção: Michel Gondry. Produção: Anthony Bregman, Steve Golin. Intérpretes: Jim Carrey, Kate Winslet, Kristen Dunst, Elijah Wood, David Cross. Roteiro: Charlie Kaufman, Michel Gondry, Pierre Bismuth. Produzido: Anonymous Content. EUA, 2004. 1 DVD (108 min.), son., color.

LA SCIENCE DES RÊVES. Direção: Michel Gondry. Intérpretes: Gael García Bernal, Charlotte Gainsbourg, Miou-Miou. Roteiro: Michel Gondry. Produzido: Partizan Films, Gaumont, France 3 Cinéma, Canal+, TPS Star e Mikado Film. França, 2006. 1 DVD (70 min.), son., color.

LE HAVRE. Direção: Ari Kaurismäki. Produção: Ari Kaurismäki. Intérpretes: André Wilms, Blondin Miguel, Jean-Pierre Darrousin. Roteiro: Ari Kaurismäki. Produzido: Sputnik, Pyramide Productions, Pandora Filmproduktion, arte France Cinéma, ZDF/Arte, Finnish Film Foundation, Canal+, Nordisk Film - & TV – Fond, Centre

National de la Cinématographie, Yleisradio, CinéCinéma, Arte France, Région Haute-Normandie, Pôle Image Haute-Normandie. França, Alemanha, Finlândia, 2011. 1 DVD (93 min.), son., color.

METEORANGO KID. Direção: André Luiz Oliveira. Produção: Milton Oliveira. Intérpretes: Antônio Luis Martins, Milton Gaúcho, Nilda Spencer, Manuel Costa Jr., Caveirinha, José Vieira, Carlos Bastos, Ana Lúcia Oliveira e Adelina Marta. Roteiro: André Luiz Oliveira. Produzido: ALO Produções Cinematográficas. Salvador, 1969. 1 DVD (80 min.), son., PB. 35 mm.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Produção: Daniel Filho e Guel Arraes. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Diogo Vilela, Denise Fraga, Rogério Cardoso, Lima Duarte, Marco Nanini, Enrique Diaz, Aramis Trindade, Bruno Garcia, Luís Melo, Maurício Gonçalves, Fernanda Montenegro, Paulo Goulart . Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Produzido: Globo Filmes. Rio de Janeiro, 2000. 1 DVD (104 min.), son., color.

O CANTO DO MAR. Direção: Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Margarida Cardoso, Cacilda Lanuza, Aurora Duarte, Antonio Martineli, Ernani Dantas, Fernando Becker, Luiz Andrade, Alberto Vilar, Rui Saraiva, Alfredo Oliveira, Débora Borba, Gláucia Bandeira, Maria do Carmo Xavier e Miria Nunes. Roteiro: Alberto Cavalcanti e José M. Vasconcelos. Produzido: Kino Filmes S.A. Recife, 1953. 1 DVD (124 min.), son., PB. 35mm.

O BAILE PERFUMADO. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. Intérpretes: Duda Mamberti, Luiz Carlos Vasconcelos, Aramis Trindade, Chico Diaz, Jofre Soares, Cláudio Mamberti. Roteiro: Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Produzido: Raccord Produções Artísticas. Recife, 1996. 1 DVD (93 min.), son., color/PB. 35 mm.

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle e Peter Rommel. Intérpretes: Hermila Guedes, Georgina Castro, Maria Menezes, João Miguel, Zezita Matos, Mateus Alves, Gerkson Carlos, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui. Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz. Argumento: Maurício Zacharias e Karim Aïnouz. Produzido: VideoFilmes, Celluloid Dreams, Shotgun Pictures e Fado Filmes. Brasil, Alemanha, 2006. 1 DVD (88 min.), son., color., 35mm.

THE BOAT THAT ROCKED. Direção: Richard Curtis. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner, Hilary Bevan Jones. Intérpretes: Philip Seymour Hoffman, Bill Nighy, Nick Frost. Roteiro: Richard Curtis. Produzido: Universal Pictures, Studio Canal, Working Title Films, Medienproduktion Prometheus Filmgesellschaft, Portobello Studios, Tightrope Pictures. USA, 2009. 1 DVD (135 min.), son., color.,

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Produção: João Vieira Jr, Daniela Capelato. Intérprete: Irandhir Santos. Roteiro: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, Eduardo Bernardes (colaboração). Produzido: REC Produtores Associados Ltda / Gullane Filmes. Brasil, 2009. 1 DVD (71 min.), son., color.